ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 291.37: 282: 796

Степанова Олена Анатоліївна,
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри менеджменту туризму
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»
elen_d@i.ua

КАТОЛИЦЬКІ САНКТУАРІЇ В УКРАЇНІ: ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ В ТУРИЗМІ

Мета статті *– дослідити важливість використання у туристичній галузі католицьких санктуаріїв України як самодостатньої складової релігійного туризму.* ***Методологія дослідження*** *полягає у використанні культурно-історичного методу в розкритті соціокультурних умов формування санктуаріїв і наративного методу для представлення функціонування окремих культурних текстів, що висвітлюють особливості туристичного потенціалу сакральних католицьких топосів як пропозицій для українських та іноземних туристів.* ***Наукова новизна*** *полягає в доведенні важливості використання католицьких санктуаріїв в Україні у туристичній галузі як окремого напряму релігійного туризму в регіонах нашої держави. Досліджено імагологічний аспект релігійного туризму в шанованих католицькою традицією святих місцях.* ***Висновки.*** *Релігійний туризм – це важлива складова туристичного ринку нашої держави, в якій відомі місця культової практики Католицької Церкви є самобутніми. Релігійний туризм – один із перспективних напрямів трансформації структури економіки окремих регіонів нашої держави. Для туристів важливим буде імагологічний ракурс релігійного туризму.*

Ключові слова: *католицькі санктуарії в Україні, релігійний туризм, католицьке паломництво, сакральний топос.*

Степанова Елена Анатолиевна*, доктор культурологии, заведующая кафедрой менеджмента туризма Открытого международного университета развития человека «Украина»*

Католические санктуарии в Украине: перспективы использования в туризме

Цель статьи *– исследовать важность использования в туристической отрасли католических санктуариев Украины как самодостаточной составляющей религиозного туризма.* ***Методология исследования*** *заключается в использовании культурно-исторического метода в раскрытии социокультурных условий формирования санктуариев и нарративного метода для представления функционирования отдельных культурных текстов, освещающих особенности туристического потенциала сакральных католических топосов как предложений для украинских и иностранных туристов.* ***Научная новизна*** *состоит в доказательстве важности использования католических санктуариев в Украине в туристической отрасли как отдельного направления религиозного туризма в регионах нашего государства. Исследовано имагологический аспект религиозного туризма в уважаемых католической традицией святых местах.* ***Выводы.*** *Религиозный туризм – это важная составляющая туристического рынка нашего государства, в которой известные места культовой практики Католической Церкви являются самобытными. Религиозный туризм – один из перспективных направлений трансформации структуры экономики отдельных регионов нашего государства. Для туристов важным будет имагологический ракурс религиозного туризма.*

Ключевые слова: *католические санктуарии в Украине, религиозный туризм, католическое паломничество, сакральный топос.*

©Степанова О. А., 2018

Stepanova Olena, *Doctor of Sciences in Cultural Studies, Head of the Tourism Management Department, Open International University of Human Development "Ukraine"*

Catholic Sanctuaries in Ukraine: Perspectives of Use in Tourism

Purpose of the article *is to study the importance of using the Catholic sanctuaries of Ukraine in the tourism industry as a self-sufficient component of religious tourism.* ***The methodology*** *of the research consists in using the cultural-historical method in revealing the socio-cultural conditions for the formation of sanctuaries and the narrative approach to representing the functioning of individual cultural texts that highlight the tourism potential of sacred Catholic topos as suggestions for Ukrainian and foreign tourists.* ***Scientific novelty*** *consists in proving the importance of using Catholic sanctuaries in Ukraine in the tourism industry as a separate direction of religious tourism in the regions of our state. The imagological aspect of religious tourism in the respected Catholic tradition holy places has been explored.* ***Conclusions.*** *Religious tourism is an essential component of the tourism market of our country, where famous places of cult practice of the Catholic Church are original. Religious tourism is one of the most promising areas for transforming the structure of the economy of individual regions of our state. For tourists, the imaginational aspect of religious tourism is essential.*

Key words: *Catholic sanctuaries in Ukraine, religious tourism, Catholic pilgrimage, sacred topos.*

Актуальність теми дослідження. У сучасній Україні туристична галузь динамічно розвивається у різних напрямах та сферах, зокрема на внутрішньому ринку, окрім відомих пропозицій закордоном: у Греції, Ізраїлі, Італії, Єгипті тощо. На нашу думку, у розвитку міжнародного напрямку туризму в Україні із створенням привабливих для іноземців пропозицій релігійний його сегмент є одним із визначальних. Загалом, міжнародний туризм вважається одним із найважливіших і пріоритетних у світовій економіці, про що відзначено у такому документі, як Резолюція Генеральної Асамблеї ООН від 25 вересня 2015 року № 70/1 «Перетворення нашого світу: Порядок денний у галузі сталого розвитку на період до 2030 року», де серед цілей і завдань сталого розвитку підкреслюється необхідність розробки стратегій заохочення сталого туризму, що сприяє створенню робочих місць, розвитку місцевої культури і виробництва локальної продукції (пункт 8.9) [10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для представлення наукового опрацювання перспектив використання католицьких санктуаріїв у туристичній галузі України необхідно звернутися до релігієзнавчих, філософських і культурологічних робіт. Іван Остащук у збірнику наукових праць, присвяченому сакральній географії та паломництву, підготував розвідку «Сакральний символізм паломництва в західноєвропейському християнському дискурсі», де відзначив наступне: «Християнське, зокрема західноєвропейське, паломництво має глибокий зв'язок із текстами Старого та Нового Завіту, в яких наголошується про тимчасовість земного буття, характер мандрівки людського шляху, важливість постійної потреби прямувати до Господа, присутність Якого увиразнена в окремих священних місцях <…> Західноєвропейське паломництво репрезентоване широким спектром символічних конотацій, передусім семантики сакрального простору, дороги, за допомогою котрих людина виражає своє ставлення до надприродного та віднаходить власну ідентичність» [5, 116-117]. Яна Попович у 2015 році захистила (у Житомирському державному університеті імені І. Франка) кандидатську дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата

філософських наук за спеціальністю 09.00.11 – релігієзнавство, де серед положень наукової новизни «встановлено етимологічно-лінгвістичний, семантично-теологічний, культурно-ландшафтний зв'язок локалізації основних санктуаріїв католицького світу й України з християнським розумінням святості, а також органічну їх включеність у місцевий фольклорний наратив, природний ландшафт й архітектурно-мистецький дискурс, що дозволяє комплексно аналізувати конкретні місця католицького паломництва в країнах, причетних до парадигми латинського християнського світу, зокрема в Україні, де римо- і греко-католицькі паломницькі центри відіграють значну релігійно-духовну та соціально-культурну роль у забезпеченні включеності віруючих у загальноєвропейський католицький дискурс» [7, 3-4]. Ірина Климко у своїй дисертаційній роботі «Синтез культурних практик туристичної діяльності як фактор гармонізації глобалізаційних процесів сучасності» на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури (захист відбувся у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова 29 грудня 2017 року) спробувала «визначити специфіку взаємодії культурних практик туристичної діяльності як синтез мистецтв» [3, 16] і в доволі художньо-публіцистичній формі зробила висновок, що «паломництво як організована індустрія диференціюється за своїми функціями, пов'язана з діяльністю релігійних громад, що призводить до певної універсалізації турів, які теж виконують роль своєрідних послів миру. Проща орієнтована, з одного боку, на прагматику в релігійному соціумі, а з іншого – на соціокультурну реальність єдності, яка формується як діалог культур між регіонами, націями. В складних умовах трансформації (політичної, ідеологічної, економічної) традиції прощі та туризму є тим глибинним ресурсом, який не можна переоцінити» [3, 174]. Світлана Панченко у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв захистила (30 березня 2018 р.) дисертаційну роботу «Культуротворчий потенціал релігійного туризму: становлення українського досвіду» на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури, де показала, «що релігійний туризм завдяки спеціально розробленим турам здатний повністю враховувати цю внутрішню сутність паломництва і допомагає задовольняти як пізнавальний інтерес паломників, так і естетико-емоційні почуття» [6, 14].

Перелічені наукові праці, зокрема дисертаційні, стосувалися свого визначеного предмету дослідження, мети й основних завдань, які не охоплювали визначення туристичного потенціалу католицьких санктуаріїв України, що й спробуємо розкрити у цій статті.

Окрім наукового опрацювання теорії релігійного туризму й паломництва, важливий історико-культурний матеріал, що стосується конкретних католицьких сакральних пам'яток в Україні. За редакцією та ініціативою єпископа-помічника Львівської архідієцезії Римсько-Католицької Церкви Мар'яна Бучека було видано альбом «Львівська Архідієцезія латинського обряду: ілюстрована розповідь. Парафії, костели та каплиці» (2004) [1]. Польський мандрівник та дослідник Якуб Чарновскі у розкішно виданому

альбомі «Санктуарії та костели Кресів» (2009 р.) [8] представив детальні описи конкретних католицьких святинь. Уточнимо, що Креси – це стара назва східного пограниччя колишніх кордонів Польщі міжвоєнного періоду, що на сьогодні належить Україні, Білорусі та Литві.

Мета дослідження полягає у розкритті важливості використання у туристичній галузі католицьких санктуаріїв України як самодостатньої складової релігійного туризму.

Виклад основного матеріалу. У християнському віровченні немає наказу щодо культових практик обов'язкового відвідання місць Святої Землі, пов'язаних із земною місією Ісуса Христа, оскільки, зрештою, в цьому і є суть розуміння християнства, яке стало світовою релігією саме тоді, коли вийшло поза межі іудаїзму, зосередженого навколо культу Храму в Єрусалимі, що був знищений у 70 р. н.е. В одній із повістей української письменниці Наталени Королевої (1888 – 1966), іспанської аристократки за походженням та римо-католички за конфесійною приналежністю, є такі роздуми головного героя стосовно небезпеки розходження вимріяного образу Єрусалиму, мабуть, більше схожого на романтизований ідеал з художньої літератури чи сакралізований концепт Небесного Граду з Одкровення Івана Богослова чи філософсько-теологічного вчення святого Августина, та реальності, в якій мало що змінилося від часів, описаних у Новому Завіті, зокрема щодо людського марнославства, сріблолюбства і гордині, котрі переповнюють і охоронців святинь: «Здавалося: ближчою була йому Свята Земля, поки сам був від неї так далеко. А ось, коли наблизився й торкнувся її власною ногою, мусить заплющитися, щоб побачити знову ту «справжню» Святу Землю… Бо тут… кругом дзвенять у повітрі тужливі скарги Марії Магдалини: "Узяли Господа з гробу, і ми не знаєм, де положили його…" З усіх учнів Христових найвиразніший слід залишили тут сини Заведеєві, що свого часу турбувались: "Хто сяде по правиці, а хто по лівиці", щоб керувати народами? Бачив митарів і фарисеїв. В апофеозах кадильного диму і в сяйві соток лампад відходили від вівтарів слуги Божі з поглядами, що схрещувались блискучо гострими лезами» [4, 360]. Не треба бути глибоким аналітиком, щоб побачити, що на сьогодні ситуація навколо святих місць у Святій Землі не змінилася. Мабуть, саме через це окремі святі навіть критикували практику паломництва, яка відволікала людей від сенсу віри, а мала небезпеку звести до пошуків зовнішніх вражень в екзотичних для більшості європейців місцях культури Близького Сходу.

Язичницькі народи, що прийняли християнство, створили свої святі місця, що в католицькій традиції мають окрему назву – санктуарії, в яких акцентується на якомусь аспекті віровчення католицизму, що виражено у відповідних культових практиках. Я. Попович визначає санктуарій як «місце, що наділяється аксіологічними характеристиками сакральності та представляється у конкретному храмі чи храмово-монастирському комплексі» [7, 11]. Паломництво – це стародавня релігійна практика, яка майже не змінилася за всю багатостолітню історію, хіба що в тому сенсі, що тепер паломники прямують пішки або на велосипедах лише в одну сторону, в іншу ж повертаються якимось видом

транспорту, звісно, що в середні віки люди в обидві сторони йшли однаковий маршрут своїми ногами.

Відомо, що у середньовічній та бароковій культурі на українських землях простежується унікальний синтез православного і латинського культурного світу, що бачимо, зокрема, і в архітектурі давніх міст нашої держави, скажімо, Львова, Кам'янця-Подільського, Луцька тощо. Ці самобутні ансамблі можуть стати предметом туристичного зацікавлення серед європейців, адже наші землі відрізняються саме цим поєднанням східно- і західнохристиянської духовності, що стала джерелом натхнення різних видів мистецтва.

Для туристів цікавою буде інформація і стосовно т. зв. відпустів (чи престольних свят) у тому чи іншому католицькому санктуарії: у цей день відбуваються особливо урочисті богослужіння, участь у яких є не тільки візуальним і театральним видовищем, але й з духовної точки зору, за католицьким віровченням, можна отримати особливе (повне або часткове) відпущення гріхів за умови відсутності сталої прив'язаності до певного гріха та недавньої сповіді й причастя. «Патріарх» української музейної справи Борис Возницький (1926 – 2012) в одній зі своїх праць згадує саме про ці урочистості, що становили особливий колорит довоєнної дійсності на українських землях та переходили навіть у жанр народних легенд, які досі передаються з покоління в покоління як відголосок того сентиментального старого світу, котрий відійшов у минуле: «У Підгорецькому замку ще до 1939 року проживали князі Сангушки. Навпроти замку височить старий костел-усипальниця володарів замку. Зазвичай, особливо в престольний празник, тут збиралося багато людей, передусім калік, що мостилися вздовж дороги, просячи милостиню. Помітне збудження і обнадійливі передчуття охоплювали цих людей, коли до храму наближалась князівська родина. Якось молодий Роман Сангушко, добре відаючи, що більшість «жебраків-калік» мають здорові ноги і руки, запросив троїсті музики і, кидаючи в повітря жмені золотих, змусив «калік» пуститись у танок» [2, 8-9].

Відзначимо, що паломництво і релігійний туризм, на кілька століть зійшовши зі сцени європейської культури, особливо внаслідок Французької революції (як відомо, філософською базою цих переломних подій була французька просвітницька філософія з її особливим акцентом на атеїзмі в нестримному бажанні змести «трон і вівтар») та наполеонівських воєн, активно відроджуються з кінця XX століття. Хтось причинами і стимулами цьому бачить популярні романи Пауло Коельо про його досвід туризму релігійними шляхами Європи, хтось – прагнення до втечі від гамору мегаполісів, а багато хто відзначає паломництво Івана Павла II 9 листопада 1982 р. в іспанське місто Сантьяго-де-Компостела – третій за рангом (після Святої Землі та Риму) паломницький центр у середньовічній Європі. Недалеко від собору Святого Якова папа виголосив т. зв. «Європейський акт», де, зокрема, відзначив: «Ціла Європа знайшла себе біля цієї „пам'ятки" святого Якова, у тих самих століттях, в яких будувалася як однорідний та духовно з'єднаний континент. Тому ж то сам Ґете твердить, що європейська свідомість народилася у паломництві.

Паломництва до Сантьяго були одним із важливих чинників, що сприяли взаєморозумінню настільки різних європейських народів, зокрема романських, германських, кельтських, англосакських і слов'янських <…> Тому я, Іван Павло, син польського народу, що завжди вважався європейським народом, син слов'янського народу серед латинян і латинського серед слов'ян, із Сантьяго скеровую до тебе, стара Європо, заклик, повний любові: Віднайди себе сама! Будь собою! Відкрий свої начала. Вдихни життя у своє коріння» [9]. Як бачимо із цього єврооптимістичного заохочення глави Католицької Церкви, відвідання санктуаріїв було не просто народно-релігійною чи авантюрно-пригодницькою подорожжю, а глибоким за своїм змістом зверненням до духовних джерел, екзистенційним прагненням зрозуміти сутність життя, його непізнавані сторони, наслідуванням євангельського способу служіння у відданні себе волі Провидіння. Не вдаючись до деталізованого теологічного чи релігієзнавчого аналізу сутності й розуміння паломництва, відзначимо, що саме глибоке закорінення цієї культурно-релігійної практики в духовність Європи становить той базис зацікавлення санктуаріями і серед людей, індиферентних до тих або інших конфесій. На зв'язок складних і небезпечних мандрів, з яких чимало людей просто не поверталися, із небесним, потойбічним, загадковим вказують і семантика першої, латинської, назви поселення Campus Stellae (Поле Зірки), що пізніше трансформувалося в Сантьяго, і середньовічна легенда, що стала своєрідним наративом, який визначив напрям дороги мільйонів прочан. Згідно середньовічної оповіді, імператор Карл Великий мав видіння: побачив на небі дорогу із зірок, яка розпочиналася у Фризії та вела через Німеччину, Італію, Францію, Наварру та північну Іспанію до Галісії. Папа Калікст II біля у XII ст. метафорично порівняв це видіння як дорогу численних пілігримів до гробу святого Якова в Сантьяго [див. 11]. Мабуть, для багатьох жителів великих міст піший релігійний туризм є способом довести, що життя прекрасне у своїй простоті, а більшість проблем – вигадані й штучні, коли людина споглядає схід чи захід сонця на лоні природи або рух зірок на небесній сфері, яку зазвичай закриває світло мегаполісів.

Релігійний туризм цікавить не тільки віруючих людей, нерідко звертаються на дороги відомих санктуаріїв ті, хто шукає сенсу життя, намагається втамувати психологічну або духовну травму тощо. Безумовно, зацікавленість суто пізнавально-інформаційна також займає вагоме місце.

Окремо відзначимо стосовно міжнародного туризму, що він, безумовно, напряму детермінований суспільно-політичним та соціально-економічним становищем, бо ж відомо, що ведення військових дій завжди відлякує обережних іноземців від відвідин тієї чи іншої країни. Однозначно, військові дії на Сході України призвели до зменшення насиченості туристичних потоків як у внутрішньому, так і в зовнішньому туризмі.

У нашій статті не будемо переповідати культурно-релігійні особливості того чи іншого українського санктуарію, по-перше, через обмеження об'єму цієї наукової розвідки, а по-друге, через те, що така інформація не відповідатиме вимогам академічної науковості, а радше, стосуватиметься характеру туристичних проспектів.

Проте згадаємо найважливіші з них, які радимо включити у маршрути релігійного туризму: Всеукраїнський санктуарій Матері Божої Святого Скапулярію у Бердичеві (Житомирська область), Санктуарій Пресвятої Діви Марії Цариці Миру у Більшівцях (Івано-Франківська область), Санктуарій Рудківської Матері Божої (Львівська область), Санктуарій блаженної Марцеліни Даровської в Язловці (Тернопільська область), Санктуарій Страстей Господніх у Шаргороді (Вінницька область).

Наукова новизна. Вперше розкривається важливість використання католицьких санктуаріїв в Україні у туристичній галузі як окремого напряму релігійного туризму в певних регіонах нашої держави, що водночас буде і сприяти економічному розвитку. Досліджено імагологічний аспект релігійного туризму на основі обраних текстів широкого наративного потенціалу інтерпретації в шанованих католицькою традицією місцях у контексті чуттєво-емоційного сприйняття туристами образно-символічного змісту імпліцитного змісту сакральних топосів.

Висновки. На нашу думку, релігійний туризм – це важлива складова туристичного ринку нашої держави, в якій відомі місця культової практики Католицької Церкви є оригінальними та самобутніми з точки зору туристичної привабливості. Окрім суто паломницького руху, котрий належить до сфери компетенції Церкви, забезпечення організації відвідин звичайними туристами має відношення саме до туристичної галузі, яка покликана створити привабливий для цільової аудиторії (людей, які цікавляться історією, релігією, культурою) та конкурентноспроможний продукт для українців та іноземців. Католицькі санктуарії – це важливий туристичний ресурс України у створенні привабливого образу нашої культури для іноземців та пізнання палітри духовності наших земель самими українцями. Забезпечення інформаційного контенту, представленого у друкованій продукції та інтернет-ресурсах, мають підготувати як самі релігійні спільноти, так і фахівці релігієзнавці, культурологи, історики. Якщо вести мову про ограни державної влади, то від них залежить забезпечення передусім охорони здоров'я та правопорядку, транспортної мережі. Релігійний туризм, зокрема його католицький сегмент, – один із перспективних напрямків трансформації структури економіки окремих регіонів нашої держави, особливо тих із них, де немає великої промисловості. Релігійний туризм може стати перспективним розвитком культури та економіки України. Для туристів важливим буде й імагологічний ракурс релігійного туризму, що індивідуально для кожного реципієнта експлікуватиме підтекстовий зміст послання відповідних святих місць, адже у сакральному просторі чуттєво-емоційний, образно-символічний аспекти є невід'ємною частиною. Окрім того, сучасна людина у буденному урбанізованому ритмі прагне вирватися у сферу магічного, фантастичного й загадкового, на запит чого активно відгукується художня література і кінематограф саме в сюжетах передусім духовних мандрів.

Література

1. Бучек М., єп., Седельник І. Львівська архідієцезія латинського обряду: ілюстрована розповідь. Т. 1, Парафії, костели та каплиці. Львів: Курія Львівськ. архідієцезії латинського обряду, 2004. 321 с.

2. Возницький Б. Г. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель. Львів: Центр Європи, 2005. 160 с.

3. Климко І. Г. Синтез культурних практик туристичної діяльності як фактор гармонізації глобалізаційних процесів сучасності: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. Київ, 2017. 218 с.

4. Королева Н. Предок. Повість. Королева Н. Предок: Іст. повісті; Легенди старокиїв. Київ: Дніпро, 1991. С. 269-438.

5. Остащук І. Б. Сакральний символізм паломництва в західноєвропейському християнському дискурсі. Хортицький семінар: Сакральна географія і феномен паломництва: вітчизняний і світовий контекст. Зб. наук. пр. Запоріжжя: Дике Поле, 2012. С. 104-120.

6. Панченко С. А. Культуротворчий потенціал релігійного туризму: становлення українського досвіду: автореф. дис. ... канд. культурології: 09.00.11. Київ : НАКККіМ, 2018. 20 с.

7. Попович Я. М. Феномен паломництва в католицизмі: автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11. Житомир, 2015. 16 с.

8. Czarnowski J. Sanktuaria i kościoły Kresów. Warszawa : Arystoteles, 2009. 160 s.

9. Jan Paweł II. Akt Europejski. URL: https://pielgrzymi.files.wordpress.com/2009/10/akt-europejski.pdf.

10. Resolution 70/1 adopted by the General Assembly on 25 September 2015. Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development. URL: http://www.un.org/ru/documents /ods.asp?m=A/RES/70/1.

11. Zdanowicz W. Drogi Św. Jakuba – tradycja i współczesność. URL: http://stara. Lgdziemimins kiej.pl / Prestige/Drogi_%C5%9Aw._Jakuba.pdf.

References

1. Buchek, M., bp., Sedelnyk, I. (2004). The Archdiocese of Lviv of the Latins: illustrated story. T. 1, Parishes, churches and chapels. Lviv: Curia of the Archdiocese of Lviv of the Latins [in Ukrainian].

2. Voznickij, B. G. (2005). Mikołaj Potocki Castellan of Kaniv and his artists architect Bernard Meretyn and sculptor Johann Georg Pinsel. Lviv: Tsentr Ievropy [in Ukrainian].

3. Klymko, I.G. (2017). Synthesis of the cultural practices of tourist activity as factor of harmonization of processes of globalization of contemporanety. Dissertation for the Degree of the Candidate of Philosophical Sciences degree in specialty 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. Kyiv [in Ukrainian].

4. Koroleva, N. (1991). Ancestor. Story. Ancestor: Historical tales; Legends of Old Kiev. Kyiv : Dnipro, 269-438 [in Ukrainian].

5. Ostashchuk, I. B. (2012). The Sacral Symbolism of Pilgrimage in the West European Christian Discourse. Khortytsia seminar: Sacred geography and the phenomenon of pilgrimage: domestic and world context. Collection of scientific works. Zaporizhia: Dyke Pole, 104-120 [in Ukrainian].

6. Panchenko, S. A. (2018). Culturecreative Potential of Religious Tourism: Ukrainian Experience. Dissertation for the Degree of the Candidate of Culture in speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture. Kyiv [in Ukrainian].

7. Popovych, Y. M. (2015). The Phenomenon of Pilgrimage in Catholicism. Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Studies, Specialty 09.00.11 – Religious Studies. Zhytomyr [in Ukrainian].

8. Czarnowski, J. (2009). Shrines and churches of the Borderlands. Warsaw: Arystoteles [in Polish].

9. John Paul II. European act. Retrieved from: https://pielgrzymi.files.wordpress.com/2009/10/akt-europejski.pdf [in Polish].

10.Resolution 70/1 adopted by the General Assembly on 25 September 2015. Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development. Retrieved from: http://www.un.org/ru/ documents/ods.asp?m=A/RES/70/1 [in English].

11.Zdanowicz, W. Ways of Saint James – tradition and present day. Retrieved from: http://stara.lgdziemiminskiej.pl/Prestige/ Drogi_%C5%9Aw._Jakuba.pdf [in Polish].

УДК 316.74 (575)

Аманмурадов Нурберди,
кандидат політичних наук,
Посол Туркменістану в Україні,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОЦЕСІВ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ У ТУРКМЕНІСТАНІ

Мета дослідження *полягає у висвітленні аксіологічних аспектів процесів культуротворення у Туркменістані.* ***Методи дослідження.*** *Основою вибору методів дослідження постали засади системності та комплексного підходу. У роботі використано метод аналізу і синтезу, що дозволило простежити у часовому вимірі розвиток ціннісних засад культуротворення у Туркменістані та розвиток сучасної культури.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що вперше актуалізовано проблему ціннісного визначення процесів становлення та розвитку сучасної культури Туркменістану у єдності та взаємодії різносторонньої динаміки культуротворення.* ***Висновки.*** *Цінності, сформовані на основі традиційної культури, надають того чи іншого забарвлення всій особистісній діяльності та, що надзвичайно важливо, наскільки трансформувавшись, пройшовши крізь призму життєвого досвіду, будуть передані наступним поколінням. Нерозривний зв'язок часів і поколінь можливий лише завдяки константі культурних традицій, які збереглися і викликають до відродження справжню духовність, що існувала в культурі завжди. Традиційне та інноваційне прийнято вважати двома сторонами існування культури. З одного боку, саме в традиціях різноманітні елементи культурної спадщини –цінності, норми, звичаї, ідеї, міфи, обряди, фольклор – зберігаються і передаються від одного покоління до іншого. З іншого –жодні культурні інновації не виникнуть, якщо вони не знайдуть опору в традиційних ціннісних орієнтаціях. Новацією може вважатися тільки те, що реально освоєно в культурі, призводить до зміни складових елементів людської діяльності. У процесі культурних змін народжуються, фіксуються і поширюються різні елементи культурного досвіду. Значення, вплив і ступінь поширення цих елементів залежить багато в чому від джерела їх виникнення.*

Ключові слова: *культура, цінності, ціннісні орієнтири, культуротворчі процеси, культурний фрактал, культурна спадщина.*

Аманмурадов Нурберды*, кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Аксиологические аспекты процессов культуротворення в Туркменистане

Цель исследования *заключается в освещении аксиологических аспектов процессов культуротворення в Туркменистане.* ***Методы исследования.*** *Основой выбора методов исследования появились основы системности и комплексного подхода. В работе использован метод анализа и синтеза, что позволило проследить во временном измерении развитие ценностных основ культуротворення в Туркменистане и развитие современной культуры.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что впервые актуализирован проблему ценностного определения процессов становления и развития современной культуры Туркменистана в единстве и взаимодействии разносторонней динамики культуротворення.* ***Выводы.*** *Ценности, сформированные на основе традиционной культуры, оказывают того или иного окраски всей личностной деятельности и, что очень важно, насколько трансформировавшись, пройдя сквозь призму жизненного опыта, будут переданы следующим поколениям. Неразрывную связь времен и поколений возможен только благодаря константе культурных традиций, которые*

© Аманмурадов Н., 2018

сохранились и вызывают к возрождению настоящую духовность, существовавшей в культуре всегда. Традиционное и инновационное принято считать двумя сторонами существования культуры. С одной стороны, именно в традициях различные элементы культурного наследия - ценности, нормы, обычаи, идеи, мифы, обряды, фольклор – сохраняются и передаются от одного поколения к другому. С другой - никакие культурные инновации не возникнут, если они не найдут опору в традиционных ценностных ориентациях. Новацией может считаться только то, что реально освоено в культуре, приводит к изменению составляющих элементов человеческой деятельности. В процессе культурных изменений рождаются, фиксируются и распространяются различные элементы культурного опыта. Значение, влияние и степень распространения этих элементов зависит во многом от источника их возникновения.

Ключевые слова: *культура, ценности, ценностные ориентры, культуротворческие процессы, культурный фрактал, культурное наследие.*

Amanmuradov Nurberdy, *Candidate of Political Science, Ambassador of Turkmenistan in Ukraine, Doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Axiological aspects of processes of cultivation in Turkmenistan

The purpose of the article *is to highlight the axiological aspects of the processes of cultivation in Turkmenistan.* ***Methodology.*** *The basis of the choice of research methods were the foundations of systemic and integrated approach. The method of analysis and synthesis used in work, which allowed to trace the development of valuable principles of cultural growth in Turkmenistan and the development of modern culture in a time perspective.* ***The scientific novelty*** *is that for the first time the problem of value determination of the processes of formation and development of the modern culture of Turkmenistan in the unity and interaction of the versatile dynamics of cultural evolution has been actualized.* ***Conclusions.*** *Values are formed by traditional culture, have a particular color of all the personal business, and that is extremely important, as transformed by going through the prism of experience, will be transferred to future generations. The inextricable connection of time and generations is possible only due to the constant cultural traditions that have been preserved and cause the revival of true spirituality that has always existed in culture. Traditional and innovative is considered to be two sides of the existence of culture. On the one hand, it is in traditions that various elements of the cultural heritage – values, norms, customs, ideas, myths, ceremonies, folklore – are preserved and transmitted from one generation to another. On the other hand, no cultural innovation will occur if they do not find support in traditional value orientations. Innovation can be considered only what is mastered in culture, leads to a change in the constituent elements of human activity. In the process of cultural change, various aspects of cultural experience are born, fixed and disseminated. The significance, influence, and degree of distribution of these elements depends mainly on the source of their occurrence.*

Key words: *culture, values, values orienteering, culture-making processes, cultural fractal, cultural heritage.*

Актуальність теми дослідження. Оскільки простір культури включає в себе матеріально-практичні, духовні, повсякденні сфери, що містять смислове ціннісно-оціночне ставлення, то можна констатувати, що культура, по суті, є системою об'єктивних і суб'єктивних цінностей. Виклад бачення культури на основі аксіологічного підходу дозволяє досліджувати історичне минуле і сьогодення з точки зору домінантних систем оцінок і цінностей в аспекті розуміння і пояснення аксіологічного контексту культури, її часових та просторових характеристик. Ціннісне ставлення до світу реалізується в діалогічних, образних, текстових, музичних, лінгвістичних, нормативних структурах. Всі вони знаходять свій прояв в конкретний час культури, тривають, актуалізуються в певному часо-просторі. Їхня затребуваність обумовлена самим змістом духовно-практичної діяльності людини і

суспільства. Життєвість культурних форм (структур), їх трансляція пов'язані зі стійкістю або нівелюванням ціннісних смислів і відповідних оціночних відносин.

Культура як універсум формує і наповнює соціокультурний простір індивіда і суспільства ієрархією ціннісних смислів. Особистість і соціум створюють (або забувають), транслюють чи консервують вічні, секулярні, естетичні (творчі та художні), практичні (виробничо-господарські, повсякденні), релігійні та інші цінності. Дослідження культури та процесів культуротворення з точки зору ціннісного аспекту дозволяє виявити, щоцінність і є тією інтегруючою структурою, вивчення якого дає можливість визначити специфіку культури як цілого, описувати не сукупність артефактів, створених в тій чи іншій сфері людської діяльності, а цілісну структуру окремо взятого культурно-історичного типу або культури в цілому.

Аналіз досліджень і публікацій. Значний внесок в теорію цінностей та дослідження культури з точки зору ціннісного підходу внесли М. Шелер і Н. Гартман, Д. фон Гільдебранд, Р. Пері, П.Ріккерт. Серед сучасних українських дослідників, з роботами яких пов'язаний розвиток аксіології, слід відзначити В. Андрущенка, А. Бичко, І. Бичко, С. Кримського, А. Лоя, В. Ляха, В. Малахова, С. Пролєєва, М. Поповича, В. Табачковського. Серед дослідників ближнього зарубіжжя - В.Соловйов, Б. Вишеславцев, М. Каган, В. Тугаринов, Г.Вижлецов та ін.

Мета дослідження полягає у висвітленні аксіологічних аспектів процесів культуротворення у Туркменістані.

Виклад основного матеріалу. Кожна національна культура як окремий універсум, що визначається етнокультурним кодом, є своєрідною ціннісної структурою, де кожне явище має свою аксіологічну модель, і всі ці моделі інтегровані в рамках єдиної системи. Ціннісні моделі є ієрархічними: в центрі цієї ієрархії лежать найважливіші цінності, що визначають зміст людського буття; на периферії - цінності, що визначають різні сторони людини, суспільства, природи і культури [3, 21].

Як відзначає М. Каган, аксіосфера являє собою не просту сукупність, сусідство, тих чи інших цінностей, які незрозуміло чому утворилися, а їх цілокупність, що закономірно склалася в історії культури в систему конкретних форм ціннісного ставлення людини до світу. Тому саме системний підхід завжди вимагає застосування критерію необхідності і достатності для з'ясування того, які саме види цінності і чому саме вони утворюють аксіосферу культури [5, 54].

Система цінностей є важливим системоутворюючим фактором культури, займаючи панівне становище в сфері моралі і права, мистецтва і релігії, політичного і культурного життя. За її змістом можна судити про суспільство в цілому. освоєння системи цінностей, вироблення аксіологічного ставлення до реальності має принципове значення для соціалізації особистості, для формування її світогляду, ціннісних відносин і орієнтації.

У суспільному пізнанні цінності виступають семантичними кодами культури і життєдіяльності, дешифрування яких дозволяє не тільки описати історичні явища в

певній площині, але й зрозуміти їх внутрішній сенс в перспективі подальшого розвитку [1, 69].

Соціокультурні процеси у сфері культури Туркменістану визначають правові, економічні, соціальні та організаційні основи державної політики спрямованої на інституційне забезпечення конституційних прав громадян на участь у культурному процесі та доступ до культурного надбання, створення, відродження, збереження, розвиток, використання та розповсюдження культурних цінностей.

Герменевтика процесу культуротворення, збереження та відродження культури народу Туркменістану базується на дослідженні світоглядно-філософських парадигм відображених у термінах і поняттях, як фракталах загального. Головним фрактальним елементом у системі теоретичних координат є розуміння культури, яке визначається як сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених і створюваних людством і спрямованих на гармонійний розвиток особистості, виховання патріотизму, формування високих моральних і духовно-моральних якостей, задоволення естетичних потреб і інтересів громадян Туркменістану. У свою чергу культурними цінностями виступають моральні і естетичні ідеали, норми і зразки поведінки, мови, діалекти і говори, національні та етнічні традиції та звичаї, історичні топоніми, фольклор, прикладні народні ремесла, твори літератури і мистецтва, результати і методи наукових досліджень діяльності в галузі культури (духовні цінності), а також мають історико-культурну значимість будівлі, споруди, предмети і технології, унікальні в історико-культурному відношенні території та об'єкти (матеріальні цінності). Похідною фрактальною часткою є мистецтво відтворення дійсності в художніх образах за допомогою таких різновидів людської діяльності, як література, живопис, графіка, скульптура, дизайн, архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, музика, пісня, танець, театр, цирк, кіно, телебачення та інші, результати якого є внеском у розвиток культури.

Одночасне існування в аксіосфері традиційних і сучасних видів цінностей є закономірним, тому що новаторство і традиції - дві взаємопов'язані сторони розвитку культури, що характеризують наявність в ній як стійких, так і суперечливих моментів [6, 84].

З поняттям культури тісно пов’язане поняття культурної спадщини та національного культурного надбання. Культурну спадщину туркменського народу інституційно визначено як культурні цінності, які створені в минулому і які представляють цінність з естетичного, соціально-культурної, історичної, археологічної, архітектурної та інших точок зору, значимі для збереження і розвитку національно-культурної самобутності туркменського народу. Найвищим соціальним визнанням є національне культурне надбання Туркменістану - культурні цінності, що мають особливе значення для історії і культури країни, що належать виключно Туркменістану без права їх передачі іншим державам. У зв’язку з цим у Туркменістані створено Державний реєстр об'єктів національного культурного надбання Туркменістану та встановлено особливий режим об'єктів національного культурного надбання – систему правових, організаційних заходів,

яких вживає держава задля збереження, утримання, відновлення, охорони і використання об'єктів національного культурного надбання.

Систему соціокультурних взаємодій завершує розкриття сутності діяльності в галузі культури, яка визначається як діяльність державних органів, організацій культури і фізичних осіб по створенню, відродженню, збереженню, розвитку, поширенню і використанню культурних цінностей, а також залученню до них громадян. Таку діяльність виконує працівник культури, що професійно займається створенням, збереженням, розвитком, поширенням, використанням культурних цінностей, а також залученням до них громадян. Вид діяльності пов'язаний із створенням культурних цінностей та, або їх інтерпретацією віднесено до поняття творча діяльність, якою займається людина професійно або ініціативно на власному відчутті творчого потенціалу.

Культурна діяльність здійснюється у сфері збереження, відродження, використання, популяризації та державної охорони об'єктів культурної спадщини туркменського народу, у сфері художньої літератури, театрального, музичного, образотворчого та циркового мистецтва, архітектури і дизайну, фотомистецтва, аудіовізуального мистецтва, у сфері телебачення, кіно, радіо і інших засобах в частині створення і поширення культурних цінностей, народної художньої творчості, фольклору, клубної діяльності, народних художніх промислах і ремеслах, збереження, вивчення і представлення музейних предметів і музейних колекцій, книжкових пам'яток, бібліотечних фондів, архівних документів, виробництва матеріалів, устаткування та інших засобів, необхідних для збереження, створення, поширення і освоєння культурних цінностей, у сфері естетичного виховання, художньої і музичної освіти, педагогічної діяльності, наукових досліджень і міжнародних культурних зв'язків та обмінів.

Отже, до структури системи теоретичних основ соціокультурних взаємодій в культурній сфері Туркменістану є розуміння культури, яке визначається як сукупність матеріальних і духовних цінностей і їх соціалізація, культурні цінності, як моральні і естетичні ідеали та способи їх презентації, мистецтво та культурна спадщина і національне культурне надбання. Теоретичні основи інституціалізуються посередництвом діяльності державних органів, організацій культури і працівників культури, а також творчих працівників у сферахв яких зберігаються, створюються, поширюються і освоюються культурні цінності.

Характер соціокультурної взаємодії в галузі культури у Туркменістані визначається як патерналістський. Функціонування системи соціокультурної взаємодії базується на державній підтримці культури, забезпеченні і захисту прав громадян на здійснення діяльності в галузі культури і участі у культурному житті. Культурна політика базується на принципах відродження і розвитку національної культури Туркменістану, загальнодоступності культурних цінностей і всіх видів послуг в галузі культури, свободи творчої діяльності громадян як на професійній, так і на аматорській основі відповідно до їх інтересів і здібностей, рівності прав і можливостей громадян у створенні, відродженні, збереженні, розвитку, поширенні і використанні культурних цінностей, духовно-морального виховання особистості за допомогою використання культурних цінностей, охорони національної історико-

культурної спадщини, залученні молоді до духовно-моральних цінностей національної та світової культури через систему освіти, розвитку культурних зв'язків зі співвітчизниками, які проживають за кордоном, для збереження цілісності і взаємозбагачення національної культури Туркменістану, сприяння розвитку міжнародних зв'язків в області культури, сприяння організаціям культури у формуванні сприятливого середовища для їх функціонування в ринкових умовах.

Важливим для студіювання відносин, що визначають соціокультурний простір у системі координат «держава – громадянин» є дослідження інституційного забезпечення процесів, які характеризують соціокультурної взаємодії. У Туркменістані держава гарантує громадянам незалежно від національності, раси, статі, походження, майнового і посадового становища, місця проживання, мови, ставлення до релігії, політичних переконань, партійної приналежності або відсутності приналежності до будь-якої партії право на участь у культурній діяльності, користування організаціями культури, доступ до культурних цінностей, що знаходяться в державних організаціях культури.

Держава гарантує громадянам право на всі види творчої діяльності відповідно до їх інтересів і здібностей, на вільний вибір моральних, естетичних та інших цінностей, захист своєї культурної самобутності, створює умови громадянам для реалізації їх права на освіту в галузі культури, надає право створювати підприємства, установи та організації з виробництва, тиражування, збереження, розповсюдження культурних цінностей.

Держава гарантує право на збереження і розвиток національно-культурної самобутності інших народів, які проживають на території Туркменістану, забезпечує правовий захист громадян від незаконного втручання в їх творчу діяльність, сприяє пропаганді культурної спадщини народу Туркменістану засобами масової інформації та організаціями культури.

При цьому громадяни отримують право створювати асоціації, творчі спілки та інші об'єднання в галузі культури, що діють на громадських засадах, займатися творчою діяльністю, вивозити за межі країни культурні цінності з метою експонування, для здійснення реставраційних робіт і наукових досліджень, в інших необхідних випадках, а також в цілях продажу.

Висновки**.** Цінності, сформовані на основі традиційної культури, надають того чи іншого забарвлення всій особистісній діяльності та, що надзвичайно важливо, наскільки трансформувавшись, пройшовши крізь призму життєвого досвіду, будуть передані наступним поколінням. Нерозривний зв'язок часів і поколінь можливий лише завдяки константі культурних традицій, які збереглися і викликають до відродження справжню духовність, що існувала в культурі завжди. Традиційне та інноваційне прийнято вважати двома сторонами існування культури. З одного боку, саме в традиціях різноманітні елементи культурної спадщини - цінності, норми, звичаї, ідеї, міфи, обряди, фольклор - зберігаються і передаються від одного покоління до іншого. З іншого - жодні культурні інновації не виникнуть, якщо вони не знайдуть опору в традиційних ціннісних орієнтаціях. Новацією може вважатися тільки те, що реально освоєно в культурі, призводить до зміни складових елементів людської діяльності. У процесі культурних змін народжуються, фіксуються і

поширюються різні елементи культурного досвіду. Значення, вплив і ступінь поширення цих елементів залежить багато в чому від джерела їх виникнення.

Література

1. Баева Л.В. Ценности изменяющегося мира: Экзистенциальная аксиология истории: моногр. Астрахань, 2004. 275 с.

2. Богатырева Е. Н. Время культуры в контексте ценностно-оценочного отношения человека к миру. *Известия Саратовского ун-та. Нов. серия. Сер. Философия. Психология. Педагогика.* 2013. Т. 13.Вып. 4. С.13-17.

3. Докучаев И.И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры. С-Пб: Наука, 2009. 595 с.

4. Емченко Е. П. Ценностная трансформация повседневности в контексте медиареальности. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2016. № 1 (45). С. 102–109.

5. Каган М.С. Философская теория ценности. СПб: Петербург, 1997. 295 с.

6. Котлярова В.В. Традиционные ценности в современной культуре. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 84-86.

References

1. Baeva, L.V. (2004). Values of a Changing World: Existential Axiology of History. Astrakhan [in Russian].

2. Bogatyreva, E. N. (2013). The time of culture in the context of the value-assessment relation of man to the world. Izvestija Saratovskogo un-ta. Nov. serija. Ser. Filosofija. Psihologija. Pedagogika, vol.13 (4), 13-17 [in Russian].

3. Dokuchaev, I.I. (2009). Value and Existence. Fundamentals of the historical axiology of culture. S-Pb: Nauka [in Russian].

4. Emchenko, E.P. (2016). Value transformation of everyday life in the context of media realism. Vestnik Cheljabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv, 1 (45), 102-109 [in Russian].

5. Kagan, M.S. (1997). Philosophical theory of value. SPb: Peterburg [in Russian].

6. Kotlyarova, V.V. (2010). Traditional values in modern culture. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 1 (5), 84-86 [in Russian].

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
biguss@meta.ua

КУЛЬТУРА МЕНЕДЖМЕНТУ РАННЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Метою роботи *є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Раннього Середньовіччя, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі зародження феодального суспільства.* ***Методологічною основою*** *дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії суспільства, його культури та управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, індукція, дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація.* ***Наукова новизна*** *одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні особливостей культури менеджменту на етапі Раннього Середньовіччя.* ***Висновки.*** *Важливу адміністративно-регулюючу роль в системі управління Середньовіччя відігравала існуюча стратифікація суспільства. У європейських країнах були такі стани: церковні феодали-священнослужителі, світські феодали-лицарі, селяни та городяни-бюргери. Для кожного з цих станів була характерна своя культура, сакральне сприйняття світу, що чинили значний вплив на формування культури менеджменту. Раннє Середньовіччя характеризується становленням феодальної власності на землю, появою перших форм залежного населення, варварських і ранньофеодальних державних утворень (королівств), система управління яких ієрархічна з виділенням центрального, регіонального і місцевого рівнів. У західних країнах ці структури жорстко централізовані, у східних – м'які й децентралізації. В цей період провідну роль відігравала релігія, і тому управлінські ідеї були частиною богослов'я та схоластичної філософії, для яких характерна оцінка менеджменту з морально-етичних релігійних позицій. Джерелами, за якими можна судити про управління феодальним маєтком, стали поліптики і варварські правди, а також регламенти для управителів. Багато джерел управлінської культури були написані з позицій держави або першої особи.*

Ключові слова: *культура менеджменту, Раннє Середньовіччя, суспільство.*

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

Культура менеджмента Раннего Средневековья

Цель работы *– теоретический анализ и обобщение особенностей культуры менеджмента Раннего Средневековья, что будет способствовать обогащению гуманитарной науки новыми знаниями о становлении культуры управления на этапе зарождения феодального общества.* ***Методологической*** *основой исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории общества, его культуры и управления. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, индукция, дедукция, сравнение, обобщение, формализация.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в выявлении и системном обобщении особенностей культуры менеджмента на этапе Раннего Средневековья.* ***Выводы.*** *Важную административно-регулирующую роль в системе управления Средневековья играла существующая стратификация общества. В европейских странах были следующие сословия: церковные феодалы-священнослужители,*

© Коваленко Є. Я., 2018

светские феодалы-рыцари, крестьяне и горожане-бюргеры. Для каждого из этих сословий была характерна своя культура, сакральное восприятие мира, оказывающие значительное влияние на формирование культуры менеджмента. Раннее Средневековье характеризуется становлением феодальной собственности на землю, появлением первых форм зависимого населения, варварских и раннефеодальных государственных образований (королевств), система управления которых иерархическая с выделением центрального, регионального и местного уровней. В западных странах эти структуры жестко централизованы, в восточных – мягкие и децентрализованы. В этот период ведущую роль играла религия, и поэтому управленческие идеи были частью богословия и схоластической философии, для которых характерна оценка менеджмента с морально-этических религиозных позиций. Источниками, по которым можно судить об управлении феодальным поместьем, стали полиптики и варварские правды, а также регламенты для управляющих. Многие источники управленческой культуры были написаны с позиций государства или первого лица.

Ключевые слова: *культура менеджмента, Раннее Средневековье, общество.*

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

The culture of Management of the Early Middle Ages

The purpose of the article *is theoretical analysis and generalization of features of the Management culture of the Early Middle Ages, which will contribute to the enrichment of the humanities with new knowledge about the formation of a culture of governance at the stage of the birth of feudal society.* ***Methodology.*** *The methodological basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization, sociocultural, activity, historical approaches, significant provisions of the theory and history of society, its culture and management. Common scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis, synthesis, induction, deduction, comparison, generalization, formalization.* ***The scientific novelty*** *of the results obtained is to identify and systematically generalize the features of the Management culture at the Early Middle Ages.* ***Conclusions.*** *The existing stratification of society played an essential administrative and regulatory role in the system of management of the Middle Ages. In the European countries, there were such states: feudal church clerics, secular feudal knights, peasants, and burgers. For each of these states was characterized by its own culture, the sacred perception of the world, which had a significant impact on the formation of a culture of management. The emergence of feudal land ownership characterizes early Middle Ages, the appearance of the first forms of dependent population, barbaric and old feudal state formations (kingdoms), whose system of governance is hierarchical with the allocation of central, regional and local levels. In Western countries, these structures are rigidly centralized, eastern – soft and decentralized. In this period, religion played a leading role, and therefore management ideas were part of theology and scholastic philosophy, which is characterized by an assessment of management of moral and ethical religious positions. Sources that can be judged about the administration of feudal estates have become polycystic and barbaric truths, as well as regulations for managers. Many sources of Managerial culture were written from the standpoint of the state or the first person.*

Key words: *Culture of Management, Early Middle Ages, Society.*

Актуальність теми дослідження. Менеджмент, будучи результатом суспільного поділу праці, налічує багато тисячоліть, оскільки організації, як явище суспільного життя, з якими нерозривно пов’язаний менеджмент, з’явилися ще на початку виникнення цивілізації. Роль менеджменту протягом усього цього часу залишається практично незмінною і полягає у забезпеченні цілісності та життєздатності організацій – свідомого об’єднання людей з метою вирішення особистих і суспільних проблем. Але водночас постійно змінюються уявлення про менеджмент як особливу сферу людської діяльності, його культура та мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження історичних коренів науки менеджменту дозволяє виділити два періоди в її формуванні: емпіричний – заснований на практичному досвіді, інтуїтивному, ірраціональному розумінні

об'єкта управління, і теоретичний – заснований на глибокому вивченні, раціональному абстрактно-логічному осмисленні та формалізації об'єкта управління. Ключовим елементом, на якому базується виникнення теоретичного етапу розвитку менеджменту і відповідної культури управління індустріального суспільства (кін. XIX ст.) – стала Європейська наука, або наука Нового часу. За цей час сформувалося багато напрямів менеджменту: наукове управління Ф. Тейлора, адміністративна школа А. Файоля, бюрократична школа М. Вебера, школа людських відносин М. Фоллет, поведінкова теорія А. Маслоу та ін. Проте застосування цих раціоналістичних підходів і методів управління в умовах нового, постіндустріального суспільства демонструє їхню безпорадність, безнадійність, неадекватність і призводить до наростання ентропії та хаосу [10; 12]. Це пояснюється тим, що нове суспільство, яке зароджується, характеризується надзвичайною складністю організацій, надвисокою швидкістю змін та невизначеністю. І оскільки збільшується ірраціональність, то закономірно виникає інтерес до вивчення культури менеджменту доіндустріального суспільства.

Метою роботи є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Раннього Середньовіччя, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі зародження феодального суспільства.

Виклад основного матеріалу. Термін «середні віки» був уперше введений італійськими гуманістами. Римський історик XV ст. *Флавіо Бйондо*, назвав «середнім віком» період, який відділяв його епоху від часу, що служив джерелом натхнення – Античності. З позицій досягнень культури Відродження Середні віки ним бачилися як період здичавіння. У XVII ст. німецький історик *Крістоф Келлер* ввів термін «Середні віки» в періодизацію всесвітньої історії, розділивши її на Античність, Середньовіччя і Новий час. Хронологічні рамки періоду були позначені ним часом від поділу Римської імперії на Західну і Східну в 395 р. до падіння Константинополя у 1453 р. У XVIII ст., яке ознаменувалося успіхами Просвітництва, критерієм періодизації став служити не стільки стан культури, скільки ставлення до релігії. У понятті «Середні віки» з'явилися принизливі акценти, через які цей період став оцінюватися як обмеження розумової свободи та панування догматизму. Початок Нового часу пов'язувався з винаходом друкарства, відкриттям Америки, реформаційним рухом – явищами, які істотно розширили і змінили розумовий кругозір людини [1; 7].

Історію Середньовіччя прийнято ділити на такі три етапи [4, 23; 5, 29; 6, 15]:

1) Раннє Середньовіччя (кін. V – X ст.) – становлення феодальної власності на землю, поява перших форм залежного населення, варварських і ранньо-феодальних державних утворень (королівств);

2) Високе Середньовіччя (XI – сер. XV ст.) – розквіт феодальних відносин, панування централізованої станово-представницької феодальної монархії, доменіальної системи господарства, розвиток міст, ремесел, товарно-грошових відносин, формування міського права та центральної державної влади;

3) Пізнє Середньовіччя або початок раннього Нового часу (сер. XV – сер. XVII ст.) – розкладання феодалізму і зародження ринкових відносин, оформлення державного управління на принципах абсолютної монархії, формування колоніальної системи та світового господарства.

На кожному з цих етапів культура і мистецтво менеджменту не залишалися незмінними й тією чи іншою мірою відображали еволюцію соціально-економічних і політичних систем, а крім того, специфічні особливості феодалізму в різних країнах, які визначаються конкретно-історичними, географічними умовами, традиціями та культурою народів.

У цілому, для феодального суспільства характерні такі риси [1, 43-54]: аграрний характер економіки, панування натурального господарства, відносна нерозвиненість товарно-грошових відносин; панування великого феодального землеволодіння й умовний характер земельної власності; становий характер суспільства, наявність відносин особистої залежності; соборність людини, сакральне сприйняття світу, орієнтація на колективізм і взаємодопомогу.

Важливу адміністративно-регулюючу роль в системі управління Середньовіччя відігравала існуюча стратифікація суспільства. У європейських країнах у період феодалізму були такі чотири основні стани: церковні феодали-священнослужителі, світські феодали-лицарі, селяни та городяни-бюргери. Для кожного з цих станів була характерна своя соціально-економічна ідеологія і культура, що чинили значний вплив на формування управлінської культури.

Духовенство було найбільш організованим станом, мало сувору ієрархію і входило в світську систему васалітету. Оскільки це був відкритий стан, він включав також і найбільш обдарованих представників інших класів. Це багато в чому визначило той факт, що в період Середньовіччя саме церковні феодали в основному займалися розробкою суспільних, зокрема управлінських проблем.

Світські феодали, особливо на першому й другому етапах феодалізму, прагнули до збільшення багатства насамперед шляхом воєн, а не на основі раціонального ведення господарства та заощадження. Для них було характерно демонстративне, престижне споживання, що підносило їхній соціальний статус. Тому представники цього стану не залишили серйозних управлінських трактатів.

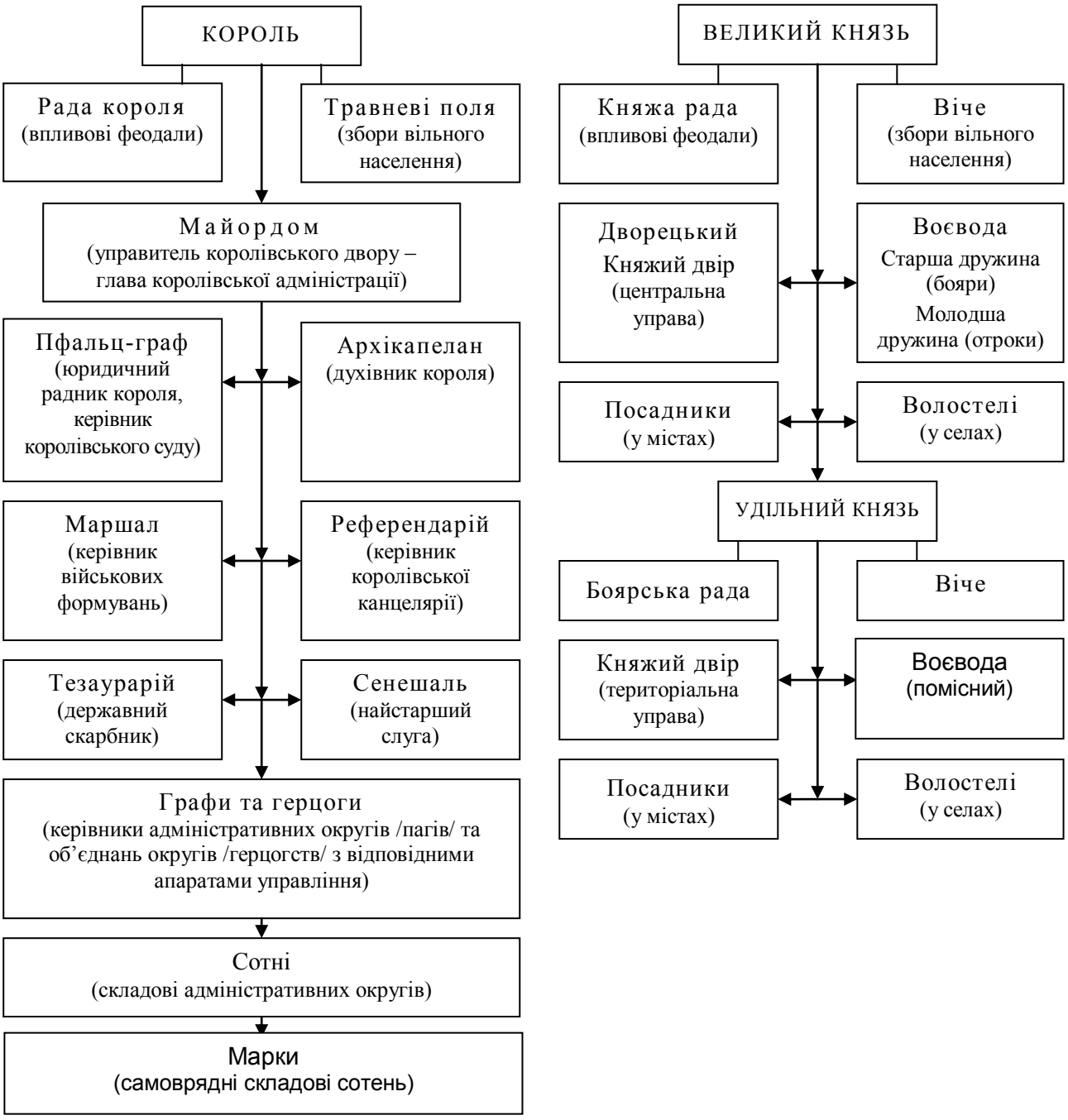
Однією з найбільш характерних рис феодалізму була наявність вертикальних відносин панування і підпорядкування. Уже в III ст. почався процес перетворення вільних виробників матеріальних благ і рабів у феодально-залежних селян, й утворення великого феодального землеволодіння.

Особисто залежні від феодала селяни мали в користуванні земельний наділ, на якому вели своє індивідуальне господарство. За користування землею селяни несли на користь феодала сукупність повинностей, які отримали назву феодальна земельна рента.

У X ст. почалося формування особливого стану – городян-бюргерів. На відміну від селянського стану багатство городян визначалося насамперед трудовими зусиллями, розвитком підприємницьких здібностей і не сильно залежало від земельної власності. В силу цього для городян була характерна значна майнова диференціація, тому вони не становили єдиного класу.

Вертикальні ієрархічні зв’язки в феодальному суспільстві доповнювалися горизонтальними. Належність до якогось співтовариства, з яким людина співвідносила свою діяльність, думки та вчинки, була свого роду гарантією від негативних наслідків природних і соціальних катаклізмів. Середньовічна людина не могла проявляти свою індивідуальність, яка фактично розчинялася у соціальній ролі й статусі певної групи.

Таким чином, феодальний уклад мав специфічні риси, які й визначили особливості культури та мистецтва менеджменту. На рис. 1 представлені організаційні структури управління Франкської держави та Київської Русі, які, на нашу думку, є характерними й типовими для західних і східних європейських держав середньовічного періоду. Як видно, ці структури багато в чому схожі: чітка ієрархія, центральний, регіональний і місцевий рівні управління, проте у східноєвропейській – значно вищий рівень децентралізації ухвалення рішень.



***а*) Франкська держава** ***б*) Київська Русь**

Рис. 1. Типові структури управління в середньовічних європейських країнах заходу і сходу

Джерело: розроблено на основі [2-5; 9; 15]

В умовах Середньовіччя відбувся подальший розвиток управлінських знань. У цей період виникли нові відносини, інститути та проблеми, не властиві для суспільства Стародавнього Світу, і які вимагали свого опису й осмислення. Кожен із етапів у розвитку Середньовіччя знайшов своє відображення у відповідних культурі й мистецтві управління та виразив їхню специфіку.

Історики традиційно називають кін. V – X ст. темною епохою або похмурим періодом, підкреслюючи бідність і неуцтво мас, занепад античного ремесла й торгівлі, відсутність гуманітарного прогресу, застій в освіті та науці [11]. У цей період практично не було написано праць, спеціально присвячених управлінню. Ранньосередньовічна культура носила в основному усний характер, а нечисленні писемні джерела фіксували переважно поточні події. Книги були написані від руки й не призначалися для широкого кола читачів. В основному вони ставали доступними священикам, писарям, правителям і дрібномаєтним дворянам.

У працях богословів було відображено життя Середньовіччя, в яких, як правило, викладалися прийняті та схвалені церквою канони, що стосуються не тільки її життєдіяльності, а й управління королівством, ведення воєн, землекористування тощо.

В епоху Середньовіччя провідну роль у суспільстві відігравала релігія. Тому управлінські ідеї феодалізму були частиною богослов'я і схоластичної філософії, яка виникла з нього. Для неї характерна оцінка управління із морально-етичних позицій та опора на поняття справедливості. Основою норм, що застосовувалися до управлінських відносин, була релігійна етика. Для Церкви, наприклад, було неважливо, що є багатством і яким чином його можна збільшити, головне – наскільки справедливо нажито багатство та наскільки гідне життя його власника [5, 114-115].

Типовий середньовічний європейський трактат із управління являв собою компіляцію стародавніх текстів, доповнених цитатами з Біблії. Причому минуле описувалося у категоріях справжнього, в результаті чого мислителям давнини приписувалася феодальна система цінностей.

Важливими джерелами управлінських ідей в період феодалізму стали праці видатних церковних діячів і ченців. Це можна пояснити як панування релігійного світогляду, так і тим, що церква була одним із найбільших землевласників, а монастирі були організаторами добре налагодженого великого вотчинного господарства.

Головними джерелами, за якими можна судити про внутрішній устрій феодального маєтку, формах феодальної ренти, різних категоріях залежного селянства і принципах раціонального господарювання, стали *поліптики* (обліковий документ Середньовіччя). Найбільш відомими із них є Сен-Жерменський поліптік (Поліптик абата Ірмінона) та Фульдський поліптик.

У церковних поліптиках вказувалися кількість панської, тобто монастирської, землі (ріллі, виноградників, луків, лісів, пасовищ і т. д.), а також будівель, млинів тощо. Крім того, в них давалися переліки селянських господарств із зазначенням місцезнаходження і належних з них повинностей,

імен і соціального статусу власників та членів їхніх сімей [1, 329-330]. У володіннях світських сеньйорів поліптик складався досить рідко.

Джерелами управлінських ідей у ранньому Середньовіччі є так звані *варварські правди*: «Салічна», «Бургундська», «Баварська», «Руська» та ін. У них розглядалися окремі проблеми й принципи раціонального управління помісним господарством, містився перелік санкцій і штрафів за злочини в сільському господарстві, ремісничій майстерні та ін. [13; 14]. Пізніше стали створюватися так звані *регламенти* – інструкції для управителів феодальними маєтками, які були більш змістовними з точки зору розвитку управлінської думки.

Найважливішим джерелом відомостей про життя, звичаїв й частково про принципи управління господарством салічних франків є судебник *«Салічна правда»*. Цей кодекс законів звичаєвого народного права був складений при Хлодвігу I (466 – 511 рр.) і доповнювався капітуляріями (указами) інших королів. У «Салічній правді» були розглянуті проблеми, пов'язані з розкладанням общини й генезисом феодальних відносин, організацією ранньофеодальних вотчин.

«Салічна правда» ділилася на титули (розділи), а кожен титул – на параграфи. Більшість титулів було присвячено визначенню штрафів за всілякі крадіжки та проступки.

Згідно із «Салічною правдою», основну масу франкського населення становили вільні франки – повноправні члени сільської общини, вільні селяни-землероби. Вони жили сусідськими общинами, в яких зберігалися пережитки родового ладу. Одночасно в селі жили й чужаки – переселенці з інших місць, які оселилися за згодою з іншими общинниками або відповідно до королівської грамоти. «Салічна правда» визначала великий штраф у 200 солідів кожному, хто насмілювався протестувати проти королівської грамоти. У титулі «Про переселенців» установлювалося, що кожна вільна людина могла оселитися у чужому селі, якщо проти цього не протестував ніхто із його жителів. При наявності хоча б однієї людини, яка виступала проти, чужинець у цьому селі оселитися не міг [13, 46-47].

У кін. V – VI ст. поруч з вільною франкською общиною існували великі маєтки. Великими землевласниками були сам король, його дружинники, вище духовенство та римські землевласники, які частково зберегли свої володіння, і близькі до королівського двору («королівські співтрапезники»).

У «Салічній правді» вказувалося, що селянська община зберігала верховні права на орні землі, вони не перерозподілялися, а перебували в спадковому користуванні кожного вільного франкського селянина. Луки та ліси перебували в колективній власності селянської общини. Стада, що належали селянам сусідніх сіл, паслися на загальних луках. Вільний селянин міг брати з лісу будь-яке дерево, навіть зрубане, якщо на ньому була позначка, що воно було зрубано понад рік тому. Садибна земля перебувала в індивідуальній власності кожного селянина. Ця земля могла передаватися у спадок синам, братам. Жінці земля у спадок не передавалася. Верховні права общини на землю проявлялися у тому,

що ніхто з її членів не мав права продавати свою землю. Коли селянин вмирав, не залишаючи після себе синів, ця земля поверталася общині й потрапляла в руки сусідів [13, 59-62].

На підставі положень, представлених у «Салічній правді», можна сказати, що в господарстві франків були розвинені різноманітні галузі – землеробство, тваринництво, бджільництво, садівництво, виноградарство, а також полювання і рибальство. При будинку кожного вільного селянина були господарські споруди.

Таким чином, у «Салічній правді» були врегульовані взаємовідносини селян з общиною і між собою, була зроблена спроба захисту їх інтересів, однак питання організації та управління окремих господарств не розглядалися і віддавалися на розсуд селян.

Багато джерел управлінської культури феодалізму мають продержавний характер. Ряд трактатів, що містять управлінські ідеї, були написані з позицій держави або для першої особи держави. Для короля або великого феодала вони становили інтерес постільки, оскільки сприяли збереженню і зміцненню їхньої влади.

Подальша еволюція феодального господарства була відображена в одному з найважливіших ранньофеодальних трактатів *«Капітулярій про маєтки»*. Вважається, що він був виданий Карлом Великим (742 – 814 рр.) у 801 р.

У «Капітулярії про маєтки» були відображені особливості господарського й соціального життя VIII – IX ст., розглянуто питання організації великого феодального господарства, заснованого на кріпацькій праці дворових і селян. «Капітулярій» містить 70 інструкцій начальникам фіскальних округів, управителям, в руках яких зосереджувалися усі маєтки, що перебували в безпосередньому володінні королівського двору [8].

«Капітулярій про маєтки» не тільки характеризує устрій великої каролінгської вотчини, але й дає розпорядження про організацію польових робіт, розширення скотарства, садівництва, городництва та виноградарства, організацію вотчинного ремесла (насамперед для сільськогосподарських потреб), про обов'язки й права королівських управителів, про «живий» і «мертвий» інвентар, який необхідно мати в кожній вотчині і т. д. Крім того, в «Капітуляції» викладено принципи раціональної торгівлі (наприклад, пропонується продавати надлишки й купувати ті товари та продукти, які не виробляються у маєтку) й управління запасами.

У ньому також містяться дані про соціальні категорії усередині селянства та про процес втягування у феодальну залежність людей, що залишалися ще вільними. Особлива увага приділяється заходам щодо посилення нагляду управителів за виконанням різних повинностей селян і за збереженням королівських володінь і доходів від розкрадання. Найбільший інтерес з точки зору розвитку культури управління становлять наступні інструкції [8, 97-101]:

– щоб з людьми нашими добре поводилися і не доводили їх до розорення;

– щоб не сміли управителі ставити людей на свою службу, вимагаючи від них панщини та інших робіт у свою користь; нехай також не приймають від них будь-яких великих дарів;

– якщо люди наші вчинять нам яку-небудь шкоду крадіжкою або іншими проступками, нехай то повністю відшкодують; крім того, по закону нехай отримають покарання бичуванням, виключаючи людиновбивства та підпали;

– коли управителі наші повинні виконувати роботи – посів або оранку, збір жнив, сіна або винограду, – кожен під час роботи всюди нехай ретельно дивиться і дає розпорядження, як треба вести справу, щоб було добре й справно; якщо ж буде у відсутності або куди-небудь не зможе піти сам, доброго посланця з людей наших або іншу вірну людину нехай нарядить для нагляду за нашою справою, щоб було добре виконано; і нехай управитель ретельно дбає про те, щоб наряджати вірну людину для нагляду за цією справою;

– бажаємо, щоб управителі наші десятину з усього врожаю повністю давали церквам нашого фіску, а іншим церквам нашої десятини не давати, хіба тільки там, де встановлено здавна;

– нехай кожен управитель службу свою повністю справляє, як йому буде про те оголошено; якщо ж знадобиться більше служити, нехай розпорядиться розрахувати, чи повинен він помножити людей, щоб справити цю службу або ж визначити для неї і ночі;

– бажаємо, щоб кожен управитель у своєму окрузі мав такі ж міри – модії, секстарії, сітулу по 8 секстаріїв і короб, що й ми маємо в палаці нашому;

– старостам не мати у своєму віданні більше того, що вони в змозі обійти й оглянути протягом одного дня;

– щоб кожен управитель мав у своєму віданні добрих майстрів, а саме: ковалів, срібних і золотих справ майстрів, шевців, токарів, теслярів, зброярів, риболовів, птахоловів, миловарів, пивоварів, тобто тих, хто знається на виготовленні пива, яблучних, грушевих та інших різних напоїв, пекарів, які виготовляли б для наших потреб пшеничний хліб, людей, що добре вміють плести тенета для полювання і мережі для рибного лову та лову птахів, а також й інших службовців, перераховувати яких було б довго;

– нехай кожен управитель дивиться за тим, щоб люди наші з його округу злодійством і чаклунством жодним чином не займалися;

– нехай кожен управитель дивиться за тим, щоб люди наші добре працювали й не вешталися без праці;

– бажаємо, щоб управителі все, що дадуть, витратять і вилучать на наші потреби, розпоряджалися записувати в одному списку, а все, що витратять самі – в іншому; й особливим списком нас сповіщали б про те, що буде в залишку;

– нехай кожен управитель частіше здійснює у своєму окрузі суд і виносить вироки, спостерігаючи за тим, щоб люди наші жили по правді;

– старост жодним чином не ставити із людей сильних, але з людей середнього достатку та вірних.

Таким чином, ранньофеодальні трактати є важливими джерелами знань про особливості культури управління у ранньому Середньовіччі. Проте хоча в них і містилися конкретні поради з управління господарствами, але зовсім не проводилися теоретичні узагальнення й осмислення існуючої практики

управління. У таких умовах культура і мистецтво менеджменту не отримувало необхідного поширення та розвитку.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні особливостей культури менеджменту Раннього Середньовіччя, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури систематизованими теоретичними знаннями щодо розвитку світової культури й мистецтва управління.

Висновки. Одержані результати дослідження доповнюють науку новими знаннями про культури менеджменту на етапі Раннього Середньовіччя і дають змогу дійти таких висновків:

1. Середні віки – це період в історії людства між занепадом Античності та зародженням індустріалізму (кін. V – сер. XVII ст.), що ділиться на етапи раннього, високого і пізнього Середньовіччя, упродовж яких відбувалося формувалася особливої культури та мистецтва менеджменту.

2. Важливу роль в системі управління Середньовіччя відігравала існуюча стратифікація суспільства. У європейських країнах були такі стани: церковні феодали-священнослужителі, світські феодали-лицарі, селяни та городяни-бюргери. Для кожного з цих станів була характерна своя ідеологія, культура, сакральне сприйняття світу, що чинили значний вплив на формування управлінської культури.

3. Раннє Середньовіччя характеризується становленням феодальної власності на землю, появою перших форм залежного населення, варварських і ранньо-феодальних державних утворень (королівств), система управління яких ієрархічна з виділенням центрального, регіонального і місцевого рівнів. У західних країнах ці структури жорстко централізовані, у східних – м’які й більше децентралізації.

4. В епоху Раннього Середньовіччя провідну роль відігравала релігія, і тому управлінські ідеї були частиною богослов’я та схоластичної філософії, для яких характерна оцінка менеджменту з морально-етичних релігійних позицій. Тогочасні трактати з управління були компіляцією давніх текстів, доповнених цитатами з Біблії та повчань святих отців.

5. Основними джерелами управлінських ідей у період Раннього Середньовіччя стали праці видатних церковних діячів. Джерелами, за якими можна судити про управління феодальним маєтком, були поліптики і варварські правди, а також регламенти – інструкції для управителів. Багато джерел управлінської культури Раннього Середньовіччя написані з позицій держави або для першої особи держави, що містили інструкції управителям, в руках яких зосереджувалися усі маєтки, що перебували в безпосередньому володінні королівського двору.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати дослідження культури менеджменту Високого Середньовіччя.

Література

1. Блок М. Феодальное общество. Москва: Издательский дом имени Сабашниковых, 2003. 504 с.

2. Вагнер Г. К., Лихачёв Д. С., Раппопорт П. А. Средневековая Русь. Москва: Наука, 1976. 369 с.

3. Вернадский Г. В. Золотой век Киевской Руси. Москва: Алгоритм, 2012. 400 с.

4. Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Пер. с франц. Москва: Прогресс, 1992. 376 с.

5. Гуревич А. Я., Харитонович Д. Э. История Средних веков. Москва: МБА, 2008. 320 с.

6. Егер О. Всемирная история. Средние века. Москва: АСТ, 2006. 607 с.

7. История средних веков: В 2 т. Т. 1. Под ред. С. П. Карпова. Москва: МГУ, 2003. 640 с.

8. Капитулярий о поместьях. *Хрестоматия по истории средних веков*: В 3-х т. Т. 1. Под ред. С. Д. Сказкина. Москва: Соцэкгиз, 1961. С. 89-115.

9. Кенигсбергер Г. Средневековая Европа. Москва: Весь мир, 1987. 374 с.

10.Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 3. С. 56-60.

11.Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Менеджмент доіндустріального суспільства: теорія, історія, культура та мистецтво управління: монографія. Біла Церква: Вид. Пшонківський О. В., 2017. 230 с.

12.Мартинишин Я., Коваленко Є. Цивілізація у точці біфуркації: зародження нового соціального порядку і сучасної моделі управління політичною, економічною та соціокультурною сферами. *Економіка і менеджмент культури.* 2016. № 1. С. 5-32.

13.Салическая правда. / Пер. с лат. Под ред. В. Ф. Семенова. Москва: МГПИ, 1974. 167 с.

14.Толочко О. П. Краткая редакция Правды Руской: происхождение текста. Київ: Інститут історії України НАН України, 2009. 136 с.

15. Турский Г. История франков. Москва: Наука, 1987. 464 с.

References

1. Blok, M. (2003). *Feudal society.* Moscow: Izdatel'skii dom imeni Sabashnikovykh [in Russian].

2. Vagner, G. K., Likhachev, D. S., & Rappoport, P. A. (1976). *Medieval Rus.* Moscow: Nauka [in Russian].

3. Vernadskii, G. V. (2012). *The Golden Age of Kievan Rus.* Moscow: Algoritm [in Russian].

4. Goff, Zh. (1992). *Civilization of the medieval West.* (Trans. in Fr.). Moscow: Progress [in Russian].

5. Gurevich, A. Ia., & Kharitonovich, D. E. (2008). *History of the Middle Ages.* Moscow: MBA [in Russian].

6. Eger, O. (2006). *World History. Middle Ages.* Moscow: AST [in Russian].

7. Karpov, S. P. (Ed.). (2003). *History of the Middle Ages.* (Vol. 1). Moscow: MGU [in Russian].

8. Skazkin, S. D. (Ed.). (1961). The capitulary about the estates. *Anthology on the history of the Middle Ages.* (Vol. 1). Moscow: Sotsekgiz [in Russian].

9. Kenigsberger, G. (1987). *Medieval Europe.* Moscow: Ves' mir [in Russian].

10. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 3,* 56-60 [in Ukrainian].

11. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. (2017). *Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management*. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].

12. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. *Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1,* 5-32 [in Ukrainian].

13. Semenov, V. F. (Ed.). (1974). *Salic Truth.* (Trans. in Lat.). Moscow: MGPI [in Russian].

14. Tolochko, O. P. (2009). Short version of the Truth Ruska: the origin of the text. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Russian].

15. Turskii, G. (1987). *History of the Franks.* Moscow: Nauka [in Russian].

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович,
кандидат культурології, докторант
Київського національного університету
культури і мистецтв
rudenkosb@ukr.net

МУЗЕЙНА ФІЛОСОФІЯ М.ФЕДОРОВА І ПРОБЛЕМА НАУКОВОЇ РЕЛЕВАНТНОСТІ АВАНГАРДНОЇ МУЗЕОЛОГІЇ А.ЖИЛЯЄВА

Мета дослідження. *З'ясувати наукову релевантність поняття «авангардна музеологія», враховуючи присутність в цьому понятті сильної метафізичної складової, запозиченої з філософії М. Федорова.* ***Методологія.*** *Критицизм К. Поппера.* ***Наукова новизна.*** *Поняття «авангардна музеологія» впроваджене до наукового обігу музеєзнавства. Подальшого розвитку набула критика метафізичності музейної філософії М. Федорова. Як наслідок, з'ясована її цілковита несумісність із наукою.* ***Висновки.*** *В ході проведеного дослідження вдалося встановити, що музейна філософія М. Федорова, хоч і має цікаві оригінальні наближення до музейницьких проблем, все ж не може бути використана для наукового потрактування поняття «авангардна музеологія». Таким чином, в ході подальшого з'ясування наукової релевантності цього поняття (в інтерпретації А. Жиляєва) необхідно дослідити дві інші його складові – власне, авангардистську і марксистську. Наукові результати щодо змісту Федорівської музейної філософії, отримані в цій статті, дозволять в перспективі з'ясувати, чи справді вона резонує із поняттями авангардного та матеріалістичного музею, як це стверджує А. Жиляєв.*

Ключові слова: *авангардна музеологія, Арсеній Жиляєв, Микола Федоров, метафізика, соціально-культурна сутність музею, філософія музею, наукова релевантність.*

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

Музейная философия Н. Федорова и проблема научной релевантности авангардной музеологии А. Жиляева

Цель статьи. *Выяснить научную релевантность понятия «авангардная музеология», принимая во внимание наличие сильной метафизической составляющей, заимствованной из философии Н.Федорова.* ***Методология.*** *Критицизм К. Поппера.* ***Научная новизна.*** *Понятие «авангардная музеология» введено в научный оборот музееведения. Дальнейшее развитие приобрела критика метафизичности музейной философии Н. Федорова. Вследствие этого, удалось выяснить, что эта философия полностью несовместима с наукой.* ***Выводы.*** *Установлено, что музейная философия Н. Федорова, хоть и наполнена интересными приближениями к решениям проблем музейной сферы, тем не менее, не может быть использована для научной интерпретации понятия «авангардная музеология». Таким образом, для дальнейшего выяснения научной релевантности этого понятия «авангардная музеология» (в интерпретации А. Жиляева) необходимо исследовать две другие его составляющие – авангардистскую и марксистскую. Научные результаты касательно содержания Федоровской музейной философии, которые удалось получить в этой статье, позволяют в перспективе узнать, на самом ли деле она резонирует с понятиями авангардного и материалистического музея, как это утверждает А. Жиляев.*

Ключевые слова*: авангардная музеология, Арсений Жиляев, Николай Федоров, метафизика, социально-культурная сущность музея, философия музея, научная релевантность*.

© Руденко С. Б., 2018

***Rudenko Serhii**, Phd in Cultural Studies, Doctor's degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

Fyodorov's philosophy of museum and scientific relevancy of avant-garde museology of Arseny Zhilyaev

***Purpose of the article.** To find out the scientific relevancy of «avant-garde museology» (author of definition – Arseny Zhilyaev), bearing in mind, that part of this concept – Fyodorov's philosophy of museum – is metaphysic and mystic. **Methodology.** Criticism of Karl Popper. **Scientific novelty.** Concept «avant-garde museology» implemented to the scientific circulation of museology. Criticism of metaphysic of Fyodorov's philosophy of museum acquiring further development. Thus, found out, that Fyodorov's philosophy of museum is completely incongruity wit science. **Conclusions.** Fyodorov's philosophy of museum contains some interesting insights about museum issues. But it cannot be used in the scientific interpretation of the notion «avant-garde museology». Thus, for further investigations of scientific relevancy of «avant-garde museology» by Arseny Zhilyaev, research might be addressed to other parts of this notion – avant-garde and Marxism. Results of the study on Fyodorov's philosophy of museum, presented in this article, can be used for clarification does this metaphysic relevance to notions of avant-garde and materialistic museum, as Arseny Zhilyaev thinks.*

Key words: *Avant-garde museology, Arseny Zhilyaev, Nikolai Fyodorovich Fyodorov, metaphysics, the social and cultural essence of a museum, philosophy of museum, scientific relevance.*

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі залишається нез'ясованою проблема соціально-культурної сутності музею. Можна виділити шість теорій, в межах яких здійснюються спроби вирішити цю проблему: кунсткамерна, медійна, політична, науково-просвітницька, політична та інженерна. Сутність останньої полягає в пошуку оптимальної соціально-культурної функції музею, яка розв'язує глибинні соціальні проблеми, а не спрямована на кон'юнктуру. В основі цієї теорії лежить метод «проб та помилок». У зв'язку із антидогматичністю цієї теорії саме вона є найбільш продуктивною.

Найбільші музейні експерименти припадають на першу пол. XX ст., що пов'язується з розвитком авангардизму. Для позначення цих процесів використовується поняття «авангардна музеологія». Враховуючи наведене, це поняття є одним із ключових у інженерній теорії соціально-культурної сутності музею.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття «авангардна музеологія» активно використовується мистецтвознавцями, наприклад, Б. Гройс [1], кураторами (У. Обріст [2]) та художниками для осмислення ролі музею в сучасному житті. Проте, «авангардна музеологія» ніколи не була предметом наукового дослідження в музеєзнавстві. А. Жиляєв розуміє під цим поняттям усю сукупність російських і радянських інженерних теорій музею першої третини кін. XIX – поч. XX ст. (з середини 1930-х рр., на думку автора, встановлюється чітке бачення музейної інституції, яке більше не зазнавало змін). Як бачимо, нижня хронологічна рамка не співпадає із початком, власне, авангардизму. А. Жиляєв розглядає авангардність передусім як революційні (радикальні) зрушення у розумінні музею, експерименти довкола цієї інституції [3].

Звертає на себе увагу те, що у означений історичний період відбувається становлення музеєзнавства як науки. Проте, тогочасних науковців не цікавило питання про соціально-культурну сутність музею. Ф. Вайдахер, аналізуючи історіографію музеології (музеєзнавства) першої третини XX ст., зазначає, що

музеологи зосереджували свою увагу на проблемі профілізації музеїв, зокрема, представлення тих чи інших наукових концепцій музейними засобами. Оскільки музей ставав все більш масовим, багато дослідницьких зусиль було спрямовано на дослідження відвідувача, особливо його психології [4, 120]. З-поміж радикальних мислителів того часу Вайдахер згадує лише Федорова, слушно говорячи про надмірну містичність та метафізичність його концепції, що поєднувалося із потенційно корисною широтою думки про суспільне призначення музею [4, 118]. В той же час саме погляди Федорова, на думку Жиляєва, складають одну із основ (поруч з ідеологіями авангардизму і марксизму) для розуміння «авангардної музеології».

Методолог науки К. Поппер, котрий багато уваги приділяв проблемі «демаркації», тобто відмінності між метафізикою та наукою, вважав, що метафізика може служити вихідною точкою для створення, власне, наукових теорій, коли вона піддається суворій критиці. На його думку, зародження науки в Давній Греції почалося якраз із критики міфу, його недогматичного сприйняття [7]. Виходячи із цього, наукова критика «авангардної музеології» може призвести до побудови наукової теорії. «Авангардна музеологія» Жиляєва поєднує, крім російського космізму (насамперед, учення Федорова), також авангардизм та діалектичний матеріалізм. Отже, з'ясування наукового потенціалу цього поняття має базуватися на окремому науковому дослідженні кожного із трьох його змістових компонентів.

Мета дослідження. З'ясувати наукову релевантність поняття «авангардна музеологія», враховуючи присутність в цьому понятті сильної метафізичної складової, запозиченої із філософії М.Федорова.

Виклад основного матеріалу. Музеєзнавство є молодою наукою, правомірність існування якої, подекуди, ставиться під сумнів класичними гуманітарними дисциплінами. Зокрема, серед дорікань особливо часто лунає відсутність розвиненої теорії. Це сприяє формуванню у музеологів комплексу неповноцінності, й вони часто полишають спроби трансформації практичних проблем у наукові й розробку в ході розв'язання цих наукових проблем повноцінних наукових теорій. Простішим, на їхню думку, є схоластичний та метафізичний шлях. Через це такою популярністю користуються дослідження, присвячені музейній термінології. З цієї ж причини великою повагою серед музеєзнавців користується музейна філософія. Мабуть, провідним в цій галузі є З.Странський із його концепцією музеальності [8]. Проте, великий фурор викликало також повернення до наукового обігу наприкінці XX ст. музейно-філософської спадщини М.Федорова (1829 – 1903 рр.), котрий міркував на музейну тематику ще в кінці XIX – поч. XX ст. Тріумфальне повернення Федорова є предметом гордості російської музеології, оскільки, виходить, що саме росіянину вдалося започаткувати напрям музейного філософствування. Через те, що філософія багатьма розглядається як теоретико-методологічна основа науки, спадщина Федорова набула великої популярності у дослідників.

М. Каулен зазначає, що ідеї М.Федорова безпосередньо не вплинули на розвиток музеєзнавства, оскільки його праці набули широкого розголосу лише у 1980-х рр. [4]. Проте, погляди Федорова були настільки співзвучними музеєзнавчій думці кінця XX ст. (хоча й були висловлені, переважно, в II пол. XIX

ст.), що це спричинило активне «віднайдення» Федорова як основоположника музейного дискурсу, принаймні, в Росії. Містичність «дару передбачення» (виявленого ретроспективно, коли необхідні каузальні зв'язки завжди віднаходяться) зрезонувала із релігійно-філософським характером творчості російського космізма, зробивши його творчий доробок дуже популярним вже протягом біль ніж тридцяти років.

Разом з тим, М. Каулен відзначає, що в основному доробок М. Федорова було «розтягнуто на цитати», у відриві від контексту його філософської творчості, а його трактування було досить вільним [4]. Дослідниця пов'язує це із недостатнім розповсюдженням музеєзнавчої освіти та, в зв'язку із цим, неспроможністю, передусім, музейних практиків (яких спеціальна освіта ще не охопила повною мірою) осягнути високоінтелектуальні послання М. Федорова [4].

На захист «неосвічених» музейних практиків треба сказати, що текст програмної «статті» (точніше, масштабного есе, яке охоплює, приблизно, 248 тис. знаків) М. Федорова «Музей, його смисл та призначення» [9], на жаль, позбавлений будь-якої структури, що викликає інтелектуальне роздратування. Можна припустити, що автор зумисне не хотів «розділяти» свій текст, оскільки був активним прихильником інтеграції всього і вся. З іншого боку, можливо, відсутність структури свідчить про специфічну технологію написання твору, а саме – інтеграцію не пов'язаних між собою закінчених змістовно фрагментів філософських роздумів, об'єднаних, на думку автора, музейною тематикою.

Твір Федорова стосується не лише тлумачення поняття «музей». Есе являє собою гібрид окремих розширених висловлювань М. Федорова, присвячених розробленій ним філософії спільної справи (подекуди, думка про музей, ніби переривається роздумами про астрономію, експлуатацію міста селом або ж недоліки буддизму). Зрештою, незважаючи на розлогий філософський контекст, ідеї Федорова, присвячені музею, справді, в тексті представлені афоризмами, зв'язки яких із його філософією часто не виглядають достатньо ясними. Цим може пояснюватися «цитатний» підхід до використання творчого доробку М. Федорова.

М. Каулен виокремлює наступні актуальні, на її думку, погляди М. Федорова на музей як інституцію: переорієнтація діяльності на культуротворення напротивагу пасивному збереженню, інтеграція дослідницького потенціалу довкола музею, посилення зв'язків музею (у Федорова – повна інтеграція) із навчальними закладами, розвиток специфічної музейної комунікативної культури (музей як «собор душ» у розумінні філософа), трансформація релігійності суспільства, що проявляється у об'єднанні храму й музею (М. Є. Каулен бачить можливість застосування цієї ідеї в музеєфікації сакральних об'єктів шляхом осмислення їх як своєрідних домінант громадського життя).

Дослідниця зазначає, що найбільша заслуга М. Федорова полягає у тому, що він до сьогодні залишається єдиним у світі філософом, у вченні якого стільки уваги приділяється музею [4, 15, 25]. Ця обставина дуже тішить музеєзнавців, невпевнених у інституціональній легітимності своєї наукової дисципліни, оскільки вчення Федорова, з одного боку, робить музеєзнавство більш давнім, а з іншого – створює йому «надійну» філософську (в значенні – *теоретичну*) базу. М. Є. Каулен підкреслює, що музей в концепції Федорова посідає «місце зосередження усіх сил, здатних подолати «небратський» стан та об'єднати людство довкола «спільної

справи» [4, 5]. Таким чином, музей не лише перебуває в полі зору видатного російського косміста, а, заразом, є одним із центральних понять його філософії. На думку М. Є. Каулен «ніхто ще не сказав про музей таких пронизливих та високих слів, як Микола Федоров» [9, 16]. Враховуючи, що такі ж високі слова дослідниця (як і багато інших, зокрема, А. Жиляєв) у відповідь адресує самому філософу, розглянемо його концепцію детальніше.

М. Каулен, аналізуючи творчість Федорова, виходить із того, що філософ в ході своїх міркувань розуміє під музеєм одне й те ж явище, розглядаючи його генезис, соціокультурне значення, а також частину проекту «патрифікації» [4, 16] – воскресіння душ (реальне чи віртуальне – зрозуміти досить складно) померлих молодшим поколінням під керівництвом старшого. В цьому, на нашу думку, полягає основне методологічне упущення не лише М. Каулен, а й інших музейників, що актуалізують творчість М.Федорова. Філософсько-релігійна література досить часто має метафізично-схоластичний характер. Не став виключенням і доробок М. Федорова. Це означає, що, по-перше, філософ часто підміняє словами реальні явища (плутає нотати й денотати). По-друге, формує зв'язки між об'єктами в ході міркування, а не фіксує їх у об'єктивній реальності. По-третє, його побудови спрямовані переважно у неясне майбутнє, проекти зливаються із тим, що існує насправді. Крім того, М. Каулен допустила помилку від якої застерігала, а саме, побачила ретроспективно у висловах М. Федорова підтвердження сучасним їй процесам у музейній справі, а, отже, досить вільно потрактувала його творчість, подекуди, далеко відходячи від релігійно-філософського контексту.

Треба зауважити, що погляди М. Федорова, є осучасненою адаптацією традиційних християнських текстів. Тут ми зустрічаємо есхатологічні уявлення (західноєвропейська цивілізація та похідна від неї американська, що базуються на індустріалізації та споживанні, ідуть до свого кінця і тягнуть за собою решту світу). «Філософія спільної справи» спирається на телеологічні підвалини, передбачає принципову можливість передбачення і проектування на їх основі майбутнього без неочікуваних наслідків. В зв'язку з цим Федоров критикує чистих та відсторонених від решти суспільства науковців, які перебільшують роль «сліпого випадку» і не бачать прірви, до якої підійшло людство, що є цілком *логічним*, на думку російського косміста [9]. Не випадковою, на думку М. Федорова, є також історія розвитку музеїв. Вони виглядають як ізгої жорстокого індустріального світу, а, значить, ці установи відповідно до християнської моралі мають виконати в майбутньому ключову рятівну місію.

У зв'язку із наближенням кінця світу філософ пропонує «безболісний варіант» – уникнути деструктивних наслідків страшного суду й одразу перейти до всезагального воскресіння із мертвих. Саме на цій стадії на авансцену виходить музей-храм, який фактично, не виступає як заклад, а, імовірніше, є способом організації всього суспільного життя усіх людей планети, в якому має бути відновлено культ предків. Минуле в музеях стане яскравим відображенням «небратського стану», роз'єднання. Таким чином, всебічне дослідження минулого і об'єднання зусиль дозволять подолати «небратський стан», узяти під контроль природу, зупинити апокаліпсис.

М. Федоров розуміє, що сучасний йому музей є наслідком розвитку цивілізації, яка гине, а порятунок філософ вбачає у демодернізації – деурбанізації, десекуляризації, дестратифікації суспільства. Причиною популярності філософії в Росії М. Федорова є, зокрема, співзвучність з поширеними у російському суспільстві й дотепер патріотичними, державницькими ідеями. Серед них, естетизаціїя, етизація та сакралізація технологічної відсталості (село моральніше міста, кустарне виробництво достойніше промислового). Окрему увагу Федоров приділяв провідній ролі Росії у справі екуменічного об'єднання, перетворення інших народів на «братів». Мова йде, фактично, про виправдання збирання земель (хоча із зауваженням про «небратські» прояви цього процесу) та, як наслідок, «продуктивне збирання» «самородний» музей Кремля (що акумулював пам'ятки тих, хто зазнав «фратиризації»). Федоров наголошував на перевагах російського варіанту християнської моралі порівняно з іншими виявами християнської етики (у католиків, протестантів, мормонів), а також етикою буддистів, мусульман, атеїстів, носіїв моралі нерелігійного характеру. Космість також рішуче засуджував запопадливість перед заходом. Федоров усіляко підкреслював переваги християнського соціалізму, на відміну від його революційного та антиклерикального антиподу.

Зрозуміло, що в таких «умовах» сконструйованих Федоровим музей не міг зберегтися у його індустріальному вигляді, а отже, фактично, зник би як заклад, розчинившись в рамках нових соціальних відносин. Як бачимо, ці погляди М. Федорова можуть бути використані лише в рамках його філософської конструкції, а не реального життя, а отже, не наближують до усвідомлення соціально-культурної сутності музею.

Разом з тим, треба визнати, що М. Федоровим були висвітлені деякі негативні тенденції суспільного життя, в яких музей міг би відіграти позитивну, «терапевтичну» роль. До таких інсайтів філософа належать: розуміння небезпеки пришвидшення темпів розвитку суспільства, коли усе нове, не пройшовши апробації, змінюється новішим, в результаті чого виникає криза суспільного досвіду. Також ним було помічено відмирання усталених форм фіксації досвіду соціуму – традицій, звичаїв, обрядів. Разом з тим, досить симптоматичним є тлумачення Федоровим музею не як самодостатньої інституції, а як інструменту впровадження ідеологічних змін.

Федоров спровокував гуманітаріїв у цілому та музеєзнавців зокрема до роздумів над проблемою соціального значення музею, його креативного потенціалу, розширенням стереотипних меж його діяльності. Повторимо, що на думку К. Поппера, наука починається саме з метафізики, необхідно лише критично підійти до висловлених філософських положень. Тоді і метафізика може бути корисною для розвитку науки. Своїм метафізично-схоластичним підходом до тлумачення музею філософ, мимоволі, показав, у якому напрямку не варто рухатися науковому музеєзнавству.

В цілому, М. Федоров у своїх рефлексіях був близьким до музейного та арт-кураторства, пропонуючи досить оригінальні інтерпретації, які могли б бути використані для формування музейного контенту. Деякі «кураторські» ідеї Федорова, зрештою, були реалізовані у форматі виставок [3, 19]. Саме оригінальність кураторського мислення М. Федорова приваблює А. Жиляєва.

Концепцію Федорова А. Жиляєв використовує для того, щоб обґрунтувати свою тезу про неминучий «вихід музею із берегів» (що лежить в основі розуміння «авангардної музеології» [3, 15, 40]). Справді, М. Федоров у своїх роботах говорив про те, що музей поєднається із храмом й перекинеться на всі сфери людського буття. При цьому, мова йшла не про тотальну музеєфікацію (автентичні речі без філософії «спільної справи» для Федорова були лише мотлохом), а про глобальне поширення відповідного типу людських відносин, пов'язаного із культом предків, «воскресіння Батьків». Музей в метафізичних побудовах М. Федорова був супер-метафорою. У космічна мова йшла не лише про вихід музею з берегів, а про вихід із берегів усього сущого перед лицем кінця світу. Його суспільство-храм-музей розглядається як єдине пристанище перед загрозою знищення усього грішного.

Шлях розвитку музейної інституції від спеціалізованої праці у окремій будівлі – до стирання меж між музеєм та оточуючим середовищем, музейною діяльністю та іншими видами роботи і творчості, деспеціалізації мистецької праці, а, згодом, ментальний або й фізичний вихід у космос – все це метафізика художньої та кураторської творчості А. Жиляєва [3], натхненна працями Федорова. В той же час, необхідно ще раз наголосити на особливості метафізичних міркувань – вони мають універсальну пояснювальну силу, їх можна використовувати для підкріплення будь-яких думок.

Ідея «виходу музею із берегів» А. Жиляєва є суперечливою. Ця концепція заперечує примат автентичного предмета (остогидлий «музейний фетишизм», «кунсткамерність»). Водночас, варто зауважити, що без автентичних пам'яток музей позбавлений будь-якого сенсу. Навіть, копії, все ж мають прототип, на відміну від сучасних спеціально виготовлених речей, що відображають уявлення про минуле у момент їхнього виготовлення. Якщо відкинути автентичність, будь-які речі оточуючої реальності, піддані специфічній інтерпретації, стають «музейними». Все це ліквідує саму музейну інституцію, бо розчинення музею у житті знімає потребу в музеї як такому. В той же час, А. Жиляєв вбачає у музеї «медіум» для мистецтва, який потребує досліджень. Проте, якщо мистецтво йде шляхом заперечення будь-якого медіуму, зокрема й музею, навіщо тоді ці дослідження? Іншими словами, проблема музею, взагалі, знімається через втрату актуальності.

Варто додати, що музей ніколи й не тримався «берегів». Наприклад, нерухомі пам'ятки не знаходяться у спеціальному приміщенні – вони просто розкидані у просторі, й виглядають як своєрідні інтервенції у звичне життя. Використання нерухомих пам'яток (поруч із утилітарним), по суті, має музейницький характер. У 1947 р. А. Мальро вивів музей за стіни, представивши мистецтво репрезентації минулого за допомогою музейних пам'яток у літературній формі [6]. Зазначимо, що А. Жиляєв, маючи досвід створення художніх інсталяцій, а також дослідницький хист, один із небагатьох, фактично, поставив питання про підвищення статусу музейної роботи із створення репрезентацій до рівня художньої творчості, мистецтва. Це, в свою чергу, також суперечить Федорівській інтегральності, оскільки музейницьке мистецтво, зрештою, посилює спеціалізацію праці.

Наукова новизна. Поняття «авангардна музеологія» впроваджене до наукового обігу музеєзнавства. Подальшого розвитку набула критика метафізичності музейної філософії М. Федорова. Як наслідок, з'ясована її цілковита несумісність із наукою.

Висновки. В ході проведеного дослідження вдалося встановити, що музейна філософія М. Федорова, хоч і має цікаві оригінальні наближення до музейницьких проблем, все ж не може бути використана в рамках наукового потрактування поняття «авангардна музеологія». Таким чином, для подальшого з'ясування наукової релевантності цього поняття (в інтерпретації А. Жиляєва) необхідно дослідити дві інші його складові – власне авангардистську і марксистську. Наукові результати щодо змісту Федорівської музейної філософії, отримані в цій статті, дозволять в перспективі з'ясувати, чи справді вона резонує із поняттями авангардного та матеріалістичного музею, як це стверджує А. Жиляєв.

Література

1. Groys B. Speech in Avant Museology Symposium (11-22 Nov. 2016) / Brooklyn Museum. *Livestream.* URL : https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239664 (date of access: 11.06.18).

2. Obrist H.U. Speech in Avant Museology Symposium (11-22 Nov. 2016) / Brooklyn Museum. *Livestream.* URL: https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239828 (date of access: 11.06.18).

3. Авангардная музеология / Ред. А.Жиляев. М., 2015. 510 с.

4. Вайдахер Ф. Загальна музеологія / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. Львів, 2005. 631 с.

5. Каулен М. Е. Идеи Николая Федорова в современном мире. *Музей.* 2010. № 6. С. 14-25.

6. Мальро А. Голоса безмолвия. СПб., 2012. 873 с.

7. Поппер К. Предположения и опровержения. Рост научного знания. *Библиотека Гумер.* URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/popper/01.php (дата обращения: 11.06.18).

8. Странский З. Понимание музееведения. *Музеи мира: Музееведение*. М., 1991. С. 8-26.

9. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение. *Литература и жизнь*. URL: http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html.

References

1. Groys, B. (2016). Speech in Avant Museology Symposium. Retrieved from https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239664 (date of access: 11.06.18) [in English].

2. Obrist, H.U. (2016). Speech in Avant Museology Symposium. Retrieved from https://livestream.com/BrooklynMuseum/avantmuseology1111/videos/144239828 [in English].

3. Zhilyaev, A. (Ed.). (2015). Avangardnaya muzeologiya. Moscow [in Russian].

4. Waidacher, F. (2005). Common museology. Lviv: Litopys [in Ukrainian].

5. Kaulen, M. Ye. (2010). Ideas of Nikolai Fyodorov in modern world. Muzey [Museum], no.6, pp. 14-25. [in Russian].

6. Malraux, A. (2012). Voices of Silence. Saint-Peterburg: Nauka [in Russian].

7. Popper, K. Conjectures and Refutations. Retrieved from http://www.gumer.info/bogoslov_ Buks/Philos/popper/01.php [in Russian].

8. Stranskiy, Z. (1991). Understanding of museology. Muzei mira: Muzeevedenie [Museums of the World: Museology], pp.8-26. Moscow [in Russian].

9. Fyodorov, N. Museum, its sense and purpose. Retrieved from http://dugward.ru/ library/fedorov/fedorov_muzey.html [in Russian].

УДК 7.03:394.2(477)

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
maximile@ukr.net

Іващенко Ірина Віталіївна,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності,
декан факультету режисури та шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
fusia5@ukr.net

ДО РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «НАРОДНОСТІ» У СВЯТКОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Мета публікації *– дослідити теоретичні засади до розуміння поняття «народності» в святковій культурі, шлях її становлення та розвитку в українській культурі.* ***Методологія*** *роботи ґрунтується на історичному та системно-структурному принципах дослідження. Мета та завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження: аналіз та узагальнення, що надало можливість виявити і проаналізувати основні теоретичні положення та концепції до визначення поняття «народність» в святковій культурі. Системно-структурний метод дозволив виявити ключові концепти симбіозу народності в святковій культурі.* ***Наукова новизна*** *полягає в дослідженні теоретичного розуміння поняття «народність» в святковій культурі України.* ***Висновки.*** *Свято є чутливим індикатором культурних змін, «коли мова йде про вищі, основоположні для культури цінності. У святі утверджуються нові культурні елементи». У переломні моменти історії активізується творча думка державних діячів, митців, учених, відповідаючи на суспільний виклик – створювати нові свята, які б адекватно відбивали характерні особливості нового етапу в житті народу і держави. До наукового обігу повернено значну кількість народознавчих, у яких глибоко досліджується святкова обрядовість календарного циклу, різні аспекти традиційного свята – міфологічний, обрядовий, етичний, естетичний та ін. Їхні народознавчі праці поєднує дослідницьке прагнення відродити національні традиції святкування, представити українські свята календарного й родинного циклів у цілісності, розмаїтті регіональних ознак, вивільнити від ідеологічних нашарувань, збагатити фактами, які тривалий час були неприступні не лише для широкої громадськості, а й для науковців. Для розуміння сутності народності в святі необхідно розглянути історію його розвитку, визначити культурні особливості, функціонування в певних історичних обставинах. Свято як складне явище характеризується внутрішньо суперечливою, подвійною природою і має особливість максимально сприяти збереженню стабільності, незмінності суспільного життя.*

Ключові слова: *народність, святкова культура, святково-обрядова культура, масове видовищне свято, традиційно-народна форма святкування.*

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

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

К пониманию понятия «народности» в праздничной культуре Украины

Цель публикации *– исследовать теоретические основы к пониманию понятия «народности» в праздничной культуре, путь становления и развития исследуемого понятия в украинской культуре.* ***Методология работы*** *основывается на историческом и системно-структурном принципах исследования. Цель и задачи публикации обусловили применение таких методов исследования: анализ и обобщение, что позволило выявить и проанализировать основные теоретические положения и концепции к определению понятия «народность» в праздничной культуре. Системно-структурный метод позволил выявить ключевые концепты симбиоза народности в праздничной культуре.* ***Научная новизна*** *заключается в исследовании теоретического понимания понятия «народность» в праздничной культуре Украины.* ***Выводы.*** *Праздник является чувствительным индикатором культурных изменений, «когда речь идет о высших, основополагающих для культуры ценностях. В празднике утверждаются новые культурные элементы». В переломные моменты истории активизируется творческая мысль государственных деятелей, художников, ученых, отвечая на общественный вызов – создавать новые праздники, которые бы адекватно отражали характерные особенности нового этапа в жизни народа и государства. В научный оборот возвращено значительное количество народоведческих, в которых глубоко исследуется праздничная обрядность календарного цикла, различные аспекты традиционного праздника – мифологический, обрядовый, этический, эстетический и др. Их народоведческие труды сочетает исследовательское стремление возродить национальные традиции празднования, представить украинские праздники календарного и семейного циклов в целостности, разнообразии региональных признаков, высвободить от идеологических наслоений, обогатить фактами, которые длительное время были недоступны не только для широкой общественности, но и для ученых. Для понимания сущности народности в празднике необходимо рассмотреть историю его развития, определить культурные особенности, функционирование в определенных исторических обстоятельствах. Праздник как сложное явление характеризуется внутренне противоречивой, двойственной природой и имеет особенность максимально способствовать сохранению стабильности, неизменности общественной жизни.*

Ключевые слова: *народность, праздничная культура, празднично-обрядовая культура, массовое зрелищное праздник, традиционно народная форма празднования.*

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

The understanding of the «nationality» concept in the festive culture of Ukraine

The purpose of the article *is to study the theoretical basis for understanding the concept of "nationality" in festive culture, to explore the way of formation and development of the concept under study in Ukrainian culture.* ***The methodology*** *of work is based on the historical and systematic structural principles of the research. The purpose and tasks of the publication led to the use of such research methods: analysis and synthesis, which enabled to identify and analyze the main theoretical positions and concepts before defining the concept of "nationality" in festive culture. The system-structural method has allowed revealing the key concepts of symbiosis of the nationality in festive culture.* ***Scientific novelty*** *consists in the study of the theoretical understanding of the concept of "nationality" in the festive culture of Ukraine.* ***Conclusions.*** *The holiday is a sensitive indicator of cultural change, "when it comes to higher values that are fundamental to culture. New cultural elements are being established on holiday. " In the critical moments of history, the creative thinking of statesmen, artists, and scientists are activated,*

responding to the social challenge - to create new holidays that adequately reflect the characteristic features of a new stage in the life of the people and the state. A considerable number of ethnographers have been returned to scientific circulation, which is intensely studied in the festive ritual of the calendar cycle, and various aspects of the traditional holiday - mythological, ritual, ethical, aesthetic, and others. Their ethnographic works combine the research effort to revive the national traditions of celebration, to present Ukrainian holidays of calendar and family cycles in the integrity, diversity of regional features, to free themselves from ideological layers, to enrich the facts that have long been inaccessible not only to the general public but also to scientists. To understand the essence of the nationality in the holy must consider the history of its development, to identify cultural features, functioning in particular historical circumstances. Holiday as a complex phenomenon is characterized by a contradictory internal, dual nature and has the functionality to maximally contribute to the preservation of stability, the invariability of social life.

Key words: nationality, festive culture, festive ceremonial culture, massive, spectacular holiday, traditionally the folk form of celebration.

Актуальність теми дослідження. У другій половині XIX – на початку XX ст. в Україні відзначалися видовищні масові свята для народу, які були дійовим інструментам утвердження в суспільній свідомості ідеї «самодержавство, православ'я і народність». Поняття народності у цій тріаді трактувалась владними чинниками як «російська народність», що визначало зміст, характер і колорит масових видовищних свят (різдвяних, масничних, великодніх, табельних, приурочених до військових перемог тощо). У Російській імперії напередодні її краху був створений «симбіозний сакрально-рекреаційних атракціон державних свят» – «виставка досягнень». Ця виставка не тільки мала демонструвати велич держави та її владних інституцій, а й бути захоплюючим видовищем для народних мас. Особливою помпезністю відзначалося святкування 300-річчя династії Романових. На честь цієї події в Києві на Черепановій горі було навіть споруджене виставкове містечко для Всеросійської промислової і сільськогосподарської виставки.

Псевдонародні помпезні масові свята, організовані імперською владою, руйнували традиційні, етнічні основи міських масових свят і деструктивно впливали на розвиток всієї святково-дозвіллєвої культури українців другої половини XIX – початку XX ст. На жаль, тогочасні українські етнографи не надавали належної уваги опису масових свят для народу, а сучасні – дослідженню їхньої ролі у процесі русифікації українських міст, насамперед Києва, який і в той час залишався центром національної культури.

Аналіз досліджень і публікацій продемонстрував що одну з перших спроб виробити загальну теорію святкової народності в науці здійснили у другій половині XIX ст. представники міфологічного напряму – О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв та ін. Так, О. Афанасьєв, з ім'ям якого в науці насамперед асоціюється «солярна» концепція свята, пояснював походження і світоглядний сенс свята залишками дохристиянської релігії слов'ян – релігії поклоніння сонцю. У фундаментальній праці «Поэтические воззрения славян на природу» О. Афанасьєв обґрунтував «новий метод міфотлумачення», заснований на свідченнях мови: «Ніщо так не заважає правильному тлумаченню міфів, як прагнення систематизувати.., підвести різні перекази і повір'я під… філософську мірку, чим

переважно страждали попередні методи міфотлумачення. Не маючи міцного опертя, вчені під впливом властивої людині потреби вловити у незв'язаних і загадкових фактах сокровенний зміст і порядок, пояснювали міфи – кожен на свій розсуд; одна система змінювала іншу, кожне нове філософське вчення породжувало й нове тлумачення старовинних переказів, і всі ці системи, всі ці тлумачення гинули так само швидко, як і виникали. Новий тип міфотлумачення саме тому й заслуговує на довіру, що береться до справи без наперед сформульованих висновків і будь-яке своє положення засновує на прямих свідченнях мови, правильно усвідомлені свідчення їхні стоять міцно, як правдивий і неспростовний пам'ятник старовини» [1, 8].

О. Афанасьєв прагнув довести, що дохристиянська святкова обрядовість виражала тільки певні природні явища, виключаючи із процесу святкового обрядотворення фактор соціальний, зокрема компонент імітації трудових процесів, що в свою чергу характеризувалося народними віруваннями. «Міфічні уявлення у поєднанні зі співом, музикою і пляскою, дали їм священне значення і зробили їх необхідними обставинами язичницьких свят і обрядів, – стверджував дослідник. – Прихильники стихійних сил природи, стародавні племена прагнули у своїх релігійних церемоніях символічно виражати те саме, що здійснювалось на небі чи що бажано було угледіти нам у даний час»[1, 170].

Учені міфологічної школи вважали свято способом поетизації природи, тлумачили міфологію невіддільно від річного календарного циклу. «Міфологія, в цьому сенсі, уявляється замкненою в тісне річне коло, – зазначав Ф. Буслаєв у праці «Бытовые слои русского эпоса» (1887). – Доки народ знаходить свої розумові інтереси в цьому замкненому колі, щорічно повторюючи одне й те саме, доти він косніє поза історичним розвитком. На цій першій стадії народні річниці («годовщины») можуть ускладнюватися і примножуватися лише занесеними в них подробицями способу життя і занять, пристосованих до тієї чи іншої пори року. Але вже й цим самим міфологія природи підпорядковується певним чином побуту народному. Один сенс надається річниці в пастушому побуті, інший – у землеробському. Потім мала виявити свій вплив на міфічні образи й сама місцевість, у якій народ живе… Таким чином, річниця народна, яка вникла з міфів природи, спільних для всіх споріднених племен, мала вже рано прийняти своєрідні форми у Слов'ян взагалі, і у Росіян зокрема». Зі сказаного Ф. Буслаєв доходить висновку, що «місяцеслов має величезне значення для народності» [2, 252-254].

Першим в українській етнографії дослідженням свят була праця К. Сементовського «Замечания о празниках у малороссиян» (1843), яка стала різновидом етнографічних досліджень, які набули назви «Народний календар» чи «Народний щоденник» і були поширені в Російській імперії після появи праць І. Снєгірьова та І. Сахарова. Розвідка К. Сементовського – це перший систематизований народний календар, створений на матеріалі, зібраному в Лівобережній Україні. У передмові дослідник писав про необхідність конкретної територіальної паспортизації етнографічних відомостей, хоч сам не дотримувався послідовно цього наукового принципу. У «замечаниях…» К. Сементовський

обмежився фіксацією і систематизацією святково-обрядового комплексу окремого регіону, не ставлячи перед собою більш масштабних теоретичних завдань.

Праця М. Максимовича «Дни и месяцы украинского селянина» (1856) відрізняється від роботи К. Сементовського широтою охоплення матеріалу, дослідницьким характером, її справедливо вважають визначним здобутком вітчизняного народознавства. «Дни и месяцы…» є «багатою скарбницею традиційних народних звичаїв, обрядів, повір'їв, фольклору». Однак М. Максимович, як і його попередники К. Сементовський та М. Арандаренко, який присвятив святковій обрядовості один із розділів свого дослідження («Записки о Полтавской губернии», 1849), та послідовники – М. Маркович, автор праці «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян» (1860), П. Чубинський, автор фундаментального «Народного дневника», вміщеного в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1872), В.Милорадович, автор праці «Житье – бытье лубенского крестьянина» (1902) та ін., нагромадивши величезний за обсягом матеріал щодо святково-обрядової культури українців, не створили стрункої теорії національного свята.

Значний внесок у наукове дослідження святково-обрядової культури українського народу здійснив філософ, фольклорист і лінгвіст О. Потебня. Як О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, М. Костомаров, І. Срезневський і М. Сумцов, О. Потебня належав до міфологічної школи, однак у його праці «Объяснение малорусских и сродных народных песен» (1883 – 1887) міфологічний напрям «переріс у структурно-порівняльний на основі синтезу досліджень фольклору, мови й філософії». Характеризуючи цю працю О. Потебні, С. Грица зазначає, що її довго замовчували в радянській фольклористиці, вважали ідеалістичною, відірваною від життєвого ґрунту, а насправді саме вона прокладала шлях «до генетичних витоків індоєвропейської прабатьківщини слов'ян, розкривала багаті традиції української міфології, що у порівнянні з іншими слов'янськими народами, добре зберегла образи давньослов'янського пантеону, сліди слов'янської теогонії». Досліджуючи семантику народної, зокрема обрядової пісні, О. Потебня започаткував її структурно-порівняльний аналіз, який дає можливість виявляти нашарування сенсів, які створюють міфологічну структуру. У праці «Объяснение малорусских и сродных народных песен» Т. II: «Колядки и щедровки» вчений здійснив семантичний аналіз символів слов'янської календарної обрядовості, розглядаючи їх на порівняльному матеріалі слов'янської, балтської, німецької пісенності, залучаючи історичну літературу, санскрит, «завдяки яким здійснено спробу розкрити дух творення народу, його світогляд, міфотворчість, зв'язок земних і небесних образів» . «Дух творення народу», за О. Потебнею, найяскравіше виявляється в його святково-обрядовій діяльності. Органічну художню цілісність, стилістичну єдність народного свята вчений пояснював тим, що міфічне мислення (початковим засобом якого є мова) виражається зовнішніми знаками – пластичними, живописними, мімічними, словом. «О. Потебня порівнює міф із «Всевидящим Оком», що підноситься над словесним виразом, – відзначає С. Грица. – До цих вищих міфічних діянь він відносить і музику». Дослідниця відзначає також, що в сучасній науці музику з

міфом порівнює і К. Леві-Строс [5, 169], називаючи її смислоосяжною, неперекладною, вищою таїною наук про людину.

Ідеї О. Потебні дають можливість виявити семантику комплексу художніх образів і символів народних святкових обрядів – у пісні, танці, пантомімі, іграх, театралізованих дійствах. Спираючись на розробки О. Потебні, використовуючи запропонований ним структурно-типологічний метод, музичну складову святкових обрядів (як органічне поєднання слова й мелодії) досліджували Ф. Колеса, К. Квітка та інші видатні українські етномузикологи.

Естетичні аспекти святково-обрядової культури розробляли Ф. Вовк, В. Гнатюк, Я. Головацький, М. Грушевський, А. Метлинський, І. Франко, В. Шухевич та інші народознавці, зосереджуючись на регіональних особливостях святкових обрядів, на інтерпретації обрядових пісень, розкритті їхнього історичного та міфологічного коріння, семантичного змісту, на трансформаціях художньої образності тощо. Та незважаючи на ґрунтовну дослідженість різних аспектів святково-обрядової культури, в українській науці не створено цілісної теорії свята. Народознавчі студії українських етнографів і фольклористів XIX – початку XX ст. відзначаються певною однобічністю: дослідники аналізують переважно сільське народне свято, не надаючи належної уваги міським масовим святам і видовищам. Це пояснюється тим, на нашу думку, що, з одного боку, фольклорна стихія в Україні досліджуваного періоду ще не втратила своєї життєздатності, на відміну від більшості європейських країн, де народна творчість згасала під впливом урбанізаційних процесів, а з іншого, – маргіналізацією власне української культури в містах під тиском культур домінуючих держав.

Мета роботи - дослідити теоретичні засади до розуміння поняття «народності» в святковій культурі, дослідити шлях становлення та розвитку досліджуваного поняття в українській культурі. Мета передбачає виконання таких завдань статті:

- виявити теоретичні засади до розуміння поняття «народність»;
- дослідити ймовірні шляхи становлення та розвитку народної святкової культури в Україні;
- визначити культурні особливості, функціонування народної святкової культури в певних історичних обставинах.

Виклад основного матеріалу. Вітчизняна фольклористика другої половини XIX – початку XX ст. розвивалася в руслі європейської, однак мала й певну специфіку, зумовлену передусім бездержавним статусом України: «Для народів з обмеженим виходом у світовий простір, як український, більшість слов'янських (за винятком російського, частково польського), на відміну від тих, що відкривали тубільні культури, насамперед Англії, Німеччини, Франції (так званих колоніальних), характерне заглиблення у надра своїх традицій, – зазначає С. Грица. – Для України, що сама перебувала у напівколоніальному стані, поняття «свого» сприймалося з особливим трепетом, значно болючіше, ніж тими, кому не загрожувала небезпека ззовні бути поглиненими й асимільованими іншими. Тим гострішою постає тут проблема «свій» – «чужий», нерідко навіть зі шкодою для

самої культури етносу та збалансування в ній рівноваги національного й загальнолюдського» [3].

Розкриваючи невичерпний потенціал одвічної землеробської культури народу, інтерпретуючи селянську культуру як таку, що здатна протидіяти асиміляційним процесам, зберігати національну ідентичність, найважливіші цінності, українські народознавці XIX – початку XX ст. майже не досліджували міської, зокрема святково-обрядової культури, яка зазнала значних трансформацій, однак зберігала й певні традиційні ознаки. Дослідження української святкової культури у містах ускладнювалося й тим, що міське населення було строкате за своїм етнічним складом, причому інокультурні громади (російська в містах Центральної і Східної України, польська, німецька в містах Галичини), спираючись на державну підтримку, переважали в культурному відношенні, мали значно кращі умови для свого розвитку. За таких обставин не міг сформуватися цілісний український міський муніципальний календар, як це було в Західній Європі. Поняття «муніципальний трудовий і святковий календар» застосовує російський медієвіст і палеограф О. Добіаш-Рождественська у праці «Західне середньовічне мистецтво». Характеризуючи цей культурний феномен, дослідниця підкреслює святково-мистецькі домінанти: «Муніципальний трудовий і святковий календар розграфлений з артистичною винахідливістю. Пам'ятні дати річного кола, особливо цехових святих, є приводом для бурхливих веселощів, живописних інсценівок, де в характерних костюмах із цеховими знаменами проходять процесії корпорацій, де в хоровій пісні, танці й пантомімі – синтезі поезії, гармонії та хореографії – виливаються веселощі мас, де ритм пісні й танцю є перетвореним ритмом роботи, а її музика – часто перетворений дзвін знарядь, що її супроводжують. Адже й донині німецьким містам і селам добре знайомі серенади каструль, сковорідок і ложок. Скритий у перші віки за лицарськими хороводами, але в оновленому побуті і стаючи все більш багатолюдними і живими, виходить на площі й вулиці хоровод – carole – міської маси».

Міське свято в українській культурі не набуло таких завершених форм, як у Західній Європі. Однак і в українських містах, які мали магдебурзьке право, активно діяли релігійні й ремісничі корпорації-братства, цехи, відбувалися календарні свята, типологічно близькі до західноєвропейських і позначені національними і місцевими особливостями.

У радянську добу було суттєво загальмовано дослідження і традиційних масових селянських свят, яке могло б виробити цілісну теорію народного свята, оскільки у вітчизняному народознавстві, мистецтвознавстві, етномузикознавстві вже нагромаджено достатньо «сирого наукового матеріалу» (О. Потебня), студій та евристичних розвідок для того, щоб узагальнити їх у теорії свята. Однак після поразки національно-визвольних змагань і короткочасного періоду відродження у 20-і роки XX ст. в Україні розпочався період докорінного перегляду з класових позицій усіх здобутків вітчизняного народознавства, причому багато видатних праць були затавровані як ідеалістичні, буржуазно-націоналістичні, унаслідок чого їх вилучили з наукового обігу.

За радянського часу створено багато праць, присвячених різним, зокрема й мистецьким аспектам масового свята. Дослідження феномена свята розпочалося в СРСР у 20-ті роки. Праці А. Луначарського «О народных празднествах» (1920), Є. Кузнецова «Под открытым небом: Петербургские массовые празднества» (1920), Є. Рюміна «Массовые празднества» (1927), О. Цехновіцера «Исскуство на площади и улицы!» (1929), А. Піотровського, П. Керженцева, П. Когана та ін. сповнені революційної романтики, є роздумами про свято взагалі і про те, яким має бути соціалістичне свято. Автори 20-х років здійснили спробу обґрунтувати нову методику вивчення свята. «Проте далі деяких спроб і починань справа не пішла, – відзначає А. Мазаєв. – Ні у 20-і роки, ні в подальший період не було створено скільки-небудь обґрунтованої методології наукового вивчення свят» [6, 3-127].

Більшість досліджень, присвячених масовим святам, з'явилися у 30-50-і роки, вони відзначаються описовістю, поверховим аналізом феномена свята і відсутністю широких узагальнень. Для них характерне некритичне ставлення до радянських масових свят того періоду, які відзначалися помпезністю, заполітизованістю, заорганізованістю, офіціозністю.

Аналізуючи «поєднання прогресивних елементів народних традицій і фольклору з передовими можливостями методики театралізації, яка має інтернаціональний характер», А. Конович виділяє два взаємопов'язані аспекти:

1. Трансформація існуючих у республіках традиційно-народних форм святкування шляхом включення в театралізоване дійство прийомів й елементів інтернаціональної художньої культури, що дозволяє переосмислювати і змінювати зміст.

2. Збагачення запозичених форм і жанрів театралізованого дійства специфічними для конкретного регіону народними традиціями художньої культури, фольклором [4, 104-105].

На думку А. Коновича, запровадження народних традицій і фольклору в масові сучасні свята та обряди стало одним із важливих напрямів створення їх сценарно-режисерських розробок, практично, в усіх регіонах СРСР. «Такий синтез, – відзначає дослідник, – дає поштовх для створення нових форм і модернізації старих, сприяє художньому осмисленню подієвості з позицій історичних, ніби поєднуючи вчорашній і сьогоднішній день, старе і нове. Тим самим народні свята набувають нового змісту»[4, 111].

Рухомість певних сюжетних блоків, ритуальних формул, пісенних мотивів тощо в народних календарно-обрядових святах виявляли М. Грушевський, В. Пропп, В. Соколова. Автори відзначають, що такі переміщення загалом не руйнують смислової і художньої цілісності річних народних свят. Однак, спроби поєднати фольклорні і радянські елементи свята переконують у несумісності різних за змістом і художністю елементів монтажу.

Розробки радянськими мистецтвознавцями питань театралізації мають багато продуктивних ідей, однак, вони потребують критичного переосмислення з позицій сьогодення. Як і напрацювання радянських фольклористів, етнографів, істориків культури, які розробляли певні аспекти складного феномена масового свята. Серед значної кількості наукових праць, створених радянськими дослідниками свята, лише

окремі з них мають узагальнюючий характер, зокрема праця А. Мазаєва («Праздник как социально-художественное явление: опыт историко-теоретического исследования»), у якій вчений глибоко аналізує соціальну й естетичну природу свята. Обґрунтовуючи застосований «естетичний підхід до комплексного предмету дослідження», А. Мазаєв зазначає: «У нас переважають або історико-етнографічні праці, або історико-художні дослідження, які відносяться скоріше до сфери мистецтвознавства чи літературознавства, ніж до естетики. Власне, естетичних досліджень свята в нашій літературі поки що немає. Між тим, естетика могла би взяти на себе аналіз й узагальнення вже накопиченого науково-дослідницького досвіду в цій галузі, а також розширити й поглибити його своїми ідеями і поняттями. Крім того, естетика може, користуючись своїми методами мистецтвознавства, залучити у сферу наукового вивчення свята й ті теоретичні відомості, які зібрані філософією і соціологією у зв'язку з розглядом вільного часу як соціальної і культурної категорії. Тим самим відкривається новий підхід до проблеми свята, який надає можливість представити це явище у властивій йому соціально-естетичній цілісності» [6, 76-80]. Саме такий підхід А. Мазаєв прагнув застосувати у своїй праці, яка належить, за його визначенням, до історико-теоретичних досліджень, «досить незвичних у радянській літературі про свято». Новий підхід, запропонований дослідником, довів свою ефективність, оскільки він дає можливість осмислювати свято як цілісність, розкривати його складну соціально-естетичну природу. Адже поза розглядом таких відношень, як свято і спілкування, свято й соціально-політичний ідеал, свято і гра, свято і національні та регіональні традиції тощо, неможливо з належною глибиною і всебічністю пізнати власне художні аспекти свята як своєрідного синтезу мистецтв.

Наукова новизна полягає в дослідженні теоретичного розуміння поняття «народність» в святковій культурі України.

Висновки та перспективи подальших розробок. Свято є чутливим індикатором культурних змін, «коли мова йде про вищі, основоположні для культури цінності. У святі утверджуються нові культурні елементи». У переломні моменти історії активізується творча думка державних діячів, митців, учених, відповідаючи на суспільний виклик – створювати нові свята, які б адекватно відбивали характерні особливості нового етапу в житті народу і держави. Так було в добу Французької революції, Жовтневої революції в Росії та в Україні після здобуття державної незалежності.

У пострадянський період помітно активізувалося дослідження традиційної святково-обрядової культури українців. До наукового обігу повернено значну кількість народознавчих праць – Ф. Вовка, О. Воропая, М. Грушевського, С. Килимника, М. Максимовича, В. Милорадовича, М. Маркевича та ін., – у яких глибоко досліджується святкова обрядовість календарного циклу. Різні аспекти традиційного свята – міфологічний, обрядовий, етичний, естетичний та ін. – досліджують В. Борисенко, М. Гримич, С. Грица, В. Жайворонок, А. Іваницький, О. Курочкін, А. Пономарьов, Г. Скрипник, В. Скуратівський. Їхні народознавчі праці поєднує дослідницьке прагнення відродити національні традиції святкування, представити українські свята календарного й родинного циклів у

цілісності, розмаїтті регіональних ознак, вивільнити від ідеологічних нашарувань, збагатити фактами, які тривалий час були неприступні не лише для широкої громадськості, а й для науковців. «Сьогодні, коли ми прагнемо повернути народові його ж історичні цінності, не можна оминути такий важливий пласт духовної культури, як свята й обряди», – зазначає В. Скуратівський у праці «Святвечір». За свідченням дослідника, за її основу взято праці дореволюційних вчених Павла Чубинського, Михайла Максимовича, Володимира Гнатюка та ін., розвідки Степана Килимника та Олекси Воропая, видані за кордоном, а також рукописні матеріали Етнографічної Комісії Всеукраїнської Академії Наук» . Як підкреслює В. Скуратівський, у 20-і роки Етнографічна Комісія надіслала сільським респондентам тематичний запитальник про народні свята. Надійшло близько 13 тисяч відповідей, які так і залишилися неопрацьованими, бо «невдовзі майже всіх науковців було репресовано і знищено в катівнях НКВС»[7, 14].

Для розуміння сутності народності в святі необхідно розглянути історію його розвитку, визначити культурні особливості, функціонування в певних історичних обставинах. Свято – це складне явище, воно внутрішньо суперечливе, має подвійну природу. Свято має особливість максимально сприяти збереженню стабільності, незмінності суспільного життя.

Література

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 1. Москва: Современный писатель, 1995.412 с.

2. Буслаев Ф. И. Бытовые слои русского эпоса. *Сборник отделения русского языка и словесности имп. Академии наук*. Санкт-Петербург, 1887. Т. 42. С. 252-254.

3. Історія української культури: у 5 т. Т. 4, Кн. 1 / передм. Г. А. Скрипник. Київ: Наукова думка, 2008. 2007 с.

4. Конович А. А. Театрализированные праздники и обряды в СССР. Москва: Высшая школа, 1990. 208 с.

5. Леві-Строс К.Болеро Мориса Равеля. *Музыкальная Академия*. 1992. №1. С. 167-174.

6. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. Москва: Наука, 1978. 393 с.

7. Скуратівський В. Святвечір: Нариси-дослідження: у 2 кн. Кн. 1. Київ: Перлина, 1994. 285 с.

References

1. Afanasiev, A. N. (1995). Poetic views of the Slavs on nature: in 3 volumes T. 1. Moscow: Sovremennyj pisatel' [in Russisn].

2. Buslaev, F.I. (1887). Household layers of the Russian epic. Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti imp. Akademii nauk [in Russisn].

3. History of Ukrainian Culture: 5 t. Vol.. 4, Kn. 1. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Konovic, A.A. (1990). Theatricalized holidays and ceremonies in the USSR. Moscow:Vysshaja shkola [in Russisn].

5. Levi-Strauss, K. (1992). Borro Maurice Ravel. Muzykal'naja Akademija, 1, 167-174 [in Russisn].

6. Mazaev, A.I. (1978). Holiday as a social and artistic phenomenon: Experience of historical and theoretical research. Moscow: Nauka [in Russisn].

7. Skurativsky, V. (1994). Valentine's Day: Essay-research: 2 books. B. 1. Kyiv: Perlyna [in Ukrainian].

УДК 004.928:338.48-1/-6

Килимистий Сергій Михайлович,
старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв
smkylym@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ АНІМАЦІЇ ЯК НАПРЯМУ ТУРИСТИЧНОГО ДОЗВІЛЛЯ

Мета дослідження. *В статті проаналізовано тенденції в розвитку наукової думки щодо становлення анімації як напряму туристичного дозвілля. Розкриваються концептуальні підходи до дозвілля як соціокультурного, рекреаційного, анімаційного чинників туристичної діяльності. Розглядаються теоретичні аспекти анімаційних процесів в сфері туристичного дозвілля.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації та узагальнення, конкретно-пошукового та логічного методів, рефлексії власного практичного досвіду.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що в роботі вперше досліджуються трансформація наукової думки від традиційних підходів розуміння дозвілля до сучасних поглядів на анімаційно-дозвіллєву діяльність у сфері туризму.* ***Висновки.*** *Туристичним дозвіллям є різновид туристичної діяльності у вільний від регламентованого програмою туру час, мотивованою індивідуальними потребами туриста, обраною за власним бажанням у місці його перебування і спрямованою на задоволення рекреаційних, культурно-пізнавальних і розважальних потреб мандрівника. Анімаційно-дозвіллєва діяльність в туризмі як культурна практика є предметом дослідження науковців провідних туристичних країн: Франції, Нідерландів, США, Чехії, Росії та ін. Попри те, що ступінь наукового осмислення анімаційної проблематики низький, хоча інтерес до нього, як до рекреаційно-культурної практики, постійно зростає. Сучасні анімаційні технології ґрунтуються на теоретичних засадах і практичних механізмах культурно-дозвіллєвої діяльності.*

Ключові слова: *активне дозвілля, культурне дозвілля, рекреація, анімація в туризмі, культурна практика.*

Килимистий Сергей Михайлович, *старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Становление анимации как направления туристического досуга

Цель исследования. *В статье проанализированы тенденции в развитии научной мысли в контексте становления анимации как направления туристического досуга. Раскрываются концептуальные подходы к досугу как социокультурному, рекреационному, анимационному факторам туристической деятельности. Рассматриваются теоретические аспекты анимационных процессов в туризме.* ***Методология*** *исследования заключается в применении методов анализа и синтеза, систематизации и обобщения, конкретно-поискового и логического методов, рефлексии собственного практического опыта.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что в работе впервые исследуются трансформация научной мысли от традиционных подходов понимания досуга современным взглядам на анимационно-досуговой деятельности в сфере туризма.* ***Выводы.*** *Туристическим досугом есть разновидность туристической деятельности в свободное от регламентированного программой тура время, мотивированной индивидуальными потребностями туриста, избранной по собственному желанию в месте его нахождения и направленный на удовлетворение рекреационных, культурно-познавательных и развлекательных потребностей путешественника. Анимационно-досуговая деятельность в туризме как культурная практика является предметом исследования ученых ведущих туристических стран: Франции, Нидерландов, США, Чехии, России и др. Несмотря на это, степень научного осмысления анимационной проблематики в Украине низкая, хотя интерес к ней, как к*

© Килимистий С. М., 2018

рекреационно-культурной практике, постоянно растет. Современные анимационные технологии основываются на теоретическом базисе и практических механизмах культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: *активный досуг, культурный досуг, рекреация, анимация в туризме, культурная практика.*

Kylymystyi Serhii, *Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

Formation of Animation as the Direction of Tourist Leisure

Purpose of the article. *The article analyzes the trends in the development of scientific thought in the context of the formation of animation as the direction of tourist leisure. There have been revealed conceptual approaches to recreation as sociocultural, recreational, and animation factors of tourist activity. The theoretical aspects of animation processes in tourism have been considered.* ***The methodology*** *of the research included methods of analysis and synthesis, systematization, and generalization, specific search, and logical methods, the reflection of own practical experience.* ***The scientific novelty*** *lies in the fact that for the first time the study of the transformation of scientific thought from traditional approaches to the understanding of leisure to modern views on animation and leisure activity in the field of tourism has been realized in work.* ***Conclusions.*** *Tourist leisure is a kind of tourist activity in free time, i.e., not regulated by tour itinerary, motivated by the individual needs of the tourist, chosen by the own desire in the place of his stay and aimed at satisfying recreational, cultural, cognitive and entertaining needs of the traveler. Animation and entertainment activity in tourism as a cultural practice has become the subject of research by scientists from leading tourist countries: France, the Netherlands, the United States, the Czech Republic, Russia, and others. In spite of this, the degree of scientific understanding of animation problem issues is low, although interest to animation as recreational and cultural practice is continuously increasing. Modern animation technologies are based on theoretical principles and practical mechanisms of cultural and leisure activities.*

Key words*: active leisure, cultural leisure, recreation, animation in tourism, cultural practice.*

Актуальність теми дослідження. Дозвілля як предмет наукових досліджень формувалось впродовж тисячоліть. Ще давньогрецькі філософи Аристотель, Платон, Епікур розмірковували над змістом дозвілля. Але дозвілля – сфера динамічна. Вона постійно оновлюється і трансформується у нові форми і механізми реалізації відповідних функцій. Перші, ґрунтовні й системні дослідження дозвілля, розпочалися із середини XX століття. Інтерес науковців до теми дозвілля у цей період був викликаний в першу чергу розвитком промисловості, а відтак і необхідністю у ефективному відновлені психофізичних функцій організму робітника.

XX століття, поряд з багатьма феноменальними подіями та явищами у житті країн світу, продемонструвало великий прогрес у розвитку туризму. Стало зрозуміло, що мандрівки суттєво сприяють відновленню не лише психофізичних, а й духовних та інтелектуальних функцій організму.

У процесі формування туристичної діяльності постала проблема ефективної організації дозвілля туриста. Оскільки організатори цієї діяльності на етапі її формування ще не мали методико-технологічного забезпечення, цілком логічним виявилась практика запозичення деяких форм роботи зі сфери дозвілля і їх переорієнтації на туристичний сегмент.

Таким чином, на базі напрацьованого в межах сфери дозвілля досвіду почала формуватись соціально-культурна складова туризму. Щоправда, практичне застосування культурно-дозвіллевих технологій випереджає процес наукового

осмислення цієї проблематики. Відтак актуальності набуває аналіз процесу трансформації наукових знань від змісту традиційного дозвілля до сутності, форм і методів дозвілля туристичного.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід зазначити, що зміст туристичного дозвілля ще не потрапив у сферу наукових інтересів туризмознавців і культурологів. Дотично цієї проблематики торкались туризмознавці, що досліджували туристичну анімацію: І. Булигіна, Н. Гаранін, Т. Гальперіна, Л. Курило, М. Приєзжева, Т. Сокол та ін., культурологи В. Кірсанов, І. Петрова, Ю. Стрєльцов, але цілісного уявлення про сутність туристичного дозвілля ці дослідження не дають.

Дозвіллєва сфера формується на межі XIX – XX століть, а формування її понятійно-категоріального апарату припадає на середину XX ст., що підтверджується значним обсягом наукових публікацій у зарубіжних та вітчизняних виданнях (наприклад, роботами В. Багера «Дозвілля та культурна робота: дослідження й концепції», Д. Кеннеді, Д. Остіна, Р. Сміта «Соціальна рекреація: можливості для людей з різними вадами», Х. Опашовськи «Вступ в дозвіллєзнавство», Дж. Торкільдсена «Рекреаційний менеджмент» та ін.), дисертаційними працями тощо.

У різних країнах світу здійснюються систематичні фундаментальні та прикладні дослідження з даної тематики; формуються колективи вчених, дослідження яких суттєво впливають на зміст та напрями вивчення дозвіллєвої проблематики; створюються численні наукові концепції дозвілля. Розвитку дозвіллєвої діяльності в зарубіжних країнах сприяє активна державна політика у цій сфері. Отже, поняття культурного дозвілля досліджено в науковій літературі ґрунтовно і різнобічно. Різні аспекти дозвілля зокрема й поняття, термінологію, зміст дозвіллєвої діяльності досліджували й українські вчені В. Кірсанов, І. Петрова та ін. Тому базові для анімації в туризмі терміни «дозвілля», «культурне дозвілля» в даній роботі не розглядаються. Ми використовуємо загальноприйняте в науковому середовищі визначення дозвілля як діяльності індивіда у вільний від роботи час, обраної за власними інтересами і нахилами, в якій він може виявити себе як особистість.

Метою статті є дослідження процесу формування анімації в туризмі як напряму туристичного дозвілля.

Виклад основного матеріалу. Дозвіллєва діяльність відбувається в межах різних соціально-культурних практик. В туризмі ця діяльність отримує нові, специфічні риси, своєрідне екологічне, естетичне, емоційне забарвлення, обумовлене обмеженістю терміну подорожі, зміною навколишнього середовища і роду дозвіллєвих занять.

Туристичне дозвілля має свою часову і функціональну градацію. Переїзди, що не супроводжуються екскурсіями, є вимушеними часовими витратами. До цієї ж категорії можна віднести час, що витрачається на розміщення і харчування, якщо воно не сполучається з розвагами і видовищами. В санаторно-курортних закладах регламентованим часом стає час лікувальних і оздоровчих процедур. Час, що залишається після виконання всіх обов’язкових, регламентованих дій, є суто дозвіллєвим часом. Він характеризується, в першу

чергу, звільненням туриста від будь-яких зобов'язань, окрім етичних, і можливістю вільного вибору дозвіллєвих занять.

Так, І. Петрова цілком слушно вважає, що головною метою туристичного дозвілля є удосконалення якості обслуговування людини у вільний час; залучення її до різноманітних дозвіллєвих заходів в туристичних комплексах – готелях, санаторіях, пансіонатах, туристичних базах і таборах, туристичних клубах, а також організація ефективного відпочинку, сприяння оптимістичному настрою, відновлення духовних та фізичних сил людини [11, 127]. На жаль, дане визначення не розповсюджується на сільський, екологічний, розважальний, гральний, екстремальний, пригодницький та деякі інші види туризму, що не мають відповідної до завдань організації дозвілля бази розміщення.

Використовуючи праці вищезазначених авторів, а також власний досвід організації дозвілля туристів, ми пропонуємо наступне визначення поняття «Туристичне дозвілля». Туристичним дозвіллям є різновид туристичної діяльності у вільний від регламентованого програмою туру час, мотивований індивідуальними потребами туриста, обраний за власним бажанням у місці його перебування і спрямований на задоволення рекреаційних, культурно-пізнавальних і розважальних потреб мандрівника.

На сьогодні питомої ваги на ринку туристичних послуг набувають культурно-пізнавальні, рекреаційні і розважальні види туризму. Одним з об'єднуючих чинників цих напрямів туристичної діяльності є наявність в кожному з них анімаційної складової [6]. Анімаційний потенціал туризму знаходиться на перетині гуманітарної сфери і сфери бізнесу і є одним з найбільш перспективних секторів соціально-культурного розвитку країн. Нині анімація, як системна організація дозвілля і відпочинку туристів, починає відігравати особливу роль в культурному та рекреаційному туризмі, отримуючи поширення як результат конкуренції на ринку туристичних послуг та інноваційна форма організації туристичного дозвілля.

Як відомо, процес пізнання людиною навколишнього світу тісно пов'язаний з мандрівками. Подорожуючи, людина розширює свій світогляд, вчиться розуміти свою культуру і культури інших народів, а також відпочиває і розважається. Нині виконання цих функцій в туризмі не можливе без впровадження анімаційних технологій. Проте в українському туризмі анімаційна практика обігнала наукові пошуки вчених і у прямому сенсі слова демонструє творче ставлення до реалізації величезного соціально-культурного та виховного потенціалу, який закладено в туристичному дозвіллі. За умови органічного поєднання теорії з практикою анімація може стати стимулятором інтересу до України як туристичної країни, важливим чинником впливу на розширення культурно-рекреаційних і економічних можливостей українського туризму.

На жаль, соціокультурні аспекти туризму досліджуються в недостатньому обсязі. Хоч сфера туризму і стала предметом аналізу дисертаційних досліджень, частка тем соціокультурного спрямування вкрай низька. Згідно висновків П. Мірошніченка, найчастіше досліджуються економічні (59,7%) й педагогічні (24,2 %) аспекти туризму. Соціально-культурну проблематику туризму досліджувало лише 2,6 % дисертантів, що свідчить про недостатню увагу з боку

науковців до цього аспекту туристичної діяльності [9]. В дослідженнях соціокультурної проблематики туризму доля анімаційної тематики ще менша.

Враховуючи тему даної статті, де ґрунтом застосування моделей дозвілля є туризм (зокрема рекреаційний), для розуміння витоків сучасної анімації в туризмі нам видається важливою суто рекреаційна концепція Джей Шиверс, в якій автор пропонує розглядати рекреацію як: «дозвілля (під час якого відбуваються процеси відновлення і самовираження); результат основної мотивації (спонукання до дій, що призводять до отримання задоволення); свободу вибору (добровільна участь у будь-якій гедоністичній діяльності); активну діяльність під час відпочинку; чесноту (рекреаційна поведінка корисна)» [14, 106].

Оскільки анімація як один з напрямів сучасного туристичного дозвілля виконує функції відновлення і самовираження, анімаційна діяльність передбачає свободу вибору дозвіллєвих занять і активну діяльність під час їхньої реалізації, а анімаційні технології використовуються організаторами туристичної діяльності як механізми мотивації, активізації і культуризації дозвіллєвої діяльності, можна стверджувати, що рекреаційна концепція Джей Шиверс в певній мірі може розглядатись в якості теоретичного підґрунтя сучасного туристичного дозвілля.

Важливою складовою анімації в туризмі є гра. Російський соціолог і рекреолог О. Орлов виокремив чотири напрями вивчення рекреації: ідеалістичний (рекреація – це гра), реалістичний (гра – для дітей, рекреація – для дорослих), прагматичний (в основі якого психологія рекреаційної поведінки), експериментальний (рекреація як регенерація енергії, як конструктивна діяльність в процесі дозвілля) [10, 106].

Ідеалістичний напрям і частково реалістичний (ігрова діяльність виконує рекреаційні функції незалежно від віку) є важливими для розуміння сутнісних характеристик анімаційної діяльності в межах рекреаційного туризму. Відтак, працю О. Орлова слід розглядати як одну з базових для розуміння процесів формування рекреаційної анімації.

Першими дослідниками активного дозвілля, спрямованого на досягнення рекреаційного ефекту у Східній Європі стали чеські автори К. Данек і З.Тепли. У монографії «Мистецтво відпочивати» (1980) дослідники доводять, що відпочинок може бути ефективним лише тоді, коли він реалізується у активних, різноманітних формах, в екологічно чистій місцевості. І хоч використана в роботі термінологія не відповідає сучасним зразкам, стає зрозумілим, що дослідження стосується анімаційно-рекреаційних аспектів дозвілля [4]. Саме тому видається доцільним розглядати монографію як дослідження трансформації дозвіллєвої діяльності від традиційних до анімаційних форм.

М. Аріарський у монографії «Прикладна культурологія» акцентує увагу на суперечностях між культуротворчим потенціалом дозвілля й низьким рівнем його реалізації. Дослідник вважає, що вони викликані, в першу чергу, відсутністю механізмів залучення різних груп населення до культуротворчої діяльності в умовах дозвіллєвої діяльності, що є головною функцією соціокультурної анімації [1]. Саме технології залучення туристів до активної

культуротворчої, пізнавальної комунікативної діяльності складають основу туристичного дозвілля в цілому і анімації зокрема. Застосування даних технологій дозволяє активізувати процес культуризації туристичного дозвілля.

У праці «Культурологія дозвілля» культуролог Ю. Стрєльцов досліджує тему культуризації дозвілля. Роблячи висновки дослідження, вчений підкреслює доцільність поглибленого вивчення анімаційного характеру дозвіллєвої діяльності. «Це в повній мірі стосується аналізу діяльності з організації вільного часу як діяльності яскраво вираженого анімаційного характеру» [12, 178].

Першим серед українських авторів розглядає дозвілля як культурно-рекреаційну діяльність В. Кірсанов. В його роботах послідовно розкриваються психологічні аспекти дозвілля, вплив мистецтва на рекреаційні процеси, значення фізичної культури для розвитку людини. Саме Кірсанов вперше в українській культурології ввів термін «соціокультурна анімація» [7]. Щоправда, застосування анімаційних технологій у практиці туристичного дозвілля автором не було досліджено.

У соціально-культурній анімації поєдналися завдання забезпечення умов для виховання, вільного розвитку, творчого самовираження особистості, а також умов для ефективного соціального контролю у сфері культури. Ж. Дюмазедьє, пройшовши шлях від теоретика-дозвіллєзнавця до практика-експерементатора, визначив цільові аспекти соціокультурної анімації як звільняючий і регулятивний. Стосовно вільного часу термін «соціокультурна анімація» було введено в науковий обіг Ж. Дюмазєдьє у контексті теорії «цивілізації дозвілля» [13]. Цим поняттям визначались соціокультурні процеси у сфері вільного часу, у центрі яких існує особистість з її внутрішнім світом проблем і протиріч, що виникли в умовах технократичного суспільства.

Для Ж. Дюмазєдьє важливо, що вищі духовні цінності є невід'ємною частиною відпочинку та розваг, але особа, що духовно зростає, не в змозі самостійно подолати спокуси руйнівного й руйнуючого дозвілля. Людина на етапі формування потребує особливих соціокультурних лідерів, які повинні стати її провідниками у світ культурного дозвілля. Такими лідерами стали аніматори, а сукупність механізмів, методів, технік комунікативної та творчої активізації, якими вони оволодівають у процесі навчання, і за допомогою яких залучають людей до культурного дозвілля, отримала назву «анімаційна діяльність» або «анімація». Таким чином, саме Ж. Дюмазєдьє вперше дослідив процес зародження анімаційної діяльності на ґрунті існуючих у дозвіллі середини XX ст. форм соціокультурної діяльності.

На пострадянському просторі першим, хто ґрунтовно дослідив тему соціокультурної анімації став петербурзький дослідник Е. Мамбеков, який у дисертаційному досліджені «Організація дозвілля у Франції: Анімаційна модель» розкрив сутність анімаційної діяльності. На його думку, «соціокультурна анімація є частиною культурної та виховної системи суспільства і може бути репрезентована у вигляді особливої моделі організації соціокультурної діяльності: як сукупність елементів (закладів, державних органів, організацій, аудиторій), що знаходяться у постійних відносинах, які характеризують цю модель; сукупність занять, видів

діяльності, відносин, де головну роль грають аніматори..., які мають спеціальну підготовку та використовують, переважно, методи активної педагогіки» [8, 9-10]. Автор досліджував педагогічні аспекти анімації у Франції, не торкаючись теми туризму.

Туризм як сфера організації анімаційної діяльності почав цікавити дослідників ще за часів Радянського Союзу. У 1980 р. А. Даринським видано книгу «Культурно-массовая работа в здравницах и на турбазах: Организация и методика», в якій сформульовано практичні рекомендації з організації дозвіллєвих заходів для масового споживача. Такий підхід відповідав тогочасній ідеології дозвілля. На жаль, у роботі А. Даринського практично не висвітлено питання індивідуальних потреб туристів, стратифікації аудиторії культурно-масових заходів, ролі активного відпочинку для рекреації. Конструктивним началом книги стало розкриття специфіки дозвіллєвої діяльності в умовах санаторно-курортних та спортивно-оздоровчих закладів [5]. Відтак, працю А. Даринського можна вважати першим дослідженням процесу трансформації форм культурно-масової роботи у площину туристичного дозвілля.

У 90-х роках XX ст. анімаційна практика проникла в усі види туризму, що зумовило підвищення уваги до неї з боку дослідників. Першими зрозуміли необхідність розробки теоретичного підґрунтя анімаційної діяльності туризмознавці. Так Н. Гаранін та І. Булигіна, які 2003 р. опублікували роботу «Менеджмент туристской и гостинничной анимации». На жаль, вчені не розкрили повний спектр форм і видів анімаційної діяльності в туризмі, не визначили адресність анімаційних програм, досить поверхово підійшли до методології та технології організації анімаційної діяльності. Позитивом роботи є визначення типології анімації в туризмі (розподіл на туристичну і рекреаційну складові) та характеристика роботи анімаційної служби [3].

Українські дослідники майже не приділяли уваги питанням теорії та практики анімації в туризмі. В окремих працях В. Кіфяка, О. Любіцевої, Т. Сокол, В. Стафійчука ця тема лише згадувалась. Зокрема С. Байлик у досліджені «Вступ до анімації гостинності» (2006) розкрив лише спортивно-оздоровчі аспекти готельної анімації [2].

Наукова новизна полягає у тому, що в роботі вперше досліджуються трансформація наукової думки від традиційних підходів розуміння дозвілля до сучасних поглядів на анімаційно-дозвіллєву діяльність у сфері туризму.

Висновки. Отже, на основі вищезазначеного, можемо дійти наступних висновків:

- туристичним дозвіллям є різновид туристичної діяльності у вільний від регламентованого програмою туру час, мотивованою індивідуальними потребами туриста, обраною за власним бажанням у місці його перебування і спрямованою на задоволення рекреаційних, культурно-пізнавальних і розважальних потреб мандрівника.
- анімація в туризмі як культурогенеруючий механізм туристичного дозвілля є предметом дослідження науковців провідних туристичних країн: Франції, Нідерландів, США, Чехії, Росії та ін. Не зважаючи на це, ступінь

наукового осмислення витоків анімаційної діяльності низька, хоча інтерес до неї, як до рекреаційно-культурної практики, постійно зростає;

● сучасні анімаційні технології ґрунтуються на теоретичних засадах і практичних механізмах культурно-дозвіллєвої діяльності.

Література

1. Ариарский М. А. Прикладная культорология [2-е изд.]. Санкт-Петербург: Эго, 2001. 287с.
2. Байлик С. И. Вступление в анимацию гостеприимства: учебное пособие. Харьков: Прапор, 2006. 160 с.
3. Гаранин Н. И., Булыгина И.Менеджмент туристской и гостиничной анимации : учебное пособие. Москва: Советский спорт, 2003. 128 с.
4. Данек К., Теплы З. Искусство отдыхать; [пер. с чеш.]. Москва: Физкультура и спорт, 1980. 112 с.
5. Даринский А. В. Культурно-массовая работа в здравницах и на туристических базах: организация и методика. Москва: Профиздат, 1980. 112 с.
6. Килимистий С. М. Анімація в туризмі: навч. посіб. Київ: Вид-во ФПУ, 2007. 188 с.
7. Кірсанов В. В. Теоретичні основи соціокультурної анімації (історико-культурний аспект). *Вісн. Кн. палати*. 2000. №10 С. 32-36.
8. Мамбеков Е. Б. Организация досуга во Франции: Анимационная модель: дис… канд. пед. наук: 13.00.05. Санкт-Петербург, 1992. 196 с.
9. Мирошниченко П. Н. Основные направления диссертационных исследований сферы туризма. *Социально-гуманитарные проблемы современности*: сб. ст. / ред. А. П. Германович. Шахты: Изд-во ЮРГУЭС, 2007. С. 123-128.
10. Орлов А. С. Социология рекреации; РАН. Ин-т социологии. Москва: Наука, 1995. 146 с.
11. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підруч. Київ: Кондор, 2005. 408 с.
12. Стрельцов Ю. А. Культурология досуга: Учебное пособие. Москва: МГУКИ, 2002. 186 с.
13. Dumazedier J. Vers une civilisation du loisir? Paris, 1962. 319 p.
14. Shivers J. S. Leisure and recreation concepts: a critical analysis. London: Allyn and Bacon, 1981. p. 216.

References

1. Ariarskiy, M. A. (2001). Prikladnaya kulturologiya. St.Petersburg: Ego [In Russian].
2. Baylik, S. I. (2006). Vstupleniye v animatsyyu gostepriimstva. Kharkiv: Prapor [In Russian].
3. Garanin, N. I. (2003). Menedzhment turistskoy i gostinichoy animatsyi. Moscow: Sovetskiy Sport [in Russian].
4. Danek, K. (1980). Iskusstvo otdyhat. Moscow: Fizkultura i Sport [In Russian].
5. Darinskiy, A. V. (1980). Kulturno-massovaya rabota v zdravnitsah i na turisticheskih bazah: organizatsyia i metodika. Moscow: Profizdat [In Russian].
6. Kylymystyi, S. M. (2007). Animatsiia v turyzmi. Kyiv: Vyd-vo FPU [In Ukrainian].
7. Kirsanov, V. V. (2000). Teoretychni osnovy sotsiokulturnoii animatsii (istoryko-kulturnyi aspekt). Kyiv: Visnyk Kn. palaty [In Ukrainian].
8. Mambekov, Ye. B. (1992). Organizatsyia dosuga vo frantsyi: animatsyonnaya model. St.Petersburg [In Russian].
9. Miroshnichenko, P. N. (2007). Osnovnyye napravleniya dissertatsionnykh issledovaniy sfery turizma. Sotsialno-gumanitarnyye problemy sovremennosti. Ed. Germanovich A. P. Shahty: Izd-vo YURGUES, pp. 123-128 [In Russian].
10. Orlov, A. S. (1995). Sotsyologiya rekreatsyi. Moscow: Nauka [In Russian].
11. Petrova, I. V. (2005). Dozvillia v zarubizhnyh. Kyiv: Kondor [In Ukrainian].
12. Streltsov, Yu. A. (2002). Kulturologiya dosuga. Moscow: MGUKI [In Russian].
13. Dumazedier J. (1962). Vers une civilisation du loisir? Paris. 319 p. [in French].
14. Shivers, J. S. (1981). Leisure and Recreation Concepts: Critical Analysis. Boston: Allyn and Bacon [In English].

УДК 008 (477)

Бабкін Віктор Олексійович,
аспірант кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля Київського національного
університету культури і мистецтв
viktorbabkin@web.de

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті *– проаналізувати сутнісні аспекти глобалізаційних культурних процесів, їх впливу на функціональне призначення національної культури.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу явищ і процесів з метою опрацювання історичної, соціологічної, енциклопедичної літератури за проблематикою дослідження, зокрема історико-хронологічного методу – для визначення історичних етапів розвитку глобалізації; емпіричного методу вимірювання – для аналізу інформаційних матеріалів та документів.* ***Наукова новизна*** *полягає у поданні авторського розуміння сутності поняття «культурна глобалізація», її впливу на національну культуру.* ***Висновки.*** *На основі аналізу наукових досліджень визначено розширене тлумачення культурної глобалізації як процесу прискорення культурних процесів та культурного взаємообміну між регіонами та країнами світу. Охарактеризовано інтегруючі та консолідуючі функції національної культури, здатної протидіяти як уніфікації, так і масовизації культурних процесів. Акцентується увага на важливості налагодження міжнаціональному діалогу культур, що передбачає сприйняттю іншої культури з точки зору культурного релятивізму, толерантності, знаходження порозуміння та взаємної поваги шляхом інтеркультурної взаємодії.*

Ключові слова***:*** *глобалізація, національна культура, мультикультуралізм, уніфікація, масовизація культури, інтеркультурна взаємодія.*

Бабкин Виктор Алексеевич*, аспирант кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Национального университета культуры и искусств*

Глобализационные культурные процессы и их влияние на функциональное назначение национальной культуры

Цель статьи *– проанализировать наиболее характерные аспекты глобализационных культурных процессов, их влияние на функциональное назначение национальной культуры.* ***Методология исследования*** *заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза с целью изучения исторической, социологической, энциклопедической литературы по данной проблематике, в частности историко-хронологического метода – для определения исторических этапов развития глобализации; эмпирического метода измерения – для анализа информационных материалов и документов.* ***Научная новизна*** *состоит в изложении авторского понимания понятия «культурная глобализация», ее влияния на национальную культуру.* ***Выводы.*** *Автором определено расширенное толкование культурной глобализации как процесса ускорения культурных процессов и культурного взаимообмена между регионами и странами мира. Охарактеризованы интегрирующие и консолидирующие функции национальной культуры, которая способна противодействовать как унификации, так и масовизации культурных процессов. Акцентируется внимание на важности налаживания международного диалога культур, который предусматривает восприятие другой культуры с точки зрения культурного релятивизма, толерантности, нахождения понимания и взаимного уважения путем интеркультурного взаимодействия.*

Ключевые слова: *глобализация, национальная культура, мультикультурализм, унификация, массовизация культуры, интеркультурное взаимодействие.*

©Бабкін В. О., 2018

Babkin Viktor, *Post-graduate Student, Department of Event Management and Leisure Industry, National University of Culture and Arts*

Globalization cultural processes and their effect on the functional appointment of national culture

Purpose of the article *is a definition of the essence of globalization cultural processes and analysis of their influence on the practical purpose of national culture.* ***The methodology*** *of the research is to apply general scientific methods of analysis, synthesis, comparative, which are used to study the historical, sociological, encyclopedic literature on the research problem; historical and chronological – to determine the historical stages of the development of globalization; empirical measurement method – for analyzing informational materials and documentation.* ***The scientific novelty*** *lies in the new wording of the concept of "cultural globalization" and the in-depth analysis of its impact on national culture.* ***Conclusions.*** *Based on the review of scientific research, the author identified an expanded interpretation of cultural globalization as a process of accelerating cultural processes and cultural interchange between regions and countries of the world. The integration and consolidation functions of the national culture, which can counteract both the unification and the large-scale participation of cultural processes, are described. The emphasis is on the importance of establishing an inter-ethnic dialogue of cultures, which involves the perception of another culture from cultural relativism, tolerance, mutual understanding and mutual respect through intercultural interaction.*

Key words: *globalization, national culture, multiculturalism, unification, large-scale participation of culture, intercultural interaction.*

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи сутнісні прояви глобалізації, слід зазначити, що вони показово свідчать про зростаючий вплив різних чинників міжнародного значення (тісних економічних і політичних зв'язків, культурного та інформаційного обміну та інших) на соціальну дійсність в окремих країнах. Глобалізація – це також процес, під час розгортання якого більш прозорими стають кордони національних держав в різних сферах життєдіяльності, зокрема в економіці, соціальній, культурній взаємодії.

В умовах сучасних викликів глобалізація різко загострила проблему національно-культурної ідентичності, яка сьогодні перетворилася в одну з найважливіших проблем, що турбує не тільки культурологів, а й представників інших наук, а також політиків, громадських і релігійних діячів. Глобалізація замість того, щоб бути засобом збагачення кожної культури всіма іншими культурами в процесі їхнього рівноправного діалогу, за певних умов може перетворитися у форму знеособлювання національних культур. Відтак, досить важливим є дослідження впливів глобалізації на локальні культурні процеси та явища.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематикою збереження та популяризації національної культури, розвитку культурних індустрій в Україні (кіноіндустрії, книговидання) в умовах посилення глобалізаційних процесів займалися О. Афонін, В. Бакальчук, І. Булкіна, Ю. Бромлей, П. Бурдьє, О. Гриценко, Я. Запаско, С. Эйзенштадт, Р. Іванченко, О. Ірванець, О. Левцун, А. Капелюшний, О. Кохан, О. Кузьмук, І. Кулінкович, Л. Мазука, Р. Машталір, І. Мельник, О. Мельничук, К. Настояща, Е. Огар, М. Пірен, Т. Приступенко, В. Солодовник, І. Симоненко, М. Тимошик, Ю. Тищенко, Н. Черниш, В. Щербина та ін.

Мета статті – визначити та охарактеризувати найосновніші тенденції та фактори впливу глобалізації на розвиток національних культур.

Виклад основного матеріалу. Термін «глобалізація» увійшов в широкий науковий обіг на початку 90-х рр. XX ст. До цього часу дефініцією «глобалізація» майже не оперували у наукових публікаціях. Одним з перших звернувся до дослідження проблем глобалізації американський соціолог Р. Робертсон, використавши термін «глобальність» в назві своєї роботи «Обговорюючи глобальність» [9, 24].

У сфері екології та технічних дисциплін про глобальність заговорили ще у 60-х рр. XX ст., взявши за використання іншу термінологію. Сьогодні при описі процесів, пов'язаних з глобалізацією, зазвичай використовують інші поняття – постіндустріальна епоха, століття інформаційної революції, техноглобалізм.

Щодо ключових визначень глобалізації у науковій літературі акцентуємо увагу на наступних (слід побіжно вказати на те, що розуміння глобалізації різниться в залежності від теоретичних та ідеологічних позицій авторів): глобалізація – це тривалий історичний процес, що постійно прогресує. Розширення взаємодії відбувалося від сіл до міст, до князівств, цілих держав, регіонів і, нарешті, через епоху великих географічних відкриттів до світу в цілому; глобалізація – це якісний стрибок у розвитку міжнародних відносин.

Прихильники неоліберальної традиції вважають глобалізацію якісно новим етапом розвитку політичної структури світу, а також людської цивілізації в цілому. Глобалізація в їхній інтерпретації означає поступове перетворення світового простору в єдину зону, де безперешкодно переміщаються капітали, товари, послуги, де вільно поширюються ідеї; створюється міжнародно-правова і культурно-інформаційна інфраструктура міжрегіональних обмінів. До того ж, глобалізація, на їх думку, веде до гомогенізації і універсалізації світу – до формування єдиного економічного простору; єдиного культурно-інформаційного простору тощо. В рамках неоліберальної традиції робляться висновки про розмивання кордонів (як географічних, так і культурних), суверенітету та патріотичних цінностей, активний вплив глобалізації на трансформацію національних культур, про що більш детальніше свідчить поданий нижче аналіз цієї проблематики.

Мабуть, жодне з понять, яким оперує сьогодні культурологія, не має такої різноманітності визначень, як поняття «культура». Але у загальних рисах це поняття залишається практично незмінним: культура є надбанням людства (народу, нації). Воно фіксує людське ставлення до природи виступає матеріалізованою сутністю людини. Інтеграл культури – людина і людяність. Культура – це культ людського буття, творення людини із наявного матеріалу. Створюючи людину, культура творить й саму себе. Міра розвитку культури визначається мірою розвитку людини і суспільства й навпаки. Тому розвиток культури є неодмінною і безумовною умовою прогресивного і гармонійного розвитку особистості, суспільства і держави.

На основі наступної моделі суспільства: культура, громадянське суспільство та його інституції, ідеологія, то саме культура є тим базовим рівнем, на якому формуються сенси життя, цінності, свідомість, що впливають на формування інституцій громадянського суспільства та ідеології, орієнтованої на формування демократичної держави.

На думку П. Бурд'є, Ж. Пассерона та інших дослідників саме культура є головною складовою культурного капіталу. «Цей капітал, пише П. Бурд'є, є наслідком, гарантованим продуктом кумулятивного ефекту культурної трансмісії, що забезпечується сім'єю і школою» [2, 89]. Крім того, у своїх працях він стверджує, що капітал – сутність, владне відношення, а культурний капітал – освітньо-художня трансформація цього відношення, тому культура і мистецтво є формою їхнього втілення, вираження і закріплення.

Культура є визначальною складовою гуманітарної сфери українського суспільства і, розглядаючи її в даному контексті, важко переоцінити її консолідуюче та інтегруюче значення. Тож, відомий український історик, філософ, публіцист В. Липинський відзначав: «Традиція лежить в основі культури, культура лежить в основі нації» [5, 68].

У середовище культурологів поширення також набула думка про визначальне націоконсолідуюче значення культури. Німецький етнолог Й. Гердер розглядав культуру як «прояв національного духу» [4]. З позиції українського ученого С. Римаренка, ключовим чинником національної консолідації є національна культура як духовно інтегруюча сила, що сприяє духовному пробудженню та згуртованості нації [8, 329].

Саме культурні, релігійні, освітні традиції, на думку С. Шелухіна, сприяють формуванню духовної єдності конкретної спільноти, яка досягається за умов, коли нація створить єдину душу, єдину психологію, єдину духовну культуру: «Єдина нація не має двох душ, й значить, і двох психологій, як і здорова нормальна людина, а коли дві психології – то вони вже два народи, дві нації» [6, 12]. Відтак, народ є інтегральною особою, яка має свою «душу», як єдину психоінформаційну систему (М. Бердяєв, Й. Гердер, В. фон Гумбольдт). Відповідно національна свідомість формується через розширення комунікаційних зв'язків на основі загальної культури. Саме культурні сенси є ідентифікаторами цивілізаційної самобутності кожного народу.

У контексті вищезазначеного не можна оминути увагою слушну думку радянського ученого-етнолога Ю. Бромлей, який відзначав, що «...неодмінною і найважливішою умовою існування нації та етносу як цілісних систем залишаються інтегруючі функції культури. Позбавте будь-який етнос внутрішніх культурних зв'язків, і він неминуче асимілюється» [1, 122].

Отже, в умовах глобалізації пріоритетного значення для забезпечення повноцінного існування нації та етносів набуває завдання державного сприяння розвитку національної культури, яка виконує, в першу чергу, інтегруючі та консолідуючі функції.

Інтегруючі функції національної культури забезпечуються «центральною зоною культури» – «сакральним ядром» певної культури, яке є комплексом домінантних для цієї культури цінностей, які знаходяться між собою в певному співвідношенні (розробниками ціннісно-культурного підходу були Г. Олпорт, П. Клакхон, Ф. Стродбек, М. Рокич, М. Сміт та ін.). Самі ж цінності набували якостей жорстко визначених принципів, «які в своєму синтезі складають магістральний напрям проявів в певній культурі, її центральну тему, яка

детермінує собою різноманітні модальні вчинки і дає відповіді на те, що прийнято називати загальнолюдськими проблемами» [10, 136].

З позиції іншого дослідника Е. Шилза, саме цінності утворюють явище центральної зони культури: «центральна зона культури» складає просторовий центр суспільства як сукупність незалежних субсистем (еліт), відповідальних за ту чи іншу підсистему суспільства – економічну, статусну, політичну… та презентуючих певні культурні цінності своєї підсистеми» [10, 137]. Функціонування центральної зони культури забезпечуються механізмами дії культурної традиції. Остання реалізується шляхом внутрішнього функціонального конфлікту між креативною і консервативною частинами, що на соціальному або структурному (за С. Ейзенштадтом) рівні відображається як боротьба «різних варіацій, єдиної культурної традиції між різними прошарками суспільства», в процесі якої кожен з об'єктів соціального простору (соціальні групи, субкультури і підсистеми) прагне інституалізації своїх новацій, що допоможе йому зайняти центральне місце в просторі [3, 32]. Назвемо цей простір, за термінологією П. Бурдьє, центральним локусом.

З точки зору української дослідниці К. Настоящої, саме «культурна традиція, постаючи захисною оболонкою центральної зони культури і механізмом відтворення її сакральних змістів, через взаємодію креативної та інноваційної складових детермінує собою як динаміку соціокультурних процесів суспільства, так і сприяє стабілізації останнього, консолідації спільноти в актах суспільно-колективного конструювання соціальної реальності [7, 59]. Таким чином, саме «центральна зона культури» забезпечує цілісність національної культури, а, відтак, і консолідацію політичної нації. Якщо під впливом негативних інформаційних зовнішніх впливів (ідеї «Руського миру», цінності вестернізації тощо) аксіологічні засади «центральної зони культури» починають руйнуватися, то це спричиняє процеси розпаду та асиміляції національної культури, що, у свою чергу, призводить до занепаду національної держави.

Вже згадувана нами К. Настояща, аналізуючи архітектоніку сучасної української традиції, вдається до наступних міркувань: «Оцінюючи зовнішню будову сучасної вітчизняної культурної традиції, ми можемо говорити про цілісні культурні моделі як окремі макрокультури, які складають єдину культурну традицію певного суспільства і власною взаємодією відображають функціональний конфлікт її складових (креативного і консервативного чинників). В цьому контексті вітчизняна культурна традиція утворюється вже вищезгаданими такими окремими макрокультурами, як матричною актуальною (українська національна культура), актуальною накладеною (російська національна культура), накладеною меморіальною (радянська культурна модель), інокультурними актуальними – європейська і світова (глобалізаційна) макрокультури» [7, 63].

Найбільше з інокультурних впливів у вітчизняній культурній традиції присутня світова глобальна культура, тотальна наявність якої маркується широкомасштабним знаково-символічним представництвам у всіх сферах життя соціуму і вплив якої на духовно-інтелектуальний вимір й дотепер залишається недооціненим.

Європейська або західна макрокультура здійснює свій вплив переважно на західні регіони України, концентруючи свої презентації на рівні політичних,

громадських, мистецьких, наукових об'єднань (бо саме такою є самоідентифікація у частини українських громадян, які культурно прагнуть ідентифікувати себе саме з Європою).

На рівні ж пересічного українця і масової культури домінує світова макрокультура, яка є уособленням сукупності глобалізаційних тенденцій (американізація, масовізація, секуляризація), які привносяться світовою ойкуменою на периферійний для неї простір.

Формування масової культури відбувається в рамках реалізації культурної глобалізації – процесу прискорення культурних процесів та культурного взаємообміну між регіонами та країнами світу. Культурна глобалізація – це багатосторонній процес, який включає в себе взаємодію і трансформацію тотожності і відмінності, універсалізм і партикуляризм, процес перетворення всезагального в особливе та особливого у всезагальне.

На думку С. Хантінгтона, культурна глобалізація призводить до «зіткнення цивілізацій», що спричиняє фрагментацію світу через культурні цивілізаційні відмінності. В позитивних аспектах культурна глобалізація сприяє посиленню культурних зв'язків на основі модерних засобів інформатики і телекомунікацій, а також формуванню світової культурної спадщини.

Культурна глобалізація формує глобальну макрокультуру. Глобальна макрокультура може привести як до позитивних, так і до негативних наслідків. В позитивному сенсі глобалізаційні процеси призводять до зростання різноманіття суспільств в культурному відношенні в міру їхньої інтеграції. Все більше поширюються інформаційні технології, що дає можливість модернізувати національну культуру з використанням сучасних науково-технічних досягнень з метою посилення впливу на відвідувачів культурних закладів, збільшуючи можливості донесення культурних благ до кожної людини, незалежно від місця проживання через глобальні інформаційні мережі, переважно через Інтернет. Втім, через Інтернет можуть поширюватися як високі зразки культури, так і низькопробна продукція, яка призводить до уніфікації етнічних та національних культур. Відтак, без державної політики, спрямованої на захист національних культурних традицій, процеси глобалізації можуть привести до переваги уніфікованої глобальної культури, яку сьогодні пов'язують з американськими патернами. У зв'язку з цим, формується нова парадигма глобальних відносин, пов'язана з діалогом культур. При цьому, слід зазначити, що сучасні концептуальні підходи дослідників глобалізації культури засновані на визнанні культурних відмінностей, збільшенні їхньої ролі в процесі становлення єдиного мультикультурного світу.

Взаємодія культур, заснована на повазі до культурної самобутності та духовної спадщини того чи іншого народу – найважливіша передумова формування моделі не тільки мультикультурного, але й сучасного космополітичного світу. Діалог міжнаціональних культур передбачає сприйняття іншої культури з точки зору культурного релятивізму, толерантного ставлення до «іншого», а не залучення «іншого» до своєї віри. Сучасні тенденції мультикультуралізму припускають повагу до усіх сторін діалогу, вміння почути іншу думку та прийняття альтернативних варіантів.

Міжнаціональний діалог культур веде до взаємного збагачення і розвитку знань, виявляє і заохочує знаходження точок дотику, що об'єднують народи (етнічні спільноти), сприяють більш глибокому розумінню загальних етнічних стандартів та універсальних людських цінностей. Зважаючи на важливість налагодження діалогу між національними культурами в умовах посилення глобалізаційних процесів, перспективним бачаться вжиття заходів, спрямованих на розвиток і захист національних культур, протидію негативним аспектам глобалізаційних процесів (асиміляції та уніфікації тощо), формування високого рівня національної самосвідомості. Саме національна культура забезпечує реалізацію етно- та націозахисної функції даної спільноти.

Як свідчить історична практика, більшість імперій прагнули асимілювати, знівелювати, примітивізувати етнічні культури підкорених народів, що сьогодні намагається робити російські реваншистські політики по відношенню до української національної культури. Національно орієнтована культура протистоїть загальнолюдській масовій культурі, що прагне нівелювати і асимілювати будь-які національні прояви. Тільки в рамках певної національної культури людина здатна соціалізуватися та ідентифікуватися.

У своїх негативних проявах глобалізація призводить до уніфікації і масовизації культури. Глобалізація намагається зруйнувати національну ідентичність, розчинити її в глобальних процесах економізації, демократизації, інформатизації, культурної стандартизації і ціннісної універсалізації. Підйом за сучасної доби націоналізму в усьому світі, включаючи розвинуті країни Заходу, є однією з відповідей на виклики культурного глобалізму через утвердження конкретизованих етнокультурних орієнтирів ідентичності.

Відтак, в умовах сучасних глобалізаційних процесів досить важливо протидіяти їх негативним впливам й надавати належної підтримки розвитку національної культури, враховуючи при цьому її загально-цивілізаційні аспекти, виходячи з тих міркувань, що культурні надбання є основою прогресивного розвитку планетарної спільноти.

Наукова новизна полягає у поданні авторського розуміння сутності поняття «культурна глобалізація», її впливу на національну культуру.

Висновки. Характеризуючи глобалізаційні процеси, слід визнати їхній потужний вплив на перетворення світового простору в єдину зону, де безперешкодно переміщаються капітали, товари, послуги, вільно поширюються ідеї; створюється міжнародно-правова і культурно-інформаційна інфраструктура міжрегіональних обмінів. Глобалізація досить активно впливає на культурні процеси та явища. В позитивних аспектах вона може сприяти посиленню культурного обміну і взаємозбагаченню, а в негативних спричиняти уніфікацію і масовизацію національної культури.

Формування масової культури відбувається в рамках реалізації культурної глобалізації – процесу прискорення культурних процесів та культурного взаємообміну між регіонами та країнами світу. Культурна глобалізація – це багатосторонній процес, який включає в себе взаємодію і трансформацію тотожності і відмінності, універсалізм і партикуляризм, процес перетворення всезагального в особливе та особливого у всезагальне.

Відтак, в умовах посилення глобальних викликів забезпечення повноцінного розвитку національної культури слід вважати найголовнішою умовою й провідним чинником зміцнення загальнонаціональної ідентичності. Якщо національна культура не продукує спільні для нації цінності символи-мисли, то нація поступово асимілюється чи фрагментизується на розрізнені, а то й конфліктуючі суспільні групи. Для подолання даного розшарування потрібно формувати єдиний цілісний гуманітарний простір, що стане запорукою ціннісно-світоглядної єдності Українського народу й створить належні передумови для формування української політичної нації.

Література

1. Бромлей Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность. Москва: Наука, 1987. 333с.

2. Бурдье П. Культурное поле. Контексты современности. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 1995. С. 45-126.

3. Эйзенштадт С. Конструктивные элементы великих революций: культура, социальная структура, история и человеческая деятельность. THESIS. Теория и история экономических и социальных институтов и систем. 1993. Т. 1. № 2. С. 18-38.

4. Кононенко П. Україна і Європа. Йоган Готфрід Гердер в історичному й сучасному українському часопросторі. URL: http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/ukr/2007_3/6.pdf

5. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Київ – Філадельфія, 1995. 470 с.

6. Лозко Г. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. Навч. посіб. Київ: АртЕК, 2001. 304 с.

7. Настояща К. В. Функціонування культурної традиції у соціальному просторі : дис. на здобуття наук. ступеня канд.. соціолог. наук : спец. 22.00.01. – «Теорія та історія соціології». Київ, 2005. 169 с.

8. Римаренко Ю. І., Шемшученко Ю. С. Національно-державне будівництво: Концептуальні підходи, сучасна наукова література / За ред. Ю. І. Римаренка. Київ: Довіра, 1999. 559 с.

9. Robertson R. Globalization Theory and Civilization Analysis. Comparative Civilizations Review. 1987 Vol. 17. P. 24-35.

10. Shils E. Tradition. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 13, 15.

References

1. Bromley, Yu. (1987). Ethnosocial processes: theory, history, modernity [in Ukrainian].

2. Bourdieu, P. (1995). Cultural field. Contexts of the present. Kazan, edition of the KSU [in Russian].

3. Eisenstadt, C. (1993). Constructive elements of great revolutions: culture, social structure, history and human activity. THESIS. Theory and history of economic and social institutions and systems.. T. 1. № 2. P. 18-38 [in Russian].

4. Kononenko, P. Ukraine and Europe. Johann Gottfried Herder in the historical and contemporary Ukrainian time space. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/ukr/2007_3/6.pdf [in Ukrainian].

5. Lipinsky, B. (1995). Letters to brothers-farmers. On the Idea and Organization of the Ukrainian Monarchism [in Ukrainian].

6. Lozko, G. (2001). Ethnology of Ukraine: The Philosophical-Theoretical and Ethnological-Religious Aspect. Training manual. [in Ukrainian].

7. Nastoyushchaya, K. V. (2005). The Functioning of the Cultural Tradition in the Social Space. Dissertation. Manuscript [in Ukrainian].

8. Rymarenko, Yu. I. & Shemshuchenko, Yu. S. (1999). National-state construction: Conceptual approaches, modern scientific literature. [in Ukrainian].

9. Robertson, R. (1987). Globalization Theory and Civilization Analysis // Comparative Civilizations Review. Vol. 17. P. 24-35.

10. Shils, E. (1981). Tradition. – Chicago: University of Chicago Press. P. 13, 15.

УДК 316.4+78.01

Волкова Галина Викторовна,
аспирант Национальной академии
руководящих кадров культуры и искусств,
преподаватель кафедры теоретической
и прикладной культурологии
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
captvolkov@list.ru

РИТУАЛОВЕДЕНИЕ ЭМИЛЯ ДЮРКГЕЙМА В ФОРМИРОВАНИИ ГЕРМЕНЕВТИКИ КУЛЬТУРЫ

Цель *– выявить конкретные, по указаниям эпистемологии Дюркгейма, вероисповедальные установки как инициативные, имитационные стимулы ритуалов, которые подаются с подробным описанием традиций и обычаев, которые в совокупности формируют построение теоретического концепта этого рода описаний.* ***Методология исследования*** *– комплексный подход, который определяется ритуальной основой культурных процессов, сложившимся фольклорным генезисом и понятийно охватываемым междисциплинарным подходом, согласно разработкам Э. Дюркгейма.* ***Научная новизна работы****. Ракурс концепции Э. Дюркгейма с позиций возможностей герменевтики культуры в космологических обобщениях, имеющихся в ней умственных стереотипов.* ***Выводы****. Космология мифотворчества и эпистемология Э. Дюркгейма составляют качества, которые интерпретируют научное изложение и сами интерпретируются, в чем прослеживается органика представлений об идеальных началах мира и воплощение их на практике ритуала и жизни как таковой.*

Ключевые слова: *культ, культура, ритуал, религия, эпистемология.*

Волкова Галина Вікторівна, *аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

Ритуалознавство Еміля Дюркгейма у формуванні герменевтики культури

Мета *– виявити конкретні, за вказівками епістемології Дюркгейма, віросповідні установки як ініціативні, імітаційні стимули ритуалів, що подаються з докладним описом традицій і звичаїв, які у сукупності формують будову теоретичного концепту цього роду описів.* ***Методологія дослідження*** *– комплексний підхід, який визначається ритуальної основою культурних процесів, сформованих фольклорним генезисом і понятійно охоплюваних міждисциплінарним підходом, відповідно до розробок Е. Дюркгейма.* ***Наукова новизна роботи.*** *Ракурс концепції Е. Дюркгейма з позицій можливостей герменевтики культури в космологічних узагальненнях наявних в ній розумових стереотипів.* ***Висновки.*** *Космологія міфотворчості і епістемологія Дюркгейма складають якості, що інтерпретують науковий виклад і самі інтерпретується, за чим простежується органіка уявлень про ідеальні початки світу і втілення їх у практиці ритуалу і життя як такого.*

Ключові слова: *культ, культура, ритуал, релігія, епістемологія.*

Volkova Halyna*, Candidate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Lecturer, Department of Theoretical and Applied Culture Studies, Odessa National Musical Academy named after A. V. Nezhdanovoi*

Ceremonialism of Emile Durkheim within the formation of hermeneutics of culture

©Волкова Г. В., 2018

Purpose of the article *is to discover specific, according to the instructions of the epistemology of Durkheim, incompatible installation as an initiative, imitation incentives of the rituals, presented with a detailed description of traditions and customs, which together form the construction of the theoretical concept of this kind of explanations.* ***A methodology*** *is an integrated approach, which is determined by the ritual basis of cultural processes, formed by folklore genesis and conceptually covered by the interdisciplinary approach, according to the works of E. Durkheim.* ***The scientific novelty*** *of the work is the perspective of the concept of Durkheim from the positions of the possibilities of the hermeneutics of the culture in the cosmological generalizations of mental stereotypes in it.* ***Conclusions.*** *The cosmology of mythmaking and the epistemology of Durkheim constitute qualities that interpret the scientific exposition and are explained by themselves, which traces the unity of ideas about the ideal beginnings of the world and the usage of them in the practice of ritual and life as such.*

Key words: *cult, culture, ritual, religion, epistemology.*

Актуальность темы исследования: Герменевтика – это детище теологии, которая своей природой сопричастна к базисным явлениям искусства и культуры и, поскольку одной из принятых концепций культуры есть представление о культовом ее основании – объяснение культурного качества, тяготеет к опоре на символическую сторону бытия.

Соответственно, герменевтика культуры – это сосредоточение на категориальной значимости символического культового, тогда как искусство явно обращено к традиции, то есть воплощение в бытийность символических вероисповедальных установок. Такой подход к проблеме герменевтического ракурса исследования выводит на ритуаловедение Эмиля Дюркгейма, для которого бытийная или даже бытовая конкретика определена культурными следами действующей или забытой исторически отодвинутой ритуальной работы людей.

Анализ исследования и публикации. По социологическому срезу культуры это публикации Джеффри Александера, статья, опубликованная в журнале «Социологическое обозрение», посвященная культурсоциологии в переводе с английского Дмитрия Куракина (статья подготовлена Джеффри Александером – содиректором Центра культурсоциологии Йельского университета) [1]. В целом, ритуаловедческий аспект культуры находится в стадии разработки, и значимыми остаются разработки И. Гофмана [3], Леви-Брюля [7], Фюстеля де Куланжа [10], А. Ван Геннепа [4].

Автором также использовалась публикация Санкт-Петербургского государственного университета, факультет философии и политологии – реферат соискателя кафедры теоретической и прикладной культурологии Щепановской Елены Михайловны «Методологические проблемы герменевтического изучения культуры» [12].

Цель исследования – выявить конкретные, по обозначению в эпистемологии Дюркгейма, вероисповедальные инициативные, имитационные стимулы ритуалов.

Изложение основного материала. В основе осуществленной Э. Дюркгеймом уникальной попытки анализа многообразных функций ритуалов как единого системно организованного целого лежит специфическое понимание общества – реальности sui generis, не сводимой к сумме эмпирических жизней его членов.

Анализируя элементарные формы религиозной жизни первобытных сообществ, Э. Дюркгейм пришел к выводу, что разделение мира людей на священный (сакральный) и светский (профанный) воспроизводит отделение общества как реальности особого рода от посюсторонней жизни этого общества. Дуализм этих двух миров находит свое выражение в религиозном культе – в специальных ритуалах (обрядах). В основе религии, по Дюркгейму, – обожествление общества, а культ как совокупность ритуалов фиксирует дуализм сакрального и профанного миров и направлен на недопущение их смешения [5].

О значении этих идей Э. Дюркгейма хорошо сказано в работе видного американского социолога Рэндалла Коллинза: он назвал теорию Дюркгейма «традицией истинного восторга», в которой мы «имеем дело со взаимодействием поверхности явлений и того, что за ней скрывается…». И далее исследователь последовательно раскладывает этапы скептического отношения к открытиям великого социолога:

«На поверхности оказываются символ и ритуал, а в глубине – нерациональное и бессознательное. Эта идейная традиция сосредотачивается на темах эмоциональных сил, морали, сакрального и религиозного, и провозглашает, что именно эти явления представляют суть всего социального» [6]. Приведенная цитата из Р. Коллиза четко обозначила «Надводное» – символ/ритуал и «подводное» – сакральное/религиозное – части социального, части мыслительных установок социума. И если герменевтикой культуры мы называем толкование идеи ее порождающей, то источник формирующий культуру из культа составляет главный предмет научных поисков.

Герменевтика культуры – это толкование идеи ее порождающей. Культура родилась из культа, она соприродна духовности и, следовательно, религии. Между религией и культурой существуют многомерные связи, позволяющие выделить не только тождество, но и различие названных феноменов. Так, разработки социолога Э. Дюркгейма продемонстрировали глубокую почвенность представлений о культуре как о порождаемой культом искусственности религиозной деятельности, постулированной в религиозной философии о. П. Флоренского. Ритуал как первоявление человеческой истории и культуротворческий механизм, сосредотачивается на системе религиозных представлений, которые образуют прочный фундамент поведенчески-мыслительных действий людей.

Функция религии, согласно Э. Дюркгейму [9], состоит в производстве логического основания для понимания. Источником моральных сил служит не «мистическое коллективное сознание» или групповой разум, накладывающий определенные ограничения, как часто интерпретировали данную теорию (Nisbet, 1974; Parsons, 1968) [15, 16], но, скорее, наглядный результат конкретных социальных практик. Французский социолог подчеркивает, что цель ритуала – чувство морального единства, оно не располагается в уме и не привносится умом. Такое чувство составляет сущность ритуала, и потому по Дюркгейму, оно является внешним, общим и совместным, а не внутренним и индивидуальным.

Более того, это чувствование удовлетворения единением представляет собой восприятие следствий ритуала.

Дюркгейм сосредотачивается на разнообразии ритуалов, тем самым демонстрирует богатство культурно-культовой идеи, культ же реализуется в проявлении идеи в акции, а эти акции и есть ритуал.

Архетипические сюжеты указывают на то, что язык (в целом интеллектуальная и творческая деятельность) создает предпосылки познания и постижения истины, – за счет рациональных связок множественных смыслов-слов. Однако эти языковые логические построения в качестве априорной позиции содержат вероисповедальный символ. И значение этого символа и есть решающий смысл, определяющий интерпретацию, а значит суть герменевтического вмешательства в описание ритуалов, направляющих сюжетную архаику. В описанном Фюстелем и использованном в обобщениях Э. Дюркгейма церемониале наличествует сюжет Застолья, который сопровождался жертвоприношениями, молитвами и гимнами [10]. Эти последние происходили в семье перед приемом пищи, сакрализуя физический акт и привнося в него напряжение ожидания и эмоциональное удовлетворение от содеянного. При этом выделены основные черты социальной значимости происходящего, которые Дюркгейм впоследствии объединил в понятии ритуала: наличие группы непосредственно взаимодействующих лиц; наличие общего центра внимания и общих эмоций; действия, осуществляемые не с практическими, но с символическими целями. Символ акции – включение индивидов в надиндивидуальные связующие психоритмы, за которыми стоит культовая ценность: мир живых, участвующих в ритуале осознается в единстве с почитаемыми ими идеальными воплощениями человеческих достоинств (предки, герои, боги) Смысл этого ритуального действия – конституирование группы и придание ей морального единства как идеального круга живущих и не имеющих жизненно-физического естества.

Тем самым проблема интерпретации предстает в значительной мере усилиями систематизации: создание классификационных показателей для наших восприятий, которые, в силу их обобщенности, интерпретируют предмет описаний, в данном случае чувственного багажа восприятий. Способность к классификации в антропологии [12] понимается как специфически человеческая способность, делающая людей людьми: высокая абстракция классификационных позиций направляема априорными данными нашего мышления, то есть принимаемого на Веру. Последняя предопределяет наш взгляд на мир, исключая иное, там самым идеально в восприятии (значит, психологически реально) корректируя физическую явленность окружения.

«Первобытная классификация», по Е. Щепановской, рассматривает коллективные культурные представления, включающие образы, слова и понятия, рожденные синкретизмом чувственной реакции и ее классификационного «окраса». Названный автор определяет классификационные коды в качестве «эманации коллективного разума общества», отражая качество общественного

порядка, которое их разрабатывало [14]. Э. Дюркгейм, соответственно, рассматривал человека через двойственность индивидуальности и довлеющего над ней общественной реальности, то есть в синкретизме – синкрезисе чувственной реакции и надчувственно осуществленной классификационной регистрации, реализуемых в восприятии. Таким образом, классификационный принцип и есть тот символ, который запечатлевает Веру и направляет ритуальные акции, закрепляющие исходный смысловой стимул.

Итак, каждое общество предлагает, по Дюркгейму, определенную модель мирового порядка, а этот порядок есть отражение структурных принципов, которыми организуется и упорядочивается само общество. Для Дюркгейма общество – простейшая модель в порождении логической классификации. Возвращаемся к акции выстраивания «морального единства» (группы, племени и т.д.) посредством ритуала уготовления самости к приему пищи, занимающего исключительно важное место в архаическом и традиционном обществе. Поедаемое предстает как данность богов, а сам акт приема пищи предстает в функции богоданного, закрепляя мифологенную двоичность мира профанного и мира сакрального, и первенство второго. Символизм сакрального воплощается в ритуальных акциях молитв, жертвоприношений, создавая эмоциональное сосредоточение на идее Дара, в котором еда есть нечто допущенное высшими силами.

Стойкость подобных представлений может быть проиллюстрирована ситуацией в событиях революции 2014 года в Украине. Политически-агитационные действия, силовые столкновения, наглядность заявления персон-символов (чтение Кобзаря представителем сочувствующей Армении) и т.д., – все это действия, отработанные столетиями в практике политических революций. Украинский вариант – это ритуалика поедания пищи из рук сочувствующих, что создавало коллективные трапезы, возрождающие самые архаические культурные следы, идеальный код которых – сакральность Единения живущих и символизирующих славу Украины во все времена.

Майданное действо с его жизненно-политической предназначенностью – смена власти. Однако ритуализированность этой акции можно было определить как обряд перехода, создавало идеальный ореол жизненным реалиям, что, как видим, и стало мощным рычагом достижения политических целей.

В работах Дж. Александера обращается внимание на фактическую разделенность наследия Э. Дюркгейма, которое в раннем и среднем периодах творчества, осознавалось в русле структурализма и функционализма, в трудах, посвященных первобытным сообществам, усматривалось развитие позиции Макса Вебера [3] и Карла Маркса [8], у которых феномены механической солидарности, коллективного сознания, ритуал и символ релевантны. Дж. Александер выделяет второй том «Теоретической логики» Дюркгейма, то есть, позднего Дюркгейма (в том числе «Элементарные формы религиозной жизни»), у которого выстраивалось не столько попытка заложить фундамент антропологических исследований простых обществ, сколько конструировались

базовые понятия «религиозности» в их ориентированности на смыслы современных жизненных ориентиров [5].

Современные историки социологической науки [11] объединяют все социологические теории в две большие группы: одну из них образуют структурные, или макросоциологические, парадигмы, в которых общество рассматривается как единое целое, другую группу составляют так называемые интерпретирующие, или микросоциологические парадигмы, которые изучают поведение людей как социальное действие. Микросоциологическое направление, интересующее нас, рассматривает не само общество со всеми входящими в него социальными институтами (государство, религия, семья и т.д.), а исключительно человеческие взаимодействия. Микросоциологические исследования базируются на социопсихологии объединений групп-сообществ, регулируемых ритуаликой совместных акций, осуществление которых интенсифицирует, распространяет породивший их символический смысл.

Ритуаловедение Э. Дюркгейма обсуждается в социологическом и позитивистском (описательность наблюдений) ракурсах, которые соединены в позициях его «Элементарных формах религиозной жизни», для которых показательна мифологенная двоичность с признанием сакрального как атрибутики реального и соединения сакрального и профанного на эмоциональном базисе осознания этого единства. Дюркгейм специально выделяет тотемизм за его консолидацию физически реального и идеального образа (тотем), поскольку тотемизм конкретизирует исходную двоичность. И в этом видится параллель к христианскому Преображению, хотя Дюркгейм не пользовался этим христианским термином, но именно эта параллель обобщает эмоциональным окрасом деятельностные проявления идеи преобразования. Так срабатывает интерпретационная логика культурной герменевтики Дюркгейма, определившего непосредственные аналогии ранних религиозных и классически религиозных идеальных человеческих установок, реально регулирующих жизнь.

Среди ранних исследователей [9] существовало единодушное мнение, что Дюркгейм зашел слишком далеко, провозгласив базовое равенство всех людей. Но эта «ошибка» выводила исследователя на формы мышления как, продукты их религиозных практик или, добавляем, идеальных практик, «заменяющих» в мыслительных акциях религиозные механизмы (Вера в политический, социальный, нравственный и иные идеальные сущности). Дюркгейм явно различал религиозную космологию как способ репрезентации моральной силы и религиозную практику как способ ее созидания. И это для Дюркгейма есть принципиальная граница между социологией знания и эпистемологией: существуют практики (социальные факты), которые создают категории, и существуют космологии (коллективные идеи), объясняющие и репрезентирующие их. При этом категории эмпирические достоверны, космологические же умозрительны, но интерпретационно решающие [9].

Религиозная космология – это и есть герменевтический аспект, ибо над практиками стоит религиозный космос, который следует уловить и

сформулировать, что и вызывает у Э. Дюркгейма доверие к интеллекту «примитивных» народов.

Э. Дюркгейм отстаивал психологизм как обязательную включенность иррационального в рацио, религиозное присутствие в мышлении приветствовалось как достоинство последнего. Дюркгейм полагал, что категория причинности создавалась в процессе имитационных ритуалов, в которых воспроизводятся действия тотемной группы и в которых реализуются переживания как сила этой группы. Центральным принципом имитационных ритуалов, по мнению Дюркгейма [там же] является принцип «подобное вызывается подобным», т. е., имитируя нечто, можно заставлять имитируемую вещь воспроизводиться. Он считает, что только имитационные обряды производят причинные следствия; эти обряды конституируют, реализуют и воспроизводят те силы, которые они репрезентируют, и тем самым дают своим участникам опыт обязательной силы.

Вывод исследователя: обряды есть то, что они репрезентируют, обряды и репрезентируемое находятся в отношениях эквивалентности и созидания, а не представления или соответствия [5].

В имитационных ритуалах находим репрезентацию и укрепление тотема, поскольку этот последний «создается» и «воссоздается» в качестве моральной воссоединяющей силы сообщества:

«Поскольку они эму или кенгуру, они ведут себя как животные, носящие это имя. Тем самым они показывают друг другу, что они члены одного морального сообщества, и осознают объединяющее их родство. Ритуал не ограничивается выражением этого родства; он создает или воссоздает его» [5].

Согласно Дюркгейму, символ репрезентирует реальный факт учреждения и воспроизводства членами тотема себя в качестве морального сообщества, посредством исполнения ритуала они производят свое единство и идентичность [5]. Дюркгейм развивал социологию знания классификационных систем как демонстрации их укорененности в социальном, а не индивидуальном опыте. Дюркгейм утверждал, что по мере усложнения внутренней организации социальных групп они делят природу и общество на классы, называемые тотемами, которые становятся частью внутренней организации группы. Религиозный или тотемический порядок не отражает индивидуальное восприятие естественного порядка, классификация же природных явлений основывается на сходном делении социальной жизни: «В племени из Маунт-Гамбира… имеется десять кланов; как результат, весь мир разделен на десять классов… собранные вместе, эти десять семейств вещей полностью и систематически представляют мир» [5].

Научная новизна работы. Ракурс концепции Дюркгейма с позиций возможностей герменевтики культуры в космологических обобщениях имеющихся в ней умственных стереотипов. Обращаем внимание на органику такого рода исследований с подробным описанием традиции и обычаев, держащих соответствующие ритуалы, для построения теоретического концепта этого рода описаний. В данном случае интерпретационный герменевтический

ракурс исследования сосредотачивает внимание на религиозном (прарелигиозном) обозначении истока конкретного ритуала.

Выводы. Итак, космология мифотворчества и эпистемология Дюркгейма составляют интерпретирующее и интерпретируемое качества научного изложения, за которыми прослеживается органика представлений об идеальных начала мира и воплощения последних в практике ритуала и жизни как таковой. Герменевтика культуры Дюркгейма определилась в его космологических обобщениях, которые составили основание мыслительных абстракций, неотделимых от эмоционально-иррациональных компонентов. Такой подход структуралиста-эпистемиолога раскрепощал для естествознания опору на религиозную философию, которая стала реальностью научной мысли в XX – начало XXI вв. Эмоционально- иррациональный фактор как интерпретирующий символ мыслительных рационально-логических построений – таков итог герменевтики культуры по Э. Дюркгейму, который органично вписывается в современную диффузию видов знания и подводит мощную историческую базу под устои этих знаний.

Литература

1. Александер Д. Об интеллектуальных истоках «сильной программы». *Социологическое обозрение*. Москва: НИУ ВШЭ, 2010. т.9, №2. С 5.

2. Вебер М. Избранное. Протестантская этика и дух капитализма. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 656 с.

3. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалева. Москва: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.

4. Ганнеп А. ван. Обряды перехода: Семантическое изучение обрядов. Москва: Восточная литература, 2002. 198 с.

5. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемистическая система в Австралии. (Введение, Глава 1.). *Классики мирового религиоведения. Антология*. Т. 2. Москва , 1998. С. 174-230 .

6. Коллинз Р. Четыре социологических традиции. Москва: Территория будущего, 2009. 320 с.

7. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1999. 608 с.

8. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистичекой партии.*Сочинения.* 2-е изд., Т. 4. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 419-459.

9. Роулз Э. У. Эпистемология Дюркгейма: незамеченный аргумент. *Социологическое обозрение*. Москва, 2014. Том 13. №2 С. 84.

10. Фюстель де Куланж Н.-Д. Гражданская община древнего мира / Пер. с фр. под ред. проф. Д. Н. Кудрявского. Санкт-Петербург: 1906. 495 с.

11. Шульга Е. Проблематика предпонимания в герменевтике. Москва: ИФ РАН, 2004. 174 с.

12. Щепановская Е. Методологические проблемы герменевтического изучения культуры: реферат соискателя кафедры теоретической и прикладной культурологии. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2008. 57с.

13. Юрий М. Социология культуры. Киев: Кондор, 2006. 304 с.

14. Durkheim, E. and Mauss, M. Primitive classification. London: Routledge, 1970.

15. Nisbet R. The sociology of Emile Durkheim. N. Y.: Oxford University Press, 1974.

16. Parsons T. The Structure of Social Action. A Study of Social Theory with special reference to a group of recent European writers. New York: The Free Press, 1968 (1937). Vol.2. 837 p.

References

1. Alexander, D. Ob (2010). Intellectualnih istokah «silnoi program» Sociologicheskoe obozrenie. 2010. 9, 2. Moscow: NIU VShE [in Russian].

2. Veber, M. Selection (2016). Protestantska ethica i duh capitalisma. Moscow: Center Humanitarian Initiatives [in Russian].

3. Gofman, I. Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoj zhizni (2000). Moscow: «KANON-press-C», «Kuchkovo pole» [in Russian].

4. Gannep, A. van. (2002). Obryady perekhoda: Semanticheskoe izuchenie obryadov. Moscow: Vostochnaya literature [in Russian].

5. Durkheim, E. (1998). EHlementarnye formy religioznoj zhizni. Totemisticheskaya sistema v Avstralii. (Vvedenie, Glava 1.) Klassiki mirovogo religiovedeniya. Antologiya Moscow: 2, 174-230. [in Russian].

6. Collins, R. (2009). Hetyre sociologicheskih tradicii Moscow: Territoriya budushchego. Moscow: Territoriya budushchego [in Russian].

7. Levy-Bruhl, L. (1999). Super Sverh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii. Moscow: Pedagogika-Press [in Russian].

8. Marks K., Engels F. *(*1955). *Manifest Communist Partii*. Sochineniya. 2-e 4. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoj literatury [in Russian].

9. Rawles, A. W. (2014). Epistemologia Durkheima: an unnoticed argument nezamechennyj argument. Sociologicheskoe obozrenie. 13. 2, 84. Moscow: [in Russian].

10. Füstel de Coulanges, N.-D. (1906). Grazhdanskaya obshchina drevnego mira Per. s fr. pod red. prof D. N. Kudryavskiy. Saint Petersburg: SPbGU [in Russian].

11. Shulga, E. (2004). The problemanie predponimaniya v germenevtike. Moscow: IF RAN [in Russian].

12. Schepanovskaia, E. (2008). Metodologicheskie problemy germenevticheskogo izucheniya kul'tury: referat soiskatelya kafedry teoreticheskoj i prikladnoj kul'turologii. Sankt Petersburg: Sankt Petersburg State University [in Russian].

13. Yuri, M. (2006). Sociologiya kul'tury. Kyiv: Condor [in Ukrainian].

14. Durkheim, E. & Mauss, M. (1970). Primitive classification. London: Routledge [in England].

15. Nisbet, R. The sociology of Emile Durkheim. (1974). New York: Oxford University Press [in USA].

16. Parsons, T. (1968 (1937)). The Structure of Social Action. A Study of Social Theory with special reference to a group of recent European writers. New York: The Free Press [in USA].

УДК 008:312.421

Пономаренко Юрій Володимирович,
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв
ponomarenhoyura@i.ua

СИСТЕМОГЕНЕЗ СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

Мета дослідження *– визначити механізми системної інтеграції арт-практик як фактора гармонізації глобалізаційних проблем сучасності.* ***Методологія*** *дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також культурно-історичних реконструкцій для адекватного визначення змісту та функцій культурогенезу пострадянського простору.* ***Наукова новизна*** *полягає у визначенні просторових (гетеротопія) та часових (гетерохронія) констант формування систем культури, які презентовані на основі теорії диспозитиву М. Фуко та теорії функціональної системи П. Анохіна. Ці ознаки культуротворчості допомагають реконструювати просторово-часові відносини в культурі як хронотоп у його функціонально-естетичному визначенні.* ***Висновки.*** *Доведено, що феномен артизації культури не відбувається безсистемно поза контекстом діалогу продюсерів, режисерів, акторів як суб'єктів дії та події. Виявлено, що в культурі завжди визначаються домінантні реалії культуротворчості, які можна умовно назвати лідерами мистецьких означувань. Так, зокрема здійснюються структурні трансформації, розвиток або феномен культурних реляцій, де лідери, аутсайдери, маргіналії культури знаходять своє місце і кожен з них працює на системне ціле. Проаналізовані системні механізми культуротворчості (акцептор дії, за П. Анохіним), які пов'язані з розвитком сучасних арт-практик.*

Ключові слова*: культура, арт-практики, системогенез, поведінка, діяльність, стан.*

Пономаренко Юрий Владимирович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Системогенез современных арт-практик

Цель исследования *– определить механизмы системной интеграции арт-практик как фактор гармонизации глобализационных проблем современности.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также культурно-исторических реконструкций для адекватного определения содержания и функций культурогенеза постсоветского пространства.* ***Научная новизна*** *заключается в определении пространственных (гетеротопия) и временных (гетерохрония) констант формирования систем культуры, представлены на основе теории диспозитив М. Фуко и теории функциональной системы П. Анохина. Эти признаки культуротворчества помогают реконструировать пространственно-временные отношения в культуре как хронотоп в его функционально-эстетическом определении.* ***Вывод.*** *Доказано, что феномен артизации культуры не происходит бессистемно вне контекста диалога продюсеров, режиссеров, актеров как субъектов действия и события. Выявлено, что в культуре всегда определяются доминантные реалии культуротворчества, которые можно условно назвать лидерами художественных определяемых. Так, в частности осуществляются структурные трансформации, развитие или феномен культурных реляций, где лидеры, аутсайдеры, маргиналии культуры находят свое место и каждый из них работает на системное целое. Проанализированы системные механизмы культуротворчества (акцептор действия, по П. Анохину), которые связаны с развитием современных арт-практик.*

Ключевые слова: *культура, арт-практики, системогенез, поведение, деятельность, состояние.*

© Пономаренко Ю.В., 2018

Ponomarenko Yurii, *Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Systemogenesis of modern art practice

The purpose of the article *is to determine the mechanisms of system integration of art practice as a factor in the harmonization of globalization problems of our time.* ***The methodology*** *of the research is to use methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as cultural and historical reconstructions to adequately determine the content and functions of culture genesis of the post-Soviet space.* ***Scientific novelty*** *is in the definition of spatial (heterotopy) and time (heterochrony) constants of the formation of systems of culture are presented, which are performed by the theory of dispositive M. Foucault and the theory of functional system P. Anokhin. These signs of cultural cultivation help to reconstruct spatial-temporal relations in culture as a chronotope in its functionally-aesthetic definition.* ***Conclusions.*** *It was investigated that the phenomenon of artization of culture does not occur unsystematically outside the context of the dialogue of producers, directors, actors as actors and events. It is revealed that in culture the dominant realities of cultural cultivation are always determined, which can be conventionally called the leaders of artistic meanings. Thus, in particular, structural transformations, development, or the phenomenon of cultural reliance are carried out, where leaders, outsiders, cultural margins find their place and each of them works on the systemic whole. The systemic mechanisms of cultural cultivation (acceptor of action, according to P. Anokhin) are analyzed, which are connected with the development of modern art practices.*

Key words: *culture, art-practice, systemogenesis, behavior, activity, state.*

Актуальність теми дослідження полягає у тому, щоб визначити фунціональні механізми культуротворчості (гетерохронію та гетеротопію) як засоби взаємодії та взаємодетермінанації сучасних арт-практик (дизайн, реклама, мода, шоу-бізнес, музичні субкультури тощо). Отже, проведений аналіз засвідчив, що у сучасному арт-бізнесі домінують експресивні види мистецтв (шоу-бізнес, естрада, хореографія), а у проектно-модельному – конструктивні (архітектура та дизайн).

Дослідники по-різному відповідають на провокативне питання, чи розвивається культура взагалі? На нього існує багато відповідей. Чи можна міряти культуру цінностями цивілізації, або співвідносити культуру аборигенів, культуру майя, ацтеків та сучасну культуру. Можна, але не на рівні диференційних дефініцій, образних засобів, а на рівні моделей світу. Культура як цілісність є самодостатньою, вона не розвивається лінійно, є завданою диференціацією діяльності, поведінки і стану доби, формується як образна реальність у культурогенезі, тому змінити людину цієї доби, звичайно не можна. Але побачити її зі сторони, оцінити перспективи розвитку, як вона може перейти в щось інше, це, звичайно, можливо.

Аналіз публікацій та досліджень. Проблема системності культурних практик вивчалася в роботах З. Баумана, В. Бичкова, Л. Гумільова, Ю. Легенького, В. Лобаса та ін. [1; 2; 4; 6, 7], адже мало визначені культурологічні аспекти культурних інституцій в просторі глобалізації культури.

Мета статті – визначити механізми системної інтеграції арт-практик як фактора гармонізації глобалізаційних проблем сучасності.

Виклад основного матеріалу. Неможливо визначити ані системність, ані системогенез культури, не говорячи про надсистемні аспекти культуротворчості, про те, що є більшим, ніж культура як єдність інституцій, артефактів, культурних практик. Горизонтом цінностей в культурі є дух, Бог, Абсолют, інша культура,

можливість зустрічі суб'єктів культури. Надсистемний аспект презентує теологічний вимір, орієнтований на абсолютні цінності. Спокуса потрапити по той бік добра і зла завжди існує в культурі як феномен і фактор культуротворчості, який описується, трансформується, має свої тексти, дискурси, розгалужені імперативи і предикати дії та поведінки, моделі стану.

Досистемний аспект свідчить про стан рефлексії, коли система існує лише як гіпотетичне ціле, яке моделюється, прогнозується, спонукає до обережного системотворення. Відтак, потрібно не поспішати шукати витоки культуротворення, бо завжди виникає спокуса почати все спочатку, спокуса революційних трансформацій та аберрацій етичної та естетичної свідомості. Можна моделювати майбутнє, знаходячись в іншій ситуації, ніж сучасність, умовно визначити точку рефлексивної інтерпретативної моделі в минулому. Так, наприклад, ми говоримо про систему культуротворчості XXI століття, а відходимо на півстоліття назад, і, дивлячись із середини XX століття, намагаємося шукати типологію циклічних змін та трансформацій культурної цілісності. Таке двоосмислення та намагання поєднати культурні простори різного часу, визначити їх як певний стан становлення системи (якої, ми ще не знаємо, яку ще ми не уявляємо як цілісність) – це дуже важлива конфігурація проектного аналізу культурогенезу в цілому та його культурних практик, зокрема.

Це дає можливість осмислити системогенез арт-практик культури. Відтак, потрібно визначити дефініцію культуротворення – «арт-практика». Існує багато робіт, де практика стає епіцентром осмислення того чи іншого феномену культуротворчості. Практика в цілому, за К. Марксом, як людська дія, як досвід людської дії, досвід накопичення дієвих імператив, парадигм, норм зараз усувається, виникає плюралістична модель практики. Марксизм з його товарним фетишизмом, де все визначається обміном, де все є товаром, з його прагматикою товарного фетишизму та намаганням переробити весь світ за цією моделлю, так і не знайшов оптимальної моделі самовизначення категорії «практика». Постмодерністська реальність свідчить про те, що формується конфігурація інших парадигм інтерпретації людської діяльності. Діяльність у просторі культури в цілому визначається як розмаїття практик, що диференціюються.

Так, є практики, пов'язані з обробкою землі, «обробкою» неба, тобто перебування в небі як символічному просторі, є практики, пов'язані з комунікативними технологіями, виробництвом в цілому. Тобто неможливо описати все поле можливих диференціацій практики, які розгалужені і є розмаїттям самовизначень діяльності людини, існують як диференційні практики культури. Якщо ми говоримо про арт-практики, то це така абстракція, яка презентує весь контекст культуротворення, який охоплюється не лише видами мистецтва, а й гібридами мистецтва з технікою, яким вважається, наприклад, дизайн. Так, варто говорити про редукцію мистецького, естетичного та етичного потенціалу, що інколи відбувається в рекламі, дизайні, моді тощо.

Арт-практики – це не лише те, що охоплюється мистецьким імперативом техне, тобто розуміння всього світу як мистецтва, зокрема діяльності людини як мистецтва, життя, поведінки, вчинків. Арт-практика – це модель, яка

орієнтована на іншу прагматику, ніж традиційні види мистецтва, вона інакше диференційована та специфікована. Арт-практика, зокрема орієнтована на осмислення певного локусу споживання культурних цінностей, який має свій особливий локус, особливий ранжир, дискурс.

Тобто поле образної артикуляції специфічного мистецького вчинку, мистецької дії, мистецького стану стає іншим. Чому ми так наполягаємо – мистецька дія, стан і поведінка? Тому, що мистецтво несе в собі праксис, етос (свою мистецьку етику). Це етика самоздійснення митця. Наступний крок функціонування мистецтва – потреба оволодіти естетичною реальністю, що спонукає до чуттєвої реакції, формує стан. Отже, мистецтво продукує образну реальність, будує, створює історію артефактів у віртуальному просторі, в екранному світі, архітектурних реаліях тощо. Виникає досить серйозна і глибинна ситуація осмислення диференційної діяльності в мистецтві як арт-практики, яка і є, і не є мистецтвом, має свої спонукальні, етичні, естетичні, праксеологічні реалії, що визначаються певними інституціями, корпоративними кодексами.

Починаючи з Середньовіччя, мистецтво переважно визначається моральними настановами, естетикою, тобто тими образними пріоритетами, на які орієнтована діяльність, визначається тим праксисом, який формує образне поле культуротворення, яке модифікують куратори, арт-диллери і весь той сегмент продуцентів, що займаються опосередкованою діяльністю у художній культурі. Коли говорять, що є просунуті та непросунуті арт-практики, посмодерністські реалії культуротворення, то це ситуативне визначення арт-ринку. Адже потрібно сформувати культурологічне, антропологічне визначення арт-практики. Відтак, суб'єкт арт-практик завжди є «людина-оркестр», яка так чи інакше структурує, функціонує, діє в завданому полі можливостей арт-простору як певний симбіоз, синтез культурних інтенцій.

Суб'єкти практик специфікуються – це театральні, кінематографічні, фотографічні, хореографічні, музичні та ін. продуценти «арт». Кожна практика є своєрідним епіцентром відображення цілісності культури, так чи інакше здійснює себе в просторі інших подібних практик як своєрідний локус, а також художній універсум, певний імідж, система імагінації, презентації інформації, система комунікативної єдності тощо. Ця система знаходить безліч функціональних складових – мистецьких і немистецьких, але вони свідчать, що абстракція «арт-практика» є еврістичною, говорить про те, що в даному часові і даному просторі все залежить не лише від образних та організаційних засобів, адже формується новітні синкрези, модуси культуротворення, які потребують тих чи інших етичних, естетичних, антропологічних детермінант.

Отже, арт-простір культури формується як певна хореїчна – від слова «хорея» – синтетична реальність мистецтв у Давній Греції, де домінують експресивні і конструктивні мистецтва. В. Татаркевич зазначає: «Про первинний характер організації мистецтв у Давній Греції існують лише гіпотетичні свідки. Однак треба думати, що вони були іншими, ніж у пізніший період. Різни види мистецтв були більше пов'язані між собою, не так відокремленими, як пізніше. Греки, власне, почали лише з двох мистецтв, одне було експресивним, друге – конструктивним.

При цьому кожне з них включало в себе багато складових. До експресивного мистецтва входили поезія, музика і танок, а до конструктивного – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва є архітектура, із котрою у процесі створення храму поєдналися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, що підтримували музичні звуки і слова. Танок разом із музикою та поезією об'єдналися в єдине ціле, яке було єдиним мистецтвом – «триєдиною хореєю», так її назвав Т. Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, слів, мелодії і ритмів. Слово «хорея» підкреслює суттєву роль танку, бо походить від «horos», що первинно означало «колективний танок», перед тим як стати колективним співом – хором» [8, 13].

Експресивні мистецтва – це все те, що пов'язане з дією, драмою, презентацією подій, а конструктивні – ті види, що утворюють реальність предметно-просторового виміру культури: архітектура, живопис, скульптура, графіка і увесь синкретичний простір сучасних модуляцій образних констеляцій просторових та часових мистецтв. Звичайно, їх умовно поділяють на часові та просторові. Часові мистецтва начебто застигають у часові, тобто формуються в часові тут, перед нами, тут і зараз, а просторові мистецтва застигають у просторі назавжди. Отже, скрізь існує часо-простір (хронотоп), адже він по-різному специфікується. Домінанта часу у експресивних мистецтвах спонукає до інтертекстуальності (просторова характеристика) видива, а домінанта простору у просторових мистецтвах – до форсованої темпоральності сприйняття мистецького твору (часова характеристика).

Формується комплекс арт-практик, які мають синтетичну структуру як засадничий принцип формотворення (дизайн, реклама, шоу-бізнес, естрада тощо), саме ці практики найближче пов'язані з культурою повсякдення і саме вони стають епіцентром впливу на реципієнтів у часи соціальних катаклізмів, тобто виконують системотворчу роль в системогенезі арт-практик та мистецтва в цілому. Так, зокрема це є надзвичайно актуальним для культури пострадянського простору. Ідеться про культуру ХХ століття, яка зберігає потенціал часовості і просторовості експресивних і конструктивних мистецтв. Втім, одні дослідники наполягають на визначеності домінанти експресивності у сучасному синтезі мистецтв, а інші – конструктивності.

Адже завжди зберігається хореїчний контекст європейської культури, його не можна змінити, він утворює ту систему культуротворчості, яка потребує свого системогенезу. Якщо йти за П. Анохіним і говорити, що мистецькі практики як підсистеми арт-реальності культури розвиваються нерівномірно як і всі підсистеми функціональної системи (в даному випадку – культури), то можна сказати, що у хореїчному комплексі є дві підсистеми: експресивна і конструктивна, адже у певний час культурних ініціатив час випереджує або та або інша домінанта. Яка випереджує себе у ХХ столітті? Це важливе питання, на яке не можна відповісти однозначно. Так, з одного боку, формується бурний злет експресії, цьому сприяють соціальні катаклізмі. Це також надзвичайно гострі стильові трансформації художньої культурі, узагальнення і водночас деструкція класичного мистецтва, що здійснює гостру демаркацію між класичною і некласичною культурою. Формується постнеокласичний вимір культури, пов'язаний з постмодернізмом.

Відтак, можна зазначити, що весь перелік катастроф, трансформацій та трансгресій (соціальних, образних, ейдетичних) не є схематичним абрисом доби, умовним кресленням силуету змін. Не можна сказати, що домінують експресивні мистецтва, бо просторові мистецтва стали найбільш гострим полігоном визначення проектних тенденцій. Так, в архітектурі кінця ХХ – початку ХХІ століть формується той простір проектування майбутнього, де найголовнішим завданням є визначення системогенезу конструктивно-будівної діяльності мистецтва як певного алгоритму.

Теоретик архітектури постмодернізму Ч. Дженкс відмічає стурбованість станом реципієнта, який потрапляє у простір постмодерністської архітектури. Мова йде про Аронофф-центр, що створив П. Ейзенман: «Після того як я відвідав забудову двічі, я прийшов до висновку, що сам об'єм будівлі невеликий і маленький внутрішній простір розбудовується буквально для однієї персони. Під час руху виникає швидка зміна вражень, що постійно викликає інтерес глядача. Граматика «розривності» і «шматковості» сприяє сплетінню своєрідного просторового орнаменту, який ніби охоплює ваше тіло, проростає в нього, щоб створити уявлення безладу. Ці форми середнього розміру і невеликий простір «вплітаються» один в одного ніби клітини шотландського плетіння. Форми «вибухають» і «перекидаються», сходяться і розходяться, як надкрилки жука, що вибирається з води» [5, 195]. Зрозуміло, постмодерна логіка генетичного алгоритму, що активно прищеплюється архітектурі пострадянського простору, не завжди сприяє гармонізації арт-практик культури.

Відтак, генетичний алгоритм як домінанта імперативної конструктивної свідомості архітектора-будівника соціальних, політичних, екологічних, естетичних, мистецьких систем та як інтенція формотворення природи та її розшифровка в просторі комп'ютерних апроксимацій (кодів перекладу мов природи на мову культури) є тією стратегією, що лише претендує на роль «акцептора дії» в системогенезі арт-практик, адже не є таким системотворчим витоком. Генетичний алгоритм залишається підглянутим в природі принципом проектування. Отже, модель стохастичних біфуркацій, переходу з одного стану в інший, а також розуміння еволюції як, з одного боку, дискретного, а з іншого – континуального потоку трансформації форм твору мистецтва, найбільш гостро, найбільш чітко сформувалась в просторових мистецтвах. Втім, примат континуальності та природності свідчить про часову складову, адже вона залишається лише контр-витоком формотворення.

Отже, музика, з її політональністю, атональністю, полістилістикою і взагалі з тою системою рефлексії, яка формується навколо музичного простору шляхом таких неординарних явищ, як авангард-1, авангард-2, свідчить про те, що культура шукає модуси гармонізації, трансформації, і, більше того, систематизації проектно-модельних засобів. Слово «проект» звучить у теоретичних творах А. Шнітке, П. Бульоза, але воно прочитується лише імпліцитно. Це передусім передбачення цілісності музики і культури в цілому, передбачення майбутнього за домінантою транспозиції, переходу з одної естетичної позиції на іншу. Саме в таких складних реаліях форсажу засобів арт-технологій формуються пріоритети

системогенезу арт-практик в пострадянському просторі. Адже, на наш погляд, тут домінує арт-простір авангарду-1, тобто мистецтво конструктивізму 20-х років ХХ століття з його явно визначеними світоглядними домінантами, яких у стратегії формотворення генетичного алгоритму немає.

Усі види мистецтва спровокували утворення певного антисвіту, іншого буття в просторі можливого формотворчого проекту. Адже вже не виникає інших видів мистецтв, виникають лише артефакти, арт-практики, їх симбіоз. Те, що відбувалось на початку ХХ століття, можна визначити як синтез мистецтв. Зараз відбувається синтез арт-практик. Синтез арт-практик, в свою чергу, визначається як системогенез, а системогенез визначається як поліреальність яка характеризує систему в контексті різних означуваних. Це синтез спонукальних, продукуючих можливостей експресивних та конструктивних видів мистецтв. Музою цієї образної конструкції є архітектура, яку потрібно розуміти в родовому конструктивно-проектному значенні.

О. Габричевський визначав архітектуру так: «1. Архітектура (від грецького architecton – головний будівник) – зодчество в широкому змісті цього слова, яке означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, про архітектуру світобудови. Лише у вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється будова, яка є не лише корисною річчю, але й об’єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відношень; 2. Особливу естетичну категорію (частіше архітектоніка, архітектонічність), що виражає природу естетичного об’єкта, структуру як конструкцію, як результат, або подобу розумної цілеспрямованість побудови» [3, 426].

Коли ми починаємо вбачати цей весь простір, то, звичайно, він свідчить про те що, той пантеон муз, який здійснився у ХХ столітті, доповнюється новими видами мистецтв. Так, з’явилося фото, адже чи доповнює воно пантеон муз традиційних зображувальних мистецтв? І так, і ні. Чисто технологічно – доповнює, паннатуралізм фото швидко долає межі натуралізму культурних кодів доби, переходить на вищі рівні символізму, які сьогодні зображувальне мистецтво навіть не може осягнути. Тобто фото випереджує всі інші зображувальні практики. Якщо взяти кінематограф, то він поєднує в собі динаміку, експресивні, театральні екзерсиси і водночас фото. Адже фотодискурс в кіно стає своєрідним пам’ятником, скульптурою, монументом. Згадайте фільм «Броненосець Потьомкін» С. Ейзенштейна, де кожен кадр – це монументальний завершений простір, конструктивне мистецтво.

Наукова новизна. Вперше визначені просторові (гетеротопія) та часові (гетерохронія) константи формування систем культури, які презентовані на основі теорії диспозитиву М. Фуко та теорії функціональної системи П. Анохіна. Ці ознаки культуротворчості допомагають реконструювати просторово-часові відносини в культурі як хронотоп у його функціонально-естетичному визначенні.

Висновки. Проектний потенціал митця є фактором системогенезу арт-практик культур, що допомагає осмислити цілісність культури як існуючу, бажану,

майбутню, втрачену гармонію. Так, віртуальна реальність спілкування з істотами, що не мають смертної форми існування, перетворює реципієнта на певного «займенника» буття людини. Міфологізація натурпродукту відео доходить до того, що буквально замінює реальність, адже потребує адекватної натуральної рецепції, натуралізації емоцій в екранному просторі.

Дратує також брутальне поглинання архітектурних творів графоманією реклами, брутального політичного дискурсу. Синтез книжкової продукції і візуальної, вербальної інформації вражає графоманією візуальної агресії. Отже, ми дійшли до достатньо категоричного і більш однозначного висновку: системогенез арт-практик є поліфункціональною реальністю культуротворення, яке свідчить про те, що система в культурі завжди виникає як полісистемне ціле, а кожна практика існує в певному арт-просторі. Консенсус універсального та локального, етичного та естетичного, антропного та теоморфного в культурі здійснює кожна арт-практика на свій страх і ризик. Концептуальність культуротворення презентує диспозитив універсальності і локальності в мистецтві. Це й є запорукою системогенезу арт-практик як формування полісистемної цілісності художньої культури.

Література

1. Бауман З. От паломника к туристу / пер. с англ. *Социологический журнал*. 2003. № 4. С. 19–27.

2. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.

3. Габричевский А. Г. Морфология искусства. Москва : Аграф, 2002. 864 с.

4. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Москва : ДИ-КАРТ, 1993. 503 с.

5. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 415 с.

6. Легенький Ю. Г. Культурология изображения : опыт композиционного синтеза. – Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.

7. Лобас В. Х., Легенький Ю. Г. Українська та зарубіжна культура. Київ : ВІПОЛ, 1997. 272 с.

8. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусство, 1977. 327 с.

References

1. Bauman, Z. (2003). From pilgrim to tourist. Sotsiologicheskiy zhurnal, 4, 19–27 [in Russian].

2. Bychkov, V.V., & Man'kovskaja, N.B., & Ivanov, V.V. (2012). Trialogue. Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].

3. Gabrichevskiy, A.G. (2002). Morphology of art. Moscow: Agraf [in Russian].

4. Gumilev, L.N. (1993). Ethnogenesis and biosphere of the earth. Moscow: DI-KART [in Russian].

5. Dobritsyna, I.A. (2004). From postmodernism to nonlinear architecture. Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].

6. Legen'kiy, YU.G. (1995). Culturology of the image: experience of composite synthesis. Kyiv: GALPU [in Russian].

7. Lobas, V.KH. (1997). Ukrainian and foreign culture. Kyiv: VIPOL [in Ukraine].

8. Tatarkevich, V. (1977). Ancient aesthetics. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

УДК 008

Порхун Тетяна Сергіївна,
аспірант кафедри культурології
Харківської державної академії культури
tatianaporhun@gmail.com

МОДНІ ТЕКСТИ В СУБКУЛЬТУРІ ХІПІ

Мета роботи – *дослідити специфічне значення у сприйнятті костюмної композиції, використовуючи таке поняття як модний текст.* ***Методологія дослідження*** *складається із використання аналітичного, культурологічного та семіотичного методів у вивченні семантичних особливостей стилю хіпі. Автор робить спробу підкреслити полікультурну еклектичну природу субкультури хіпі.* ***Наукова новизна*** *роботи визначається тим фактом, що характерною рисою модних текстів в одязі субкультури є специфічний асоціативний ряд. Дослідження виявляє асоціації, викликані потужними прогалинами щодо історичних подій, які мали особливе значення.* ***Висновки.*** *Модний текст – це спосіб символічної комунікації, що об'єктивує реальність і поширює способи соціальної взаємодії в субкультурі. Таким чином, елементи одягу втрачають свій повсякденний сенс і стають атрактивним фетишем, який природньо включений у модний текст.*

Ключові слова: *модний текст, хіпі, фетиш, костюм, асоціації.*

Порхун Татьяна Сергеевна*, аспирант кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры*

Модные тексты в субкультуре хиппи

Цель работы *– исследовать специфическое значение при восприятии костюмной композиции, используя такое понятие как модный текст.* ***Методология исследования*** *состоит из использования аналитического, культурологического, семиотического методов в изучении семантических особенностей стиля хиппи. Автор делает попытку подчеркнуть поликультурную эклектическую природу субкультуры хиппи.* ***Научная новизна*** *работы определяется тем фактом, что характерной чертой модных текстов в одежде субкультуры является специфический ассоциативный ряд. Исследование показывает ассоциации, вызванные сильными воспоминаниями об исторических событиях, которые имели экстра значение.* ***Выводы.*** *Модный текст – это способ символической коммуникации, который обьективирует реальность и расширяет способы социального взаимодействия в субкультуре. Таким образом, элементы одежды теряют свое обыденное значение и становятся атрактивным фетишем, который естественно включен в модный текст.*

Ключевые слова*: модный текст, хиппи, фетиш, костюм, ассоциации.*

Porkhun Tetiana*, Postgraduate student, Culture Studies Department, Kharkiv State Academy of Culture*

Fashionable texts in hippies subculture

The purpose of the article *is to study the specific meaning of perception of a costume composition by using such a notion as stylish text.****The methodology*** *of the research consists in the application of analytical, culturological and semiotic methods in the study of the semantic features of the hippy style. The author makes an effort to emphasize the eclectic, multicultural nature of the subculture is.****The scientific novelty*** *of the work lies in the fact that the characteristic feature of the contemporary texts in clothes of the subculture is the specific range of associations. The research reveals that the last ones determined by the emotional memories of historical events that had extra meaning.****Conclusions.*** *This current text is a way of symbolic communication, thus objectifying the reality and expanding the forms*

© Порхун Т. С., 2018

of social interaction in the subculture. Thus, elements of clothes lost its daily sense and became an attractive fetish which naturally involved in the fashionable text.

Key words*: current text, hippy, fetish, costume, associations.*

Актуальність теми дослідження. Соціальні перетворення та культурні зміни сприяли появі нових особливостей у сфері моди. У ХХ столітті дві світових війни, підвищення соціальної та політичної ролі жінок у суспільстві, поширення сфери дозвілля на більш широкі маси людей, виокремлення молодіжної аудиторії в особливу категорію тощо, прискорили процес оформлення модних фетишів, які стали пов'язувати із певними подіями. Фактично модний одяг часто асоціюється із текстом, який розповідає про ті чи інші історичні події, культурні ситуації, новаторства у конструюванні одягу, приналежність до певної субкультури тощо.

Серед дослідників із цієї проблематики помітне місце займають праці Л. Орлова, А. Керві, Ю. Конїке та ін.

Загалом дослідження сфери моди має тривалу традицію, зокрема розуміння модного одягу як тексту, але недостатньо уваги приділяється молодіжній аудиторії, зокрема аспекту фетишів у субкультурі хіпі.

Мета статті − розглянути модні тексти у субкультурі хіпі, до яких відносять костюмні композиції як певні фетиші, що мають специфічний асоціативний ряд.

Виклад основного матеріалу. Визначення культури як підпорядкованої структурним правилам знакової системи дозволяє поглянути на неї як на мову в загальносеміотичному значенні цього терміну [11, с. 396]. Одяг представників субкультур має свою мову, яка часто є незрозумілою іншим. Саме тому сенс використаних речей доводиться дешифровувати. Наприклад, використання квітів як аксесуарів означає для представників хіпі природність. Побутував відомий слоган: Квіти ростуть самі і нікому не заважають [2].

Можна припустити, що разом з утворенням модних текстів в одязі має місце формування правил на підставі деяких універсальних елементів (таку роль можуть грати випадково утворені або такі, що потрапили з інших культур). До субкультури хіпі, зокрема, входять елементи одягу з культури різних народів світу, саме тому і текст їх костюму полікультурний. Правило різноманітності і толерантності підкреслюється саме таким чином.

За твердженням А. Керві, мода хіпі є синтетичним явищем і, крім довгого волосся, у своєму арсеналі немає нічого власного [10]. Взявши за основу полікультурність, хіпі сформували багатошарові культурні тексти, поєднуючи селянську спідницю та індуїстську біжутерію. У цьому випадку ми маємо справу з «неправильними» або незрозумілими текстами, відносно яких передбачається презумпція осмисленості [12, 44]. Власне, тут можна зробити припущення, що конфлікт між субкультурою та чужими проходить не лише по лінії різних світоглядів, але також і через несприйняття модних текстів.

Із зародженням на початку 1970-х років нових технологій носити костюм, який не мав нічого спільного із динамічним розвитком світу і не уособлював жодних актуальностей, означало залишитись на узбіччі життя. Доволі цікавим є

зауваження Р. Барта з приводу журналів мод, зокрема «у багатьох висловлюваннях журнал просто описує річ, зовсім не співвідносячи її з яким-небудь характерами і обставинами, узятими із зовнішнього світу [6, 50].

«Для того, щоб елемент сприйняття міг стати знаком, недостатньо, щоб він складав його частину; треба, щоб він був виділений в якості елементу і звільнений від повсякденного враження, з яким він пов'язаний; отже, треба, щоб це враження було розчленоване, щоб увага зосередилася на одному моменті» [15, с. 95]. Такі тенденції можна спостерігати і на прикладі костюму субкультур. Зокрема, Юнона Конїке пише про речі, які відокремились від конкретних людських рис та почали сприйматись як текст, що розповідає про ідеї та буремні події 1950-1970-х у США [17]. Можна припустити, що костюм хіпі викликає в асоціативному ряду саме спогади про минуле, модний текст одягу середини ХХ століття.

Таким чином, виявляється, що передумова появи знаку невіддільна від аналізу, що знак є результатом аналізу, без якого він не зміг би з'явитися [15, с. 96]. Зі свого боку можна додати, що не тільки аналітична діяльність сприяє виокремленню знаку, але і культурно-історичний контекст, який набуває символічної інтерпретації за посередництва знакового коду. Авторка припускає, що елементи костюму хіпі і є маленькими знаками, тобто фетишами, які складають загальний модний текст їх костюму.

Отже, діалектика відображення дійсності така, що формування пізнавального образу передбачає у ньому протилежність застосування знаків, елементів умовності. «Знаки і символи в костюмі пов'язані з асоціативним сприйняттям реальних предметів і не є ідентичними їм. Вони являють клас досить умовних зорових знаків, значення яких має бути завчене і які передають зображення, відмінне від нього самого, при цьому суб'єкт реагує на нього так само, як на сам предмет [9, 35]. Наприклад, у костюмі не часто ми зустрічаємося з прямим посиланням на щось, але костюм примушує нас іноді реагувати як на дещо прекрасне або навпаки як на дисонанс чи вульгарність. Отже, костюм має оціночне значення. Для ділової Америки стиль хіпі асоціювався із неробами і лузерами. Хотілось би відзначити, що стиль цієї субкультури і не претендував на особливе місце у діловому світі, але цілком вдало зайняв нішу у сфері відпочинку та дозввілля.

Досить довго формувався образ сильного чоловіка, що виразилось у подальшому за посередництва ділового костюму. Д. Родіонова пише із цього приводу наступне: «Товщиною матеріалу, себто добротністю свого костюму, глибокою та спокійною чорнотою своїх мештів, бездоганною чистотою комірців та манжетів чоловік демонструє твердість духу, що непідвладна зайвим емоціям» [14, 37]. Таким чином, вищий клас сприймав квітчастість кольорів та еклектику стилів як посягання на основи їх ідеології та національного світогляду. Крім того, доцільно пригадати думку М. Фуко, що речі, які нас оточують, є текстом [15, 145]. Якщо б це було не так, то мала б місце очевидна байдужість людини до одягу та аксесуарів. Мода ж демонструє зовсім інше.

По мірі розвитку костюм все більше втрачає свої «біологічні» ознаки і набуває цілий ряд соціальних, символічних функцій, що виражаються знаками,

зрозумілими тільки певній групі людей. Виникають інформативні «костюмні коди», пов'язані з певним змістом, обумовленим класовою або груповою психологією [9, 34]. Важливу роль у його сенсоутворенні відіграє колір. Д. Родіонова слушно зазначає, що «на індивідуальному рівні колір одягу викликає асоціації із почуттями, думками і навіть світоглядом» [14, 34].

«Чітке усвідомлення того факту, що речам невід'ємно властиві різноманітні значення в житті людини і суспільства, що сприяє і глибшому розумінню їх утилітарних функцій» [7, 188] Фактично думки Гофмана дають ключ до розуміння нівеляції субкультур. Масове поширення, побудова капіталів на їх атрибутиці, нібито втрата сенсу є лише одним із проявів функціональності костюму субкультур. Це вузько-практичний погляд на спадщину хіпі. Насправді ж костюм субкультур мав у своєму вимірі модний резерв, який і сьогодні актуалізується періодично високою модою.

Р. Барт відзначав можливі модні риси, оскільки мода черпає поєднання, що перетворюються нею в знак [6, 211]. Такий знак, як светр з грубої вовни − дорівнює «осінній вікенд в селі»; проте між компонентами того, що означає, і компонентами означеного немає кодифікаційної складової; светр як такий не відсилає уяву до вікенду, вовна – до осені, а її товщина – до села [6, 227]. Також як і «потерті джинси» прямо не наводить нас на думку про субкультуру хіпі. Швидше мається на увазі вже готовий сформований в суспільній свідомості фетиш і такі нетрадиційні джинси виступають його можливим знаком. Він же може використовуватись як своєрідний варіатив у рафінованій подіумній моді. Чим успішно стали користуватись молоді кутюр'є 1970-х років, коли мода хіпі вийшла на суспільний загал.

Такі дизайнери, як Оззі Кларк, Ніна Річчі тощо, пропонують витончені елементи костюму хіпі заможній публіці. Це, водночас, мистецтво і товар. На подіумі з’являються модернізовані дашикі, максі-сарафани, «потерті» джинси, звужені жакети, вільні сорочки тощо. Висока мода також вражає варіативністю стилів, епох, народів.

Прискорений характер руху моди пов'язаний з посиленням ролі ініціативної особи. Ю. Лотман писав, що «у культурному просторі одягу відбувається постійна боротьба між бажанням стабільності, нерухомості (це прагнення психологічно переживається як виправдане традицією, звичкою, моральністю, історичними і релігійними міркуваннями) і протилежною до них орієнтацією на новизну, екстравагантність – все те, що входить в уявлення про моду» [11, 74]. Тож включення в моду треба розуміти як безперервний процес перетворення незначимого в значиме. Інша особливість моди – непорозуміння, сполучене з обуренням. У цьому сенсі мода одночасно і елітарна і масова. Виходить, що поза шокованої публіки мода втрачає свій сенс.

Різні соціальні і історичні групи, борючись за інформацію, прагнуть її монополізувати. Використані при цьому засоби коливаються між таємними текстами і кодами ("таємні мови" різних вікових і соціальних груп, релігійні, політичні і професійні таємниці і ін.) і створення дезинформуючих текстів [16, 395]. Із початком масового наслідування цій субкультурі постало питання, хто ж «справжній» хіпі, а хто захоплений виключно їх фетишизмом та модою.

У цьому контексті доволі цікаво розглянути добірку фотографій журналу Life за 1969 рік [4].

На фото переважно молоді жінки. Із цих матеріалів можна виокремити основні тенденції у розвитку молодіжної моди, яка, безперечно, була породжена загальним потоком ідей тієї епохи. Це низка групових елементів. Зокрема, аксесуари: сандалії, намисто, ланцюжки, вузликове плетіння, пов'язки для рук та ніг, стрічки на голову, східні мотиви візерунків, переважає довге волосся. Як бачимо, домінують прикраси у етнічному стилі. Вираженою є природність матеріалів та бажання по-новому використовувати речі, які були відсунуті на другий план продуктами, що символізували сучасність.

Отож, чим більше людина відчуває внутрішню або зовнішню подібність з іншими за одягом, віком з однолітками, тим сильніше розвивається взаємний духовний вплив. «Мимоволі думки і почуття приймають загальний напрям, увага спрямовується однаковим чином, люди готові до загальних принципів сприйняття, однакових поглядів, їх починають хвилювати одні і ті ж думки» [8, 70]. Одяг: спідниці від міні, що було проявом гендерного розкріпачення жінки, до максі як данині традиції закритого тіла, широкі брюки та сорочки вільного крою, які, водночас, мали функціональне значення зручності та приховували обриси тіла.

Важливим елементом були джинси, які поєднувались із мішкуватими светрами, футболками, мали місце жилетки, що нагадували індіанське вбрання. Вільний крій можливо свідчить про бажання приховати відмінності статей. До цього у моді навпаки була підкреслена жіночність і маскулінність образів, себто чіткий статевий поділ. Часто використовувався одяг обтягуючої фактури, що було викликано масовою модою на ідеї Крістіана Діора.

Фактично їх фетишизм виявився незахищеним перед комерцією. До того ж, субкультура хіпі намагалась «привласнити» те, що вона не створила, а наслідувала і використала в іншому смисловому контексті. Слід припустити актуалізацію тем, ідей, матеріальних носіїв, яким комерція не надавала уваги. До розквіту субкультури хіпі екзотичне вбрання не користувалось попитом в офіційних заходах. Це різкий поворот із Західного світу у напрямі до світосприйняття і цінностей народів Сходу, зокрема, до Індії. При цьому популяризували його частково бітники, також британська група «Бітлз». Останні стверджували: «Ми знайшли те, що заповнює порожнечу в нашому житті» [18, 23]. Світоглядну основу складала емпатія, задоволення мінімумом матеріального, орієнтація на духовний пошук в собі. Це були індуси з американським обличчям, які відкинули національну «американську мрію». Отже, носити респектабельний одяг, який би підкреслював ділові традиції США, не мало сенсу, оскільки соціальне змагання не входило до світоглядного кола хіпі.

Ж. Бодрійяр пише: «Функціональна річ має ефективність, міфологічна річ – завершеність» [14, 36]. Якщо слідувати думці Ж. Бодрійяра, то техніцизм сприяв виробництву товарів утилітарних, тобто вузькофункціональних. Але їм не можна було автоматично присвоїти міфологічну завершеність, себто сакральну тяглість. Можливо, тому у стилі хіпі активно використовувались різноманітні фетиші: ланцюжки, хрестики, вузликове плетіння, інтер'єрні статуетки індуїстських

пантеонів тощо. Це речі унікальні, дивовижні, фольклорні, екзотичні, старовинні. Вони неначе суперечать вимогам функціональності, відповідаючи бажанням іншого порядку – виражати в собі свідоцтво, пам'ять, ностальгію, втечу від дійсності. Виникає бажання вбачати у них пережиток традиційно-символічного ладу. Проте, при всій відмінності, такі речі теж включаються в сучасну цивілізацію і у рамках її набувають свого подвійного ефекту.

Наукова новизна дослідження визначається використанням описово-аналітичного методу, що дозволяє розглядати одяг хіпі як модний текст, який мав особливе значення у суспільному сприйнятті. Таким чином, можна поглянути на молодіжну моду як таку, що переоцінювала буденний сенс речей.

Висновки. Отже, модні тексти у субкультурі хіпі мають етнонаціональний характер та зібрані із різноманітних елементів, які в її інтерпретації набули особливого характеру у світі європейської традиції одягу. Елементи одягу в субкультурі хіпі складають костюм, який є єдиним цілим. Він виступає модним текстом, що викликає певний асоціативний ряд, котрий відсилає до бурхливих подій у сфері моди, соціуму, політики, молодіжної активності. Модні тексти мають синтетичний характер і, здавалось би, поєднують непоєднане. Такий дисонанс і є основним принципом утворення стилю цієї субкультури. Елементи одягу втрачають буденний сенс, перетворюючись на атрактивний фетиш, який є складовою модного тексту. Таким чином, можна виокремити наступний зв'язок: елемент одягу, фетиш, що позбавлений буденного значення, модний текст, який стимулює пам'ять про певні події.

Література

1. Шанель К. Жизнь, рассказанная ею самой. [Электронный ресурс] URL: http://bookz.ru/authors/koko-6anel_/koko-6an_171/1-koko-6an_171.html

2. Стоун С. Хиппи от А до Я [Электронный ресурс] URL: http://www.twirpx.com/file/398200/.

3. Фотографії хіпі [Електронний ресурс] URL: https://www.pinterest.com/pin/331296116319619913/

4. Life 1969. Фотографії [Електронний ресурс] URL: http://nevsedoma.com.ua/index.php?newsid=132437

5. Антология моды XX века: с 1930-х по 1990-е года. [Электронный ресурс] URL: http://modagid.ru/articles/299

6. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

7. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. Санкт-Петербург: Питер, 2004. 208 с.

8. Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. Санкт-Петербург: Астерион, 2009. 67 с.

9. Козлова Т. В. Костюм как знаковая система. Москва: МТИ, 1980. 76 с.

10. Керви А. Молодежные субкультуры США и Великобритании с конца 40-х по наши дни [Электронный ресурс] URL: http://voodstock.narod.ru/diplom.html

11. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство СПБ, 2000. 704 с.

12. Орлова Л. В. Азбука моды. Москва: Просвещение, 1989. 176 с.

13. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва: Рудомино, 2001. 212 с.

14. Родионова Д. Д. Феномен моды в зеркале философии [Электронный ресурс] URL: http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-mody-v-zerkale-filosofii

15. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург: A-cad, 1994. 405 с.

16. Bogardus E. S. Fundamentals of Social Psychology. N.Y., 1942. 450 p.

17. Connikie Y. Fashion of a Decade 1960`s. Retrieved from URL https://issuu.com/sh_godesign/docs/fashions_of_a_decade_the_1960s

18. Russel J. The Beat Generation. London: Pocket Essentials, 2002. 96 p.

References

1. Shanel, K. (2011). Zhizn, rasskazannaya eyu samoy [The life told by Chanel herself]. Retrieved from: URL http://bookz.ru/authors/koko-6anel_/koko-6an_171/1-koko-6an_171.html [in Russian].

2. Stoun, S. Khippi ot A do Ya [Hippies from A to Z.] Retrieved from: URL http://www.twirpx.com/file/398200/. [in Russian].

3. Hippies. Photos. [Fotografiï khipi] Retrieved from: URL https://www.pinterest.com/pin/331296116319619913/

4. Life 1969. Photos. [Fotografiï] Retrieved from: URL http://nevsedoma.com.ua/index.php?newsid=132437

5. Antologiya mody XX veka: s 1930-kh po 1990-e goda. (n. d.). [Anthology of fashion XX century: from 1930`s to 1990`s]. Retrieved from: URL http://modagid.ru/articles/299 [in Russian].

6. Barthes, R. (2003). Sistema mody. Stati po semiotike kultury. [Fashion system. Articles on semiotics of culture]. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh [in Russian].

7. Gofman, A. B. (2004). Moda i lyudi: novaya teoriya mody i modnogo povedeniya. [Fashion and Folks: The new theory of fashion and fashionable behavior]. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

8. Demshina, A. Yu. (2009). Moda v kontekste vizualnoy kultury: vtoraya polovina KhKh – nachalo XXI vv. [Fashion in the context of the visual culture: the second half of XX – the beginning of XXI century]. Saint Petersburg: Asterion [in Russian].

9. Kozlova, T. V. (1980). Kostyum kak znakovaya sistema [The Costume as a sign system]. Moscow: MTI. [in Russian].

10. Kervey, A. (n. d.). Molodezhnye subkultury SShA i Velikobritanii s kontsa 40-kh po nashi dni [Youth subcultures of the USA and Great Britain from the late 40`s to today]. Retrieved from: URL http://voodstock.narod.ru/diplom.html [in Russian].

11. Lotman, Yu. M. (2000). Semiosfera [Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskusstvo SPB [in Russian].

12. Orlova, L. B. (1989). Azbuka mody [The ABC of Fashion]. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

13. Baudrillard, J. (2001). Sistema veshchey [The System of Objects]. Moscow: Rudomino [in Russian].

14. Rodionova, D. D. (n. d.). Fenomen mody v zerkale filosofii [Phenomenon of fashion in the philosophical aspect]. Retrieved from: URL http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-mody-v-zerkale-filosofii [in Russian].

15. Foucaut, Paul-Michel (1994). Slova i veshchi: arkheologiya gumanitarnykh nauk [Words and things: archeology of the humanities]. Saint Petersburg: A-cad. [in Russian].

16. Bogardus, E. S. (1942). Fundamentals of Social Psychology. N.Y: Century, 1942. [in English].

17. Connikie, Y. (n. d.). Fashion of a Decade 1960`s. Retrieved from: URL https://issuu.com/sh_godesign/docs/fashions_of_a_decade_the_1960s [in English].

18. Russel, J. (2002). The Beat Generation. London: Pocket Essentials [in English].

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75.052(450):726:75.071.1(477)

Жердев Виталий Викторович,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры рисунка,
докторант кафедры теории и истории искусств
Харьковской государственной академии дизайна и искусств
vzherdyev@hotmail.com

ПЕТР СТЕПАНОВИЧ ШАРВАРОК И ВИЗАНТИЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЕГО РОСПИСЯХ В ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА ВО ФЛОРЕНЦИИ

Цель работы. *Проанализировать росписи, выполненные украинским художником, учеником И. Репина, П. Шарварком (1870 – 1903) в церкви Рождества Христова и свт. Николая Чудотворца во Флоренции (1899 – 1903).* ***Методологическую основу*** *составляют принципы историзма, системного подхода и искусствоведческого анализа на основе эмпирических полевых исследований и исследования иконографического материала, которые позволяют выстроить живописную программу росписей храма и особенности авторского почерка П. Шарварка.* ***Научная новизна*** *заключается, в том, что впервые в научный оборот вводятся религиозные произведения П. Шарварка во флорентийском храме, которые являются наиболее самобытными в общей программе росписей, выполненных известными мастерами. Впервые систематизирован творческий путь Шарварка от обучения в Академии художеств до росписей во флорентийской церкви, которые стали последними в жизни мастера.* ***Выводы.*** *Цикл росписей, выполненный П. Шарварком во Флоренции является самым значимым произведением в творчестве этого мастера. В них синтезировался реализм и византийская иконография, выраженные в духе периода модерн. Также его росписи являются не только самыми яркими во всей программе росписей, но и одними из значимых в православном церковном искусстве Западной Европы конца XIX – начала XX веков.*

Ключевые слова: *Шарварок Петр Степанович, церковь Рождества Христова и свт. Николая Чудотворца во Флоренции, М. Преображенский, византийская иконография, модерн.*

Жердєв Віталій Вікторович*, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунку Харківської державної академії дизайну і мистецтв, докторант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

Петро Степанович Шарварок і візантійські ремінісценції в його стінописах в церкві Різдва Христового у Флоренції

Мета роботи. *Проаналізувати стінописи, виконані українським художником, учнем І. Рєпіна, П. Шарварком (1870 – 1903) в церкві Різдва Христового і свт. Миколи Чудотворця у Флоренції (1899 – 1903).* ***Методологічну основу*** *складають принципи історизму, системного підходу та мистецтвознавчого аналізу на основі емпіричних польових досліджень і дослідження іконографічного матеріалу, які дозволяють вибудувати програму поліхромії храму і особливості авторського стилю П. Шарварка.* ***Наукова новизна*** *полягає, в тому, що вперше в науковий обіг вводяться релігійні твори П. Шарварка, які є найбільш самобутніми в загальній програмі поліхромії церкви, виконаної відомими майстрами. Вперше систематизовано творчий шлях*

© Жердев В. В., 2018

Шарварка від навчання в Академії мистецтв до стінописів у Флорентійської церкви, які стали останніми в житті майстра. ***Висновки.*** *Цикл стінописів, виконаний П. Шарварком у Флоренції є самим значним у творчості цього майстра. У них поєднався реалізм і візантійська іконографія, виражені в дусі періоду модерн. Також його стінописи є не тільки найяскравішими у всій програмі поліхромії, а й одними із значущих в православному церковному мистецтві Західної Європи кінця XIX – початку XX століть.*

Ключові слова: *Шарварок Петро Степанович, церква Різдва Христового і свт. Миколи Чудотворця у Флоренції, М. Преображенський, візантійська іконографія, модерн.*

***Zherdiev Vitalii** , PhD in Art Critics, Associate Professor, Drawing Department, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Doctoral student, Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts*

Petro Stepanovych Sharvarok and Byzantine reminiscences in his murals in the church of the Nativity of Christ in Florence

Purpose of the article *is to analyze the murals made by the Ukrainian artist, the of Ilya Repin's student, Petro Stepanovych Sharvarok (1870 –1903) in the Church of the Nativity of Christ and St. Nicholas the Thaumaturge in Florence (1899 – 1903).* ***The methodology*** *is made up of the principles of historicism and art criticism based on empirical field research and the study of iconographic material that allow the construction of the painting program of the murals of the church and features of P. Sharvarok's artistic style.* ***The scientific novelty*** *of the results obtained is in the fact that for the first time P. Sharvarok's religious works are introduced and placed into scientific circulation. His works are the most original in the general program of church paintings made by famous masters. For the first time Sharvarok's creative way was systematized from his studying at the Academy of Arts to his last paintings in the church of Florence.* ***Conclusions.*** *The cycle of murals made by P. Sharvarok in Florence is the most significant work in the artist's creativity. The murals synthesized realism and Byzantine iconography, expressed in the spirit of the period of Modern. Also, his paintings are not only the brightest in the entire program of the murals but also one of the significant in the Orthodox ecclesiastical art in Western Europe of the late 19th – early 20th centuries.*

Key words*: Sharvarok Petro Stepanovych, Church of the Nativity of Christ in Florence, M. T. Preobrazhensky, Byzantine iconography, Art Nouveau.*

Актуальность темы исследования. Имена многих украинских художников, которые еще в конце XIX – начале XX века в Российской империи популяризировали тему украинской жизни и казачества, известны. Конечно, вершиной среди них выделяется имя И. Репина. Но есть имена, которые еще должны стать широко известны. Ученик И. Репина, П. Шарварок оставил след и в православном зарубежном наследии, создав наиболее выразительные росписи в русской церкви во Флоренции. Искусствоведческого анализа его флорентийских работ, также как и его творчества в целом, не проводилось. Автор данного исследования провел изучение настенной живописи П. Шарварка во Флоренции в октябре 2016 года[1].

Анализ предыдущих исследований**.** Творчество и биография П. Шарварка детально не изучались. Важным источником информации служит «Юбилейный справочник» С. Кондакова, где указаны этапы обучения Шарварка в Академии художеств. Некоторые данные об учениках И. Репина, в т.ч. П. Шарварке, развивавших тему украинского казачества, можно найти в «Енциклопедії історії України». Ценным источником информации о строительстве церкви во Флоренции, часть росписей для которой выполнил П. Шарварок, являются работы историка М. Талалая, которому довелось работать непосредственно с

записками первого настоятеля церкви прот. В. Левицкого. Это в совокупности с упоминанием имени Шарварка в отдельных публикациях позволило примерно реконструировать основные этапы его творчества.

Цель статьи. Проанализировать живописный и графический почерк П. Шарварка в цикле росписей в православной церкви во Флоренции в контексте общей программы росписей храма.

Изложение основного материала. Имя талантливого украинского живописца и графика, уроженца Полтавщины [5, 15], Петра Степановича Шарварка (1870 – 1903) еще займет достойное место в украинском искусствознании. Хотя разрозненные данные о нем весьма лаконичны, но все же позволяют представить его академический и творческий путь. П. Шарварок учился в Петербургской академии художеств в период 1891 – 1895 годов. В 1894 г. получил малую серебряную медаль. 11 апреля 1895 г. звание классного художника 3 степени [4, 221]. Ему выпала честь работать в мастерской И. Репина, в которой учились и другие молодые художники из Украины: А. Мурашко, Ф. Красицкий, С. Прохоров, С. Чуприненко и др. [3, 413]. Несомненное влияние на молодых художников оказали эпохальные «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану» (1880 – 1891) Репина. Многие из них в программных произведениях обращались к теме казачества, хотя и не все в дальнейшем ее продолжали: А. Мурашко «Похороны кошевого» (1900), С. Чуприненко «В поход собирается» (1900), Ф. Красицкий «Гость с Запорожья» (1901), И. Шульга «Казаки пошли» (1909) и др. [3, 413]. Но одним из первых учеников Репина, развивших тему казачества стал Петр Шарварок, получивший 2 ноября 1899 г. звание художника за картину «Мазепа, пойманный казаками в степи» [4, 221].

Также Шарварок и группа украинских художников М. Ткаченко, Г. Крушевский, М. Зиновьев и др. популяризировали казацкую и украинскую тематику в петербургских иллюстрированных изданиях, в т.ч. журнале «Нива» [3, 413]. Он создал обложки для нескольких книг по украинской тематике: «Українськи твори» Е. Гребинки, первого тома трехтомной антологии «Вік» и «Корифеи украинской сцены» [5, 15].

Но главным произведением П. Шарварка стали росписи в новой церкви Рождества Христова и свт. Николая Чудотворца (1899 – 1903), построенной по проекту М. Т. Преображенского (1854 – 1930) во Флоренции. После окончания строительных и отделочных работ в храме, М. Преображенский рекомендует о. Владимиру Левицкому для создания живописного убранства пригласить уже знакомых архитектору по работе в Петербурге художников [6, 213], среди которых был и П. Шарварок. Преображенский узнал его в работе в церкви при Свято-Владимирской женской школе, для которой архитектор проектировал помещение и иконостас [2, 144]. Но и в этом случае появление мастеров из России, как ни странно, оказалось вынужденным шагом. Дело в том, что Преображенский, разрабатывая общую концепцию архитектурно-художественного облика храма в формах московско-ярославского зодчества XVII в., предполагал и создание живописной программы в духе XVII века. Однако этому категорически воспротивился о. Владимир, считая этот стиль «архаичным». Поэтому пришлось отказаться от услуг

итальянских художников, которые должны были заниматься росписью, и приглашать бригаду из Петербурга. Консультируясь с историком древнехристианского искусства Н. Покровским (1848 – 1917), М. Преображенский с О. В. Левицким и художниками разработали новую программу росписей в «васнецовском стиле» [6, 213]. Но все же в росписи участвовали и местные мастера: Дж. Лолли (Giacomo Lolli, 1857 – после 1915) и проживающий во Флоренции российский подданный Ф. Рейман (1842 – 1920).

Была разработана следующая программа росписей.

Первый ярус росписей посвящен земной жизни Христа: восточная стена справа от алтаря – Рождество Христово (П. Шарварок); южная стена – Крещение Господне (А. Блазнов); западная стена слева от входа – Преображение Господне (П. Шарварок); западная стена справа от входа – Моление о Чаше (П. Шарварок); северная стена – Распятие (А. Блазнов); восточная стена слева от алтаря – Воскресение Христово (П. Шарварок). На пилонах западной стены: слева от входа – св. Сергий Радонежский и св. Антоний Печерский (П. Шарварок); справа от входа – св. Феодосий Печерский и святитель Иона, митрополит Московский (П. Шарварок). На пилонах восточной стены: слева от алтаря – св. князь Борис и символ христианских душ – два голубя, пьющие воду из источника (А. Блазнов); справа от алтаря – св. князь Глеб (Д. Киплик). Алтарь: Новозаветная Троица, где Спаситель с символами Евхаристии под сенью в окружении серафимов. Фланкируют Спасителя ангелы с рипидами (П. Шарварок).

Вторым ярусом условно можно назвать медальоны с ликами святых на арках. Арка алтарного (восточного) свода: св. первосвящ. Аарон; царь первосвящ. Мелхиседек; праведный Авель с агнцем. Арка южного свода: свв. прав. Иосиф Обручник; царь и пророк Давид; прав. праотец Авраам. Арка западного свода: свв. Папы Римские – Климент мученик, Лев Первый и Григорий I Великий (Двоеслов). Арка северного свода – свв. Жены Мироносицы: Мария Клеопова, Мария Магдалина и Саломия. Все двенадцать образов в медальонах принадлежат кисти П. Шарварка.

Третий ярус представляет композицию Деисуса: своды восточной стены – Богоматерь и Иоанн Предтеча с ангелами (А. Блазнов). Фигуры обращены к окну с витражным изображением Христа Великого Архирея. На сводах северной и южной стен изображены обращенные к алтарю апостолы. Три апостола на северной стене по картону Д. Киплика написал сербский художник А. Духович, остальные девять апостолов написаны А. Блазновым [7, 28]. На западной стене: фронтальные фигуры свв. Кирилла и Патриарха Фотия (слева) и свв. Мефодия и Марка Эфесского (Д. Киплик).

Образы евангелистов над окнами также принадлежат кисти Д. Киплика.

Но от первоначального замысла программа росписей несколько отличается, что говорит о творческом дискуссионном процессе. В музее церкви находится вариант эскиза росписи западной части интерьера храма. С самого начала на боковых стенах предполагались композиции «Преображения Господня» и «Моления о Чаше», которые без изменений и были воплощены. Над западным входом предполагался «Страшный суд» (заменен «Входом Господа в Иерусалим» (Д. Лолли)). На арках и пилонах — медальоны со святыми (на пилонах вместо

медальонов были написаны ростовые изображения), на простенках верхней части — одиночные фигуры Кирилла и Мефодия. Образы Патриарха Фотия и Марка Эфесского, единственного из восточных иерархов, отказавшегося подписать печальноизвестную Флорентийскую Унию, добавили по предложению о. Владимира Левицкого [7, 28]. Надо полагать, что и первоначальные эскизы росписей остальных частей храма также были изменены и дополнены. Но следует отметить, что, несмотря на то, что роспись интерьера осуществляли несколько художников и каждый разрабатывал свой заданный сюжет, было полностью выдержано стилевое единство росписей.

Храм расписали за один зимний сезон с октября 1902 по весну 1903 года. Но надо отметить, что орнаментальные работы и росписи сводов по картонам М. Васильева, Д. Киплика и А. Блазнова, созданы итальянскими художниками, за исключением ликов херувимов, которые, по настоянию Преображенского, поручили Е. Чепцову [7, 27]. Сам Васильев приехал во Флоренцию только на два дня, Киплик и Блазнов с помощником Кузьминским покинули Флоренцию в начале января 1903 года [6, 214].

Основной объем работы лег на П. Шарварка и его помощника Е. Чепцова. И, собственно, из программы живописного убранства, как мы видим, большинство основных росписей выполнил именно Шарварок: Рождество Христово, Преображение Господне, Моление о Чаше, Воскресение Христово, свв. Сергий Радонежский, Антоний и Феодосий Печерские, Иона, митрополит Московский, роспись алтаря, двенадцать образов святых в медальонах. Также в помещении притвора у главного входа находятся Благовещение и Обретение Креста Господня св. царицей Еленой – последние работы П. Шарварка, которые из-за болезни художника уже заканчивал Е. Чепцов [7, 22].

Как было отмечено выше, Преображенский первоначально предполагал стилистику росписей в духе соответствующем архитектуре XVII века, в то время как о. В. Левицкий считал такой стиль «архаичным», тяготея к более академическому «васнецовскому» подходу. Можно только догадываться об остроте их полемики. Образы для иконостаса и киотов, созданные А. Новоскольцевым и М. Васильевым, решены в академической манере. Но роспись интерьера в итоге получилась весьма далекой от академического подхода Васнецова или Нестерова, которому присуща изысканность и местами «болезненная» утонченность модерна, но без выраженной декоративной стилизации. И хотя, в частности, П. Шарварок и принимал участие в росписи киевского Владимирского собора[2], команда мастеров, работавшая во флорентийской церкви, создала совершенно самостоятельное произведение, синтезирующее реалистический подход и иконографические приемы в духе модерна. Конечно, здесь мало от русской монументальной живописи XVII в., в духе которой предполагал сделать росписи Покровский, но уж точно нет и академического подхода, о котором ратовал о. В. Левицкий. Росписи разные по уровню мастерства и пониманию основ древнерусской иконы, в некоторых попытки стилизации подменяется «плакатным» уплощением фигур (Д. Киплик). Но все же росписи П. Шарварка и некоторые росписи А. Блазнова (Крещение Господне, Распятие, центральная часть Деисуса) наиболее приближаются к иконографическим образцам

и в композиционном ключе, и трактовке персонажей: ангелы с радужными крыльями предстают в лоратном придворном облачении, стилизация драпировок хитонов и гиматиев других персонажей и пр. Но если композиции А. Блазнова формально соответствуют иконографическим образцам, то кроме этого в образах Шарварка есть глубокая психологическая индивидуальность, уместная сюжету композиции, что выделяет их в общей программе росписей.

Так в композиции «Рождества Христова» нет поклоняющихся волхвов и пастухов. Только ангелы становятся свидетелями чуда Рождества, тем самым делая сцену камерной, словно скрытой от посторонних глаз. Более того, киот перед южным клиросом становится дополнительной преградой для зрителя и делает сцену Рождества еще более интимной. Шарварок использует символику Сил Небесных в виде круга с ассистом и серафимами, что отчасти перекликается с иконографией «Что Ти принесем, Христе» (Собор Богоматери). В данном иконографическом сюжете Богоматерь и Младенец изображаются на престоле на фоне синего круга (означает небесную сферу, мир бесплотных сил или ангельских чинов), в окружении ангелов, волхвов и пастухов и др. Из этой иконографии Шарварок использует только круг с серафимами, пронизывая его золотым ассистом – символом присутствия Божественного света, тем самым придавая торжественность сокровенному событию. Этот же ассист находит свое продолжение в сцене Преображения на противоположной стене.

Одно из первых изображений Преображения находится в конхе апсиды базилики монастыря св. Екатерины на Синае (VI в.), где Господь изображен в белоснежных одеяниях на фоне голубой мандорлы с исходящими лучами. Шарварок использует классическую композицию этого сюжета: нижняя часть с павшими ниц апостолами, верхняя – с Господом на фоне мандорлы, Илией и Моисеем, отделенных от апостолов линией облаков. В изображении Фаворского чуда Шарварок стилизует и само место событий: ступени горы близки в графическом решении к иконографическим лещадкам. Фигура Христа в белоснежном гиматии и хитоне с исходящим золотым ассистом – почти невесома на фоне свечения мандорлы. Этот же иконографический прием мастер использует и в композиции Воскресения Христова на стене у северного клироса. Примечателен лик Спасителя в исполнении П. Шарварка: огромные глаза на почти бесплотном лике. И эту устремленность взгляда Спаса на зрителя в росписях будет использовать только Шарварок: в сюжетах кисти А. Блазнова нет зрительного контакта Христа и зрителя, более того Блазнов несколько «мельчит» черты лица Спасителя.

Но особенно примечательна «Евхаристия» кисти Шарварка в апсиде храма. Общая организация росписей уже сформировала композицию «Деисуса» в верхней части церкви (А. Блазнов). Но таким образом апостолы на южной и северной стенах верхнего четверика, обращенные к витражному изображению Христа в окне восточной стены, становятся и участниками Евхаристии в апсиде. Это позволило композиционно «разгрузить» непосредственно пространство стены апсиды. Так в центральном простенке под сенью в виде храма, в окружении серафимов изображена фигура Христа в красном хитоне, задрапированном белым

гиматием. В руках Господа символы Евхаристии – хлеб и потир с вином. В конхе на одной оси с Христом изображен Саваоф со Святым Духом – таким образом формируются и образ Новозаветной Троицы. В южной и северной частях апсиды изображены ангелы в лоратном облачении с рипидами как часть композиции Евхаристии. Фигура Христа слегка утончена и вытянута. Очень тонко написано лицо Спасителя с тщательной светотеневой лепкой. Отсутствие фигур апостолов, большие плоскости небосвода позволили создать ощущение Таинства, творимого над земной твердью.

При всей живописной гармонии и выдержанном колорите росписей, мастер использует локальные цветовые пятна для решения одеяний персонажей без выраженной светотеневой моделировки, при этом оформляя их в четкий графический контур. И как раз декоративно-плоскостное решение одеяний подчеркивают объем ликов Спасителя и других персонажей его росписей. Мастер выдерживает баланс между реалистической лепкой объема ликов и декоративным решением окружения. Графическое решение силуэтов, складок и прочих деталей приближают росписи Шарварка к книжной графике с ее декоративной стилизацией в духе модерна, но при этом мастер не позволяет излишнюю дробность. Весь колорит росписей, общая цветовая гамма, построенная на превалировании оттенков кобальтов, создают общее мажорное звучание и светоносность, наполняющие храм.

Однако работа в холодном и неотапливаемом помещении церкви подорвала здоровье упорного художника, в начале весны он окончательно слег. Казалось бы, что остаться выздоравливать в мягком весеннем климате Тосканы – был бы лучший выход. Но все же в конце марта жена забирает Петра Семеновича на родину, где спустя четыре месяца, 21 июля 1903 г. художника не стало. Он ушел в символические тридцать три года… В своем журнале о. Владимир Левицкий отметил, что имя Петра Шарварка поминается в церкви наряду с благотворителями храма, потому что его работы лучшие из всей росписи, орнаментальная часть принадлежит ему всецело и во все дело он вложил столько усердия и старания, что можно сказать – душу свою положил за дело [6, 214]. Предшествующее художественное наследие П. С. Шарварка еще предстоит изучить, но церковь Рождества Христова и св. Николая Чудотворца во Флоренции уже стала своеобразным памятником этому талантливому украинскому художнику.

Научная новизна заключается, в том, что впервые в научный оборот вводятся религиозные произведения П. Шарварка во флорентийском храме, которые являются наиболее самобытными в общей программе росписей, выполненных известными мастерами. Впервые систематизирован творческий путь Шарварка от обучения в Академии художеств до росписей во флорентийской церкви, которые стали последними в жизни мастера.

Выводы**.** Даже пройдя и через такую школу, как работа в соборе св. Владимира в Киеве, и находясь под мощным влиянием таких мастеров, как В. Васнецов, В. Котарбинский и др., в работе над циклом росписей для флорентийской церкви Петру Шарварку удалось отойти от довлеющих образцов Владимирского собора. Во всей программе живопись Шарварка наиболее значима

в качестве исполнения и выразительности авторского почерка. Ему удалось соединить реалистическое начало и приемы традиционной иконографии в духе епохи модерна. Росписи во флорентийской церкви являются самыми значимыми произведениями не только в творчестве П. Шарварка, а также одними из ярких образцов православного зарубежного церковного искусства периода модерна, которые сохранились до наших дней.

Примечания

[1]Автор выражает глубокую признательность за гостеприимство и возможность детально изучить живописное убранство церкви Рождества Христова и свт. Николая Чудотворца во Флоренции, ее настоятелю протоиерею Георгию Блатинскому.

[2]Из интервью с настоятелем русской церкви во Флоренции протоиереем Георгием Блатинским, октябрь 2016 г. В живописных работах во Владимирском соборе кроме корифеев Васнецова, Котарбинского, Нестерова и др., всего участвовало около 100 художников.

Литература

1. Антонов А. В., Кобак В. В. Русские храмы и обители в Европе. Санкт-Петербург: Лики России, 2005. 400 с.

2. Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга: историко-церковная энциклопедия в трех томах. Санкт-Петербург: Изд-во Чернышева, 1996. Т. 2. 324 с.

3. Енциклопедія історії України / за ред. В. М. Литвин / Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2007. Т. 4.

4. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764-1914. В 2 т. Т. 2 / сост. С. Н. Кондаков. Санкт-Петербург: Академия художеств; т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914-1915. 454 с.

5. Наєнко М. К. Сергій Єфремов, Василь Доманицький і «Корифеи украинской сцены». *Вісник Дніпропетровського університету ім. А. Нобеля*. 2013. № 1(5). С. 12-15.

6. Талалай М. Г. Как строилась православная церковь во Флоренции. *Вестник русского христианского движения. Paris: YMCA-Press*. 2010. № 196. С. 211-215.

7. Talalay M. The Russian Orthodox Church of the Nativity of Christ and of Saint Nicholas the Thaumaturge in Florence. Florence, 2000. 48 s.

References

1. Antonov, V. V. & Kobak, A. V. (2005). Russian churches and monasteries in Europe. S.-Petersburg: Liki Rossii [In Russian].

2. Antonov, V. V. & Kobak, A. V. (1996). Shrines of Sankt-Petersburg: historical-church encyclopedia in three volumes. S.-Petersburg: Chernyshev Publ. [In Russian].

3. Lytvyn, V. (Eds.). (2007). Encyclopedia of history of Ukraine. Kyiv: Naukova dumka. Vol. IV [In Ukrainian].

4. Kondakov, S. N. (1914-1915). Jubilee Reference book of the Imperial Academy of Arts 1764-1914. S.-Petersburg: SPb Academy of Arts. In two volumes. Vol. II. [In Russian].

5. Nayenko, M. K. (2013). Sergiy Yefremov, Vasyl Domanytskyi and «Coryphaeus of the Ukrainian scene». The Herald of A. Nobel Dnipropetrovsk university, 1(5), 12-15 [In Ukrainian].

6. Talalay, M. G. (2010). How the Orthodox church was built in Florence. The Herald of the Russian Orthodox movement. Paris: YMCA-Press, 196, 211-215 [In Russian].

7. Talalay, M. (2000). The Russian Orthodox Church of the Nativity of Christ and of Saint Nicholas the Thaumaturge in Florence. Florence. [In English].

УДК 7.033.2:7.046:7.45

Матвєєва Юлія Геннадіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету міського господарства
імені О. М. Бекетова
matveyevoy@gmail.com

ЗАВІСИ ТА ДЕТАЛІ СТАФАЖУ В ПОРТРЕТАХ ЄПИСКОПІВ У ВІВТАРНІЙ АПСИДІ САНТ-АПОЛЛІНАРЕ-ІН-КЛАССЕ

Мета роботи *– виявити інформаційно-символічну роль завіс і стафажу у мозаїках із портретами єпископів у вівтарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе. Проаналізувати, чи мали зображення архітектурних деталей і тканин реальні прототипи у церковному обряді того часу, який саме зв'язок вони мають із сенсом зображення в окремих портретах та у цілісному сприйнятті всієї загальної ідеї мозаїк вівтарного простору.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні історичного, іконографічного та семіотичного методів.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у розкритті ролі архітектурних, текстильних і декоративно-символічних зображень у мозаїках як важливих елементів богословської ідеї іконографічної програми вівтарної декорації в цілому. Вони також сприяли більш глибокому переживанню таїнства Євхаристії – найважливішого літургійного дійства.* ***Висновки.*** *У портретах єпископів в апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе зображення завіс та ківорію, відкритих до середини вівтаря, відображають молитовне предстояння і служіння єпископів навколо реальної вівтарної трапези у середині апсиди. Чотири напіварки ківорієв у цій системі складають єдине ціле купола ківорія над вівтарним престолом. Це також підтверджують і символічні зображення вінців та просфорного хлібу.*

Ключові слова: *Сант-Аполлінаре-ін-Классе, ківорій, завіси, вівтар, апсида, просфора, хліб Причастя, єпископ, Євхаристія.*

Матвеева Юлия Геннадиевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и изобразительного искусства Харьковского национального университета имени А. Н. Бекетова*

Завесы и детали стаффажа в портретах епископов в алтарной апсиде базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе

Цель работы *– выявить информационно-символическую роль завес и стаффажа в мозаиках с портретами епископов в алтарной апсиде Сант-Аполлинаре-ин-Классе. Проанализировать, имели ли изображения архитектурных деталей и тканей реальные прототипы в церковном обряде того времени, или на мозаиках они используются только как декоративные объекты, не имеющие связи с обрядом и смыслом изображения. Методология исследования заключается в применении формального, сравнительного, исторического, иконографического и семиотического методов.* ***Научная новизна*** *работы состоит в раскрытии роли архитектурных, текстильных и декоративно-символических изображений в мозаиках как важных элементов богословской идеи иконографической программы и алтарной декорации в целом. Они также способствовали более глубокому переживанию таинства Евхаристии - важнейшего литургического действа.* ***Выводы.*** *В портретах епископов в апсиде Сант-Аполлинаре-ин-Классе изображения завес и кивория, открытых в сторону центра алтаря, отражают молитвенное предстояние и служение епископов вокруг реальной алтарной Трапезы в середине апсиды. Четыре полуарки киворие в этой системе составляют единое целое купола кивория над алтарным престолом. Это также подтверждают и символические изображения венцов и просфорного хлеба.*

Ключевые слова: *Сант-Аполлина́ре-ин-Кла́ссе, киворий, завесы, алтарь, апсида, просфора, причастный хлеб, епископ, Евхаристия.*

© Матвєєва Ю. Г., 2018

Matveieiva Iuliia, *Ph.D. Art Critics, Associate professor, National University of Urban Economy named after O. M. Beketov, Kharkiv*

Curtains and details of staffage in portraits of bishops in the altar apse of the Basilica of Sant' Apollinare in Classe

Purpose of the Article. *To identify the informational and symbolic role of the veils and staffage in mosaics with portraits of bishops in the altar apse of the Basilica of Sant' Apollinare in Classe. To analyze whether the images of architectural details and fabrics had real prototypes in the church ceremonial of that time, or they were used on mosaics only as decorative objects that have no connection with the rite and the meaning of the image.* ***The methodology*** *of the study includes formal, comparative, historical, iconographic and semiotic methods.* ***The scientific novelty*** *of the work is to uncover the symbolic role of architectural, textile and decorative images in mosaics as important elements of the theological idea of the iconographic program and altar decoration in general. They also contributed to a deeper experience of the sacrament of the Eucharist – the most important liturgical action.* ***Conclusions.*** *In the portraits of the bishops in the apse of The Basilica of Sant' Apollinare in Classe, the image of the veil and the ciborium which are open to the middle of the altar reflect the prayer service and service of the bishops around a real altar Table in the middle of the apse. Four semiarches of ciboria in this system make a single ciborium dome over the altar throne. The mentioned issue is also confirmed by the symbolic images of crowns and holy bread.*

Key words: *The Basilica of Sant' Apollinare in Classe, ciborium, veils, altar, apse, prosphora, liturgical bread, bishop, Eucharist.*

Актуальність теми дослідження. Декоративні елементи композицій, такі як архітектурні, текстильні та орнаментальні деталі, були традиційною рисою візантійської іконографії. Зазвичай вони вважались малозначними рисами зображень, і їм не приділялось уваги. Але досконало розроблена система візантійської літургійної символіки не мала випадкових, не пов’язаних з її дійством, рис в іконографії. У цій системі навіть маленькі деталі були осмислені і стійко впаяні в її символічну логіку. Усвідомлення ролі таких деталей стафажу у портретах єпископів равеннської церкви досі залишалося поза рамками досліджень. Однак, іконографічний, історичний та семіотичний аналіз цих деталей може дати важливі результати і розкрити сенс їх використання у сюжетних композиціях, допомогти по-новому побачити здавна відомі образи й отримати нову важливу інформацію у галузі сакрального мистецтва, історії та культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. Декоративні деталі в портретах равеннських єпископів не викликали уваги у дослідників цих композицій [7, 194; 5, 46; 8, 99-100; 6, 122; 9, 185]. Причиною браку уваги було те, що дослідники більше цікавились стилем, сюжетом та персоналіями зображених. Це призвело до майже повного ігнорування декоративних деталей. Декілька окремих рядків їм присвячує Є. К. Рєдін. Він пише: «По сторонам окон апсиды в раковинообразных нишах (раковины на зеленом фоне обведены золотом), фланкированных золотыми колоннаями, с драгоценными камнями с жемчугом при входе в ниши, у полуоткрытых белых завес, под свешивающимся мученическим венцом, стоят епископы: св. Урс, Север, Екклезий (521 – 532), Урзицин (532 – 536)» [7, 194]. Опис, що дає Є. К. Рєдін, не розглядає завіси як цікавий іконографічний, символічній та історичний матеріал. Інші автори зовсім не приділяють уваги текстильним елементам. Тож необхідно визначити, про що мали свідчити текстильні зображення та архітектурні деталі цих мозаїк.

Мета дослідження: визначити іконографічну та символічну роль архітектурних, текстильних та орнаментальних деталей у портретах єпископів равеннської церкви на мозаїках вівтарної апсиди Сант-Аполлінаре-ін-Классе.



Рис. 1. Єпископи Равенни (зліва направо): Еклезіус, Северус, Урсус, Урсицінус. Мозаїка у вівтарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе, середина VI ст. Равенна.

Виклад основного матеріалу. Мозаїчні портрети равеннських єпископів належать до сер. VI ст. [5, 46]. Усі єпископи зображені під ківоріями, що видно з облаштування завіс, підвішених на жердинах між колонами, і куполів над ними, декорованих тканиною з китицями. Тут багата символіка сіні та її покривів розкриває і підкреслює зміст, що відповідає єпископським портретам. Кожний єпископ тримає Євангеліє в лівій, покритій тканиною, руці, водночас піднімаючи праву руку у благословляючому жесті. Таким чином, вони представлені під час свого служіння навколо реального Престолу храму, благословляючими парафіян, і під час літургії – благословляючими таїнство, що відбувається на Престолі. У цьому дійстві вони є водночас і наступниками апостолів, і вподібнюються Мойсею [1, 73], який сприймав від Бога одкровення. Тому завіси тут нагадують про завіси Скинії, але зображені відкритими, указуючи на те, що Христос – справжнє Одкровення Боже, представлене вже не за завісою або в хмарі, як колись Мойсею, а явно. Уподібнюються вони і самому Христу, тому їх ківорії – це ківорії перемоги над смертю й виходу з неї у Воскресіння.

Водночас єпископи під ківоріями навколо Престолу утворюють і просторову композицію, що включає, крім стіни апсиди, її центр із Престолом. Тут нижній регістр із єпископами виглядає як великий ківорій, що розкинувся над справжньою трапезою. Персонажі представлені з погляду спостерігача, що перебуває всередині цього спільного престольного покрову. Така зорова позиція поєднує їхні образи та висуває їх із масиву стіни до реального Престолу посередині вівтаря. Цьому враженню сприяє графічне рішення куполів

єпископських ківоріїв, які виглядають розкритими в бік Престолу, що створює відчуття залучення їх у простір священного дійства, яке відбувається у вівтарній апсиді. Чотири єпископи стоять уже не кожний у своєму ківорії, а ніби у чотирьох арках єдиного ківорія, розкинутого над Престолом. Вони передують святій трапезі на вході під її склепіннями. За ними залишилися завіси, крізь які вони тільки-но вийшли зі смерті до Життя – до Христа, і які опустилися за ними. Хоча прикриті завіси у реальному просторі біля престолу закривали б собою все, що там відбувається, у зображеному - утвореному ними надпрестольному ківорії − є можливість відкрити цей сакральний простір для людей, що стоять у наосі, і таким чином прилучити їх до події і водночас зберегти і донести до них відчуття Таїнства і святості всього дійства. Простір, утворений завісами, виявляється розімкнутим апсидною аркою, і тим самим ніби запрошує приєднатися всіх майбутніх учасників до Євхаристії.

Обрамлення портретів єпископів мають зверху по сторонах кожної арки два теракотові диски з темними діагональними перетинаннями у вигляді хреста. Розташування цих дисків знаходиться поза зв'язком з яким-небудь іншим орнаментом, навпаки, вони представлені окремо на гладкому блакитному тлі; це змушує поставити під сумнів їхню належність до звичайного декору і припустити невипадковість і символічну значимість цих зображень.

Коло з перехрестям – прадавній, ще дохристиянський символ, однак у даному контексті необхідно його розглянути стосовно арок ківорія як сакральної межі-входу до Христа, до Його трапези, у царство Небесне, місце Гробу й Воскресіння [1, 43-45]. Згідно з євангельськими текстами, Христос говорив про Себе як про вхід у царство Небесне, образно називаючи Себе дверима: «І знову промовив Ісус: Поправді, поправді кажу вам, що Я двері вівцям» (Іоан. 10:7), «Я двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться, і той ввійде та вийде, і пасовисько знайде» (Іоан. 10:9). Оскільки шлях з'єднання з Христом – Причастя (Євр. 10:19–21), то, ймовірно, розташовані над входом до Престолу кола з перехрестями могли асоціюватися з розповсюдженим у той час символом просфори та хліба [11, 4 – 9].

До міркувань над асоціаціями хрещатих дисків над входами єпископів із просфорами і хлібом підштовхує також робота М. А. Бобрик [3, 525–558]. Дослідниця наводить безліч прикладів, де в античних похоронних спорудженнях образ трапези безсмертя, учасником якої обов'язково зображувався померлий, містився над символічним входом/дверима в загробний світ і над самим похованням (яке теж було таким входом) і позначав райську трапезу безсмертя [3, 528–530]. Ця традиція зберіглася у християнських похоронних спорудах, де трапеза з померлим трансформувалася у різні варіанти Євхаристії, яка, зберігаючи свою позицію над входом або над самим похованням, поєднувала двері труни (loculus'a, саркофага) із трапезою з воскреслим Христом, царством Небесним, воскресінням і вічним життям [3, 530–531]. Тема зображень підтримувалася великою традицією текстів, де так само тісно були взаємозалежні трапеза і вхід (двері) [3, 533–536]. Семантичні зв'язки між зображенням і його розташуванням були перенесені до християнського храму, сакральне облаштування якого зберігало аналогії з похоронними спорудами. І в храмах, і в похоронних спорудах тема Євхаристії зосереджувалася на символічних границях переходу з одного світу в інший [3, 536].

Розглядаючи різні типи сюжету Євхаристії, М. А. Бобрик робить такі важливі для нас зауваження про скорочені, символічні варіанти її зображень: «Заміщення

позиції над входом у храм символом Євхаристії мало за собою тривалу традицію. У християнських церквах Єгипту, Палестини, Сирії, Малої Азії в цій ролі виступав один із гранично узагальнених символів – диск євхаристичного хліба з малюнком ліній переломлення, що хрестоподібно пересікалися» [3, 536]. Ці спостереження ідеально відповідають тому, що ми бачимо над входами ківорія в Сант-Аполлінаре-ін-Классе: тут збігаються і самі символи, і їхнє розташування на вході до простору Престолу, Гробу і царства Небесного [1, 43-45]. Якщо врахувати, що символи жертовного хліба перебувають прямо над арковими проходами, покритими куполом, то образи зберігають свою класичну позицію над входом у похоронну споруду, чим і був ківорій [12, 1064].

Символи просфорного хлібу у вигляді дисків з перехрестям розташовувалися також, зазвичай, навколо образів, пов'язаних із євхаристичною Жертвою, наприклад, навколо Агнця. Це можна бачити у мозаїках купола пресбітерія в Сан-Вітале, де знаки хлібів розсипані, подібно зіркам, навколо медальйона з Агнцем, у Латеранському баптистерії V ст. у Римі [10, 119, il. 126]. Зазвичай розташування важливих значеннєвих символів і сюжетів поряд один з одним не буває випадковим. Зокрема, зображення трапези супроводжують сюжети, що розкривають теми Жертви і Спасіння – важливі елементи євхаристичної ідеї. М. А. Бобрик розглядає ряд таких випадків: наприклад, сцену «Переломлення хліба» (fractio panis) у Грецькій капелі катакомб Прісцилли поміщено між сюжетами «Принесення Авраамом у жертву Ісаака» (ліворуч) і «Пророк Даніїл у рові левиному» (праворуч) [3, 531]. Зображення Агнця, навколо якого розміщено символи хлібів Євхаристії, використовувані в різних містах і храмах, на наш погляд, розкривають явище того ж порядку: символ жертви і спасіння – Агнець поміщений серед хлібів – символів трапези. У новозавітних текстах образ Агнця теж супроводжують теми їжі та входу (дверей), традиційно пов'язані з Євхаристією в похоронній традиції: «Я двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться, і той ввійде та вийде, і пасовисько знайде» (Іоан. 10:9); «Бо Агнець, що серед престолу, буде їх пасти, і водитиме їх до джерел вод життя» (Одкр. 7:17). У Латеранському баптистерії в Римі Агнець, оточений вінком, майже буквально поміщений на Престол – у прямокутну рамку, де з чотирьох боків Його оточують знаки хлібів.



Рис. 2. Символи хліба в кутах біля медальйона з Агнцем, Латеранський баптистерій св. Іоанна Предтечі, V ст. Рим.

У зв'язку з цим, важливо згадати, про що говорив Христос, звертаючись до народу, який шукав Його після дива примноження хлібів. Він знову й знову повторює слова про Себе як про небесний хліб: «Мене не тому ви шукаєте, що бачили чуда, а що їли з хлібів і наситились. Пильнуйте не про поживу, що гине, але про поживу, що зостається на вічне життя, яку дасть нам Син Людський, бо відзначив [Його] Бог Отець» (Іоан. 6:26–27); «А Ісус їм сказав: Поправді, поправді кажу вам: Не Мойсей хліб із неба вам дав, Мій Отець дає вам хліб правдивий із неба. Бо хліб Божий є Той, Хто сходить із неба й дає життя світові» (Іоан. 6:32–33); «Ісус же сказав їм: Я хліб життя. Хто до Мене приходить, не голодуватиме він, а хто вірує в Мене, ніколи не прагнутиме» (Іоан. 6:35); «Тоді стали юдеї ремствувати на Нього, що сказав: Я той хліб, що з неба зійшов» (Іоан. 6:41); «Я хліб життя! Отці ваші в пустині їли манну, і померли. То є хліб, Який сходить із неба, щоб не вмер, хто Його споживає. Я хліб живий, що з неба зійшов: коли хто споживатиме хліб цей, той повік буде жити. А хліб, що дам Я, то є тіло Моє, яке Я за життя світові дам» (Іоан. 6:48–51); «І сказав їм Ісус: Поправді, поправді кажу вам: Якщо ви споживати не будете тіла Сина Людського й пити не будете крови Його, то в собі ви не будете мати життя. Хто тіло Моє споживає та кров Мою п'є, той має вічне життя, і того воскрешу Я останнього дня. Бо тіло Моє то правдиво пожива, Моя ж кров то правдиво пиття. Хто тіло Моє споживає та кров Мою п'є, той в Мені перебуває, а Я в ньому. Як Живий Отець послав Мене, і живу Я Отцем, [так] і той, хто Мене споживає, і він житиме Мною. То є хліб, що з неба зійшов. Не як ваші отці їли манну й померли, хто цей хліб споживає, той жити буде повік!» (Іоан. 6:53–58) (виділене нами – *Ю. М.*). Наполегливі пояснення Христа про Хліб, що сходить із небес, і символи хлібів, зображені розсипом навколо Агнця в Латеранському баптистерії й у Сан-Вітале віддзеркалюють багаторазове повторення теми Спасіння через правдивий Хліб, «який з неба зійшов і дає життя світу» і «хто цей хліб споживає, той жити буде повік!».

Серед усіх представлених прикладів символічні зображення просфор над куполами ківоріїв із єпископами у Сант-Аполлінаре-ін-Классе підкреслюють статус останніх як наслідувачів Христа й апостолів, що входять крізь завіси до трапези Спасителя, у Гроб Господній, до місця Його жертви й Воскресіння. Входом своїм єпископи перемагають смерть, поєднуючись із Христом, і викладають цей шлях усій пастві за допомогою Євангелія, яке кожний тримає у лівій руці, і Божого благословення, переданого правою. Кола з перехрестями підсилюють полісимволістику ківорія над Престолом, підкреслюючи його значення як труни і тріумфального входу в нове Життя, вони відіграють важливу роль як зображення дисків євхаристичного хліба – Хліба життя – знаків Спасіння – символів вічного життя – Царства Небесного і Божественної святкової трапези із Христом.

Ще один важливий іконографічний символ, що поєднує чотири арки єпископів у загальний ківорій, – вінці, що висять над кожним персонажем. Вони часто супроводжують як самі ківорії, так і їх зображення, наприклад на символічних ківоріях над таблицями канонів. Такі вінці дійсно підвішувалися по боках престольних ківоріїв, наприклад у Св. Софії Константинопольській [4, 74-75; 2, 170]. Таким чином, наявність чотирьох вінців над єпископами підтверджує ідею про задум

представити їх, коли вони стоять по боках єдиного ківорія над справжньою святою трапезою.

Висновки. У портретах єпископів в апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе зображення завіс та ківоріїв, відкритих до середини вівтаря, відображають молитовне предстояння і служіння єпископів навколо реальної вівтарної трапези всередині. Чотири напіварки ківоріїв у цій системі складають єдине ціле купола ківорія над вівтарним престолом. Це також підтверджують і символічні зображення вінців та просфорного хлібу.

Література

1. Герман Константинопольский, свт. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств; вступ. ст. П. И. Мейендорфа ; пер. и пред. Е. М. Ломизе. М. : Мартис, 1995. 87 с.
2. Голубинский Е.Е. История русской церкви. М.: Уни-кая тип., 1904. Изд. II. Т.I, вторая половина. 969 с.
3. Бобрик М. А. Икона Тайной вечери над Царскими вратами. К истории ранних слоев семантики // Иконостас: происхождение – развитие – символика. Ред. Сов. А. М. Лидов. – М.: Прогрес-Традиция, 2000. С. 540 –541.
4. Иоанн (Рахманов). Обрядник византийского двора (De cerimoniis aulae Byzantinae) как церковно-археологический источник. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1895. XIV, 201 с.
5. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 332 с.
6. Попова О. С. Пути византийского искусства. М. : ГАММА-ПРЕСС, 2013. 460 с.
7. Редин Е. К. Мозаики Равеннских церквей. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1896. 243 с.
8. Bovini G. Ravenna. Art and History. Ravenna : Longo Publisher. 1991. 160 p
9. David M. Enternal Ravenna : From the Etruscans to the Venetians. Milano : Jaka Book ; Angelo Longo Editore, 2013. 288 p.
10. Grabar A. L'age d'or de Justinien de la mort Theodose à l'Islam. / André Grabar. Paris : Gallimard, 1966. 408 p.
11. Matveyeva J. Crossed Flowers and Circles: an Evolution of Eucharistic Symbols. Kiev. Duch i Litera. 2016. 93 p.
12. Wessel K. Ciborium // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart: Anton Hierseman, 1966. Sp. 1055–1068.

References

1. German Konstantinopol'skiy, svt. patriarh (1995). The Tale of the Church and the Consideration of the Sacraments. Ye. M. Lomize (trans). Moscow : Martis. [In Russian].
2. Bobrik M. A. (2000). The Last Supper icon above the Royal Doors of the iconostasis: the early history of its semantic development. The Iconostasis: Origins – Evolution – Symbolism. Ed. By Alexei Lidov. Moscow : Progress-Traditzia. [In Russian].
3. Golubinskij E.E. (1904). The History of Russian Church. Moscow : Universitetscaija tipographija. [In Russian].
4. Ioann (Rakhmanov). (1895). The ritualist of the Byzantine court (De cerimoniis aulae Byzantinae), as a church archaeological source. Moscow : Pechatnya A. I. Snegirevoy. [In Russian].
5. Lazarev, V. N. (1986). History of Byzantine Painting. Moscow : Iskusstvo. [In Russian].
6. Popova, O. S. (2013). Ways of Byzantine Art. Moscow : GAMMA-PRESS, 2013. [In Russian].
7. Redin, E. K. (1896). Mosaics of the Ravenna Churches. Saint-Petersburg : Tipografiia I. N. Skorochodova. [In Russian].
8. Bovini G. (1991). Ravenna. Art and History. Ravenna : Longo Publisher. [In English].
9. David, M. (2013). Enternal Ravenna : From the Etruscans to the Venetians. Milano : Jaka Book : Angelo Longo Editore. [In English].
10. Grabar, A. (1966). L'age d'or de Justinien de la mort Theodose à l'Islam. Paris : Gallimard. [In French].
11. Matveyeva, J. (2016). Crossed Flowers and Circles: an Evolution of Eucharistic Symbols. Kiev : Duch i Litera. [In English].
12. Wessel, K. (1973) Ciborium. Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart. [In German].

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

Рижова Ольга Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
відділу наукової реставрації
та консервації рухомих пам'яток
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
rizova@ua.fm

ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК XVIII СТОЛІТТЯ ІЗ СЮЖЕТОМ «БАЛИКІНСЬКА ІКОНА БОЖОЇ МАТЕРІ» З КОЛЕКЦІЙ НКПІКЗ ТА НХМУ

Мета роботи *полягає в тому, щоб дослідити корпус пам'яток XVIII століття з сюжетом рідкісної іконографії «Баликінська ікона Божої Матері» в зібраннях Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та Національного художнього музею України.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні принципів системного мистецтвознавчого аналізу.* ***Наукова новизна*** *полягає у введенні в науковий обіг пам'яток XVIII століття з рідкіснім сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері», уточненні їх атрибуції та виявленні особливостей іконографії зображення, його символіки.* ***Висновки****. За результатами комплексних досліджень пам'яток із сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері» з фондового зібрання НКПІКЗ – ікони (інв. № КПЛ-Ж-948), пелени шитої з живописними вставками (інв. № КПЛ-Т-1085) – та ікони 1769 р. (інв. № И-495) із зібрання НХМУ в науковий обіг вводиться корпус нечисленних пам'яток XVIII ст. з рідкісною іконографією. Доведено, що ікону 1769 р. (інв. № И-495, НХМУ) можливо атрибутувати як точну копію-список, котра виконана зі збереженням техніки, стилістики та іконографії шанованого прототипу. Пелену з живописними вставками (інв. № КПЛ-Т-1085, НКПІКЗ) можливо, спираючись на іконографію та історію образа, атрибутувати як воздух "Богоматір із Немовлям (в іконографічному типі "Баликінської") в оточенні херувимів». Враховуючи стилістичну близькість до пам'яток XVIII ст. Чернігівщини, як місце створення и походження можна назвати Чернігів або жіночі монастирі Чернігівської єпархії. В іконі (інв. № КПЛ-Ж-948, НКПІКЗ) завдяки введенню в композицію «Баликінської ікони Божої Матері» іконографічних елементів з ікон Страсного циклу (жест піднятих рук Богородиці) та із арсеналу середньовічних європейських живописців (Немовля Христос, лежачий на білих пеленах, яблуко в Його руці) додатково розкривається загальна символіка образа – символіка викупної Жертви Спасителя.*

Ключові слова: *«Баликінська ікона Божої Матері», іконопис, іконографія, Київ, Чернігів, Києво-Печерська Лавра.*

Рыжова Ольга Олеговна, *кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника*

Исследование памятников XVIII века с сюжетом «Балыкинская икона Божией Матери» из коллекций НКПИКЗ и НХМУ

Цель работы *заключается в изучении корпуса памятников XVIII века с редким иконографическим сюжетом «Балыкинская икона Божией Матери» в собраниях Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника и Национального художественного музея Украины.* ***Методология*** *исследования заключается в применении принципов системного искусствоведческого анализа.* ***Научная новизна*** *заключается во введении в научный оборот*

©Рижова О. О., 2018

памятников XVIII века с редким сюжетом «Балыкинская икона Божией Матери», уточнении их атрибуции и выявлении особенностей иконографии изображения. ***Выводы.*** *По результатам комплексных исследований памятников с сюжетом «Балыкинская икона Божией Матери» из фондов НКПИКЗ – иконы (инв. № КПЛ-Ж-948), пелены шитой с живописными вставками (инв. № КПЛ-Т-1085) – и иконы 1769 г. (инв. № И-495) из собрания НХМУ в научный оборот вводится корпус немногочисленных памятников с редкой иконографией. Доказано, что икону 1769 г. (инв. № И-495) из собрания НХМУ возможно атрибутировать как точную копию-список, выполненную с сохранением техники, стилистики и иконографии почитаемого прототипа. Пелену с живописными вставками (инв. № КПЛ-Т-1085, НКПИКЗ) возможно атрибутировать как воздух «Богоматерь с Младенцем (в иконографическом типе "Балыкинская") в окружении херувимов». Учитывая стилистическую близость к памятникам XVIII в. Черниговщины, как место создания и происхождение возможно предположить Чернигов или женские монастыри Черниговской епархии. В иконе (инв. № КПЛ-Ж-948, НКПИКЗ), благодаря введению в композицию «Балыкинской иконы Божией Матери» иконографических элементов из икон Страстного цикла (жест поднятых рук Богородицы) и из арсенала средневековых европейских живописцев (Младенец Христос, лежащий на белых пеленах, яблоко в Его руке), дополнительно раскрывается общая символика образа – символика искупительной Жертвы Спасителя.*

Ключевые слова: *«Балыкинская икона Божией Матери», иконопись, иконография, Чернигов, Киев, Киево-Печерская Лавра.*

Ryzhova Olga, *PhD in Arts, Leading researcher the Scientific Restoration and Conservation Department, National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve*

Research of monuments of XVIII century with the plot "Balikin Icon of the Mother of God" from the collection NKPIKZ and NHMU

The purpose of the article *is to explore the hull of monuments of the XVIII century with a rare iconographic plot "Balykin Icon of the Mother of God" in the collections of the National Kiev Pechersk Historical and Cultural Reserve and the National Art Museum of Ukraine.* ***The methodology*** *of the research is based on the principles of system art analysis.* ***Scientific novelty*** *is to demonstrate the scientific circulation of the monuments of the XVIII century with a rare plot "Balykin's Icon of the Mother of God," as well as to clarify their attribution and identify the features of iconography images.* ***Conclusions.*** *According to the results of complex studies of monuments with the plot of the "Balykin Icon of the Mother of God" from the collections of the NKPIKZ: the icon KPL G 948, the shroud sewn with the picturesque inserts KPL T 1085 and the icon of 1769 (and 495) from the collection of NNMU, a hull of a few monuments with rare iconography is introduced into the scientific circulation. It is proved that the icon of 1769 (and 495) from the collection of the National Art Museum can be regarded as an exact copy of the list, made with preservation of technology, style, and iconography of the revered prototype. A shroud with picturesque inserts KPL T 1085 from the funds of NKPIKZ can be defined as air "The Virgin with the Child (in the iconographic type "Balykynskaya") surrounded by cherubs." Considering the stylistic proximity to the monuments of the XVIII century to Chernigov region, it is possible to assume Chernigov or female monasteries of the Chernigov diocese as a place of creation and origin. In the icon KPL G 948 (NKPIKZ), due to the introduction of iconographic elements from the icons of the Passion Cycle (the gesture of the raised hands of the Virgin) and from the arsenal of medieval European painters (the Christ Child lying on white cloths, an apple in His hand) in the composition "Balykin Icon of the Mother of God" an additional general symbolism of the image (the symbolism of the redeeming Sacrifice of the Savior) is revealed.*

Key words: *Balykin Icon of the Mother of God", iconography, icon painting, Kiev, Chernigov, Kiev Pechersk Lavra.*

Актуальність теми дослідження. У статті наведено результати комплексних бібліографічних та іконографічних досліджень пам’яток XVIII ст. з рідкісним іконографічним сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері» з фондового зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі –

НКПІКЗ) – ікони (інв. № КПЛ-Ж-948), пелени шитої з живописними вставками (інв. № КПЛ-Т-1085) – та ікони 1769 р. (інв. № И-495) із зібрання Національного художнього музею України (далі – НХМУ). Отже, актуальність даної публікації полягає в тому, щоб із залученням літературних джерел та іконографічного матеріалу, натурного опрацювання творів поглибити наукові знання про іконопис XVIII ст. на київських теренах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пам'ятки XVIII ст. з сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері», які зберігаються в музейних зібраннях НКПІКЗ та НХМУ, досі не були предметом окремих мистецтвознавчих студій.

Мета дослідження – дослідити корпус пам'яток XVIII століття з сюжетом рідкісної іконографії «Баликінська ікона Божої Матері» в зібраннях НКПІКЗ та НХМУ.

Виклад основного матеріалу. Первообраз «Баликінської ікони Божої Матері» був прославлений 1709 року, а з 1712 року від ікони почали відбуватися чудотворіння. Оригінал ікони і досі зберігається у вівтарі церкви свт. Миколая в с. Баликіні (Стародубського повіту Чернігівської губ., нині – Погарський р-н, Брянська обл.). Історія чудотворного образа викладена в рукописному «Сказанні», що зберігалося в храмі свт. Миколи в с. Баликіні (зараз місцезнаходження рукопису невідоме) [4, 292]. У складеній Софією Снессоревою (1816 – 1904) духовній праці «Земне життя Пресвятої Богородиці та опис святих чудотворних її ікон, шанованих Православною Церквою, на підставі Святого Письма і церковних переказів, із зображеннями в тексті свят і ікон Божої матері» (1891 – перше видання, 1898 – друге) ікона Баликінської Богоматері описується вже в ризах, яка «перероблена і визлащена 1811 року коштом графині Анни Іванівни Безбородько», і згадується список із орловського Введенського жіночого монастиря [13, 202-203]. Публіцист і письменник Євген Поселянин (Погожев, 1870 – 1931) у своїй фундаментальній праці «Богоматір: Опис Її земного життя і чудотворних ікон» (1914) вказує на шановані списки «Баликінської ікони Божої Матері», які перебували в «…м. Стародуб Чернігівської губернії, … в Орловському Введенському жіночому монастирі … в Преображенському дівочому монастирі Могилевської губернії, Мстиславського повіту» [10, 398, 399-400]. Іконографічним варіантом Баликінської ікони Божої Матері є композиція ікони «Богоматері – Замилування (Ростовської)». Урочисте прославляння ікони як святині Ярославської-Ростовської єпархії відбулося в березні 1911 року. Тоді ж була видана брошура «Чудеса від св. ікони Замилування Цариці Небесної в м. Ростові Великому» (1911) [9].

У композиції ікони Баликінської Божої Матері Богородиця зображена з молитовно складеними біля грудей руками, глава Її трохи схилена до лежачого на Її колінах Немовляти, волосся спускається пасмами на плечі, главу вінчає прикраса, що нагадує діадему, навколо німба – сім шестикінечних зірок. Існує декілька іконографічних варіантів Баликінської ікони: коли Немовля тримає в руках яблуко або державу, Його тіло прикрите на стегнах білою тканиною або оголене, права ніжка витягнута або підігнута. Іконографія «Баликінської…» сходить до західних зразків – фрагментів ікон «Різдво Христове» або «Поклоніння волхвів», де Богородиця зображувалася уклінною, з притиснутими до грудей руками, перед

лежачим у яслах Немовлям. Або до зображень Мадонни «del Umilta», де Богоматір також представлена з Немовлям на колінах, як правило, з зімкнутими на грудях у молитві руками [4, 292].

Зараз дослідниками зафіксовано кілька списків з ікони Баликінської Божої Матері. Образ із орловського Введенського жіночого монастиря (до 1788 року належав до Чернігівської єпархії) виконаний у розмір оригіналу, закритий срібними золоченими шатами. Богородиця зображена у вінці, з дванадцятьма зірками навколо німба. За переказами, ікона потрапила в обитель 1712 року як благословення свт. Іоанна (Максимовича), архієпископа Чернігівського. Особливістю ізводу на ікони (кінця XVIII – початку XIX століття) з Благовіщенської церкви (зруйнована у 1930-х рр.) Ростова Великого є зображення вінця на голові Богородиці, яблука і сувою в руках Немовляти. Один зі списків ікони Баликінської, виконаний на полотні, (1792) зберігається в зібранні Центрального музею давньоруської культури і мистецтва імені Андрія Рубльова (далі – ЦМіАР) [4, 292]. Особливо шанували Баликінську ікону Божої Матері в лікарняній Хрестовоздвиженській церкві Глинської на честь Різдва Пресвятої Богородиці чоловічій Пустині (м. Глухів, Сумська обл.) [3]. Але в літературі не згадуються київські пам'ятки – списки з чудотворної ікони Баликінської Божої Матері.

Ікона «Богородиця Баликінська» (108 × 69, дерево, полотно, олійна техніка живопису, И-495, НХМУ) [14, 242, кат. 105, іл. с.156] походить із церкви Воздвиження Св. Хреста на Кожум'яках (1746 – 1748), на Подолі [5, 418-419]. У нижній частині зображення, в картуші, є напис (наводиться в адаптований орфографії): «Изображение чудотворного Образа Пресвятой Богородицы Балыкинской» і дата «176[9] года». Богородиця зображена з молитовно складеними біля грудей руками, глава Її трохи схилена до лежачого на Її колінах Немовляти, волосся спускається пасмами на плечі, главу вінчає прикраса, що нагадує діадему, навколо гладкого німба – тонкі промені та шестикінечні зірки. Немовля тримає в правій руці державу (?), а лівою прикриває коліно. Його тіло прикрите лише на стегнах білою тканиною, права ніжка зігнута в коліні, а ліву Немовля підігнуло під себе. Зображення Богоматері з Немовлям обрамлено двома драпіруваннями (у правій і лівій частині ікони) на кшталт театральних лаштунків, які скріплені масивними золотими картушами. У живописі активно використовується сухозлітка: позолочені вінець, німби і промені та зірки навколо німба, картуші, написи, краї драпіровок і одягу Богоматері. Образ вирізняється монументальністю й урочистістю: фігура Богородиці з Немовлям займає весь простір ікони, залишаючи зовсім небагато фону в лівій частині ікони і вгорі.

Той факт, що ікона з НХМУ є списком з оригіналу Баликінської ікони Божої Матері, засвідчують такі особливості, як: 1) збіг розмірів: оригінал – 90 × 66 см, ікона з НХМУ – 108 × 69 см (незначні розбіжності обумовлені тим, що з боків музейної ікони надставлені дерев'яні планки); 2) дотримання авторської технології: ікона з НХМУ виконана на полотні, що наклеєне на дерев'яну дошку, так само, як і в оригіналі. Іконописцем зберігається і стилістика оригіналу: Лик Богоматері має округлі риси і так само дуже висвітлений, великі, злегка опуклі очі напівприкриті повіками; уста Богоматері трохи торкнуті посмішкою. Первообраз ікони Баликінської Божої Матері дуже обгорів у пожежі, однак дивним чином зберігся

Лик Богородиці. І тому можливо говорити про досить точне відтворення оригіналу – образу з ікони с. Баликіно. Фігура Немовляти, на жаль, не збереглася настільки, щоби була можливість порівнювати. Однак дата написання, 176[9] рік, так само підтверджує той факт, що ікона з НХМУ була написана безпосередньо з прототипу: 1770 року ікона-первообраз була закрита срібними шатами [4, 292]. Враховуючи розміри, загальну стилістику живопису і шанування образа, можна припустити, що ікона була встановлена в окремому кіоті й або була запрестольним образом і виносилася у свята для поклоніння, або перебувала в просторі храму. Таким чином, ікону 1769 р. із зібрання НХМУ можливо атрибутувати як точну копію-список, що виконана зі збереженням техніки, стилістики та іконографії шанованого прототипу.

Пелена шита «Богоматір з Немовлям в оточенні херувимів» (кінець XVIII ст., 53 × 66 см, оксамит, сухозлітка, золоте мереживо, лелітки, інв. № КПЛ-Т-1085, НКПІКЗ, походження невідоме) з живописними вставками – це єдина на сьогодні в київських музейних зібраннях пам’ятка декоративно-ужиткового мистецтва з зображенням Богоматері з Немовлям в іконографічному типі «Баликінської». У техніці олійного живопису виконані лик і руки Богоматері, тіло Немовляти, голівки херувимів по кутах пелени. У шитому золотом середнику, що нагадує за формою серце в сяйві, на тлі червоного оксамиту зображена Богоматір із Немовлям на колінах в іконографічному типі Баликінської ікони Божої Матері. Руки Богоматері в молитовному жесті складені перед грудьми, глава схилена трохи вліво, погляд напівопущених очей спрямований на Немовля. Густі локони Марії розсипані по плечах, главу вінчає корона (венець) і облямовує німб. Немовля зображене в ракурсі, лежачим на колінах Богоматері. Його коліна зведені, права ніжка зігнута в коліні, а ліву Немовля підігнуло під себе; права ручка притиснута до грудей, ліва спочиває на коліні. Голівка піднята, погляд спрямований на обличчя Матері. З боків від Богоматері розміщено умовне зображення скель, із яких виростають квіти, в кожному із суцвіть – надписання «МРІЯ» (праворуч) «БЦА» (ліворуч від постаті Богоматері). Живописні частини зображення трактовані об’ємно, витримані в монохромній, теплій червоно-коричневій гамі [11, 224-225]. За усною консультацією провідного наукового співробітника НКПІКЗ А. Вариводи, пам’ятка, що названа в інвентарній картці як «пелена», за функціональним призначенням є «возд*у*х» – у православній літургійній традиції один із тканих покровів для священних сосудів, який використовується під час Божественної літургії [2, 184-186]. «Найбільш поширеною сюжетною композицією, що гаптувалася на українських возд*у*хах, було «Покладення у гроб». Рідше зустрічаються «Розп’яття», «Зішестя в пекло», деякі з дванадесятих свят та «Деісус». З кінця XVII ст. до іконографічного репертуару зображень додається «Коронування Богородиці» [1, 65]. Таким чином, зображення на возд*у*ху композиції «Баликінської ікони Божої Матері» є випадком унікальним і, вірогідно, обумовленим тими чи іншими обставинами. Такими підставами могли бути або висока шана до місцевого образа і чудотворіння від нього, або місце вкладу возд*у*ха – храм, в якому знаходився шанований образ «Баликінська ікона Божої Матері». Особливості стилістики живопису ликів Немовляти та херувимів аналогічні зображенням Немовляти, Спасителя та янголів на іконах «Богородиця

Замилування» (ІІ половина XVIII ст.) з церкви м. Ніжин (ик-2, Чернігівський обласний художній музей, далі – ЧОХМ) і «Трійця Новозавітна» (ІІ половина XVIII ст.) з церкви с. Жукля Корюківського р-ну Чернігівської обл. (ик-11, ЧОХМ) [6, 11-12, 42-43]. Отже, спираючись на іконографію та історію образа, пам'ятку можливо атрибутувати наступним чином: воздух «Богоматір із Немовлям (в іконографічному типі "Баликінської") в оточенні херувимів». А враховуючи стилістичну близькість до пам'яток Чернігівщини, як місце створення й походження можна припустити Чернігів або жіночі монастирі Чернігівської єпархії.

Ікона «Богоматір з Немовлям» (кінець XVIII ст., 58 × 47.5 см, дерево, олійна техніка, КПЛ-Ж-948, НКПІКЗ) надійшла до Києво-Печерського історико-культурного заповідника 1924 року з Десятинної церкви м. Києва [5, 279-293]. Композиція ікони має деякі відмінності від поширеної іконографічної схеми «Баликінської…». Фігура Богоматері зображена фронтально по коліна, Її глава схилена в правий бік, погляд напівопущених очей спрямований на Немовля, обидві руки підняті у молитовному жесті, долонями назовні. Глава Богородиці напівприкрита білою хусткою, що розвівається. Навколо глави Богоматері – променистий німб в оточенні зірок, виконаний у техніці сухозлітки; праворуч і ліворуч від глави Богоматері зображені херувими. Немовля лежить на колінах Богоматері на білому покривалі, Його тільце оголене і тільки на стегнах прикрите краєм драпірування; обидві ніжки зігнуті в колінах і злегка підібгані. Голова Немовляти повернута до глядача, погляд великих очей спрямований просто на того, хто молиться. Права ручка Христа притиснута до грудей; Він неначе вказує на себе. У лівій ручці, пальці якої складені іменнослівно, Спаситель тримає яблуко, затиснувши його стеблину між великим, середнім і підмізинним пальцями; яблуко обрамлене чотирма гострокінцевими листочками, що утворюють хрест. Збільшена, монументальна постать Богородиці, жест Її піднятих рук, Немовля Христос, що лежить на Її колінах на білих пеленах майже оголений і тримає в руках символічний Хрест, розкривають одразу декілька іконографічних аспектів, які взаємодоповнюють один одного і створюють глибоку символіку образа. Підняті руки Богородиці – деталь, яка властива для іконографічного типу Пресвятої Богородиці Великої Панагії (Оранти) і яка означає молитву за весь світ [8, 415]. Цей жест піднятих рук у поєднанні із зображенням оголеного Немовляти Христа, лежачого на білих пеленах і з Хрестом, долучає композицію до сюжетів Страсного і Пасхального циклів (див. «Положення в труну», постать Марії Магдалини з піднятими в надгробному плачі руками) [7]. На Немовля як на прийдешнього Спасителя вказує і яблуко в руці Христа (див., наприклад, Лукас Кранах Старший «Мадонна з Немовлям під яблунею» (1526)) [12]. Таким чином, введення в композицію «Баликінська ікона Божої Матері» іконографічних елементів із ікон Страсного циклу (жест піднятих рук Богородиці) та з арсеналу середньовічних європейських живописців (Немовля Христос, що лежить на білих пеленах, яблуко в руці Христа), додатково розкриває загальну символіку образа – символіку викупної Жертви.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні в науковий обіг пам'яток XVIII століття з рідкісним сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері», уточненні їх атрибуції та виявленні особливостей іконографії зображення, його символіки.

Висновки. За результатами комплексних досліджень пам'яток із сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері» з фондового зібрання НКПІКЗ – ікони (КПЛ-Ж-948), пелени шитої з живописними вставками (КПЛ-Т-1085) – та ікони 1769 р. (И-495) із зібрання НХМУ в науковий обіг вводиться корпус нечисленних (а тому – унікальних) пам'яток із рідкісною іконографією. Доведено, що ікону 1769 р. (И-495) із зібрання НХМУ можливо атрибутувати як точну копію-список, яка виконана зі збереженням техніки, стилістики та іконографії шанованого прототипу. Пелену з живописними вставками (КПЛ-Т-1085) із фондів НКПІКЗ можливо, спираючись на іконографію та історію образа, атрибутувати як возд*у*х «Богоматір із Немовлям (в іконографічному типі "Баликінської") в оточенні херувимів». Ураховуючи стилістичну близькість до пам'яток XVIII ст. Чернігівщини, як місце створення й походження можна назвати Чернігів або жіночі монастирі Чернігівської єпархії. У композиції ікони (КПЛ-Ж-948, НКПІКЗ) завдяки введенню в композицію «Баликінської ікони Божої Матері» іконографічних елементів із ікон Страсного циклу (жест піднятих рук Богородиці) та з арсеналу середньовічних європейських живописців (Немовля Христос, що лежить на білих пеленах, яблуко у руці Христа) додатково розкривається загальна символіка образа – символіка викупної Жертви Спасителя.

Автор статті висловлює подяку І. Ю. Івакіній, завідувачці науково-дослідним сектором збереження пам'яток образотворчого мистецтва, книг і документальних матеріалів відділу фондово-наукової роботи Національного Києву-Печерського історико-культурного заповідника, а також завідувачці науково-дослідного відділу стародавнього мистецтва Г. О. Бєліковій та заступнику директора НХМУ з наукової роботи Л. В. Толстовій за сприяння у роботі.

Література

1. Варивода А. Г. До питання типології українських воздухів XVII – XIX століть (за матеріалами колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника). Лаврський альманах : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 24. С. 64-74.

2. Вилкова М. В., Желтов М., диак. Воздух. Православная энциклопедия. Москва, 2010. Т. 9. С. 184-186.

3. Глинская в честь Рождества Пресвятой Богородицы мужская Пустынь. Город Глухов – тысячелетняя история : 2005 – 2016. URL: http://hlukhiv.com.ua/articles/history/glinskaya_ v_chest_ rozhdestva_presvyatoi_bogoroditsy_muzhskaya_pustyn.html?print (дата звернення : 10.04.2018).

4. Давыдова Е. В., Вахрина В. И., Яскевич Е. А. Балыкинская икона Божией Матери. Православная энциклопедия. Москва, 2009. Т. 4. С. 291-293.

5. Закревский Н. В. Описание Киева : в 2 т. Москва : Тип. В. Грачева и К°, 1868. Т. 1. 455 с.

6. Іконопис XVII – поч. XX століття: каталог творів з фондів [Чернігівського обласного художнього] музею / Чернігівський художній музей. Чернігів : Домінант, 2008. 76 с. : іл.

7. [Икона «Положение во гроб»]. Иконография восточно-христианского искусства : проект научного отдела факультета церковных художеств Православного Свято-тихоновского Гуманитарного Университета: [2018]. URL: http://icons.pstgu.ru/icon/2397 (дата звернення : 16.05.2018).

8. Квливидзе Н. В. Балыкинская икона Божией Матери. Православная энциклопедия. Москва, 2009. Т. 7. С. 415-416.

9. Ким Е. В. Г. Д. Епифанов и его «Воспоминания». Сообщения Ростовского музея. 2002. Вып. 12. С. 340 URL :http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/827 (дата звернення : 12.05.2018).

10. Поселянин Е. Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ее земной жизни и посвященных Ее жизни чудотворных икон / Украинская православная церковь, Киевская митрополия. Репринт изд. 1914 г. Киев, 1998.

11. Рыжова О. О. Опыт реставрации живописных вставок в памятниках шитья XVIII – XIX вв. Исследования в консервации культурного наследия : материалы международной научно-практической конференции, Москва, 12-14 октября 2004 г. Вып. 1. Москва: Индрик, 2005. С. 224-232.

12.Семья Кранахов между Ренессансом и маньеризмом: [выставка, посвященная Лукасу Кранаху Старшему и его династии, ГЭ, 7. 06. 2016]. Государственный Эрмитаж: [официальный сайт музея]. 2016. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/ hermitage/what-s-on/temp_exh/2016/cranachfamily/?lng=ru0 (дата звернення : 17.05.2018).

13.Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых Православною Церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий, с изображениями в тексте праздников и икон Божией матери / сост. София Снессорева. Репринт изд. 1898 г. Ярославль: Верхняя Волга, 2000. 460 с.

14.Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ / авт. проекту А. Мельник. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія-Нова, 2005. 256 с.: іл.

References

1. Varyvoda, A. H. (2009). Do pytannia typolohii ukrainskykh vozdukhiv XVII – XIX stolit (za materialamy kolektsii Natsionalnoho Kyievo-Pecherskoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka). Lavrskyi almanakh, 24, 64-74 [in Ukrainian].

2. Vilkova, M. V., Zheltov, M., diak. (2010). Vozduh. In Pravoslavnaya entsiklopediya. (Vol. 9), (pp. 184-186). Moscow [in Russian].

3. Glinskaya v chest' Rozhdestva Presvyatoy Bogoroditsy muzhskaya Pustyn'. (2005–2016). Gorod Glukhov – tysyacheletnyaya istoriya. Retrieved from http://hlukhiv.com.ua/ articles/history /glinskaya_v_chest_rozhdestva_presvyatoi_bogoroditsy_muzhskaya_pustyn.html?print [in Russian].

4. Davydova, E. V., Vakhrina, V. I. & Yaskevich, E. A. (2009). Balykinskaya ikona Bozhiey Materi. In Pravoslavnaya entsiklopediya. (Vol. 4), (pp. 291-293). Moscow [in Russian].

5. Zakrevskiy, N. V. (1868). Description of Kiev. (Vol. 1). Moscow: Tip. V. Gracheva i K˚ [in Russian].

6. Ikonopys XVII – poch. XX stolittia. (Catalog of works from the funds of the Chernigov Regional Art Museum). (2008). Chernihiv : Dominant [in Ukrainian].

7. Ikona «Polozhenie vo grob». (2018). Ikonografiya vostochno-khristianskogo iskusstva : proekt nauchnogo otdela fakul'teta tserkovnykh khudozhestv Pravoslavnogo Svyato-tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta. Retrieved from http://icons.pstgu.ru/icon/2397 [in Russian].

8. Kvlividze, N. V. (2009). Balykinskaya ikona Bozhiey Materi. In Pravoslavnaya entsiklopediya. (Vol. 7), (pp. 415-416). Moscow [in Russian].

9. Kim, E. V. (2002). G. D. Epifanov i ego «Vospominaniya». Soobshcheniya Rostovskogo muzeya, 12, 340. Retrieved from http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/827 [in Russian].

10. Poselyanin, E. (1998). Bogomater'. Polnoe illyustrirovannoe opisanie Ee zemnoy zhizni i posvyashchennykh Ee zhizni chudotvornykh ikon. Reprint izd. 1914 g. Kiev [in Russian].

11. Ryzhova, O. O. (2005). The Experience of Restoration of Pictorial Inserts in Needlework of 18–19 Centuries. In Studies in Conservation of Cultural Heritage: Proceedings of International Scientific and Practical Conference (Moscow, 2004, October 12-14), (issue 1), (pp. 224-232). Moscow: Indrik [in Russian].

12. Sem'ya Kranakhov mezhdu Renessansom i man'erizmom (2016). Gosudarstvennyy Ermitazh. Retrieved from http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_ exh/2016/cranachfamily/?lng=ru0 [in Russian].

13. Snessoreva, S. (Comp.). (2000). Zemnaya zhizn' Presvyatoy Bogoroditsy i opisanie svyatykh chudotvornykh ee ikon, chtimykh Pravoslavnoyu Tserkov'yu, na osnovanii Svyashchennogo Pisaniya i tserkovnykh predaniy, s izobrazheniyami v tekste prazdnikov i ikon Bozhiey materi. Reprint izd. 1898 g. Yaroslavl: Verkhnyaya Volga [in Russian].

14. Melnyk, A. (Author of the project). (2005). Ukrainskyi ikonopys XII – XIX st. z kolektsii NKhMU. Khmelnytskyi: Halereia; Kyiv: Artaniia-Nova [in Ukrainian].

УДК 7.072(477)(091)

Удріс Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного
педагогічного університету

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ТОГОЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ НАУКИ ПРО МИСТЕЦТВО: ІДЕЇ, ТЕОРІЇ, МЕТОДИ

Метою роботи *є здійснення аналізу загальнонаукових умов та спеціальної теоретико-методологічної бази становлення в Україні фахового мистецтвознавства в к. XIX – на початку XX століття як складової тогочасної європейської науки про мистецтво.* ***Методологія дослідження*** *базується на засадах комплексного підходу та застосуванні аналітичного, порівняльного, хронологічного, узагальнюючого методів для формування цілісного уявлення щодо наукових параметрів національних досліджень української образотворчої класики в окреслену добу.* ***Наукову новизну*** *роботи обумовлюють огляд та систематизація значимих національних загальнокультурних ідей і керівних теорій європейської науки про мистецтво кінця XIX – початку XX ст. як наукового інструментарію дослідницької діяльності вітчизняних фахівців. Визначені провідні методологічні засади мистецтвознавчих досліджень тієї доби: знавецтво й теорія впливів, ідея національної неповторності художньої традиції, іконографічний, культурно-історичний, художньо-стилістичний методи пошукового аналізу як науково-теоретична основа праць українських дослідників-аматорів та фахівців. Розглянуто внесок провідних європейських вчених доби в розвиток наукового мистецтвознавства та вплив їхніх ідей на позиції українських вчених.* ***Висновки.*** *Розглянутий матеріал дозволяє обґрунтувати принципи наукового потенціалу досліджень українських мистецтвознавців доби самовизначення науки про мистецтво. Опираючись на сукупність вітчизняних соціально-культуротворчих чинників та панівні теоретико-методологічні засади європейського мистецтвознавства, українські вчені досліджуваного періоду досягають визначних успіхів у формуванні концепції національної неповторності вітчизняної образотворчості.*

Ключові слова: *народництво, знавецтво, теорія впливів, національний романтизм, культурно-історичний метод, стилістичний аналіз.*

Удрис Ирина Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Украинское искусствознание конца XIX – начала XX века в контексте европейской науки об искусстве: идеи, теории, методы

Цель исследования *– осуществление анализа общенаучных условий и специальной теоретико-методологической базы становления в Украине профессионального искусствознания в к. XIX – н. XX столетия как составляющей европейской науки об искусстве того времени.* ***Методология исследования*** *базируется на основах комплексного подхода и использовании аналитического, сравнительного, хронологического, обобщающего методов для формирования целостного представления относительно научных параметров национальных исследований украинской изобразительной классики обозначенной эпохи.* ***Научную новизну*** *обуславливают обзор и систематизация значимых национальных общекультурных идей и руководящих теорий европейской науки об искусстве конца XIX – начала XX столетия как научного инструментария исследовательской деятельности отечественных специалистов. Определены ведущие методологические основы искусствоведческих исследований той эпохи: знаточество и теория*

© Удріс І. М., 2018

влияний, идея национальной неповторимости художественной традиции, иконографический, культурно-исторический, художественно-стилистический методы поискового анализа как научно-теоретическая основа трудов украинских исследователей-любителей и профессионалов. Рассмотрен вклад ведущих европейских учёных периода в развитие научного искусствоведения и влияние их идей на позиции украинских учёных. ***Выводы.*** *Рассмотренный материал позволяет обосновать принципы научного потенциала исследований украинских искусствоведов времени самоопределения науки об искусстве. Опираясь на совокупность отечественных социально-культурообразующих факторов и господствующие теоретоко-методологические основы европейского искусствознания, украинские учёные исследуемого периода достигают очень весомых успехов в формировании концепции национальной неповторимости отечественного изобразительного искусства.*

Ключевые слова: *народничество, знаточество, теория влияний, национальный романтизм, культурно-исторический метод, художественно-стилистический анализ.*

***Udris Irina**, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Fine Arts Department, Krivoy Rog State Pedagogical University*

Ukrainian art history of the late XIX-early XX century in the context of the European science of art: ideas, theories, methods

Purpose of Article *is to carry out an analysis of general scientific conditions and a particular theoretical and methodological basis for the formation of professional art history in Ukraine in the XIX – n. XX century as a component of the European science of the art of that time.* ***The methodology*** *of the research is based on the foundations of an integrated approach and the use of analytical, art-comparative, chronological, generalizing methods for the formation of a holistic view of the scientific parameters of national studies of the Ukrainian pictorial classics of the epoch.* ***The scientific novelty*** *is conditioned by the review and systematization of significant national general cultural ideas and leading theories of European science on the art of the late XIX-early XX century as a scientific tool for the research activities of domestic specialists. The leading methodological foundations of art studies of the era were determined: the knowledge and theory of influences, the idea of the national uniqueness of the artistic tradition, iconographic, cultural-historical, artistic-stylistic methods of search analysis as the scientific theoretical basis of the works of Ukrainian amateur and professional. The contribution of the leading European scientists of the period is considered in the development of scientific art criticism and the influence of their ideas on the position of Ukrainian scientists.* ***Conclusions.*** *The material examined allows us to substantiate the principles of the scientific potential of the studies of Ukrainian art critics of the time of self-determination of the science of art. Relying on the totality of domestic socio-cultural factors and the prevailing theoretical and methodological foundations of European art history, the Ukrainian scientists of the period under investigation achieve very significant successes in the formation of the concept of national uniqueness of the national fine arts.*

Key words: *populism, knowledge, influence theory, national romanticism, cultural-historical method, artistic-stylistic analysis.*

Актуальність теми дослідження. Становлення українського наукового мистецтвознавства припадає на кінець XIX – початок XX ст. В означений період відбувається формування двох споріднених, але відносно самостійних наукових шкіл: львівської та київської. Зокрема, мистецтвознавство київського кола утворило науковий напрям з чітко визначеною орієнтацією, утверджуючи шляхи і методи обґрунтування самостійності українського мистецтва та введення художньої класики України в європейський культурний процес. Наукові досягнення вітчизняних дослідників тих літ обумовлюють актуальність докладного вивчення засад формування науки про мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні роки помітно зросло зацікавлення зазначеною проблемою і її важливі аспекти висвітлюються в працях М. Селівачова, С. Білоконя, С. Побожія, М. Криволапова, Т. Кара-Васильєвої, О. Ноги, В. Ханка, А. Пучкова, О. Франко, В. Ульяновського, М.Палієнко, О. Мандебури-Ноги, Р. Яціва. Водночас, ряд питань залишається недостатньо висвітленим, зокрема – дослідження умов та теоретичних основ становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства.

Мета дослідження – виявлення загальнокультурних і фахових методичних засад, що сприяли процесу формування української науки про мистецтво як складової європейського мистецтвознавства окресленої доби.

Виклад основного матеріалу. Процес суспільного захоплення вивченням власної образотворчої спадщини, що спостерігається в Україні в останні десятиліття XIX ст., сприяв активному становленню мистецтвознавства як самостійної галузі наукового знання. Сукупність чинників та осередків формування науки про мистецтво стала підґрунтям плідного вирішення комплексу проблем і завдань й обумовила притаманні їй у ці роки особливості, закономірності зародження та розвитку. Серед них найважливішими видаються: процес виділення кола явищ, що підлягали вивченню, тобто – предмет даної науки, взаємодія з іншими галузями гуманітарного знання та зародження специфічної методології.

Через недостатню розробку проблеми становлення українського мистецтвознавства вести мову про визначення всього спектру методологічних установок в працях кінця XIX – початку XX ст. є передчасним. Разом з тим, слід окреслити коло загальнокультурних позицій тогочасного українознавства та провідних ідей, теорій і методів європейської науки про мистецтво, на яких базуються значною мірою дослідження українських авторів.

На позиції дослідників української образотворчості в останній третині XIX ст. вагомо вплинули загальні науково-світоглядні історико-етнографічні тенденції, реалізовані в працях відомих вчених. Ряд науковців середини століття, таких як П. Куліш та М. Костомаров, віддавало перевагу романтичному народництву. Згідно цієї позиції уособленням народу, творцем і охоронцем всіх його духовно-матеріальних цінностей було селянство, а панівний клас характеризувався як такий, що втратив народний творчо-продуктивний характер [9, 71]. В останній чверті XIX ст. набуває популярності «реалістичне» народництво, представлене, зокрема, В. Антоновичем та М. Драгомановим, в основі якого лежать принципи історизму та еволюціонізму. Дослідники мистецтва, що дотримувались подібних поглядів, вважали творцем національної культури весь народ і зокрема – творчу інтелігенцію. Вплив означених підходів певним чином виявився в розмаїтті позицій фахівців початку XX ст. стосовно форм і стилю вітчизняної образотворчості.

Народницька науково-світоглядна позиція сприяла активізації гендерної складової серед дослідників вітчизняного мистецтва, особливо – народного. Цілий ряд представниць національно свідомих кіл української інтелігенції та дворянства починають вивчати, збирати й популяризувати зразки давньої народної творчості і твори сучасних майстрів. Зокрема, їхню увагу привертають найбільш близькі

жіночій душі види ужиткового мистецтва: вишивка, ткацтво, килимарство. Активними дослідницями народної орнаментики й колекціонерами були П. Литвинова, О. Косач, Н. Шабельська, В. Капніст, К. Скаржинська. В цьому ж руслі доцільно розглядати діяльність українських жінок – організаторів кустарного руху в Україні. Вироби майстерень і артілей, створених зусиллями В. Ханенко, Н. Яшвіль, А. Семиградової та інших, здобули широке визнання [6, 36]. З початком XX ст. до цього руху приєднуються жінки, що мали художню освіту й однаково успішно виступали як організатори-дослідники і художники-творці – О. Прахова, Н. Давидова, Є. Прибильська. Діяльність українських дослідниць народного мистецтва відіграла значну роль у розвитку знань про яскраву галузь нашої художньої культури [11, 9].

Вітчизняні дослідники часів становлення мистецтвознавства опирались в своїх працях на провідні тогочасні наукові ідеї, теорії, методи, розповсюджені у даній галузі гуманітарних знань. Протягом XIX ст, коли в Європі повсюди проходить виділення мистецтвознавства в окрему науку, поважну роль у формуванні історії мистецтва як наукової дисципліни відіграло знавецтво. Знавцями називали високоосвічених любителів або ж науковців інших галузей знання, що займались переважно атрибуцією мистецьких творів, опираючись на описово-емпіричну методологію. Знавецтво запропонувало суму конкретних знань, що базуються на фактах як основу мистецтвознавства і представники цієї школи ввели в історію мистецтва численні прізвища митців, явища давнього мистецтва та нові атрибуції [3, 178-180]. Притаманні знавецтву повага до історико-художнього факту, до деталі, відсутність узагальнень, спостерігаються в працях низки київських дослідників кінця XIX ст., які співробітничали з часописом «Киевская старина». Зокрема, публікації В. Горленка, О. Лазаревського дають підстави пов’язати їх зі знавецтвом. Окремі спільні риси з даними позиціями можна виявити і в дослідженнях народної образотворчості як матеріальної етнографії таких видатних вітчизняних науковців, як О. Потебня і М. Сумцов.

Значну популярність в європейському мистецтвознавстві тих часів здобула теорія впливів, згідно з якою загальна історія мистецтва сприймалась як низка запозичень, виявлення котрих ставало вагомою складовою досліджень [1, 11]. Теорія впливів відіграла помітну роль у становленні концепції світового мистецтва як єдиного і безперервного процесу розвитку. Серед українських фахівців її прихильником певною мірою виступав Г. Павлуцький, в працях якого ретельно відстежується походження й еволюція тих чи інших вітчизняних художніх мотивів в контексті світового художнього процесу.

Однак, ця теорія обумовлювала дещо однобічне трактування явищ мистецтва, оскільки перевага віддавалась висвітленню традицій та запозичень з ігноруванням внутрішніх закономірностей розвитку мистецтва даного народу у конкретний період. Певною мірою на противагу теорії впливів в останній третині XIX ст. в національних наукових школах, зокрема – Східної та Північної Європи – утверджується ідея самобутності як домінанта у висвітленні пам’яток вітчизняної художньої творчості, віддзеркалюючи національно-романтичні пошуки межі століть. Поступово ця ідея стає провідною для українського мистецтвознавства,

передусім для таких науковців як Ф. Вовк, М. Біляшівський, М. Макаренко, К. Широцький, брати В. і Д. Щербаківські, В. Кричевський, Ф. Шміт.

Накопичення конкретних мистецтвознавчих знань викликало потребу у використанні певних методів, що давали б можливість синтезувати знавецтво як таке. Провідним методом для ряду представників європейських шкіл мистецтвознавства у другій половині XIX ст. був культурно-історичний метод, який розробляли І. Тен та Я. Бургхардт [5, 14-15]. Українська наука про мистецтво приєднується до шанувальників культурно-історичного методу, що відображено в публікаціях К. Широцького, Ф. Ернста, Ф. Шміта та багатьох інших. Поряд із цим у низці праць застосовувався – переважно у вивченні медієвістичного мистецтва – іконографічний метод, який широко запроваджував Н. Кондаков. Цей метод сформувався в XIX ст. в процесі більш систематизованого вивчення християнського мистецтва, де ікона трактувалась як єдиний образ, задуманий як об'єкт релігійного поклоніння і молитовного звернення [2, 156-159]. Завдяки іконографічному методу фахівці отримали можливість виявити і пізнати думку, що породила цей образ і дозволила втілити його в певній умовній формі. На історію образів опирався у своїх дослідженнях М. Петров, елементи методу простежуються у працях Є. Рєдіна.

Для частини дослідників різних європейських шкіл початку XX ст. характерним стало звернення до формально-стилістичного аналізу творів, що здавна шанувався в науці про мистецтво. У вітчизняному мистецтвознавстві схильність до такого аналізу простежується в працях Є. Кузьміна, Г. Лукомського, С. Яремича. Майстерно володіли засадами стилістичного аналізу в характеристиках специфічних ознак вітчизняної образотворчості Ф. Шміт, Ф.Ернст. Загалом складність та неоднорідність теоретико-методологічних ідей і позицій як ознака фахового наукового мистецтвознавства доби становлення позитивно впливала на формування об'єктивних поглядів і закладала фундаментальні основи концепції історії українського мистецтва та специфіки його національних форм.

Вагомо впливали на тогочасне вітчизняне мистецтвознавство ідеї провідних європейських фахівців тих літ. Так, для українських дослідників давньої вітчизняної архітектури, як і для багатьох європейських архітекторів-практиків другої половини XIX століття, значну роль відіграли теоретичні праці Е. Віоле-ле-Дюка «Бесіди про архітектуру» та «Образний словник французької архітектури». Першим в західноєвропейській науці він включив до огляду визначних мистецьких явищ нарис про давньоруську архітектуру [4, 42-45].

Загального розголосу набули праці віденського вченого А. Ригля, в першу чергу – «Проблеми стилю», де простежується розвиток орнаменту за 5000 років і в підсумку утверджується ідея підпорядкування орнаменту внутрішнім стильовим закономірностям, а не технічним потребам чи прагненню наслідування природи [3, 122-123]. Обстоюється в дослідженні і принцип безперервного розвитку художніх форм та звільнення науки про мистецтво від матеріалістичних чи ідеалістичних ідей на користь вивчення саме форм. Вчений вводить у науковий обіг термін «kunstwollen», який зазвичай перекладається як «художній імпульс» і наполягає, що саме він лежить в основі образотворчості. Погляди А. Ригля знаходили як

прихильників, так і критиків – достатньо згадати, як Н. Кондаков критикував концептуальні положення вченого [7, 22-24]. Однак, не можна не помітити впливу ідей А. Ригля в працях українських вчених – зокрема М. Біляшівського, Г. Павлуцького, присвячених вивченню національної орнаментики.

Не менш популярними на межі століть були публікації віденця Й. Стржиговського. В його книзі «Схід чи Рим» того ж 1893 року руйнувалась усталена традиція вважати джерелом формування християнського мистецтва художню культуру Римської імперії [3, 127]. Вчений доводить, що витоки християнського мистецтва слід шукати на Сході: в Олександрії, Антіохії, Ефесі, Вірменії. Саме там формуються іконографічні засади християнства, принципи православної архітектури. Джерело європейської орнаментики також виводиться за межі Європи – в Іран, Персію, Сирію тощо. Осередком зародження сакральної архітектури Й.Стржиговський називав Північну Європу і вважав, що від первісних суден вікінгів ведуть початок конструкції дерев'яних церков Норвегії, Польщі, Словаччини, України, що вплинули на готичну архітектуру [10, 537]. Факт введення ученим українського сакрального будівництва в європейський контекст є важливим, однак, слід зауважити, що свої міркування щодо української архітектури він висловлював тоді, коли вже існувала досить ґрунтовна вітчизняна фахова література з указаної проблеми.

Нарешті, значну роль у становленні наукових орієнтирів фахівців кінця XIX – початку XX ст. відіграли праці Г. Вельфліна. У роботі «Ренесанс і бароко» він, базуючись на аналізі художніх форм, розглядає названі категорії не як стилі, що змінюють один одного, а як вияв протилежних способів художнього мислення [3, 134]. Надалі в своїх дослідженнях вчений розвиває науковий метод аналізу пам'яток мистецтва, що опирається на зіставлення стилістичних особливостей. Праця «Основні поняття історії мистецтва» може трактуватись як квінтесенція поглядів автора, декларуючи ідею чистої візуальності при сприйнятті мистецьких творів. Г. Вельфлін проводить тезу про створення «історії мистецтва без прізвищ» і без оціночних суджень з опорою на візуальне прочитання без коментарів [8, 16-17]. Його ідеї значною мірою вплинули на застосування формально-стилістичного аналізу в працях вітчизняних науковців початку XX ст.

Наукова новизна роботи полягає в огляді та систематизації значимих вітчизняних загальнокультурних ідей і керівних теорій європейської науки про мистецтво кінця XIX – початку XX ст. як наукового інструментарію дослідницької діяльності вітчизняних фахівців.

Висновки. Динаміка процесу розвитку національного мистецтвознавства в означену добу викликає захоплення. В публікаціях 1870 – 1890-х років окреслюється предмет даної галузі знання і виявляється коло явищ, що підлягають вивченню, а саме – багатство й розмаїття вітчизняної образотворчої спадщини. На початку XX ст. відбувається кристалізація оцінних характеристик давньоукраїнського мистецтва, утвердження неповторності національної образотворчості. З'являються праці узагальнюючого концептуального спрямування, на порядок денний ставляться теоретичні проблеми, зокрема – проблема національного стилю. Дослідження національних форм образотворчості стало рушійною силою розвитку українського

мистецтвознавства незалежно від конкретної сфери наукових інтересів і тематики досліджень вітчизняних фахівців. Опираючись на панівні в тогочасному європейському мистецтвознавстві теоретико-методологічні засади, українська наука про мистецтво утверджує себе як повноцінна фахова галузь українознавства.

Література

1. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: національне образотворче мистецтво в працях вчених київської школи. Київ: Альтерпрес, 2007. 267 с.

2. Арнольд Д. История искусства. Очень краткое введение. Москва: АСТ- Астрель, 2008. 192 с.

3.Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. Москва, 1994. 528 с.

4.Горюнов В. С., Тубли М. П. Архітектура эпохи модерна. Санкт-Петербург, Стройиздат, С-Петерб. Отделение, 1992. 359 с.

5. История искусства / Ксавье Барраль и Альте. Москва: Астрель: АСТ, 2009. 192 с.

6. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» Київ: Либідь, 2005. 280 с.: іл.

7. Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Санкт-Петербург: Изд. Императ. Академии наук, 1904. 308 с.: ил.

8. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: У 3-х ч. Ч.3. Львів: Світ, 2005. 247 с.

9. Петров В. Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії та фольклористиці XIX – XX століть. Народна творчість та етнографія. 2000. №4. С.70-77.

10. Тарас Я. Йозеф Стржиговський – мистецтвознавець, відомий світу, невідомий Україні. П’ятий конгрес Міжнародної асоціації україністів. Історія. Ч.2. Чернівці, Рута. 2004. С.533-538.

11. Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. Біобібліографічні нариси. За ред.. М. Селівачова. Зошит І. Київ, Ред. Вісника «АНТ», 2003. 59 с.

References

1. Antonovich, E. & Udris, I. (2007). Ukrainian art of the late XIX – early XX century: national fine arts in the writings of scientists of the Kiev school. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

2. Arnold, D. (2008). History of Art. Very brief introduction. Moscow, AST-Astrel [in Russian].

3. Bazin, J. (n. d.). History of the history of art from Vasari to our days. Moscow [in Russian].

4. Goryunov, V.S. & Tubli, M. P. (1992). Architecture of the Art Nouveau. S.-Petersburg, [in Russian].

5. History of art. Xavier Barral and Alte. (2009). Moscow, AST-Astrel [in Russian].

6. Kara-Vasil'eva, T. & Chegusova, Z. (2005). Decorative Mystetstvo of Ukraine XX століття. In poshkah «great style». Kyiv: Libid [in Ukrainian].

7. Kondakov, N. P. (1904). Archaeological tour of Syria and Palestine. SPb. [in Russian].

8. Krvavich, D.P. & Ovsiychuk V. A. & Cherepanova S.A. (2005). Ukrainian art. In the 3rd part of Part 3. Lviv: Mir. [in Ukrainian].

9. Petrov, V. (2000). Methodological and philosophical directions in Ukrainian ethnography and folkloristics of the nineteenth and twentieth centuries. Folk art and ethnography. №4. pp.70-77 [in Ukrainian].

10. Taras, J. (2004). Josef Střigovský – art historian, world famous, unknown to Ukraine. Fifth Congress of the International Association of Ukrainians. History. Ch.2. Chernivtsi, Ruta pp.533-538 [in Ukrainian].

11. Shudrya, E. (2003). People's artist of art. Bibliographic essays. Under the editorship of M. Selivachova. Book I. Kyiv: ed. The ANT Bulletin [in Ukrainian].

УДК 069.51 (477) : 7.08 – 022.512 (045)

Баталкіна Валентина Іллівна,
керівник, автор і засновник
Запорізького музею-галереї
прикладної кераміки і живописної
творчості Іллі та Олексія Бурлай,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
burley.hiltmann@gmail.com

СКУЛЬПТУРА І ПЛАСТИКА МАЛИХ ФОРМ В МУЗЕЙНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ

Мета статті – р*озкрити стан і дослідити мистецькі особливості скульптури і пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експозиції Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай.* ***Методологія дослідження п****олягає в застосуванні методів мистецтвознавчого та порівняльного аналізу та композиційності, який демонструє існування мистецьких творів в музейній експозиції поряд із зразками архітектурно-будівельної кераміки.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у дослідженні дрібної пластики в музейній експозиції сучасного музею, виявленні специфіки образотворчої мови скульптури, пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експонуванні.* ***Висновки.*** *Визначено історично-мистецтвознавчий зміст музейних колекцій скульптури і пластики малих форм в експозиції Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай як комплексу культурних цінностей. Методом аналізу рукописів у Книгах відгуків, яких більше тисячі, доведено, що представлені в музеї-галереї твори образотворчого мистецтва позитивно впливають на цілісність і самоствердження особистості.*

Ключові слова: *скульптура, музей-галерея, пластика малих форм, музейна експозиція, культурні цінності.*

Баталкина Валентина Ильинична, *руководитель, автор и основатель Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Скульптура и пластика малых форм в музейной экспозиции

Цель работы. *Исследование раскрывает состояние и особенности искусства скульптуры и пластики малых форм в экспозиции Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай.* ***Методология исследования*** *заключается в использовании методов искусствоведческого и сравнительного анализа и композиционности, которые демонстрируют существование произведений искусства в музейной экспозиции рядом с образцами архитектурно-строительной керамики.* ***Научная новизна*** *работы заключается в исследовании мелкой пластики малых форм и их историческо-искуствоведческое содержание в экспозиции. Посетитель музея-галереи при созерцании произведений искусства расширяет свой жизненный опыт и границы сознания.* ***Выводы.*** *Определен историко-искусствоведческий смысл музейных коллекций скульптуры и пластики малых форм в экспозиции Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай. Методом анализа рукописей в Книгах отзывов, которых более тысячи, доведено, что представленные в музее-галерее произведения изобразительного искусства положительно влияют на целостность и самоутверждение личности.*

Ключевые слова: *скульптура, музей-галерея, пластика малых форм, музейная экспозиция, культурные ценности.*

© Баталкіна В. І., 2018

***Valentyna Batalkina**, Leader, Author, and Founder of Zaporizhye Museum-gallery of Applied Ceramics and Art Creativity of Ilya and Alexey Burley*

Sculpture and plastic arts of small forms in museum exposition

***Purpose of Article.** To disclose the state and explore the artistic features of sculpture and plastic arts of small forms as well as their historical and artistic study content in the exposition of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and artistic creativity of Ilya and Alexey Burley. **The methodology** of the study consists in the application of methods of artistic study, comparative analysis, and compositionality which demonstrates the presence of artworks in the museum exposition along with the articles of architectural and constructional ceramics. **Scientific Novelty** of the work consists in the study of plastic arts of small forms in the exhibition of the modern museum, the disclosure of specifics of artistic language of sculpture, synthetic techniques of small structures and their historical and creative content in the exposition. **Conclusions.** The historical and artistic content of the collection of sculpture and plastic arts of small forms in the exhibition of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and artistic creativity of Ilya and Alexey Burley as a complex of cultural values has been defined. The analysis of more than thousand entries in the Books of Comments has proved that artworks exhibited in the museum-gallery influence integrity and self-esteem of a personality.*

Key words: *sculpture, museum-gallery, plastic arts of small forms, museum exposition, cultural values*

Актуальність теми дослідження. Історично-мистецтвознавчий зміст скульптури і пластики малих форм потребує розкриття історії формування збірок та дослідження їхніх мистецьких особливостей згідно з історичними періодами в регіоні. Дослідження історії мистецтва керамічного виробництва Запорізького краю та творчості митців, що їх виробляли, спирається на дослідження попередників, які висвітлювали історію регіонального виготовлення кераміки від раннього періоду до сьогодення. Результати пошуку, ідентифікації, опису і класифікації керамічних виробів, будуть не повними, якщо не виокремлено та детально не проаналізовано історичні періоди виробництва у ХХ ст. Вироби декоративно-прикладного мистецтва, дрібна керамічна пластика Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай складають незначну частину предметно-речового фонду, але відіграють значну роль в сучасному музеї з точки зору трансляції культурних цінностей, пов’язаної з мистецькою особливістю предметів, творчістю митців та історичним доробком історії мистецтва виробництва глиняних виробів.

Мета статті – дослідити, як в сучасному музеї в умовах глобалізації культури експонуються скульптури і пластика малих форм, вироби із кераміки, розкрити їхній стан, дослідити мистецькі особливості, історично-мистецтвознавчий зміст в музейній експозиції.

Виклад основного матеріалу. Історія керамічного виробництва Запорізького краю нерозривно пов’язана з історією розвитку кераміки античних держав Північного Причорномор’я. За часів Х – ХІІІст. у південній частині острова Хортиця, поряд з сучасним Запорізьким музеєм-галереєю кераміки та живопису Іллі й Олексія Бурлай, якому у 2018 році виповнюється 10 років, було велике поселення слов’ян біля Протолчого броду, про що згадується в «Повести временных лет» за Лаврентієвським та Іпатієвським списками і Новгородським літописом. При проведенні розкопок поселення було знайдено чимало речей

побуту, прикраси, шматки глиняного слов'янського посуду із знаками київських князів, полив'яної розписної чаші, роботи, очевидно, візантійських майстрів та багато іншого. Цим відкривається ще одна сторінка в історії Запорізького краю щедрого на родовища глини та багатого на майстрів керамічних виробів.

Запорізький регіон багатий глинами і керамічним виробництвом. Розвиток виробництва кераміки на півдні України (сучасній Запорізькій області) має дуже глибоке коріння. Так, пам'ятки культури багатоваликової кераміки представлені в ближніх до Розівки – Кам'яних Могилах. Кургани зрубної культури розташовані, як правило, на терасах річок чи височинах по берегам. В похованнях знайдені глиняні сосуди з «ялинковим орнаментом». Трохи північніше Кам'яної Могили знайдено банковидний ліпний сосуд – вінчик сосуду прикрашає зигзаговий орнамент, що нанесений штампом з 6 прямокутними виступами [11]. Кожний із народів, що проживали на теренах півдня України в різні проміжки часу, мали свій вплив на розвиток приазовських степів і північного Причорномор'я, вносячи певний вклад в розвиток самобутньої культури регіону. Дослідження, проведені С. Ольговським торкаються і керамічних виробів скіфського періоду. В науковому виданні «Володарі степу» автором висвітлено дослідження та складено мапу «Скіфи у Північному Причорномор'ї VII ст. до н.е – III ст. н.е.», де відмічені території, які займали царські скіфи (що відомі своїми курганними похованнями), скіфи землероби або скіфи кочовики. Виявлено декілька постійних поселень кочових скіфів, саме значне таке городище знаходиться між селами Кам'янкою-Дніпровською і Знам'янкою, що у Запорізькій області. Городище було обнесене рівчаком і земляним валом, по гребню якого в прадавні часи йшла кладка з невипаленої цегли. Вважають, що саме це городище IV-III столітті до н.е. було ремісним і політичним центром Скіфії. Науковцями дослідження велись також і на Мамай-Горі. На могильнику Мамай-Гора зафіксовано 17 сосудів: горщики, корчаги, гутуси, чаші і глечики [2, 158-160]. Епоху бронзи Мамай-Гори характеризують як курганні, так і ґрунтові могильники. В одній з катакомб ґрунтового могильника знайдено керамічний сосуд з оригінальним орнаментом, який інтерпретується як піктограма [15]. Дослідження курганів епохи бронзи на правобережжі Дніпра відкрили багато цікавих артефактів по керамічному виробництву вказаного періоду [14, 49-83]. Досліджуючи ґрунтовий могильник біля с. Маячка, що у Запорізькій області за дослідженням В.В.Отрощенко, ранній період КБК датується в межах XVIII – XVII ст. до н.е., пізній – XVII – XVI ст. до н.е. [6, 83-90].

В Новомиколаївському районі с. Михайлівське відкрите поселення доби пізньої бронзи. Виявлена кераміка має випал чорно-сірого та темно – червоного кольору з домішками формувальної маси у вигляді піску та шамоту. У селищі Воскресенка знайдені поселення доби пізньої бронзи. Кераміка має випал коричневого та чорно-сірого кольору з домішками піску та шамоту. Окремі фрагменти орнаментовані пружком.

У Приморському районі м. Приморськ зібрані фрагменти ліпної кераміки мають орнаментацію у вигляді пружка з пальцьово-нігтьовими відбитками [4,

110-128]. В Гуляйпільському р-ні Запорізької області на лівому березі річки Гайчур біля с. Вербове археологами знайдено поселення доби пізньої бронзи. Фрагменти ліпного посуду, основні види орнаментації – пружки під вінцями, нігтьово-пальцеві защепи та вдавлення [7, 128].

Район Кам‘янсько-Нікопольської переправи в другій половині І ст. до н.е. став місцем концентрації скіфських племен. Колекція зібраних речей складається з фрагментів посуду, знарядь праці, прикрас, зброї. Посуд представлений фрагментами амфор та чорнолакових сосудів. Так, для ліпної кераміки поселень Пеньківської культури в Надпорожжі характерними є органічні домішки в тісті, що являються ознакою кочового гончарства [1, 124-130].

На теренах України сармати (савромати) домінували з ІІІ ст. до н.е. по ІІІ ст. н.е., прийшовши з південно-уральських степів. Кераміка у сарматів була не виразна, вироблена від руки та досить одноманітна за формою, тож вони полюбляли користуватися посудом грецького виробництва – гарними амфорами, червонолаковими глечиками, кубками, тарілками. У більш пізніх сарматських погребіннях (2-ї пол. ІІ – поч. ІІІ ст.) наявний високоякісний глиняний посуд. Біля Кінських Роздорів знайдено червоноглиняний глечик, цупкий ліпний сосуд. В 5 км на північ від Гуляйполя біля села Жовтневе часто зустрічаються фрагменти червоноглиняних рифлених та гладких амфор з ручками овального перетину [12]. Салтівсько-Маяцька культура позначена на Дніпрі (м. Запоріжжя) в районі порогів. Так званий Вознесенський скарб, тлумачений зараз як поминальне місце хазарських правителів раннього періоду і гончарна майстерня аланів у балці Канцерівка [13]. Найбільш ранні салтівські пам’ятники знайдено біля балки Канцерівка, коло села Федорівка Запорізької області, тут у 1929 році було обстежено три поселення гончарів. Гончарі спеціалізувалися на виробництві великих сіроглиняних одноручних та триручних горщиків аланського типу, які датуються кінцем VII-VIII ст. Кераміка «канцерівського типу» знайдена також на о. Перун, Ігренському п-ві, скелі Стрелиця. Про осідання алано-болгарських племен в північній частині Степового Подніпров’я вказують поселення у селища Кічкас, балок Янцевої, Біляєвої, Калинової. Самобутню пам’ятку Надпорожжя являв собою табір дружинників біля селища Вознесенка (зараз практично центр Запоріжжя), відкритий співробітником Дніпрогесівської експедиції Гринченко в 1930 р. Табір являв собою площину, обнесену валом, в культурному прошарку якої знайдено фрагменти салтівської кераміки [5, 229-238]. Слід поселень Салтівсько-Маяцької культури – амфорна кераміка, червоно глиняний гончарний посуд, залишки тарної кераміки. Відомі знахідки хазарського періоду виявлені в межах нинішнього Маріуполя. На одному з фрагментів тулова амфори є напис (графіті), що складається з трьох грецьких літер: L – лямбда, N – ню, O – омікрон. Літери прокреслені тонкими лініями досить недбало. Доданий до тіста шамот дозволяє припустити виготовлення цих амфор у приазовських містах (Таматархе, Фанагорії), а не в Криму або Візантії. Ще в одному похованні знайдено глиняний сосуд, де чітко видно малюнок, виконаний до обпалення (по сирій глині) гострим приладдям і складений з двох знаків. Тамгаподібний знак на сосуді дуже нагадує один зі знаків

руничного письма. Тамга ставилась на предмети та майно, як знак їхнього власника. Тамгаподібні знаки київських князів стоять на древньоруських монетах і цеглі Десятинної церкви. Тамга на глиняному сосуді є знаком його приналежності певному власнику [13].

Під час проведення археологічних розкопок студенти ЗНУ знайшли цікаві артефакти, що відносились до життя і побуту людини десь приблизно IV століття. Місциною проведення розкопок стало село Юрківка, що в Оріхівському районі Запорізької області. Михайло Єльніков – доцент кафедри МВ і всесвітньої історії, розповів, що археологічні розкопки організовуються ще з 2008 р., безпосередньо вони проводяться на правому березі р. Конка, де розташований пагорб Мечеть-Могила. Виявлення міста на шляху проходження Шовкового Шляху, розкопки, що проводились порадували і здивували учасників організованої експедиції. Виявлене поселення на р. Конка потребує детального дослідження і вивчення. Археологи впевнені, що зможуть знайти багато унікальних речей і зроблять вагомі відкриття [10].

Відома дослідниця Ольвії, Лейпунська Ніна Олександрівна, яка працювала багато років над дослідженням кераміки з архаїчних комплексів агори, пише: «Не дивлячись на можливе вивчення античної кераміки, робота над нею ставить перед археологами все нові і нові задачі. Суттєву долю з них складають хронологічні і класифікаційні проблеми. Без вирішення яких неможливі дослідження інтерпретаційного порядку» [8, 123-151]. Як відомо, сіроглиняна кераміка була притаманна багатьом старовинним культурам Європи. Глибокі традиції виробництва темно-сірої (з лощенням) т.з. графітової гончарної кераміки були добре відомі, наприклад, племенам кельтів. Саме характерна сіроглиняна столова гончарна кераміка високоякісної виробки складала основу керамічного комплексу черняхівської культури. Дослідженнями сіроглиняної кераміки займались: Г. Смирнова, М. Золотарьов, В. Крапівіна, В. Котенко, Д. Коробков, але, незважаючи на це, сіроглиняну кераміку можливо прослідити по формам та незначному декоруванню, тож переважна більшість дослідників вважають, що цей вид кераміки завозився до Ольвії і не був виготовлений місцевими гончарями. Дискусії з приводу цього точаться і до сьогодні» [3, 96-107].

Не менш цікавими виявились знахідки під час археологічних обстежень острова Байди на Дніпрі. Тож, розкопками встановлено, що на городищі у верхній частині о. Байди (о. Мала Хортиця) найбільш яскраві залишки відносяться до катакомбної епохи, білозерської, черняхівської культур. Кераміка білозерського часу представлена горщиками та жаровнями. Знайдені предмети черняхівської гончарної кераміки з дресвою і пірітом у тісті [9, 162-173].

Українську народну керамічну скульптуру на Запоріжжі в ХХ ст. і промислове виробництво дрібної керамічної пластики Запорізького краю досліджували: Чернявський, Т. Пальчик, І. Єременко, І. Балаклієць. Висвітлював проблеми керамістів і промислове виробництво Запорізького краю проводив Сергій Васильович Латанський, кераміст, мистецтвознавець. Його дослідження були опубліковані в періодичних виданнях: в статті «Не святі горшки ліплять» в газеті

«Запорізька правда» від 27 листопада 1965 р., в статті «Запорізький сувенір» в журналі «Прапор» № 3 за 1968р.; в статті «Є в Бердянську гончарі» в газеті «Запорізька правда» 22 лютого 1975р., в статті «Глиняна казка», газета «Запорізька правда» 05 вересня 1976 р., в статті «Певучая керамика» в газеті за 14 серпня 1997 р., в співавторстві С. Латанський і І. Безземельний стаття «Терпіннівські гончарі» в газеті «Запорізька правда» від 9 лютого 1966р., стаття-коментар «Терпіннівські гончарі» в газеті «Запорізька правда» 24 червня 1966р. М. Петрусенко Стаття «Дефіцитний горщик», газета «Запорізька правда» 17 вересня 1971 рік.

Зацікавившись історією розвитку кераміки й гончарства на Запоріжжі, не можливо не звернутися до найстарішого вчителя художньої кераміки колишньої художньої профшколи у м. Запоріжжі Максима Івановича Куличенка, який був одним з перших вчителів багатьох провідних майстрів реалістичного мистецтва XX ст. *(із дослідження автора: До історії Миргородського технікуму. Матеріали науково-практичної конференції. С.28-30).* Від нього він одержав глибокі знання і настанови служити мистецтву. Митець і педагог, Максим Іванович Куличенко, залишився вірним цим заповітам протягом усього життя. Одним з найталановитіших представників творчої молоді Запоріжжя був Олександр Фоменко. Більше десяти років художниця-керамістка Ольга Миколаївна Пожидаєва створювала прекрасну експозицію керамічних виробів.

Певний плідний період на початку XX ст. був і в творчості М. Куличенка. В своїй майстерні він створив немало тематичних та декоративних ваз. Вони вирізняються монументальними формами та насиченим декором, розписані ангобами і надглазурними фарбами. Зберігся рецепт по виготовленню ангобів М. Куличенка. Дуже часто майстер звертався до декору рельєфного. Він був переважно орнаментальним, хоча на тематичних вазах вживалися медальйони або фриз, на яких автор зображував працю вільних людей на своїй землі, творче робітництво на будівельних майданчиках, в цехах заводів і фабрик. Більш за все митця захоплювала тема будівництва Дніпрогесу. Йому приходилося в ці роки малювати великі декоративні панно, де обов'язково було присутнє зображення сріблястої дуги Дніпрельстану. Вони обрамлялись квітковим орнаментом з новою символікою – п'ятикутна зірка, серп і молот, червоні стрічки тощо. Подібні картинки вживалися на тарілях і великих вазах то в розписі, то в ліпленні. Їх дарували почесним гостям міста Запоріжжя, вони знаходили місце в експозиціях виставок та музеї Дніпробуду.

Так, гончарний промисел на території Василівського району Запорізької області був явищем досить розповсюдженим. У багатьох таких селах, як Мала Білозірка, Велика Білозірка, Балки та інших вироблялися найрізноманітніші гончарні вироби. Від глечиків до бовдурів. Найвідомішими з гончарських родин були Овдуни. Вони жили і працювали в різних селах. Так, у с. Балки працював гончар Микола Овдун, у с. Велика Білозірка – Іван Овдун, у Малій Білозерці – його двоюрідний брат Іван Овдун. На Запоріжжі займались гончарством й багато інших майстрів. Найзначнішим з гончарних осередків Василівського району було село Мала Білозірка. Окрім родини Овдунів, тут працювали гончарські родини Бедюків,

Кручових та інших. Глину для виготовлення кераміки місцеві майстри брали як поруч з населеними пунктами, де жили і працювали, так і привозили з інших місць. Особливо цінувалася глина з м. Токмака. Цю глину привозили також для гончарної майстерні, яка існувала в с. Велика Білозірка в повоєнні 50-ті роки. Місцеві гончарні вироби були досить своєрідні. Так, макітри були дещо видовжених форм з високими вінцями, розхиленими назовні. Випалювалися великі друшляки для овочевих і фруктових соків (морсу). Посуд виготовляли як полив'яний, так і теракотовий. Виготовленням продукції майстер-гончар займався переважно сам. Члени родини дуже рідко брали участь у процесі виготовлення. Родина залучалася переважно до переробки глини та реалізації уже готових виробів. Збут готової продукції проводився у навколишніх селах та містах, на базарах та ярмарках. На початку XXI ст. становище з гончарним промислом цього регіону поліпшилося, тому що в селі Мала Білозірка на базі однієї з загальноосвітніх шкіл була створена школа художнього промислу з викладанням гончарства – база для виготовлення й випалу гончарних вазочок, блюд і фігурних витворів – малої пластики, з їх подальшим розписом, передаючи підростаючому поколінню мистецтво знаних у Запорізькому краї відомих майстрів, які створювали чудові зразки гончарного умільства, народної творчості.

У Запоріжжі, ще з початку XX ст., існувала художньо-промислова школа, з якої вийшли Заслужений діяч мистецтв РРФСР П. Мальцев та народний художник С. Григор'єв. В ті ж довоєнні роки в містечку Оріхові художньо-керамічна школа готувала майстрів керамічного і гончарного виробництва. Та школа перестала існувати в 1941 році.

Побутовий посуд, що його виробляли у свій час у Терпінні, вражає своєю монументальністю, чіткістю форм. Великі вкриті темно-коричневою поливою глеки, об'ємні, круглої та овальної форм корчаги є гарними зразками ужиткової кераміки. Тепер ці речі стали цінним надбанням наших музеїв. До 1956 року гончарний цех виготовляв полив'яний побутовий посуд: макітри, банки для соління, кринки, вазони для квітів та декоративні вази, дрібну пластику – «баранців», «кабанчиків» тощо. А з 1956 по 1958 рік умільці виготовляли лише неполив'яний посуд – в основному макітри та вазони для квітів.

Представлені в музеї-галереї три глечика (ранні роботи Г. Богуненка, початок XX ст.) не мають розпису, але мають овальну форму, плавність ліній і виглядають «гордо», добре вписуються в інтер'єр музею-галереї. Із шматка сирої глини старенький гончар своїми вузлуватими й натрудженими руками вправно витягував на крузі форму глечика. Ледь відчутним дотиком пальців він поступово надав цьому витворові закінченості. Народився Григорій Іванович Богуненко у 1893 році і все своє життя займався гончарством. Виробляв з глини чудовий посуд та різноманітні фігурки. До 1929 року у сім'ї Богуненків, брати Іван, Федір, Володимир та Григорій гончарували одноосібно, а, коли вже організувався колгосп, то це виробництво налагодили в артілі на більш широкій основі. Виробляли, так би мовити, повний асортимент – від глечиків , макітр, мисок, горщиків та тиковок, до фігурного посуду та півників-свистунців, якими забавлялися діти. Цьому

прадавньому ремеслу їх навчив батько – Іван Степанович Богуненко (1850-1921р.р.) родом він був з Валківського району Харкова, і свого часу успадкував гончарну справу від діда.

Керамічні вироби Пологівського відділу Запорізького абразивного комбінату другої половини ХХ ст. внесли значний внесок в керамічне виробництво Запорізького краю. Багатий глинами і керамічним виробництвом Запорізький край, але не менш багатий і талантами. Тут в різний час народились, вчились та працювали відомі майстри пензля та різця: Заслужений діяч мистецтв РСФСР П. Бєлоусов, лауреат Державної премії СРСР; театральний художник, графік та скульптор О. Тишлєр; народні художники СРСР – С. Григор'єв та П. Мальцев; народний художник України П. Сабадиш; Заслужені художники УРСР – Ф. Шевченко, Л. Орленко та І. Носенко; Заслужений діяч мистецтв ТАРСР, лауреат премії імені Габдулли Тукая О. Бурлай; народний художник Є. Чуйков; відомий «співак» «Дніпробуду», народний художник УРСР К. Трахименко; відома художниця з виробництва агітаційного фарфору О. Щєкотіхіна-Потоцька; майстриня з декоративного розпису О. Грядунова та багато інших.

Авторський задум О. Бурлая втілений в погруддя «Мати» (60-ті роки ХХ ст., гіпс) був реалізований вже після смерті матері Марії Аксентієвни і батька Бурлай Петра Григоровича (1885 – 1961), рід якого простежується з 1624 року. Погруддя матері виставлене в постійній експозиції музею-галереї і привертає увагу відвідувачів, так як виконане з великою майстерністю і любов'ю.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні дрібної пластики в музейній експозиції сучасного музею, виявленні специфіки образотворчої мови скульптури, пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експонуванні.

Висновки. Експозиція архітектурно-будівельної кераміки Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай, що налічує більше тисячі експонатів, дрібні керамічні вироби минулих поколінь, які доповнюють колекцію творів образотворчого та ужиткового мистецтва сучасного музею, потребують продовження дослідження.

Історично-мистецтвознавчий зміст музейних колекцій скульптури і пластики малих форм, так як і архітектурно-будівельна кераміка в сучасному музеї, як доводить аналіз рукописів у Книгах відгуків музеї-галереї, яких більше тисячі (1401 рукопис з 18.06.2008 р. по 01.05.2018 р.), позитивно впливає на цілісність і самоствердження особистості та оцінюється відвідувачами як комплекс культурних цінностей.

Література

1. Андрух С. І. Випадкові знахідки скіфського часу біля с. Велика Знам'янка. Збірник наукових праць ЗНУ, Випуск № 4. 1998 р. 220 с. Всесвітня історія. Археологія. С.124-130. (рос.)

2. Андрух С. І. Лепная керамика скифского могильника Мамай-Гора. Збірка наукових праць Запорізького національного університету. Давня та нова історія Запорізького краю. № 25. 252 сс. Запорожье: Просвита, 2009. С. 158-160.

3. Буйських С.Б. До проблеми вивченуя сіроглиняної кераміки північного Причорномор'я. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник № 11. Запоріжжя, 2011. 256с. Зап. краєзнавчий музей. УДК – 069. С. 96-107. (рос.)

4. Дровосекова О.В., Эльніков М.В., Звілинський С.О., Нор О.В. Пам'ятки Запорізької області за результатами досліджень ДП «Південьгідроархеологія» ДП НДЦ ОАСУ ІА НАН України. М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя. Запор. краєзнавчий музей. 2014 350 с. УДК- 069. С. 110-128.

5. Ельников М.В. К вопросу о салтовских элементах периода развитого и позднего средневековья в нижнеднепровском регионе. Наукові праці історичного факультету ЗДУ. Запорожье: ЗДУ, 2000. Вип. № 9. С.229-238.

6. Єльніков М.В., Дровосєкова О.В. Грунтовий могильник на території с. Маячка Запорізької обл. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запор. краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК- 069. С. 83-90.

7. Звілінський С.О. Археологічні пам'ятки узбережжя р. Гайчур в межах Гуляйпільського району Запорізької області. (по матеріалам розвідок 2012-13 рр.). М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запорізький краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК-069. С. 128.

8. Лейпунская Н. А. Опит класифікації кераміки з архаїчних комплексів (по матеріалам Центрального кварталу Ольвії. Боспорский исследователь. Журнал. Вип. XXIV. Симферополь – Керчь: Крымский университет им. В.И.Вернадского, 2010. С.123-151.

9. Пустовалов С.Ж. Многослойное городище на о. Малая Хортица (Байда). Запорізький обласний краєзнавчий музей. Музейний вісник № 4, 1998 р. С. 162-173.

10. Сервер восточноевропейской археологии. Археологические раскопки в Запорожье. 15.08.2015. URL: www. http // archeology. Kiev //

11. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 2. Культуры энеолита и бронзы. URL: https: WWW.PAPACOMA NAROD. RU-books-index.htm

12. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 3. Кімерійці, скіфи, сармати). URL: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm

13. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 4. Від вторгнення готів до Хазарського каганату). URL: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm

14. Тихомолова. І.Р., Попандопуло З.Х. Дослідження курганів епохи бронзи на правобережжі Дніпра М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запор. краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК- 069. Археологія.С.49-83.

15. Тощев Г.Н., Ельников М.В., Дровосекова О.В. Древности Запорожского края: Материали к Своду памятников истории и культури. Запорожье: Издательство Запорожского государственного университета, 2003. 105 с. ISBN 966-599-242-2. (рос.). Часть 1.

References

1. Andruch, S.I. (2009). Ceramics of Scythian burial ground Mamai-Gora. Collection of scientific papers of Zaporozhye National University. Ancient and modern history of Zaporozhye region. No.25. Prosvita. 252, pp.158-160. [in Ukrainian].

2. Andruch, S.I. (1998). Accidental findings of Scythian time near Velyka Znamyanka village. Collection of scientific papers of Zaporozhye National University, Publication No.4. 220. World history. Archeology, pp.124-130, [in Russian].

3. Buyskich,S.B. (2011). On studies of grey clay ceramics of Southern Black Sea region. Museum bulletin, Zaporozhye museum of regional studies. Scientific and theoretical yearly No.11., 256, pp.96-107, (Russian). [in Ukrainian].

4. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. & Nor, O.V. & Zvilinsky, S.O. (2014). Monuments of Zaporozhye oblast in accordance with findings of DP «Pivdengidroarcheologia» DP NDTs OASU IA NAN of Ukraine. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye, Zaporozhye museum of regional studies. 350, pp.110-128. [in Ukrainian].

5. Yelnikov, M.V. (2000). On saltov elements of periods of developed and late Middle Ages in the lower Dnieper region. Scientific papers of historical faculty of Zaporozhye State University. Zaporozhye State University, Publication No.9, pp.229-238. [in Ukrainian].

6. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. (2014). Earth burial mound at Mayachka village of Zaporozhye oblast. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye museum of regional studies. 350, pp.83-90. [in Ukrainian].

7. Zvilinsky, S.O. (2014). Archeological monuments on the banks of Gaichur river within the Gulyaipolsky district of Zaporozhye oblast (in accordance with findings of explorations in 2012-13). Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14. Zaporozhye museum of regional studies. 350, p.128. [in Ukrainian].

8. Leypunskaya, N.A. (2010). Attempt of classification of ceramics from archaic complexes (in accordance with findings of the Central quarter of Olviya. *Bosphorus researcher*. Publication XXIV – Simferopol – Kerch. Crimean University named after V.I. Vernadsky. pp. 123-151. [in Ukrainian].

9. Pustovalov, S.Zh. (1998). Multilayer ancient settlement on the Small Khortitsa island (Baida). Zaporozhye museum of regional studies. Museum bulletin No.4, pp.162-173. [in Russian].

10. Server of Eastern European archeology. (2015). Archeological excavation in Zaporozhye. Retrieved from: www. http // archeology. Kiev // [in Russian].

11. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 2. Culture of Eneolithic and Bronze. Retrieved from: https: WWW.PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

12. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 3. Cimmerians, Scythians, Sarmathians Retrieved from: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

13. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 4. From Goths invasion to Khazar Kaganate Retrieved from: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

14. Popandopulo, Z.C., Tichomolova, I.R. (2014). Studies of burial mounds of the Bronze Age on the right bank of the Dnieper. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye museum of regional studies. 350. Archeology. pp.49-83. [in Ukrainian].

15. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. & Toshchev, G.N. (2003). Antiquities of Zaporozhye region: Materials for Code of historical and cultural monuments. Publishers of Zaporozhye State University. 105 (Russian), Part 1. [in Russian].

УДК 7.012.23: 338.49.

Гула Євген Петрович,
професор кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну

Бистрякова Валентина Никодимівна,
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну

Осадча Алла Миколаївна,
старший викладач кафедри рисунка та живопису,
Київського національного університету
технологій та дизайну

УРБАНІЗАЦІЯ В ДИЗАЙНІ

Мета роботи. *У статті проведено дослідження загальної ролі урбанізації й урбаністики у розвитку дизайну.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі співвідношення урбанізації й дизайну.* ***Наукова новизна роботи*** *полягає в розширенні уявлень про еволюцію дизайну в його співвіднесенні з урбанізацією. Виявлене місце дизайну в урбанізованому світі XXI століття. Запропоноване визначення дизайну в епоху постмодернізму й динамічної урбанізації. Розглянуто значення дизайну міського середовища. Доведено, що актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного. Встановлені напрями сучасного дизайну архітектури міста. Проаналізований зв'язок дизайну міста із розвитком міських планувальних структур. Досліджені окремі складові дизайну житлового будівництва у містах, актуалізоване значення архітектури неоісторизму, регіоналізм, а також еко-дизайну. Виявлені проблемні аспекти дизайну міст і міського середовища в Україні.* ***Висновки****. Розвиток культури XXI століття припускає подальше поширення урбанізації та дизайну великих міст. Урбанізацію розуміють як історичний процес зростання ролі міст у розвитку суспільства, який охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення тощо. Новою роллю дизайну в світовій культурі XXI століття є взаємодія мистецтв, цілісність та єдність навколишнього середовища і місце людини у цьому гармонійному просторі. Складовими критеріями сучасного дизайнерського мистецтва у містобудуванні є користь, краса й надійність. Дизайн є особливим пластично-смисловим і одночасно утилітарно-художнім засобом комунікації міського середовища з оточуючим світом. Дизайн простору міста XXI століття має різноманітне змістове наповнення й ракурси, репрезентується у наукових працях, творах мистецтва, цифровому моделюванні, формується соціальною організацією міських співтовариств, повсякденними практиками й стилями життя, здобуває нових обрисів у сфері культурного споживання. Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного (оптимальним є гармонійне поєднання цих векторів). Цікавим трендом міського дизайну є органічна архітектура, сплеск інтересу до якої на початку XXI століття пов'язаний зі становленням екологічної естетики, що визнає можливість і значущість прямих зовнішніх аналогій архітектурних форм із формами органічної природи.*

Ключові слова: *дизайн, індустріальний дизайн, дизайнерське мистецтво, еко-дизайн, урбанізація, урбаністика, місто, міське середовище, міський простір, містобудування.*

© Гула Є. П., 2018
© Бистрякова В. Н., 2018
© Осадча А. М., 2018

Евгений Петрович Гула, *профессор кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна;* ***Быстряков Валентина Никодимовна****, доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна;****Осадчая Алла Николаевна,*** *старший преподаватель кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна*

Урбанизация в дизайне

Цель работы*. В статье проведено исследование общей роли урбанизации и урбанистики в развитии дизайна.* ***Методология исследования*** *состоит в применении компаративного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные модели соотношения урбанизации и дизайна. Научная новизна работы состоит в расширении представлений об эволюции дизайна в его соотношении с урбанизацией. Выявлено место дизайна в урбанизированном мире XXI века. Предложено определение дизайна в эпоху постмодернизма и динамичной урбанизации. Рассмотрено значение дизайна городской среды. Доказано, что актуальным вопросом дизайна городского пространства является соотношение традиционного и инновационного. Установлены направления современного дизайна архитектуры города. Проанализирована связь дизайна города с развитием городских планировочных структур. Исследованы отдельные составляющие дизайна жилищного строительства в городах, актуализировано значение архитектуры неоисторизма, регионализма, а также эко-дизайна. Выявлены проблемные аспекты дизайна городов и городской среды в Украине.* ***Выводы.*** *Развитие культуры XXI века предполагает дальнейшее распространение урбанизации и дизайна крупных городов. Урбанизацию понимают как исторический процесс роста роли городов в развитии общества, который охватывает социально-профессиональную, демографическую структуру населения, его образ жизни, культуру, размещение продуктивных сил, расселение и т.п. Новой ролью дизайна в мировой культуре XXI века является взаимодействие искусств, целостность и единство окружающего среды и место человека в этом гармоническом пространстве. Составляющими критериями современного дизайнерского искусства в градостроительстве является польза, красота и надежность. Дизайн выступает особым пластически-смысловым и одновременно утилитарно-художественным средством коммуникации городской среды с окружающим миром. Дизайн пространства города XXI века имеет разное содержательное наполнение и ракурсы, презентуется в научных работах, произведениях искусства, цифровом моделировании, формируется социальной организацией городских сообществ, повседневными практиками и стилями жизни, приобретает новых очертаний в сфере культурного потребления. Актуальным вопросом дизайна городского пространства выступает соотношение традиционного и инновационного (оптимальным является гармоническое объединение этих векторов). Интересным трендом городского дизайна является органическая архитектура, всплеск интереса к которой в начале XXI века связан со становлением экологической эстетики, которая признает возможность и значимость прямых внешних аналогий архитектурных форм с формами органической природы.*

Ключевые слова: *дизайн, индустриальный дизайн, дизайнерское искусство, эко-дизайн, урбанизация, урбанистика, город, городская среда, городское пространство, градостроительство.*

Hula Yevhen, *Professor, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Bystryakova Valentina,*** *Associate Professor, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Osadcha Alla,*** *Senior Lecturer, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design*

Urbanization in design

Purpose of the article *is to research the general role of urbanization, and urbanistic in development of design is conducted.* ***The methodology*** *of research consists in the application of comparative, historical and logical methods. The specified methodological approach allows to open and subject to the analysis of specific models of a ratio of urbanization and design.* ***The scientific novelty*** *of work consists in the expansion of ideas of evolution of design in his ratio with urbanization. The place of design in the urbanized world of XXI century is revealed. Determination of design during an era of postmodernism and dynamic urbanization is offered. The value of design of the urban environment is considered. It is proved*

that topical issue of the design of city space is the ratio traditional and innovative. The directions of modern design of a city architecture are established. The connection of design of the city with the development of city planning structures is analyzed. Separate components of the design of housing construction in the towns are investigated, the value of architecture of neo-historicism, regionalism. Problem aspects of the design of the cities and the urban environment in Ukraine are revealed. ***Conclusions.*** *Cultural development of XXI century assumes the further distribution of urbanization and design of the large cities. The urbanization is understood as historical process of growth of a role of the cities in the development of the society which covers social and professional, demographic structure of the population, his way of life, culture, placement of productive forces, resettlement, etc. A new role of design in the world culture of XXI century is the interaction of arts, integrity, and unity surrounding environments and the place of the person in this harmonious space. The being criteria of modern design art in town planning are the advantage, beauty, and reliability. The design performs as special plastic and semantic and at the same time utilitarian and art communication medium of the urban environment with the world around. The design of space of the city in XXI century has different substantial filling and foreshortenings, is presented in scientific works, works of art, digital modeling, formed by the social organization of city communities, daily practicians, and lifestyles, gets new outlines in the sphere of cultural consumption. As the topical issue of design of city space the ratio traditional and innovative acts (harmonious association of these vectors is optimum). An interesting trend of city design is the organic architecture, the splash in interest in which at the beginning of XXI century is connected with the formation of ecological esthetics which acknowledges the possibility and the importance of direct external analogies of architectural forms to forms of the organic nature.*

Key words: *design, industrial design, design art, what design, urbanization, urbanistic, city, urban environment, city space, town planning.*

Постановка проблеми. Співвідношення дизайну й урбанізації (урбаністики) являє собою одну із досить актуальних культурологічних проблем сучасності. З одного боку, дизайн сприяє розвитку людської цивілізації шляхом створення нових і удосконалення відомих рукотворних об'єктів, тим самим формуючи оптимальне середовище проживання людини з метою досягнення максимальної комфортності її існування. Наразі розвиток дизайну відбувається за двома лініями: гуманізації й гуманітаризації. Перша пов'язана з розширенням екологічних обріїв дизайну, а друга – зі зростанням інтересу до проектної культури, що спостерігається в усьому світі і особливо – в культурі містобудування.

З іншого боку, за сучасних умов розвитку міського середовища дизайн стає безпосередньо пов’язаним саме з урбанізацією й урбаністикою. Урбанізація представляє собою явище географічного розширення меж міст і зростання частки проживаючих у містах в структурі населення певної країни і світу в цілому. Що стосується урбаністики, то вона є комплексом знань про розвиток міст у різних сферах, в тому числі й культурно-мистецькій та естетичній, що безпосередньо стосується сфери дизайну.

Зв'язок даної проблеми із важливими завданнями ряду наукових дисциплін досить тісний і обумовлений тим, що дослідження дизайнерських розробок і концепцій буде більш продуктивним із залученням теоретичного й методологічного інструментарію не лише власне теорії дизайну й мистецтвознавства, а також урбаністики, комплексу наук про архітектуру тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх наукових праць про сферу дизайну в Україні слід вказати дисертації Т. Габреля [7], А. Гегер [8], Д. Корчевського [13], монографії й посібники Л. Полудень [14], К. Пушкарьової й

М. Кочевих [15], С. Чирчика [18], Н. Чупріни і Т. Струмінської [19] тощо. Урбаністиці й містобудуванню присвячені роботи таких дослідників як О.Бурова [3], І. Височин і С. Галушка [5], А. Єфімова [11], М. Штогрин [20], М. Габрель й Г. Юрчишин [6]. Водночас мають місце лакуни, пов'язані саме із глибоким аналізом співвідношення дизайну й урбаністики. При цьому означена проблематика досить активно вивчається закордоном, зокрема у США, Великій Британії, ФРН і Польщі [22-25].

Метою дослідження є висвітлення загальних тенденцій взаємодії містобудування і дизайнерської справи.

Виклад основного матеріалу. На початку XXI ст. дизайн трансформувався в організацію креативного середовища, він сприяє подоланню розриву між технічною цивілізацією й духовною культурою. За цих умов дизайнерське проектування представляється способом гармонізації життя людини в урбаністичному середовищі. Власне, урбаністика є однією з найбільш динамічних сфер як наукового пізнання, так і містобудівної практики. Оскільки вже кілька десятиліть переважна більшість населення світу мешкає саме у великих і малих містах (причому рівень урбанізованості країни пропорційний рівню її економічного й інноваційно-технологічного розвитку) і в подальшому ця тенденція тільки посилиться за рахунок так званих «нових індустріальних країн», можна стверджувати, що урбаністику можна вважати однією з наукових дисциплін всього XXI століття, а професію урбаніста – однією з найбільш запитаних у довгостроковій перспективі. Додамо, що цю професію у наступні десятиліття високоймовірно будуть називати урбаніст-дизайнер.

Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного. Без сумніву, чим старіше місто, тим більше в ньому елементів історичної архітектури, численних кварталів зі старою забудовою й транспортною інфраструктурою і тому подібних елементів. У цивілізованих західних країнах, зокрема Європи, міста якої (Рим, Лондон, Париж, Відень, Прага тощо) славетні саме своїм історизмом, давно знайдена відповідь на це питання: високотехнологічний дизайн гармонійно «вбудовується» у традиційне міське середовище, не порушуючи його культурної самобутності, що формувалася упродовж століть, а в окремих містах (таких як Рим) – і тисячоліть.

Розвиток дизайну міст у високорозвинених країнах світу нині відбувається вельми динамічно, що продиктовано вимогами часу. Практично щомісяця у містах і містечках з'являються досконалі з точки зору дизайну публічні й культурні простори. Крім того, динамічно розвивається художнє оформлення міського середовища під відкритим небом, на нових естетичних принципах формуються інноваційні території для життя і розваг людей. Проявом розвитку нового дизайну міст стали мурали – величезні й художньо досконалі зображення на стінах будинків.

Дизайн архітектури міста наразі розвивається у рамках вельми значного числа напрямків: архітектури техно; раціональної архітектури; експресіоністської архітектури; конструктивізму; неопластичної архітектури; органічної архітектури; архітектури постмодерну; деконструктивізму; блобітектури; комп'ютерного дизайну; критичного регіоналізму; деконструктивізму; зеленого дизайну; хай-теку; модернізму; архітектури «Новелті».

У перші десятиліття XXI ст. дизайн архітектури міст не можна охарактеризувати як типовий, оскільки він відходить від стандартних норм, а також передбачає експерименти, постмодерні алюзії. Зокрема, жителі Києва вже упродовж багатьох років спостерігають, як у багатьох районах міста виникають псевдо-постмодерні, суперечливі з точки зору дизайну об`єкти, яких вже досить багато. Знищення і ущільнення історичного середовища для вивільнення місця для новітніх споруд не сприяє гармонізації житлового середовища.

Дизайн міста крім власне естетичного аспекту також пов'язаний із розвитком міських планувальних структур. Всього існує вісім основних геометризованих схем, що охоплюють все різноманіття міських планувальних структур: вільна; радіальна; радіально-кільцева; трикутна; прямокутна; прямокутно-діагональна; гексагональна; комбінована.

Важливою складовою сучасного проекту міського житла є саме його дизайнерське вирішення, яке наразі має бути орієнтоване на індивідуальність та неповторність. Проте серед різноманітності стильових вирішень чітко простежується тенденція орієнтації на історичні форми, які і у населення, і в архітекторів асоціюються з традиційним уявленням про житло, комфорт і затишок. Важливим чинником, який зумовлює такий підхід у проектуванні – це контекстуалізм професійного мислення [5].

Активно розвивається і модний сьогодні еко-дизайн. Екологізм сьогодні – це один із домінуючих концептуальних напрямів дизайну міст, що може отримати реалізацію у поєднанні з будь-якою морфологією. Однак акцентом буде все одно якість взаємодії об'єкта з середовищем, здатність об'єкта позитивно впливати на негативні сторони існуючого середовища і якість новоствореного середовища всередині об'єкта. Всередині екологізму вже є чимало підходів, які часто поєднуються. У місті це можуть бути «зелені» будівлі, енергоефективна та енергоактивна архітектура, автономна архітектура для спеціальних природних умов, екоміста тощо. Слід також згадати про біоморфізм – напрям, що відтворює складність природних форм, розвиває ці принципи формоутворення, застосовуючи динамічні поверхні та структури.

Більшість сучасних архітекторів та архітектурних бюро так чи інакше звертаються до екологізму дизайну і ставлять еко-якості об'єкту на перше місце концепції. Таким чином екологізм впливає на всі інші напрями і поступово стане необхідною складовою завдання на створення будь-якого об'єкта у рамках формування дизайну міського середовища.

Загалом слід вказати, що в Україні муніципальна влада та міські громади лише починають свій рух на шляху формування досконалого і креативного з точки зору дизайну внутрішнього середовища населеного пункту. Попри незаперечні досягнення у зазначеній сфері, особливо у таких містах як Київ, Львів, Дніпро, Одеса, за якістю й дизайнерським оформленням громадського й творчого міського простору відставання нашої країни від передових держав Заходу все ще лишається істотним.

Висновки. Таким чином, проаналізувавши роль урбанізації у дизайні, а також урбаністичні дизайнерські концепції, ми можемо стверджувати наступне:

– Розвиток культури XXI століття припускає подальше поширення урбанізації та дизайну великих міст. Урбанізацію розуміють як історичний процес

зростання ролі міст у розвитку суспільства, який охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення тощо. Урбанізація справляє значний вплив на розвиток різних соціально-економічних формацій і держав, саме з містами пов'язані основні досягнення цивілізації.

– Новою роллю дизайну в світовій культурі XXI століття є взаємодія мистецтв, цілісність та єдність навколишнього середовища і місце людини у цьому гармонійному просторі. У контексті вивчення впливу дизайну на розвиток міст варто зазначити, що в об'єкті дизайну поєднується користь та зовнішня досконалість, естетика й інженерно-технічне проектування. Складовими критеріями сучасного дизайнерського мистецтва у містобудуванні є користь, краса й надійність. Дизайн є особливим пластично-смисловим і одночасно утилітарно-художнім засобом комунікації міського середовища з оточуючим світом.

– Дизайн простору міста XXI століття має різноманітне змістове наповнення й ракурси, репрезентується у наукових працях, творах мистецтва, цифровому моделюванні, формується соціальною організацією міських співтовариств, повсякденними практиками й стилями життя, здобуває нових обрисів у сфері культурного споживання. Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного (оптимальним є гармонійне поєднання цих векторів).

Цікавим трендом міського дизайну є органічна архітектура, сплеск інтересу до якої на початку XXI ст. пов'язаний зі становленням екологічної естетики, що визнає можливість і значущість прямих зовнішніх аналогій архітектурних форм із формами органічної природи. Екологічна архітектура як напрям проектування, що розвинувся в Україні упродовж останнього десятиліття, сприяв використанню місцевих природних матеріалів, а також національних дизайнерських концепцій.

Звертаючись до перспективних напрямів дослідження, до них слід, імовірно, зарахувати прогнозування нових дизайнерських розробок і концепцій в сфері урбаністики в Україні у найближчі роки та на довгострокову перспективу.

Література

1. Безлюбченко О. С. Урбаністика / О. С. Безлюбченко, О. В. Завальний. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2015. – 274 с.

2. Богуцький В. М. Урбанонімія в національно-культурному аспекті / В. М. Богуцький // Лінгвістичні дослідження. – 2013. – Вип. 35. – С. 11-15.

3. Бурова О. І. Життєвий комфорт населення України в умовах урбанізації: соціологічний аналіз / О. І. Бурова. – Київ : Наукова думка, 2016. – 193 с.

4. Вечерський В. В. Спадщина містобудування України: Теорія і практика істрико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / В. В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ, 2003. – 560 с.

5. Височин І. А. Методи структурної реорганізації урбанізованих систем / І. А. Височин, С. А. Галушка. – Суми, 2017. – 82 с.

6. Габрель М. М. Просторовий потенціал в архітектурно-урбаністичному проектуванні / М. М. Габрель, Г. М. Юрчишин. – Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2015. – 314 с.

7. Габрель Т. М. Методи активізації творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Габрель Тарас Миколайович ; Нац. ун-т "Львів. політехніка". – Львів, 2018. – 19 с.

8. Гегер А. Д. Моделювання візуальних рекурсивних систем в об'єктах дизайну : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.01.03 / Гегер Анна Дмитрівна ; Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури. – Київ, 2017. – 20 с.

9. Глинтерник Э. М. Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы / Э. М. Глинтерник. – СПб. : Изд. «Петербургский институт печати», 2002. – 136 с.

10. Дизайн. История, современность, перспективы / Под ред. И. В. Голубятникова. – М. : Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2011. – 224 с.

11. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця XX - початку XXI століття (досвід Західної України) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Єфімова Анна Вікторівна ; Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2017. – 19 с.

12. Комарницька Г. О. Регіональна урбанізація / Г. О. Комарницька. – Львів : ЛДФА ; Кам'янець-Подільський : Медобори-2006, 2015. – 175 с.

13. Корчевський Д. О. Теоретико-методичні основи інтеграції змісту практично-технічної підготовки фахівців з комп'ютерної графіки і дизайну: автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / Корчевський Дмитро Олександрович ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2017. – 38 с.

14. Полудень Л. І. Формування професійної майстерності дизайнера інтер'єру в системі вищої мистецької освіти / Л. І. Полудень. – Черкаси : Вовчок О. Ю., 2017. – 211 с.

15. Пушкарьова К. К. Матеріалознавство для архітекторів та дизайнерів / К. К. Пушкарьова, М. О. Кочевих. – Київ : Ліра-К, 2017. – 423 с.

16. Соколов Э. В. Город глазами культуролога / Э. В. Соколов // Город и культура: сб. научн. тр./ СПБГиК. – СПб., 1996. Том 140. – С. 3-14.

17. Урбаністичні студії: сучасний стан та перспективи розвитку : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Дніпропетровськ, 25 берез. 2016 р.) / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ : Грані, 2016. – 176 с.

18. Чирчик С. В. Професійна підготовка дизайнерів інтер'єру: теорія, методика, практика / С. В. Чирчик. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. – 464 с.

19. Чупріна Н. В. Сучасні технології дизайн-діяльності / Н. В. Чупріна, Т. В. Струмінська. – Київ, 2017. – 416 с.

20. Штогрин М. В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000-2014 рр.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Штогрин Мар'яна Володимирівна ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – Київ, 2016. – 20 с.

21. Dudar T. V. Landscape ecology : manual / T. V. Dudar ; Nat. aviation univ. – Kyiv : NAU, 2014. – 241 p.

22. Kim S. E. Soziokulturelle Nachhaltigkeit Alter und Neuer Stadtteile an Beispielen in Deutschland, Österreich und Südkorea : Diss. / Seung Eon Kim ; Fak. Architektur und Stadtplannung der Univ. Stuttgart. – Stuttgart, 2016.– 289 s.

23. Liebig A. K. Die Aura der Stadt : eine Untersuchung zur Bedeutung des Begriffes der Aura für die Raumwissenschaften : Diss. / Anna Kristin Liebig ; Fak. für Architektur und Landschaft der Gottfried Wilhelm Leibniz Univ. Hannover. – Hannover, 2013. – 362 s.

24. Muir R. Shell guide to reading the landscape / R. Muir. – London : Michael Joseph, 1984. – 368 p.

25. Pluta K. Przestrzenie publiczne miast europejskich : projektowanie urbanistyczne / Katarzyna Pluta. – Warszawa : Oficyna wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2012. – 295 s.

References

1. Bezliubchenko, O. S., & Zavalnyi O. V. (2015). Urbanistics. Kharkiv : KhNUMH im. O. M. Beketova [in Ukrainian].

2. Bohutskyi, V. M. (2013). Urbanonomy in the National and Cultural Aspect, Linhvistychni doslidzhennia, 35, pp. 11-15 [in Ukrainian].

3. Burova, O. I. (2016). The Life Comfort of the Population of Ukraine in the Conditions of Urbanization: a Sociological Analysis. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Vecherskyi, V. V. (2003). The Legacy of Urban Planning in Ukraine: Theory and Practice of Historical Urban Planning Memorial Protection Studies of Populated Areas. Kyiv: NDITIAM [in Ukrainian].

5. Vysochyn, I. A., & Halushka, S. A. (2017). Methods of Structural Reorganization of Urbanized Systems . Sumy: Mriia-1.

6. Habrel, M. M., & Yurchyshyn, H. M. (2015). Spatial Potential in Architectural Urban Designing . Ivano-Frankivsk : IFNTUNH [in Ukrainian].

7. Habrel, T. M. (2018). Methods of Activating the Designer's Creativity by means of Computer Technologies: Author's abstract of the thesis for ... candidate in art studies: 17.00.07. Lviv: «Lviv Polytechnic National University» [in Ukrainian].

8. Heher, A. D. (2017). Modeling of Visual Recursive Systems in Design Objects: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Pedagogical Sciences: 05.01.03. Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture [in Ukrainian].

9. Glinternik, E. M. (2002). Graphic Design as an Artistic and Communicative System and Means of Advertising. Saint Petersburg : Izd. «Peterburgskiy institut pechati» [in Russian].

10. Golubyatnikov, I. V. (ed.). (2011). Design. History, Modernity, Perspectives . Moscow: Mir entsiklopediy Avanta+ Astrel [in Russian].

11. Yefimova, A. V. (2017). Artistic Practices in the Urban Spaces of the End of the 20th - the Beginning of the 21st Century (Experience of Western Ukraine): Author's abstract of the thesis for ... candidate in art studies: 17.00.05. Lviv: Lviv National Art Academy [in Ukrainian].

12. Komarnytska, H. O. (2006, 2015). Regional Urbanization. Lviv : LDFA ; Kamianets-Podilskyi : Medobory [in Ukrainian].

13. Korchevskyi, D. O. (2017). Theoretical and methodological bases of integration of the content of practical training of specialists in computer graphics and design: author's abstract of the thesis for... dr in pedagogical sciences: 13.00.02. Київ: National Pedogogical M.P. Drahomanov University [in Ukrainian].

14. Poluden, L. I. (2017). Formation of Professional Skills of Interior Designer in the System of Higher Art Education. Cherkasy : Vovchok O. Yu. [in Ukrainian].

15. Pushkarova, K. K., & Kochevykh, M. O. (2017). Material Science for Architects and Designers. Kyiv : Lira-K.

16. Sokolov E. V. (1996). City by the Eyes of Culture Expert. Gorod i kultura. Saint Petersburg : SPBGiK, 140, pp. 3-14 [in Russian].

17. Urbanistic Studios: Current State and Development Prospects (2016). Materials of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Dnipropetrovsk, March 25, 2016) / Dnipropetrovsk National Oles Honchar University, Hrani, Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

18. Chyrchyk, S. V. (2017). Professional training of interior designers: theory, methodology, practice. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].

19. Chuprina N. V., & Struminska T. V. (2017). Modern Technologies of Design Activities. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

20. Штогрин М. В. (2016). Urbanist toposes of contemporary ukrainian literature: traditions and transformations (2000-2014): author's abstract of the thesis for ... candidate in philological sciences: 10.01.01. Kyiv : Kyiv Borys Hrinchenko University [in Ukrainian].

21. Dudar, T. V. (2014). Landscape ecology. Kyiv : Nat. aviation univ. NAU [in Ukrainian].

22. Kim, S. E. (2016). Soziokulturelle Nachhaltigkeit Alter und Neuer Stadtteile an Beispielen in Deutschland, Österreich und Südkorea. Doctor's thesis. Seung Eon Kim. Stuttgart: Fak. Architektur und Stadtplannung der Univ.

23. Liebig, A. K. (2013). Die Aura der Stadt : eine Untersuchung zur Bedeutung des Begriffes der Aura für die Raumwissenschaften. Doctor's thesis. Hannover: Fak. für Architektur und Landschaft der Gottfried Wilhelm Leibniz Univ.

24. Muir, R. (1984). Shell guide to reading the landscape. London : Michael Joseph.

25. Pluta, K. (2012). Przestrzenie publiczne miast europejskich : projektowanie urbanistyczne. Warszawa : Oficyna wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.

УДК 746.3:549.282/.283

Залевська Марія Миколаївна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mrzlwsk@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТУРГІЙНОГО ШИТВА: ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО ГАПТУВАННЯ

Мета *роботи полягає у виявленні виникнення і розвитку українського церковного гаптування. Для досягнення мети проаналізовано виникнення, появу, розвиток і становлення церковного гаптування золотними і срібними нитками в Україні.* ***Методологія*** *дослідження передбачає використання міждисциплінарного, мистецтвознавчого та культурологічного підходів із залученням загальнонаукових методів (аналізу, історико-аналітичного, синтезу, аналогії, порівняльного). Зазначені методологічні підходи дозволяють глибше розкрити сутність українського церковного гаптування.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розкритті формування і становленні церковного гаптування в українському середовищі.* ***Висновки.*** *Українське церковне гаптування має історичний розвиток і пов'язане з прийняттям християнства. Мистецтво золотного шитва найбільший розвиток отримало в жіночих монастирях і кустарних майстернях. Вишивка золотними нитками в церковному житті відіграє значну роль, займає важливе і почесне значення. Золотне шиття є прикрасою храму, наповнює його багатством, складає символічний і сакральний зміст. Виготовлення гаптованих речей церковного призначення залежить в значній мірі від політичних, економічних і суспільних подій у державі.*

Ключові слова: *церковне гаптування, золотне шитво, вишивка.*

Залевская Мария Николаевна*, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Эволюция литургического шитья: традиции украинского церковного шитья

Цель работы *заключается в выявлении возникновения и развития украинского церковного шитья. Для достижения цели проанализированы возникновение, появление, развитие и становление церковного шитья золотными и серебряными нитями в Украине.* ***Методология*** *исследования предполагает использование междисциплинарного, искусствоведческого и культурологического подходов с привлечением общенаучных методов (анализа, историко-аналитического, синтеза, аналогии, сравнительного). Указанные методологические подходы позволяют глубже раскрыть сущность украинского церковного шитья.* ***Научная новизна*** *работы заключается в раскрытии формирования и становлении церковного шитья в украинской среде****.*** ***Выводы****. Украинское церковное шитье имеет историческое развитие и связано с принятием христианства. Искусство золотного шитья наибольшее развитие получило в женских монастырях и кустарных мастерских. Вышивка золотными нитями в церковной жизни играет значительную роль, занимает важное и почетное значение. Золотное шитья является украшением храма, наполняет его богатством, составляет символический и сакральный смысл. Изготовление вышитых вещей церковного назначения зависит в значительной степени от политических, экономических и общественных событий в государстве.*

Ключевые слова: *церковное шитье, золотые шитье, вышивка.*

Zalevskaya Maria*, Post-graduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The evolution of liturgical sewing: traditions of Ukrainian church sewing

The purpose of the article *is to identify the emergence and development of Ukrainian church sewing. To achieve the goal, the rise, appearance, construction and formation of church swag with gold*

©Залевська М. М., 2018

and silver threads in Ukraine have been analyzed. ***Methodology*** *of the study involves applying using interdisciplinary, art-study and cultural approaches with the use of general scientific methods (analysis, historical-analytical, synthesis, analogy, comparative). The above-mentioned methodological approaches allow revealing more profound the essence of Ukrainian church harping.* ***The scientific novelty*** *of the work is to uncover the formation and establishment of church harping in the Ukrainian environment.* ***Conclusions.*** *Ukrainian church feast has a historical development and is associated with the adoption of Christianity. The golden sewing art received the most significant progress in women's monasteries and handicraft workshops. Embroidery with gold threads in church life plays a vital role, takes a substantial and honorable value. Gold embroidery is an ornament of the temple, fills it with riches, is a symbolic and sacred meaning. The production of hacked things for church purposes depends in no small extent on political, economic and social events in the state.*

Key words: *church harping, gold thread, embroidery.*

Актуальність теми дослідження. Церковне гаптування виникло з появою християнства в Україні. Розвиток і становлення літургійних обрядів і храмового убранства, виготовленого золотним шитвом, відбувалось на основі українського національного мистецтва за церковними канонами візантійських обрядів [6]. За політичних і соціальних умов церковне шиття в кінці XIX ст. занепало. З відновленням і поширенням українського Православ'я відбувається накопичення практичних і теоретичних передумов для відродження золотного шитва в церковному богослужінні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У своїх працях висвітлення церковного гаптування торкалися науковці Т. Кара-Васильєва, О. Крайня, А. Варивода та ін., утім, тема потребує ще детальнішого системного дослідження і висвітлення.

Мета дослідження – простежити етапи еволюції і розвитку українського церковного гаптування (золотного шитва) та виявити його особливості.

Основний виклад матеріалу. Українське церковне гаптування – унікальний вид декоративного мистецтва. Церковне шиття має тисячолітню історію. Історичний розвиток його починається в X ст. після запровадження християнства в Київській Русі. Золотне шитво, принесене з Візантії, швидко розвивалося і розквітало. За короткий час своєю вишуканістю і красою стало відоме в країні і за її межами. Прикрашання одягу вишивкою золотими і срібними нитками використовували ще скіфи і сармати, кочові племена Північного Причорномор'я [3]. Декорування святкового одягу металізованими і металічними нитками збереглося, розвивалося, поширювалося і в період Київської Русі. Виявити цілісну картину всього літургійного шиття цього часу складно через частково виявлені і не завжди зрозумілі в богослужінні речі, втім, численні літописні джерела свідчать про церковні тканини і літургійне шитво того часу [7, 75]. Знахідки археологів в стародавніх могильниках і городищах Київщини, Львівщини, Тернопільщини, Чернігівщини, Житомирщини узорів і фрагментів вишивок X – XIII ст. є свідченням багатогранного і широкого розвитку літургійної вишивки [17]. За трактуванням М. Новицької, знайдені частини гаптування – це різноманітні деталі начільних жіночих пов'язок (кайми головних покривал), нагрудні чотирикутні нашивки, стоячі комірці, кайми лиштв одягу, плащів [16, 30]. В орнаментах вишивок, що використовувались часто як обереги, поєднувались рослинні,

геометричні, зооморфні орнаменти золототканих візантійських стрічок, імпортованих до Київської Русі протягом XI – XII ст. [8, 28].

Після прийняття християнства у Київській Русі використовували дорогі обрядово-інтер'єрні тканини для прикрашання храмів і пошиття літургійного одягу. Дослідники відзначають, що перші вироби дорогоцінного храмового убранства, різноманітні прикраси, форма службових предметів і орнаментальні мотиви гаптованих предметів з'явились разом з християнством в Київській Русі і православним візантійським богослужінням, були привезені візантійським духовенством для літургійних обрядів [4, 20]. Відблиски і переливи дорогих тканин, гаптованих або затканих золотом, декоративність орнаментів, яскраве вираження кольорів створювали надзвичайну святковість, розкіш. Усе це відтворювало і підкреслювало урочистість і небуденність церемоній [12, 271].

Крім особливої урочистості інтер'єру, естетичних функцій, богослужбові предмети з тканин були складовою частиною в богослужінні, маючи християнську символіку. Використання було різне: облачення для священників (фелони, стихарі, саккос, куколь, єпитрахилі, митри, орар, палиці, набедреники), завіси для вівтаря і окремих ікон, воздухи євхаристичні і покрівці на главу святого в гробниці і на святі речі, накриття престолів і жертовників (індитії), плащаниці (великі воздухи), покрови надгробні, різноманітні пелени (виносні, аналойні, підвісні під ікони), хоругви. Церковне літургійне шитво було поширене в усіх богослужбових предметах, про що є згадка в багатьох літочисленнях: «індитія» – напрестольний одяг, «завіси» – навколо ківорія у вівтарі, «плати служебці» – воздухи для Святих Дарів, «паволоки» – прозорі, тонкі тканини оздоблені золотом тощо [15, 29]. З археологічних, писемних і іконографічних джерел відомо, що церковні вишивані речі і предмети прикрашались коштовним гаптуванням [8, 24-25]. Вишивали в цей період, в основному, на шовкових тканинах металевими нитками двох видів: пряденими (сухозлітка) і волоченими (витягнуті), привезеними з Візантії [23, 402; 24, 215]. У 1183 р. літописець згадує, що під час великої пожежі в Успенському соборі Володимира згоріло багато «порт, шитих золотом і перлами, що вішали на свято у дві верві від золотих воріт до Богородиці, а від Богородиці до владичних сіней у дві ж верви чюдна» [13, 237].

Відповідно до прийнятих канонів церковними Соборами і віянь часу богослужбові предмети і речі протягом століть зазнавали деяких змін і нововведень. Прикладом може бути повідомлення, що в XV ст. після прийняття в Київській Русі Єрусалимського статуту змінилась і ускладнилась Передвеликодня служба в Святу П'ятницю з винесенням плащаниці, покладенням її посеред храму на «Гріб Господній» і хресним ходом [25, 26].

Зазнавав змін і художній стиль в орнаментальному і образотворчому гаптуванні. В більш ранніх творах переважали рослинні орнаменти: «візантійський» в'юнок, різного роду пагони, гілки; геометричні орнаменти – хрести, розетки, кола, плетінка; птахи. Часто ці мотиви і зображення створювались на основі стародавніх символів і народних вірувань (знаки родючості, дерево життя). Пізніше ці мотиви, доповнені коштовним камінням і перлами,

трансформувались у складний орнаментальний ряд, втративши первісне значення, а дерево життя перетворилося в деревоподібну складну композицію.

У XVII ст., наслідуючи візерунки на турецьких тканинах, в гаптуванні з'явилися зображення яскравих рослинних узорів, наближених до натуральних квітів, листя; створювались складні малюнки вазонів, корон, рогів достатку. Вишивку оздоблювали перлами, коштовним камінням. Переважали в храмах гаптовані тканини з орнаментальною вишивкою, а от з вишитими зображеннями образів гаптованих тканин було менше. В багатих храмах, про що свідчать описні книги, біля ікон центрального іконостасу в святкові дні висіли пелени з дорогих, пишних, яскравих тканин, які змінювали «повсякденні» менш прикрашені. На раки святих і на «мирські» труни клали покрови з зображенням Голгофського хреста, вишиті золотом і сріблом. Покрівці, воздухи і облачення священників прикрашали орнаментальною вишивкою. Пелени з дешевих тканин були у бідних церквах [19, 58]. Науковець І. Стерлігова, досліджуючи середньовічне мистецтво, зазначила, що ікона Божої Матері Вишгородська (Володимирська) прикрашена розшитими дорогоцінними тканинами і різними прикрасами із золота (гривнями, моністами, зарукав'ями) [22, 63].

Гаптовані речі церковного вжитку в період Київської Русі виготовляли, в основному, в жіночих монастирях. Дослідниця М. Новицька повідомляє, що сестра Володимира Мономаха Анна Всеволодівна (Анна-Янка) організувала дівчаткам школу для навчання гаптувального мистецтва при Андріївському монастирі, створеному її батьком, де сама прийняла постриг. Дружина Київського князя Рюрика Ростиславовича княгиня Анна виготовляла гаптовані речі для прикрашання церков і власних потреб родини [16, 27]. За свідченням написів на вкладах і документах, вишиванням золотними нитками в Київській Русі переважно займалися жінки. Вишивка богослужбових предметів вважалася богоугодною справою. Дівчаток привчали до рукоділля з дитинства, як в середовищі селянському, так і в вищих багатих верствах [25, 74].

Розшиті церковні предмети, разом з виробами із дорогих матеріалів і цінними книгами, часто згадуються як пожертви до храмів і монастирів від князівських родин і багатих людей. Подаровані вклади записувалися ретельно у вкладні, описні відомості і звітні книги, а жертводавців і доброчинців згадували в поминальних синодиках. Цінувалися особливо вигаптувані тканини з вишитими зображеннями осіб. Внаслідок пожеж, війн, грабежів в літописах і писемних пам'ятках нерідко згадуються втрати коштовних вкладів [16, 26].

Зображення святих в золотному шитві, їхнє життя, біблійні і євангельські сюжети, християнські знаки і символи, вишивка відкритих частин тіла і лицьове шиття – все це підпорядковувалося і виконувалося за правилами і канонами подібно до написання ікон в середньовічному і пізнішому образотворчому християнському мистецтві. Складні іконографічні сюжети і композиції церковних речей вимагали допомоги і участі професійних художників. Останні (в основному, іконописці) складали і виконували для гаптувальниць малюнки та візерунки на папері чи тканині. Втім, у більшості випадків з архівних документів дізнаємося про ім'я власниці майстерні або замовника, а імена художника чи гаптувальниці згадуються дуже рідко

[15, 219]. Вміщені на гаптованих літургійних вкладних пам'ятках написи свідчать про час і місце вкладу, ім'я вкладника і, часто, з якого приводу зроблено вклад. Такі твори є історичними і цінними для досліджень [1, 174]. Ще в до-монгольський період, про що розповідають літописці, князі дарували церквам «завіси, золотом шиті», «плати аксамітни шиття золотом і перлами» [11, 237]. Твори, гаптовані в цей період шовком, згадуються рідше, бо вони старіли швидше і їх менше збереглося. Гаптування шовком досягло високого художнього рівня в XIV – XV ст., про що свідчать великий воздух «Спас Нерукотворний» і напрестольний одяг із зображенням «Деісус зі Спасом Милостивим в центрі» [20, 229].

У XII ст. вишивальні майстерні були майже в кожному жіночому монастирі і в більшості багатих маєтків. Ігуменя чи власниця майстерні мала вагомий внесок при створенні гаптованих речей. Вона відбирала для навчання кращих майстринь, слідкувала за технологічними і художніми процесами виконання творів, підбирала необхідні матеріали і сюжет, співпрацювала з художниками. Незважаючи на велику кількість гаптувальниць, як правило, власниця майстерні хоч і була з панівних багатих верств, майже завжди брала безпосередню участь у створенні речей, виготовлених золотним шитвом. В XVII ст. в гаптуванні, на відміну від іконопису, велику роль мав «зразок» твору, який до найменших деталей потрібно було повторити.

Протягом XV – XVIII ст. гаптарським мистецтвом славилися такі жіночі монастирі: Києво-Флорівський Вознесенський, Чернігівський П'ятницький, Києво-Печерський Вознесенський, Ніжинський Введенський. Артефакти цього періоду, що збереглися в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва, дають можливість зробити висновки і оцінити частково масштаби існування гаптованих речей в храмах і монастирях. Для більш детального ознайомлення з діяльністю гаптувальниць в монастирях і їхніми здобутками доцільно зупинитись на творчості київських монастирських центрів гаптування, як більш розвинутих.

Чільне місце в гаптувальному мистецтві серед відомих жіночих монастирів в XVI ст. займав Києво-Печерський Вознесенський жіночий монастир, який розміщувався навпроти стін Києво-Печерського монастиря. Сучасники звали цей монастир «Печерський паненський», бо насельницями були, в основному, вихідці з найвищих багатих верств суспільства [9, 25-35]. Про майстерність черниць в гаптуванні є документальні відомості від військового французького інженера Гійом Левассер де Боплан, який, подорожуючи у 1630 – 1647 рр. Україною, стверджував, що безпосередньо в майстринь у монастирі можна купити гарні гаптовані вишивки [9, 35-36]. Про вдалих гаптувальниць з цього монастиря згадував, подорожуючи Україною в середині XVII ст., син Антиохійського Патріарха Макарія архідиякон Павло Алепський [18].

Вишивання в обителі, ймовірно, було основним заняттям черниць. В грамоті реєстру монастирського майна за 1683 р. засвідчено, що важка копітка праця рукодільниць не мала великого доходу і прибуток від вишивання витрачався на утримання монастиря. Обитель не мала маєтностей і приписних селян, а в господарстві була лише одна холодна церква і занедбаний колодязь [9, 40]. Розквіт

Києво-Печерського Вознесенського монастиря і зокрема гаптарської майстерні відбувається під час ігуменського керівництва (1683(?) – 1707) Марії Магдалини Мазепиної (з роду Мокієвських) – матері видатного гетьмана Івана Мазепи. Матеріальний стан поліпшився завдяки приписам гетьманських універсалів на володіння деякими селами. В 1688 р. до нього приписали Глухівський Преображенський жіночий монастир разом із селом Береза [9, 42]. Ансамбль монастиря розширився за рахунок збудованої теплої Покровської церкви та змурованого в 1705 р. храму на честь Вознесіння Господнього. За указом Петра І в 1711 р. земельну ділянку, на якій був розташований Києво-Печерський Вознесенський монастир, відчужено для будівництва Печерської фортеці. Монастир закрили, а черниць перевели до Києво-Флорівського Вознесенського монастиря. О. Крайня, досліджуючи історію Києво-Печерського монастиря, пояснила, що внаслідок епідемії чуми 1710 – 1711 рр. зменшилась кількість насельниць, що й обумовило вимушене переселення черниць [9, 78].

Техніки і манери гаптування черниць в ранній період діяльності Києво-Печерського монастиря виявити складно через досить незначної кількості робіт церковного золотного шитва, виготовлених в кінці XVI ст. і збережених. Аналіз пам’яток золотного шитва фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, в колекції якого є значна кількість творів, віднесених дослідниками до барокового українського гаптування, свідчить про майстерне виконання черницями вишивок шовками «за формою»; срібними, золотими та сканими нитками технікою «в прикріп за лічбою» [2, 49]. Дослідниця А. Варивода вивчила і охарактеризувала українське церковне гаптування XVII – XVIII ст. на зразках пам’яток музею, детально описала зібрання виробів золотного шитва, створених в епоху бароко.

Про майстерність гаптувальниць і якість золотного шитва в Києво-Печерському Вознесенському монастирі можна мати уявлення на основі однієї з робіт майстринь – воздуха «Христос у гробі» за інв. № КПЛ-Т-139 з колекції Національного музею українського народного декоративного музею [2, 50]. Цей покров був виготовлений у 1689 р. в Печерському монастирі під керівництвом ігумені Марії Магдалини Мазепиної, можливо, до урочистих подій, присвячених гетьману Івану Мазепі. Іконографічна композиція воздуху «Христос у гробі» гаптована технікою «в прикріп за лічбою» золотими, срібними і шовковими нитками на малиновому «ритому» оксамиті з ворсовим візерунком. Кайма зроблена з зеленого гладкого оксамиту і оздоблена насиченим рослинним орнаментом із стилізованих квітів і листя. В чотирьох кутах визначної пам’ятки розміщені зображення покровителів сім’ї Мазепиних: матері Марії Магдалини, св. Іоанна Предтечі – патрона гетьмана, мучениці Юліанії і архідиякона Стефана. Герб гетьмана «Курч» розміщено в центральній нижній частині кайми. Все гаптування щедро прикрашене перлами і коштовним кольоровим камінням. Невідомо, чи ігуменя Марія Магдалина брала безпосередню участь у гаптуванні речей, але стилістичні зображення і технічне виконання дозволяє розпізнати вироби, виготовлені черницями під її керівництвом. На початку XVIII ст. відбувається найбільший розквіт Києво-Печерського Вознесенського жіночого монастиря,

виконується багато замовлень для церков. Дещо змінюється техніко-технологічне виконання творів: «панцирний» шов поєднується із швом «за мотузкою». Черниці Києво-Печерського Вознесенського монастиря після об'єднання в 1711 р. з черницями Києво-Флорівського Вознесенського монастиря принесли свої традиції, вміння і художньо-технологічні особливості гаптування до черниць на Подолі.

Перша писемна згадка про Києво-Флорівський Вознесенський жіночий монастир свідчить, що у 1559 р. князем Костянтином Острозьким дане право київському протоієрею Якову Гулькевичу володіти Флорівським монастирем. Це найстаріша жіноча обитель у Києві [10, 44]. Матеріальне положення у монастирі поліпшилось при керівництві ігумені Агафії Гуменицької лише в 40-х рр. XVII ст. після приєднання до володінь монастиря за універсалом гетьмана Богдана Хмельницького декількох сіл в 1648 р. [10, 63]. За часів Руїни відбувались загарбання маєтків і власності Києво-Флорівського монастиря, що призвело до зубожіння. Покращення господарства відбулось, коли гетьман І. Самойлович взяв під свою опіку монастир, підтвердивши універсалом від 6 жовтня 1673 р. Від гетьмана Івана Мазепи в 1689 р. ігуменя Ангеліна отримала право на володіння відібраними селами Вишеньки та Дмитровичі [14, 67].

Після приєднання в 1711 р. до Флорівського монастиря Печерської обителі і переселення з закритого Золотоверхого Михайлівського жіночого монастиря ігумені Анастасії і намісниці Феодосії значно поліпшилось його матеріальне становище. Розширились володіння землею, збагатилась скарбниця і ризниця [9, 33]. Флорівський жіночий монастир став центром «панянських» монастирів Києва і зберігачем традицій і реліквій гаптарського мистецтва. Про те, що в XVI – XVII ст. гаптування було основним заняттям флорівських черниць, достовірних історичних свідчень не зафіксовано. На початку XVIII ст. відбувся розквіт українського мистецтва гаптування, а Флорівський монастир став у Києві провідним центром золотного шитва. В колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва зберігається декілька пам'яток, виконаних флорівськими гаптувальницями в першій половині XVIII ст. технікою по «карті» із шкіряним підстеленням.

У 1741 р. ігуменею Флорівського монастиря стала черниця Олена – до постригу в миру баронеса Де-Жанті, з владним енергійним характером [14, 74]. З її ім'ям пов'язували скандальні монастирські скарги черниць. Київський митрополит Тимофій Щербицький в 1752 р. замінив її на ігуменю Євпраксію і перевів на Чернігівщину до Новомлинського монастиря, де в квітні 1758 р. вона і померла. Особистість ігумені Олени в історії українського золотного шитва в XVIII ст. відома, завдячуючи її підписам на багатьох гаптованих предметах. М. Новицька виявила в українських музеях 12 речей, вишитих сухозліткою і шовком з підписом Олени. Роботи, створені під її керівництвом чи нею особисто, мають спільні стилістичні і художньо-технологічні характеристики, що відрізняють їх від інших творів гаптування. У Флорівській обителі традиції українського гаптарства не припинялись із змінами ігумені. Відтворювались старі композиції, виготовлялись нові зразки. Але повторення усталених прорисів в гаптуванні, які існували десятиліттями в монастирі, мають деякі відмінності, завдяки створенню нових

композицій, виконанню деталей сцен і інтер'єру, техніко-технологічним прийомам. Створювались шедеври світового рівня. Естетичне враження і художня цінність в більшій мірі залежала від майстерності гаптувальниці, її навичок і вміння передати красу твору.

Наприкінці XVIII ст. в Україні відбувся помітний занепад золотного шитва. Декорування православних храмів обрядово-інтер'єрними тканинами зазнало значних змін. Політика Російської імперії мала суттєвий вплив на Україну після входження до її складу українських земель. Відбувалась стандартизація і уніфікація церковного текстилю в зв'язку з розвитком текстильного промислового виробництва [26]. Запроваджено було централізоване управління Церквою через Синод. На всій території Російської імперії над церковним майном був встановлений нагляд і суворий контроль. Зазнало значних змін гаптування багатофігурних композицій. В богослужбовий обіг вводились парчеві тканини фабричного виготовлення з металізованими нитками. Церковний текстиль оздоблювався, в основному, позументом (яскравими шнурами) або золото-срібним мереживом.

В 1786 р. в Російській імперії були запроваджені монастирські штати – відбулось з'єднання багатьох монастирів, внаслідок чого розвиток гаптарських майстерень занепав. До чого призвело втручання в монастирське життя, можна відслідкувати на прикладі Києво-Йорданського жіночого монастиря, що в кінці XVIII ст. був провідним центром іконопису та гаптування: коли в 1808 р. черниць відселили в Золотоношу до Красногірського Богословського монастиря, після цього об'єднання Києво-Йорданський припинив свою діяльність [21].

У XIX ст. в Україні була нечисленна кількість центрів гаптування. Серед них виділялись Києво-Флорівський жіночий, Ладинський Покровський і Ніжинський Введенський жіночі монастирі з Чернігівщини [5]. Виготовлені в монастирських майстернях богослужбові речі купували і жертвували, в основному, населення середнього класу. Декорування гаптуванням в оздобленні церковних тканин зменшувалось також через трудомісткий складний процес золотної вишивки, високовартісних гаптованих виробів, тривалого періоду навчання майстринь. Наприкінці XIX ст. в Україні церковне гаптування частково мало поширення в майстернях кустарних промислів, створених в поміщицьких маєтках і в міських цехових майстернях.

Наукова новизна. В статті вперше розкрито формування і становлення церковного гаптувального мистецтва в українському середовищі. Досліджено пам'ятки церковного золотного шитва XI-XX ст., як складової культурної спадщини українців. Розглянуто поширення на землях України традицій гаптування в культурно-релігійному контексті.

Висновки. Аналізуючи вище зазначене, слід відмітити, що в Україні церковне гаптування почалось і поширилось з прийняттям християнства. Розвиток золотного шитва відбувався в жіночих монастирях, майстернях кустарних промислів поміщицьких маєтків, міських цехових об'єднаннях. У XVII – XVIII ст. відбувся розквіт гаптування в монастирях Православної Церкви, завдячуючи опіці і турботі гетьмана Івана Мазепи. Виготовлення гаптованих речей церковного призначення – складний, витратний і трудомісткий процес, в значній мірі залежний від політичних і суспільних устроїв у державі.

Література

1. Александр (Федоров), игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. Санкт-Петербург: САТИСЪ. 2007. 228 с.

2. Варивода А. Г. Пам'ятки українського церковного гаптування XVII – XVIII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника як об'єкт культурної спадщини: дис. … канд. істор. н.: спец. 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство». Київ, 2015. 261 с.

3. Варивончик А. В. Витоки та історична еволюція вишивки як складової традиційного українського одягу. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2012. С. 5-16.

4. Дерябина Т. Ю. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне церковного текстиля: дис. … канд. техн. н.: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». Санкт-Петербург, 2014. 224 с.

5. Зайченко В. В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування.т Скарбниця української культури: зб. наук. праць. Чернігів, 2012. С.228-238.

6. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки: книга-альбом. Київ: Мистецтво, 2008. 231 с.

7. Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII – XX століття). Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000. 258 с.

8. Катасонова Е. Ю. Золотное шитье домонгольской Руси X – XIII вв. Убрус. Церковное шитье и современность. Санкт-Петербург: Изд. золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2005. С. 24-45.

9. Крайня О. О. Києво-Печерський жіночий монастир XVI – початку XVIII ст. і доля його пам'яток. Київ: НКПІКЗ, 2012. 128 с.

10. Крайня О. О. Флорівський (Вознесенський) монастир у Києві як пам'ятка історії та архітектури XVI – початку XX століть: дис. … канд. іст. н.: спец. 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство». Київ, 2012. 280 с.

11. Лаврентіївський і Іпатіївський літопис. Хрестоматія з історії Української РСР. Київ: Рад. школа, 1959. Т.1. 747 с.

12. Лелеков Л. А. Семантический параллелизм в орнаментике. Москва: Искусство, 1982. 384 с.

13. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ: Дніпро, 1989. 591 с.

14. Малиженовский Н. Ф. Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. Киев: Феникс, 2010. 140 с.

15. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. Москва: Прогресс, 1983. 340 с.

16. Новицька М. Гаптування в Київській Русі (За матеріалами розкопок на території УРСР). Археологія. 1965. Т. XVIII. С. 24-38.

17. Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. 1973. № 12. С. 41-50.

18. Подорож Антиохійського Патріарха Макарія в Україну в середині XVII століття, описане його сином архідияконом Павлом Алепським (рос. мовою). Київ: Вид-во Києво-Печерської Успенської лаври, 1997. 160 с.

19. Свирин А. Н. Древнерусское шитье. Москва: Искусство, 1963. 152 с.

20. Снегирев И. М. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Москва, 1852. 354 с.

21. Сохань С. В. Київські Богословський та Йорданський дівочі монастирі XV – XVIII ст.: сплетіння долі в історичному просторі. Рукописна та книжкова спадщина України. Київ, 2009. С. 79-98.

22. Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI – XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ. Москва: Прогресс-традиция, 2000. 264 с.

23. Фехнер М. В. Золотное шитье Древней Руси. Памятники культуры. Новые открытия 1978 г. Ленинград, 1979. С. 401-405.

24. Фехнер М. В. Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси: археол. данные. Советская археология. 1977. №3. С.130-132.

25. Хребина Т. В. Церковное шитье: традиции и современность. Санкт-Петербург: Вимаививс, 2010. 275 с.

26. Шубина Т. Г. Стандартизация церковной тканой утвари и облачений священства XIX – начала XX вв. (некоторые предварительные итоги наблюдений) // Труды Государственного музея истории религии. Санкт-Петербург: Акционер и Ко, 2005. С.67-75.

References

1. Alexander, (Fedorov), hegumen (2007). Church art as a spatial-visual complex. St. Petersburg: SATIS [in Russian].

2. Varivoda, A.G. (2015). Pamyatki Ukrainian church haptuvannya XVII – XVIII century. [in Ukrainian].

3. Varivonchik, A.V. (2012). Origins and historical evolution of embroidery as a component of traditional Ukrainian clothing Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

4. Deryabina, T.Y. (2014). Archaic and traditional technologies in modern design of church textiles: dis. for the competition uch. step. Candida. tech. Sciences: spec. 17.00.06 "Technical aesthetics and design" [in Russian].

5. Zaichenko V. V. (2012). Gaptharty in Chernigivshchina. Oserecki haptuvannya Skarbnitsya Ukrainian culture: zb. sciences. prac. Chernigiv [in Ukrainian].

6. Kara-Vasilieva, T.V. (2008). History of Ukrainian embroidery [in Ukrainian].

7. Kara-Vasiliyeva, T.V. (2000). Masterpiece of the Church Shitva of Ukraine (XII-XX). [in Ukrainian].

8. Katasonova, E. Y. (2005). Gold embroidery of pre-Mongol Rus. X – XIII centuries. Ubrus. Church sewn and modernity. St. Petersburg: Izd. gold embroidery workshop at the Assumption Compound of Optina Desert [in Russian].

9. Krayna, O.O. (2012). Kyiv-Pechersky Women's Monastery XVI – the beginning of the XVIII century. and the fate of his monuments [in Ukrainian].

10. Krayna, O.O. (2012). Florivsky (Ascension) monastery in Kyiv as a monument of history and architecture of the 16th – early 20th centuries: diss. for obtaining sciences. step Cand. is Sciences: 26.00.05 «Museology. Memory science» [in Ukrainian].

11. Laurentian and Hypatian Chronicles. Book on the history of the Ukrainian SSR. (1959) [in Ukrainian].

12. Lelekov, L.A. (1982). Semantic parallelism in ornamentation [in Russian].

13.Ch ronicles of Rus. transl. from ancient times. L. E. Makhnovets. (1989) [in Ukrainian].

14. Malizhenovsky, N.F. (2010). Kiev female Florovsky (Ascension) monastery. [in Russian].

15. Manushina, T.N. (1983). Artistic sewing of Ancient Russia in the collection of the Zagorsk Museum. [in Russian].

16. Novitska, M. (1965). Gaptuvannya in Kyiv Rusia (Behind the materials of the rosettes on the URSR teritory) [in Ukrainian].

17. Orlov, R.S. (1973). Davnorusska Vishivka XIII century. [in Ukrainian].

18. The road to the Antiochian Patriarch of Makariya in Ukraine in the middle of the 17th century(1977) (in Russian).

19.Svirin, A. N. (1963). Old Russian sewing. [in Russian]

20. Snegirev, I.M. (1852). Russian antiquity in monuments of church and civil architecture. [in Russian]

21. Sohan, S. V. (2009). Kyivskyi Bogoslovskyy Yordansky monasticism of the XV – XVIII century: spleen dolya in the historical space. [in Ukrainian].

22. Sterligova, I.A. (2000). Precious gem of ancient Russian icons of the 11th-14th centuries. Origin, symbolism, artistic image. [in Russian].

23. Fechner, M.V. (1979). Gold embroidery of Ancient Russia [in Russian].

24. Fechner, M.V. (1977). Products of silk-weaving workshops of Byzantium in Ancient Russia: [archaeol. data] [in Russian]

25. Khrebina, T.V. (2010). Church sewing: traditions and modernity. Saint-Petersburg : Vimaivivs [in Russian].

26. Shubina, T.G. (2005). Standardization of church woven utensils and vestments of the priesthood of the nineteenth and early twentieth centuries. (some preliminary results of observations) [in Russian].

УДК 741/743

Лопухова Світлана Олександрівна,
заслужений художник України, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
культури і мистецтв
svitlopukhova@gmail.com

ВИКЛАДАННЯ РИСУНКУ МАЙБУТНІМ ДИЗАЙНЕРАМ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Мета роботи. *Динамічне впровадження нових наукових і технічних досягнень у всі сфери життя суспільства визначає і нові вимоги до сучасної професійної освіти. Новітні технології з колосальними навчальними ресурсами неминуче впливають на зміст і організацію навчального процесу. Мета роботи – пошук відповіді на питання: як реформувати академічні дисципліни, збереження яких у класичному вигляді стає неможливим в нових умовах розвитку суспільства.* ***Методологія.*** *Складовою частиною багатьох сучасних технічних і гуманітарних вітчизняних вишів є факультет Дизайну з кафедрами різної спеціалізації. Професійна підготовка дизайнерів передбачає вивчення таких фундаментальних дисциплін художньої освіти, як Рисунок, Живопис, Композиція. За сучасними державними нормативами і стандартами суттєво скорочено обсяг часу на їх вивчення. Стає зрозумілим, що зберегти академічні дисципліни сьогодні в традиційному вигляді неможливо.* ***Наукова новизна.*** *Автор статті, професійний художник і педагог, пропонує експериментальну методику викладання рисунку, побудовану на принципі поєднання класичної традиції та інновацій. В статті наводиться обґрунтування запропонованого методу, надається система завдань.* ***Висновки****. Автор акцентує увагу на значимості ролі рисунку в дизайнерській освіті, визначає співвідношення між традиціями академічної школи і новими досягненнями у сфері технологій дизайну, формулює сутність запропонованої методики і завдання педагога.*

Ключові слова: *рисунок, академічний, навчання, традиція, методи.*

Лопухова Светлана Александровна*, заслуженный художник Украины, доцент, доцент кафедры графического дизайна Киевского национального университета культуры и искусств*

Преподавание рисунка будущим дизайнерам в современных условиях

Цель работы. *Динамичное внедрение новых научных и технических достижений во все сферы жизни общества определяет и новые требования к современному профессиональному образованию. Новейшие технологии с колоссальными учебными ресурсами неизбежно влияют на содержание и организацию учебного процесса. Цель работы – поиск ответа на вопрос: как реформировать академические дисциплины, сохранение которых в классическом виде становится невозможным в новых условиях развития общества.* ***Методология.*** *Составной частью многих современных технических и гуманитарных отечественных вузов является факультет Дизайна с кафедрами различной специализации. Профессиональная подготовка дизайнеров предусматривает изучение таких базовых дисциплин художественного образования, как Рисунок, Живопись, Композиция. В соответствии с современными государственными нормативами и стандартами существенно сокращено время, отведенное на их изучение. Становится понятным, что сохранить академические дисциплины сегодня в классическом виде невозможно.* ***Научная новизна.*** *Автор статьи, профессиональный художник и педагог, предлагает экспериментальную методику обучения рисунку, построенную на принципе сочетания классической традиции с инновациями. В статье приводится обоснование предложенного метода, предлагается система практических заданий.* ***Выводы****. Автор акцентирует внимание на значимости роли рисунка в дизайнерском образовании, определяет соотношение между традициями академической школы и новыми достижениями в области технологий дизайна, формулирует суть предложенной методики и задачу педагога.*

Ключевые слова: *рисунок, академический, обучение, традиция, методы.*

©Лопухова С. О., 2018

***Lopukhova Svitlana**, Honored Artist of Ukraine, Docent, Associate Professor of the Graphic Design Department, Kiev National University of Culture and Arts*

Teaching drawing to future designers in terms of the modern conditions

***Purpose of the article.** A dynamic implementation of new scientific and technical achievements into all spheres of the society's life determines new requirements for the modern professional education. The purpose of the work is to find the answer how to reform academic disciplines. Cutting-edge technologies with colossal educational resources inevitably affect the content and organization of the educational process. **Methodology.** An integral part of many Ukrainian modern higher educational institutions is the faculty of Design with departments of various specialties. The professional design teaching provides for mastering such basic disciplines of art education as Drawing, Painting and Composition. State standards have extremely reduced the allotted time for mastering those disciplines. Thus it becomes clear that at present it is impossible to preserve academic disciplines in the classical form. **Scientific novelty.** The author of the article, an artist and teacher herself, offers an experimental method based on the principle of combining classical tradition and innovations, as well as the system of practical exercises. **Conclusions.** The article focuses on the principles and methods of teaching Drawing. The author emphasizes the importance of Drawing in the design education, determines the correlation between the traditions of the academic school and new achievements in the field of design technologies and designates the teacher's task.*

Key words: *drawing, academic, teaching, tradition, methods.*

Актуальність теми дослідження. Нові умови розвитку суспільства – стрімкий технологічний прогрес, ескалація масової культури, зміна оточуючого середовища – створюють новий образ світу і висувають нові вимоги до соціальної дійсності. Виникає необхідність у набутті нових знань та умінь, які формують нову етику і культуру.

Зміни в суспільстві вимагають змін і у сфері освіти, зокрема у концепції професійної підготовки майбутнього спеціаліста нового покоління дизайнерів. На сьогоднішній день не тільки спеціалізовані, а й технічні та гуманітарні вітчизняні виші мають факультет дизайну з кафедрами різної спеціалізації, де викладаються фундаментальні дисципліни художньої освіти, однією з яких є рисунок. Але класична академічна методика викладання рисунку розрахована на довгострокове навчання, вже не відповідає вимогам сучасності. Під впливом інновацій змінюються умови традиційної професійної підготовки студентів. Активно впроваджуються в навчальний процес нові дисципліни, в творчому процесі застосовується новий технічний інструментарій. Для оволодіння новими знаннями і практичними навичками потрібен час. Відповідно, запроваджуються нові нормативи і стандарти, за якими суттєво скорочується обсяг часу на вивчення академічних дисциплін. Як наслідок, постає проблема якості професійної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Часи змінюються, і освітні тенденції теж змінюються під впливом інновацій науково-технічного прогресу. Видатний американський філософ Марта Нуссбаум звертає увагу на те, що в багатьох країнах світу навчальні заклади різного рівня, від початкової школи до університетів, скорочують обсяг часу на вивчення гуманітарних наук і різних видів мистецтва. Політики вважають за необхідне позбавитися «непотрібної» галузі знань, яка, на їхню думку, в епоху глобалізації та технологічного прогресу не сприяє збереженню конкурентоспроможності держав на світовому ринку. Тільки видатні державні діячі та педагоги розуміють, що гуманітарні науки і мистецтво прищеплюють здатність до критичного мислення, формують професійну компетентну особистість,

виховують художній смак, вчать людину самостійно приймати рішення, діяти, чинити розумний опір сліпій силі традицій і авторитетів [5, 16].

На початку ХХ ст. в Європі законодавцями нового стилю (відомого як «модерн», від фр. *moderne* – новітній, сучасний) були чотири країни: Голландія, Німеччина, Росія, Франція. Але лише в Німеччині та Росії були створені навчальні заклади абсолютно нового типу. Найвідоміші школи дизайнерського профілю зі схожими навчальними програмами – Баухауз (Німеччина, 1919-33 р.р.) і ВХУТЕМАС («Вищі художньо-технічні майстерні», Радянська Росія, 1920-39 р.р.) – розробляли головні соціальні принципи технічної естетики, концепції поєднання мистецтва і функціоналізму. [6] Реалізація цих ідей вимагала реформування системи художньої освіти. Концепція поєднання мистецтва і функціоналізму втілювалась у нових методах викладання дисциплін – класичні лекції поєднувалися з практичними заняттями в майстернях, де вивчалась і поглиблювалась теорія кольору, рисунка, форми. В процесі постійних диспутів навколо шляхів реформування системи художньої освіти викладацький колектив сходився в одному – необхідності руйнації академічних традицій. [3]

Баухауз став першою школою, яка відмовилась від академічних традиційних методів викладання художніх дисциплін і прагнула реформувати систему освіти, об'єднавши різні види художньої творчості. Випускники Баухауза демонстрували самостійність і неймовірний успіх навчального експерименту [2].

ВХУТЕМАС реалізував концепцію нової художньої педагогіки, в основу якої були покладені методи аналітичного дослідження художньої форми. Підкреслювалась необхідність формування естетичного предметно-просторового середовища людини і виховання художніх кадрів для промисловості. Нові тенденції в художній освіті поступово витісняли традиції класичних академічних дисциплін [7].

Багато ідей авангардних мистецьких шкіл і в наш час залишаються сучасними: комплексність навчання, поєднання теорії з практичними заняттями в програмах художніх дисциплін, сприяння розвитку в студенті абстрактного, просторового і формально-аналітичного мислення, надання свободи творчій індивідуальності [3].

Професор Львівської національної академії мистецтв С. Мартинюк зазначає, що в сучасних дизайнерських школах світу відмовляються від класичної форми викладання рисунку, вважаючи її застарілою. Але підміна конкретних навчальних завдань «псевдотворчими» призводить лише до демонстрації відвертого дилетантизму. Стереотипність мислення дизайнерів, що не володіють в достатньому обсязі фундаментальними знаннями, породжує або відвертий кітч, або безликий продукт середньої якості, який стає загальноприйнятим стандартом. Необхідним є правильне, оптимальне використання ресурсу академічних предметів у підготовці фахівців відповідного профілю [4].

Такої ж думки дотримується доктор мистецтвознавства В.Даниленко. Він підкреслює, що для практичного втілення образу з використанням більш складного, ніж олівець, інструмента – комп'ютера – дизайнеру необхідна база, яку дає фундаментальна художня підготовка. А коли роботу художника виконує людина без художньої освіти, це одразу негативно позначається на результаті. Тільки

багатолітній художній вишкіл дає чуття композиційної рівноваги, кольорової гармонії, нюансів пластики [1].

Образотворча грамота є універсальною базою для творчої діяльності. Існує вельми розповсюджена думка, що вільному творчому процесу заважають знання. Але, скоріше, саме відсутність знань гальмує професійний розвиток. Студент не зможе відобразити об'єкт, якщо не має уяви про сам процес зображення. Теоретичні знання обов'язково мають бути підкріплені постійними практичними вправами, які розвивають уміння і навички, підвищують професійну майстерність. Видатний американський педагог Роберт Беверлі Хейл так характеризує процес рисунку: «Найбільша складність при малюванні полягає в необхідності думати про безліч речей одночасно. Оскільки більш-менш усвідомлено думати можна тільки про щось одне, все інше, необхідне для рисунку, повинно бути засвоєно автоматично. Таким чином, певна кількість матеріалу засвоюється в процесі навчання на підсвідомому рівні застосування навику як інструменту» [6,13].

Мета дослідження. Автор статті намагається знайти відповідь на питання: чи є сьогодні необхідність зберігати академічні дисципліни в традиційній формі; як в сучасних умовах реформувати організацію і зміст навчального процесу; як зберегти класичну традицію, застосовуючи в процесі практичного втілення художніх образів новітній інструментарій; як поєднати «академізм» і нові методи викладання рисунку.

Виклад основного матеріалу. Рисунок – конструктивна основа будь-якого з просторових мистецтв, зокрема і дизайнерської творчості. З одного боку, рисунок має пізнавальний характер через аналіз конструктивних особливостей форми, пластичних характеристик і пропорцій об'єкту. З іншого – прикладний і є мовою професійного мислення і спілкування дизайнерського співтовариства.

Викладання дисципліни *Рисунок* за «універсальною» методикою – зображення предметного світу і оточуючого середовища у вузькому смислі слова. Традиційний рисунок дає студенту знання і практичні навички у відтворенні тримірного зображення на площині, вчить застосовувати закони лінійної і повітряної перспективи, розуміти принципи побудови форми і світлотіні, знайомить з матеріалами, інструментами і технічними прийомами. Але класичний академічний рисунок не пов'язаний з творчим мисленням і пошуком композиційного образу. Студенту-дизайнеру на заняттях з рисунку необхідно не тільки студіювати натуру, а й розвивати формально-аналітичне просторове мислення, вчитися узагальнювати і стилізувати форму, шукати свою індивідуальну оригінальну графічну мову.

Експериментальна програма, запропонована автором, складається з широкого діапазону завдань різного виду рисунка: лінійно-конструктивний і тональний рисунок з натури, рисунок з пам'яті та по уяві, скетч, стилізація. Особлива увага приділяється композиції зображення.

Рисунок з натури вчить основам створення тримірного зображення на площині. Виконання завдань з натури допомагає студенту зрозуміти і засвоїти етапність виконання роботи, закони композиції та перспективи, закономірності побудови форми і світлотіні, технічні прийоми.

Лінійно-конструктивний рисунок формує розуміння характеру геометричної складової в побудові конструктивно-просторової форми, динаміку і ритм розташування елементів у зображенні. Рисунок такого характеру – певна умовність, де лінія позначає перетин площин, грані форм, абрис і каркас предметів.

Тональний рисунок вчить відтворювати об'єм об'єктів, світлотінь за різних умов освітлення, фактуру і текстуру різних матеріалів, використовуючи різні технічні прийоми. Тон дає емоційну напругу зображенню, підкреслює композиційний ритм форм.

Рисунок з пам'яті тренує око, розвиває цілісне бачення і здатність відтворити форму об'єкту без натури, сприяє вирішенню композиційних задач.

Рисунок по уяві розвиває конструктивно-просторове і пластичне мислення, творчу інтуїцію, вчить вільно оперувати образами, заглядати за грань звичних речей.

Скетч (коротка замальовка) формує професійну поставу руки та ока, виховує швидку реакцію, концентрує увагу, активізує пам'ять і гостроту бачення, вчить основам графічної мови.

Стилізація розвиває абстрактне мислення, здібність до створення умовної метафоричної інтерпретації реальності, формує індивідуальне розуміння художнього образу, виховує естетичний смак.

Послідовність практичних завдань дозволяє поєднувати вивчення натури з художньою інтерпретацією предметного світу. Лінійно-конструктивний або тональний рисунок з натури чергується зі стилізацією або з рисунком з пам'яті та по уяві. Спочатку виконується реалістичне зображення постановки, наступне завдання – стилізація, або рисунок з пам'яті тієї ж постановки. Така практика вимагає від студента аналітичного мислення, максимальної зосередженості, концентрації, самодисципліни, мобілізації творчих ресурсів. В процесі навчання студент отримує знання і практичні навички з організації цілісної композиції, побудови геометричної конструктивної основи форми, стилізації та графічної формалізації зображення.

Заняття з рисунку – безпосередній контакт, практична творча діяльність студентів і викладача. Викладач спілкується з кожним студентом майже «тет-а-тет», враховуючи його художню підготовку, ступінь обдарованості, інтелект, індивідуальний темп роботи, здатність сприймати інформацію. Завдання викладача – розвивати індивідуальність студента, цінувати його творче начало, постійно зіштовхувати його з актуальною проблематикою, виховувати прагнення до самостійного пошуку нетривіальних рішень.

Наукова новизна. Недостатня розробленість у вітчизняній науці теми викладання рисунку майбутнім дизайнерам у специфічних сучасних умовах обмеженого часу спонукала автора до написання цієї статті. Відповідно до державних стандартів вищої освіти розроблено і експериментально впроваджено в навчальний процес програму дисципліни *Рисунок,* яка базується на системній інтеграції фахових дисциплін і підпорядкована загальній меті – розвитку в студенті творчого мислення, естетичного смаку, художньої уяви, здатності до асоціацій. Обґрунтовано методику навчання основам рисунку, побудовану на принципі поєднання класичної традиції та інновацій, запропоновано систему практичних

завдань, яка постійно оновлюється і вдосконалюється, базуючись на спільній творчій діяльності студентів і викладача.

Висновки. Принципи і методика системи викладання рисунку, відповідно до вимог часу – моди, стильових напрямків, розвитку науки, завжди були предметом дискусій серед викладачів спеціальних дисциплін. Але єдиної універсальної педагогічної установки так і не було сформовано. З розвитком технологій і появою нового інструментарію для роботи над образами виникла необхідність удосконалення процесу профільної підготовки дизайнерів. Застосування в роботі інноваційних технічних засобів, комп'ютерних графічних редакторів, вільний доступ до інформації розширюють можливості професійної підготовки і наближають студентів до реальної практичної діяльності. Завдання експериментальної методики – підвищення професійної компетенції та майстерності студентів. Суттю запропонованої методики є лінійно-конструктивний аналіз форми, об'ємно-тональна характеристика пластики і площинне узагальнення об'ємних форм. Така методика передбачає міцну базову професійну підготовку і вже на її основі формування індивідуального почерку дизайнера.

Література

1. Даниленко В. Я. Дизайн. Харків: ХДАДМ, 2002. 238 с.

2. Дросте Магдалена. Баухауз / пер. с англ. Ю.Котова. Москва: Арт-Родник, 2008. 96 с.

3. Иттен Иоханнес. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаусе и других школах: альбом / пер. с нем. Л. Монахова. Москва: Издатель Дмитрий Аронов, 2013. 136 с.

4. Мартинюк С. Л. Рисунок у підготовці фахівців графічного дизайну. Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. 2014. URL: http://art-kipdm.if.ua/2014/12/19/1035/.

5. Нуссбаум М. Не ради прибыли: зачем демократии нужны гуманитарные науки / пер. с англ. М. Бендет. Москва: Издательский дом ВШЭ, 2014. 192 с.

6. Уилкинсон Ф. Шедевры мирового дизайна / пер. с англ. А.Захарова. Москва: Эксмо, 2014. 256 с.

7. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Книга первак. Москва: Ладья, 1995. 343 с.

8. Хейл Р. Б. Рисунок уроки старых мастеров / пер. с англ. О. Герасина. Санкт-Петербург: Астрель, 2006. 272 с.

References

1. Danylenko, V. Y. (2002). Design. Kharkiv: KhDADM[in Ukrainian].

2. Droste, M. (2008). Bauhaus. (Yu. Kotova, Trans). Moskow: Art-Rodnik [in Russian].

3. Itten, I. (2013). Art of form. My basic course at the Bauhaus and other schools. (L. Monakhova. Trans). Moskow: Izdatel Dmitriy Aronov [in Russian].

4. Martynyuk, S. (2014). Drawing in teaching of graphic design specialists. Kosivs'kyy instytut prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva LNAM. Retrieved from http://art-kipdm.if.ua/2014/12/19/1035/.

5. Nussbaum, M. (2014). Not for profit: why democracy needs the humanities. (M. Bendet, Trans). Moskow: Izdatelskiy dom VShE [in Russian].

6. Uilkinson, F. (2014). Masterpieces of world design. (A. Zakharova Trans). Moskow: Eksmo [in Russian].

7. Khan-Mahomedov, S.O. (1995). VKhUTYeMAS. Book one. Moskow: Ladya [in Russian].

8. Kheyl, R. B. (2006). Drawing lessons of old masters. (O. Gerasina, Trans). St. Petersburg: Astrel [in Russian].

УДК 72.03/7.036

Петренко Ольга Олегівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного педагогічного університету
ultramarin210585@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САМОКИША В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ПОЛТАВЩИНИ ТА ХАРКІВЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета роботи *полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві, як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.* ***Методи дослідження.*** *Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові принципи, на яких ґрунтуються сучасні дослідження культурно-мистецької спадщини. Застосовано теоретичний, культурологічний, аналітичний, мистецтвознавчий, порівняльний методи для досягнення означеної мети дослідження.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського «національного романтизму», як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.* ***Висновки.*** *Участь М. Самокиша в оздоблені знакових для української художньої культури архітектурних проектах засвідчує його внесок в розвиток національного архітектурного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша в розвиток національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї «національного романтизму» в мистецтві.*

Ключові слова: *національний стиль, національний романтизм, архітектурний стиль, модерн, етнографізм, стінопис, орнамент.*

Петренко Ольга Олеговна*, преподаватель кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Творческая деятельность Николая Самокиша в контексте культурно-художественной жизни Полтавщины и Харьковщины конца XIX – начала XX столетия

Цель работы *заключается в осмыслении творческой деятельности Николая Самокиша в свете социокультурных взаимодействий эпохи национального украинского возрождения, определении личного вклада художника в развитие национального стиля в искусстве, как выдающегося явления украинской художественной культуры конца XIX – начала XX ст.* ***Методы исследования****. Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы, на которых основываются современные исследования культурно-художественного наследия. Применен теоретический, культурологический, аналитический, искусствоведческий, сравнительный методы для достижения указанной цели исследования.* ***Научная новизна****. В данной статье впервые комплексно исследован феномен творчества Н. Самокиша в дискурсе украинского «национального романтизма», как концептуального и культурно-художественного направления конца XIX – начала XX ст. с учетом региональной специфики.* ***Выводы.*** *Участие Н. Самокиша в декорировании знаковых для украинской художественной культуры архитектурных проектах свидетельствует его вклад в развитие национального архитектурного стиля.*

©Петренко О. О., 2018

Этнографические интересы художника находят свое выражение в изучении и популяризации национального культурного наследия средствами визуального искусства, в частности он проявляет себя как знаток украинского орнамента, представляя его специфику и стилистические интерпретации в отделке здания Полтавского губернского земства, дома им. И. Бойко в Харькове, на страницах альбома «Мотивы украинского орнамента». Все это позволяет говорить о значительном вкладе Николая Самокиша в развитие национального стиля и позиционировать его как адепта идеи «национального романтизма» в искусстве.

Ключевые слова: *национальный стиль, национальный романтизм, модерн, архитектурный стиль, этнографизм, настенная живопись, орнамент.*

***Petrenko Olga**, Lecturer, Fine Arts Department, Kryvyi Rih State Pedagogical University*

The creative activity of Nikolay Samokish in the context of the cultural and artistic life of Poltava and Kharkov region concerning the late XIX – early XX centuries

***The purpose of article** is to understand the creative activity of Mykola Samokish in the light of socio-cultural interactions of the period of the national Ukrainian renaissance, determination of the artist's personal contribution to the development of the national style in art, as an outstanding phenomenon of Ukrainian artistic culture at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. **Methodology.** The methodological basis of the research is the general scientific principles on which the modern analysis of cultural-artistic heritage is based. Applied theoretical, culturological, analytical, art studies, comparative methods for achieving the stated purpose of the study. **Scientific novelty.** The phenomenon of M. Samokish's work in the discourse of Ukrainian "national romanticism" as a conceptual and cultural-artistic direction of the end of the 19th and the beginning of the 20th century was first explored in this article for the first time by taking into account regional specifics. **Conclusions.** The participation of N. Samokish in decorating sign architectural designs for Ukrainian art culture is evidenced by his contribution to the development of the national architectural style. The ethnographic interest of the artist finds expression in the study and popularization of the national cultural heritage using visual arts, in particular, he manifests himself as a connoisseur of Ukrainian ornament, presenting its specificity and stylistic interpretations in the decoration of the building of the Poltava provincial zemstvo, at them. I. Boyko in Kharkov, on the pages of the album "Motifs of Ukrainian Ornament." All this allows us to speak of Nikolai Samokish's significant contribution to the development of the national style and to position him as an adept at the idea of "national romanticism" in art.*

Key words: *national style, national romanticism, modern, architectural style, ethnography, mural painting, ornament.*

Актуальність теми дослідження. Одним із важливих завдань сучасного українського мистецтвознавства є студіювання та популяризація творчої спадщини видатних митців – репрезентантів національної української культури кінця XIX – початку XX ст., як доби особливого піднесення національного духу та відродження історико-культурних традицій українського народу. Їхня мистецька діяльність детермінована вирішальними естетично-світоглядними принципами розвитку тогочасної художньої культури як окремих регіонів, так і України в цілому. В умовах незалежності відкривається можливість для незаангажованого висвітлення творчого доробку відомих митців і розгляду їхньої мистецької діяльності у межах соціокультурного простору України означеної доби.

Творча спадщина видатного українського митця, академіка батального живопису, майстра книжкової та станкової графіки, Миколи Самокиша, особливо та її частина, що формувалась в руслі ідей «національного романтизму» є важливою складовою української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

Виняткового значення набуває культуротворча діяльність М. Самокиша в контексті «національного стилю» для місцевих регіонально-культурних осередків країни, як-то Полтавщина та Харківщина, що пояснюється його участю у важливих культурно-мистецьких подіях та проектах, запроваджених в цих регіонах.

Творчий внесок Миколи Самокиша до загального культурно-мистецького дискурсу з приводу специфіки національного українського стилю має хоча й невеликий обшир, але віддзеркалює наймаркантніші його риси і є частиною знакових для культурно-мистецького середовища східної України подій та архітектурних об'єктів. Зокрема, варто виокремити його участь у XII Археологічному з'їзді 1902 р. в Харкові в оздобленні стінописами інтер'єру будівлі Полтавської земської управи за проектом В. Кричевського у період 1905 – 1908 рр., в декоруванні орнаментальними мотивами інтер'єру будинку ім. І. Бойка в Харкові у 1910-му році.

У руслі реконструкції національної народної спадщини й популяризації історичної минувшини українського етносу варто відзначити появу альманаху «З української старовини» (1900 р.) Д. Яворницького, котрий М. Самокиш спільно з С. Васильківським оздобив витонченими та етнографічно достовірними ілюстраціями. А також видання у співавторстві з С. Васильківським альбому «Мотиви українського орнаменту» 1912 р.

У світлі зазначених фактів виявляється необхідність здійснити історико-культурологічний та мистецтвознавчий аналіз творчого доробку Миколи Самокиша в контексті національно-романтичного мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст.. Дослідження творчості митця під таким кутом дозволить визначити особистий внесок М. Самокиша в історію українського мистецтва й глибше зрозуміти тенденції розвитку художньої культури України як в цілому, так і відповідно до регіональної специфіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення різних аспектів розвитку мистецтвознавчої науки і зокрема національного стилю виступає предметом дослідження у працях вітчизняних вчених – Є. Антоновича, Р. Шмагала, Ю. Телячого, С. Побожія, Л. Соколюк, О. Ноги, І. Удріс, В. Вечерського та ін.

Творча спадщина М. Самокиша в галузі національного стилю розглядається, першою чергою, в працях харківських мистецтвознавців, таких як В. Чепелик, Л. Соколюк, В. Нємцова, В. Шуліка. У контексті дослідження полтавських пам'яток національної архітектури кінця XIX – початку XX ст. мистецький доробок М. Самокиша фрагментарно аналізується у публікаціях В. Чепелика, В. Ханка, О. Перець, В. Вадимова.

Мета дослідження полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві, як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Еволюція національного стилю наприкінці XIX – початку XX ст. була детермінована різними чинниками, серед котрих політичний аспект був визначальним, адже українські землі в той час знаходились під

територіальною експансією Австро-Угорщини та Росії. Тривале пригнічення української духовної культури, систематичні заборони вживання української мови викликали значний суспільний резонанс в середовищі української інтелігенції, що зумовило формування парадоксально активної протидії ідеологічним утискам. В цей час відбувається помітне піднесення національної самосвідомості в галузі вивчення та популяризації національної духовної спадщини – історії, етнографії, художньої культури [1, 16].

Зацікавлення національною спадщиною знаходило свою підтримку в різних мистецьких галузях, однак, саме архітектура стає стилевизначальним критерієм у процесі пошуків національної своєрідності [6, 20]. Відповідні процеси відбуваються не тільки в контексті української культури, але й в загальноєвропейському дискурсі.

Наприкінці XIX ст. наростають кризові явища в галузі архітектури, обумовлені протиставленням нових інженерних та просторово-пластичних рішень до традиційної класичної школи, заснованої на наслідуванні старих зрозумілих канонів історичних стилів, що добре себе зарекомендували в часі і відзначаються високим рівнем раціоналізму. Опозиційно налаштовані архітектори-практики та мистецтвознавці у своїх теоретичних розвідках та закликах демонстрували бажання «повернути сучасним будовам яскраву образність та виразність» [2, 10]. Пошуки нового стилю відбувались на тлі національного відродження, що, безумовно, накладало свій відбиток на розуміння основних завдань нової європейської архітектури.

У першу чергу, зусилля провідних архітекторів були покладені на виявлення та концептуалізацію національної архітектурної школи, визначення національних стилістичних рис, заснованих на архетипах народного будівництва, етнографії, ужиткового мистецтва. Такий напрям розвитку новітньої архітектури отримав визначення «національного романтизму», як архітектурного стилю кінця XIX – початку XX ст., вперше представленого на теренах Фінляндії та територіально близьких до неї скандинавських країн. Формальні принципи національного романтизму знайшли своє відображення у творчості Е. Саарінена, Л.Сонка та ін.

Одночасно з тим, пошуки нового стилю отримали втілення на теренах Західної Європи в якості французького «ар-нуво», німецького «югендстилю», австрійсько-угорського та польського «сецесіону», що претендували також на визнання в якості національно виразних стилістичних течій. «Ар-нуво» відповідно, відновлює «втрачені» зв’язки між Природою та Людиною, користуючись лінійно-просторовими ілюзіями, надихаючись біонікою та семантикою образів. «Національний романтизм» бере за основу народну творчість, історичні реконструкції, розмаїтий етнографічний матеріал.

Схожим явищем зі стилістикою фінського національного романтизму вважається створений польським митцем С. Віткевичем на основі народних будівельних традицій підтатарянських горян – «закопанський стиль», котрий він позиціонував в якості можливого варіанту національного польського архітектурного стилю [9, 145].

Українські землі також не були виключенням для аналогічних процесів – перед українською інтелігенцією постає проблема вироблення національного мистецтва, зокрема його народностильових форм, як доказ існування власної національної традиції. У процесі вивчення власної історії, етнографії та художнього спадку, поширенні ідей «національного романтизму» значну роль відігравали окремі українські земства, як осередки культурно-мистецького життя.

На початку XX ст. Харків як культурно-мистецький центр бере активну участь у відродженні національної самобутності на ниві української науки та художньої культури. Завдяки діяльності професорів Харківського університету Д. Багалія, Є. Рєдіна, О. Потебні, М. Сумцова, котрі присвятили науково-творчу діяльність дослідженню української історії, археології, етнографії, Слобожанщина являла собою на межі XIX і XX століть один з найрозвиненіших культуро-освітніх центрів України [1, 21].

Активізації дослідження національного культурного спадку як в Харкові, так і в інших великих містах, сприяли в значній мірі провадженню Російським археографічним товариством Археологічних з`їздів. Зокрема, XII Археологічний з'їзд у Харкові, що відбувся у 1902 році, викликав значний суспільний резонанс в колах тогочасної інтелігенції. Завдячуючи особистому внеску харківських вчених, в першу чергу, Є. Рєдіна та М. Сумцова, вперше відбулись заходи, спрямовані на дослідження та збереження історико-культурної спадщини регіону. В межах харківського археологічного конгресу було організовано широку етнографічну виставку, серед експонатів котрої громадськість могла ознайомитись не тільки з археологічними експонатами, але й зі зразками образотворчості, декоративно-прикладного мистецтва й народного зодчества [1, 65].

Багато для розвою художньої культури Харкова зробив С. Васильківський. Зокрема, він ініціював створення та організацію діяльності Харківського літературно-художнього гуртка, серед відділів котрого був і архітектурно-мистецький, діяльність котрого сприяла розбудові значної кількості громадських та житлових будинків в м. Харків [8, 15]

Серед новобудов, створених під орудою архітектурно-мистецького відділу, знаходиться будинок І. Бойка по вул. Мироносицькій 44, де збереглись стінописи М. Самокиша 1910-го року, єдино вцілілі до нашого часу серед відомих його проектів [10, 187]. В 30-ті рр. розписи були практично знищені через впровадження ремонтних робіт, внаслідок чого верхня частина стінописів була прихована під шаром крейди, а знизу, фарбою, котра декілька разів поновлювалась. Двічі за історію свого існування стінописи розкривались руками реставраторів, перший раз у 1973 р. група студентів під керівництвом В. Чепелика звільнила верхню частину стінописів від крейди. Вдруге, у 2006-2007 рр., під орудою художника-реставратора, мистецтвознавця, викладача кафедри станкового та монументального живопису ХДАДМ Вячеслава Шуліки, було здійснено експериментальну спробу розкриття фрагменту стінописів, що знаходились під фарбовими нашаруваннями. В ході дослідження було зроблено висновок стосовно того, що орнаментальні мотиви будинку ім. Бойка за стилістикою виконання та мотивами узорів ідентичні до тих, що прикрашають стіни Полтавського земства [10, 193]. Зокрема, робота Шуліки по вивченню та

реставрації стінописів Миколи Самокиша, як органічної частини архітектурної пам'ятки доби українського модерну в Харкові, довела можливість їх поновлення та підтвердила необхідність музеєфікації й охорони об'єкту, як цінного мистецько-культурного спадку архітектурної культури України початку ХХ ст.

Особливу роль у розробці специфіки національного стилю вітчизняної образотворчості відігравала спільна культуротворча діяльність науковців, викладачів, митців Полтавського земства. Зокрема, Полтавщина, як регіональний центр, унаочнює значний внесок до загальнонаціональної скарбниці мистецько-культурної спадщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Звідси розпочався розвиток новітньої української літератури та драматургії в обличчі І. Котляревського та Панаса Мирного. Українська музика славетна мелодикою композитора М. Лисенка, вихідця із м. Полтави. В галузі образотворчого мистецтва Полтавщини відзначились О. Сластіон та П. Мартинович [8, 41]. З 1903 по 1908 рік Полтава виступає плацдармом для започаткування та поширення національного архітектурного стилю завдяки спільній творчій діяльності архітекторів та мистців, що працювали над зведенням будівлі Полтавського земства – В. Кричевський, О. Сластіон, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Ткаченко, М. Уваров, М. Беркос.

Ім'я О. Сластіона для культурно-мистецького життя Полтавщини тих часів стоїть практично на першому місці, якщо вести мову про його внесок до розробки стилістичних засад поняття «національного» в мистецтві. Він одним з перших виступив з пропозицією щодо необхідності створення на Полтавщині місцевих будинків в народному стилі, архітектоніка котрих би синтезувала здобутки народного традиційного житла та сучасних раціоналістичних проектів. Одночасно з тим, О. Сластіон виступав сподвижником досліджень, пов'язаних із вивченням та впровадженням в сучасне мистецтво народних орнаментальних мотивів [6, 41].

Зважуючи на класичну забудову міста Полтави кінця ХІХ – початку ХХ ст. з орієнтацією на неоренесансні традиції, поява першої споруди в новому «нетрадиційному» вирішенні була одночасно і викликом старій академічній школі і яскравою подією в галузі культурно-мистецького життя Полтавщини [4, 66]. Архітектурно-пластичне рішення загальної композиції об'єкту, його декоративне оздоблення влучно демонструє риси народностильової архітектури.

Виходячи з того, виявляється необхідність проаналізувати внесок М. Самокиша до загальної концепції будинку земства в Полтаві як визначної мистецько-культурної пам'ятки краю. Йому належить авторство інтер'єрних стінописів Полтавського земства, виконаних за зразками українського народного орнаменту. Звичайно, вдаючись до осмислення внеску М. Самокиша в оздобу будинку, необхідно враховувати той факт, що в часи Другої світової війни пам'ятка була знищена і відновлена лише у 50-х рр. ХХ ст. за участю архітекторів П.Костирка, Н.Квітки, В.Крачмера та ін.

Орнаментальні розписи інтер'єру будинку Полтавського земства виконані в поліхромній насиченій палітрі: переважають вохристо-зеленуваті, червоні, малинові і ультрамаринові відтінки кольорів. Серед сюжетів, що превалюють, найчастіше зустрічаються зображення «кухля» та «дерева життя», виноградної лози з гронами, суцвіття мальв, півоній та польових квітів. Окремі орнаментальні

мотиви вестибюлю відрізняються більш витонченими стилістичними рисами, в котрих прочитуються модерні ознаки – площинно-декоративне інтерпретування народних орнаментальних зразків, виразність лінії, соковитість кольорів, підкреслена символічність окремих елементів – таких як «дерево життя», наприклад [4, 68].

За основу для відтворення національної стилістики розписів М. Самокиш взяв традиційні мотиви українських вишивок, зібрані ним на етнографічній виставці в Харкові у 1902 р., в Краєзнавчому музеї Полтави та Харкова, у приватній збірці К. Скаржинської. Про це свідчить зміст «Альбому українського орнаменту», виданий М. Самокишем і С. Васильківським у 1912 р. після завершення робіт над Полтавським земством [3]. Відомо також, що автор проекту, В. Кричевський, не підтримував ідею щодо перенесення народних селянських узорів в настінні розписи інтер'єрів, наголошуючи на їхній формально-стилістичній невідповідності щодо міської, не селянської, архітектури [5, 175]. Поясненням непорозуміння може бути те, що орудував декораторськими справами будівлі С. Васильківський, відомий адепт українського змісту в галузі культурно-мистецького життя, творча та громадська діяльність котрого була позначена рисами «національного романтизму» як ідейного напряму. Таким чином, оздоблення міської споруди народними орнаметами виступало в якості романтизуючого протесту проти пригнічення власного національного самовиразу. М. Самокиш і С. Васильківський завжди працювали в тандемі, їхні думки і погляди збігались практично в усьому, що мало відношення до утвердження української ідеї в мистецтві.

Головну залу будинку губернського земства прикрашали три монументальних панно, виконані С. Васильківським і М. Самокишем, за участю художників М. Беркоса і М. Уварова: «Чумацький Ромоданівський шлях», «Козак Голота і татарин», «Вибори Полтавського полковника Мартина Пушкаря». Зокрема, М. Самокиш спільно з С. Васильківським працював над створенням панно «Козак Голота і татарин». На превеликий жаль, плоди реставрації не можуть передати більшості нюансів оригінальних розписів.

Наукова новизна. У статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського «національного романтизму», як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.

Висновки. Участь М. Самокиша в оздобленні знакових для української художньої культури архітектурних проектів засвідчує його внесок у розвиток національного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Найчастіше, митець намагався творити орнаментальні образи, виходячи з принципів етнографізму, для чого здійснив глибоку підготовчу роботу по збиранню зразків українського народного орнаменту селами, приватними збірками, музейними колекціями.

Разом з тим, в розписах М. Самокиша, виконаних в Полтаві та Харкові, помітне його тяжіння до витонченого, дбайливо оформленого лінійного малюнку, модерного стилізаторства. Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша у розвиток національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї «національного романтизму» в мистецтві.

Література

1. Антонович Є., Удріс І.М. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX ст.: національне образотворче мистецтво в працях учених київської школи: Монографія. Київ: Альтерпрес, 2007. 272 с.

2. Кириллов В.В. «Северный модерн» как региональное явление в европейской архитектуре рубежа веков: автореф. дис. канд. искусств.: 18.00.01. Государственный институт искусствоведения. Москва, 2003. 24 с.

3. Самокиш Н. Мотивы украинского орнамента. Харьков: Склад изд.; Санкт-Петербург: Измайловс. пол. 6 рота, [19--?]. 40 с.

4. Скібіцька Т., Шулешко І.Декоратвине оздоблення будівель Полтави 1900 – 1910-х рр. Студії мистецтвознавчі: образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура. Чис.2 (54) / Гол. ред. Г.Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т.Рильского. Київ, 2016. С.65-72.

5. Таранушенко С. Василь Кричевський. Життя і революція. 1929. №1. с.175.

6. Ханко В. Опанас Сластьон (до 140-х роковин народження класика українського мистецтва). Артанія. №2 1996. С. 40-42.

7. Ханко В. Ретроспективне зіставлення просторових рішень в українскій архітектурі. Артанія. №3. 1997. С.20-22.

8. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн; упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик; Київський національний ун-т будівництва і архітектури, Всеукраїнський Фонд відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. О.Гончара. Київ: КНУБА, 2000. 378 с

9. Шевчук К. Станіслав Віткєвич – естетик та митець. Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». №16. 2015. С. 142-151.

10. Шуліка В.В. Розписи М.С. Самокмиша та С.І. Васильківського в будинку І.Х. Бойка: історія та проблеми збереження. Бюлетень 11. Львів: Львівська філія ННДРЦУ, 2010. С.187-193.

References

1. Antonovych, Y.A. (2007). Ukrainian art history of the late nineteenth and early twentieth centuries: national fine arts in the works of the scientists of the Kiev school: Monograph. Kiev [in Ukrainian].

2. Kyryllov, V.V. (2003). «Nordic Art Nouveau» as a regional phenomenon in the European architecture of the turn of the century. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Samokysh, N. (n. d.). Motives of Ukrainian ornament. Kharkiv, Sankt-Peterburgh [in Russian].

4. Skibits'ka, T. (2016). Decor decoration of Poltava buildings 1900 – 1910's. Art studies studios: fine arts and crafts. Architecture. 65-72 [in Ukrainian].

5. Taranushenko S. (1929). Vasyl' Krychevs'kyy. Life and revolution. 175. [in Ukrainian].

6. Khanko, V. (1996). Opanas Slast'on (to the 140th anniversary of the birth of the classics of Ukrainian art). Artyania. 20-21 [in Ukrainian].

7. Khanko, V. (1997). Retrospective mapping of spatial solutions in Ukrainian architecture. Artyania. 20-22 [in Ukrainian].

8. Chepelyk, V. (2000). Ukrainian Architectural Modern. Kiev [in Ukrainian].

9. Shevchuk, K. (2015). Stanislav Vitkyevych – aesthetic and artist. Scientific notes of the National University of Ostroh Academy. Series «Culturology». 142-151. [in Ukrainian].

10.Shulika, V.V., Samokish M.S., and Vasilkivsky S.I. (n. d.). Paintings in the house of I.H. Boyka: History and Problems of Preservation. Bulletin 11. 187-193. [in Ukrainian].

УДК 392.33 (477)

Ткач Анна Андріївна,
старший викладач кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
anna.arnasio@ukr.net

МОДИФІКАЦІЯ ТРИСУТНОСТІ ОБРАЗУ ЖІНКИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Метою дослідження *є розробка напрямів відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.* ***Методологія*** *дослідження полягає у використанні порівняльно-історичного методу, методів системному аналізу, синтезу та класифікації, що дали змогу нам виявити загальні і відмінні явища, які вивчаються; типові і виняткові у розвитку родинної обрядовості.* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що в дослідженні вперше запропоновані напрямки відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах, перелік та характеристики; вперше проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості.* ***Висновки.*** *Проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості; досліджено сучасний стан прояву трисутності образу жінки в суспільстві; результати дослідження показали необхідність відродження такої трисутності, яка може виступати важливим елементом щодо перспективи розвитку жіночої складової в українській родинній обрядовості; з урахуванням вищезазначеного в цьому дослідженні вперше запропоновано напрями відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.*

Ключові слова: *модифікація, трисутність, образ жінки, родинна обрядовість, родина, образ.*

Ткач Анна Андреевна, *старший преподаватель кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств.*

Модификация триединства образа женщины в современных условиях

Целью *исследования является разработка направлений возрождения трисутности образа женщины в современных условиях.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании сравнительно-исторического метода, методов системного анализа, синтеза и классификации, позволили нам выявить общие и отличительные явления, которые изучаются; типичные и исключительные в развитии семейной обрядности.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что в исследовании впервые предложены направления возрождения трисутности образа женщины в украинской семейной обрядности в современных условиях, перечень и характеристики; впервые проанализирована и схематически изображена трисутность образа женщины на разных этапах украинской семейной обрядности.* ***Выводы.*** *Проанализирована и схематически изображена трисутность образа женщины на разных этапах украинской семейной обрядности; исследовано современное состояние проявления трисутности образа женщины в обществе; результаты исследования показали необходимость возрождения такой трисутности, которая может выступать важным элементом в перспективах развития женской составляющей в украинской семейной обрядности; с учетом вышеупомянутого в данном исследовании впервые предложено направления возрождения трисутности образа женщины в современных условиях.*

Ключевые слова: *модификация, трисутность, образ женщины, семейные обряды, семья, образ.*

© Ткач А. А., 2018

Tkach Anna, *Lecturer of the Folklore, Bandura, and Instrumental Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Modification of the triune image of a woman within modern conditions

The purpose of the article *is to substantiate the development of ways to revive the three-dimensional image of a woman in modern conditions.* ***The methodology*** *of the study is to use the comparative historical method, methods of system analysis, synthesis and classification, which allowed us to identify the general and distinct phenomena that are being studied; typical and exceptional in the development of family ritual; to substantiate the necessity of the revival of the three-dimensional image of a woman in modern conditions.* ***The scientific novelty*** *consists in the fact that in the research the directions of the rebirth of the three-dimensionality of the image of a woman in the Ukrainian family ritual in the modern conditions, the list and characteristics are proposed for the first time. For the first time analyzed and schematically depicted the three-dimensional image of a woman at various stages of Ukrainian family ritual; the necessity of the revival of the three-personality of the image of a woman in modern conditions is substantiated.* ***Conclusions.*** *The three-dimensional model of a woman at different stages of Ukrainian family ritual is analyzed and schematically depicted; the present state of the manifestation of the threefoldness of the portrait of a woman in society is investigated; the results of the study showed the need for the revival of such a three-personality, which may be an essential element in the perspective of the development of a female component in Ukrainian family ceremonies; taking into account the aforementioned in the given research, the first directions of the revival of the three-personality of the image of a woman in modern conditions were proposed.*

Key words: *modification, triune, the image of a woman, family ritual, family, image.*

Актуальність теми дослідження. Родинна обрядовість є предметом дослідження багатьох наук – історії, культурології, економіки, права, соціології, психології, педагогіки, етнографії, етики тощо. Відповідно до свого предмета кожна з цих наук розглядає родинну обрядовість під різними кутами зору, у різних площинах та пропонує свої прогнози на майбутнє. Визначна роль у формуванні, функціонуванні та розвитку родини та обрядів належить жінці. Коли йдеться про жінку, у всіх одразу спрацьовує культурологічний стереотип: мати, берегиня домашнього вогнища, створена для сім'ї, має народити і виховати дітей. За часів незалежності ставлення до жінки, роль та її функції в родині набули модифікації, тому наразі дуже актуально постає питання відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Безперечно, аналіз досліджень та публікацій дозволяє стверджувати, що вчені вирішили багато науково-практичних завдань у дослідженні української родинної обрядовості та місця жінки в ній. Історичний аспект зміни парадигми жіночої постаті вдало розкритий у наукових працях Я. Ісаєвича [2], О. Кісь [3], О.Лабур [5], О.Оніщенко [7], Т.Орлової [8] та ін. Вагомі наукові здобутки в дослідженні гендерних аспектів жіночої особистості мають такі вчені, як Т. Мельник [6], Н. Комих [4], В. Суковата [10] та багато інших, але ніхто з них не розглядав питання цієї проблеми. Метою даної статті є обґрунтування розробки напрямів відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська родина несе в собі величезну місію відродження української родинної обрядовості в розрізі всіх передбачених

складових, зокрема жіночої. Таке твердження ґрунтується, насамперед, на тому, що саме в сучасній українській родині повинна відновитися трисутність образу жінки, яка зображена на рис. 1.



Рис. 1. Трисутність образу жінки на різних етапах функціонування української родинної обрядовості.

Отже, можемо зазначити, що на нині відбувається відновлення основних елементів української родинної обрядовості та першочергової ролі жінки в ній.

За радянських часів відбулися певні дії, які спричинили руйнівний вплив на трисутність образу жінки. Необхідність розробки та обґрунтування напрямів відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах зумовлена наступними обставинами:

– руйнівною дією радянського режиму, яка майже здолала трисутність образу жінки;

– невдалим проведенням державної політики на етнокультурне відродження нації в уже Незалежній Україні.

– повна деструктуризація української родинної обрядовості шляхом заборони релігійних свят та втручання Церкви, а отже повне подолання образу Божої Матері, що і спричинили руйнівний вплив на трисутність образу жінки.

Відомо що радянська влада проводила політику, пов’язану з витісненням будь-яких релігійних проявів в українській родинній обрядовості. Відбувався тотальний контроль будь-яких виявлень релігійності та жорсткий нагляд за людьми релігійних професій. Родинна обрядовість була вимушена позбавитись всіх символів релігійності (переховували ікони, не святкували релігійні свята або святкували

таємно). Така складна ситуація тривала до 1991 р. Занепад комуністичної диктатури поряд із іншими радикальними подіями супроводжувався зміною ставлення до релігійної складової.

На думку Н.Стішової: «Найбільші зміни у проведенні родинних обрядів та звичаїв відбулися у 60-ті та на початку 90-х рр. XX ст., коли компартійне керівництво доклало значних зусиль для того, щоб модифікувати та перетворити їх у соціалістичні, за змістом атеїстичні. Цим було завдано істотного удару: відбулося вихолощення і втрата глибокого, віками виробленого функціонального змісту в найбільш відомих родинних обрядах…»[9, 181]. Змінила свій статус і церква в Україні. Так, Архієрейський собор Російської православної церкви (25-27 жовтня 1990 р.) скасував Український екзархат і заснував 27 жовтня 1990 р. самоврядну і з правами широкої автономії Українську православну церкву. У цей період відродилася Українська автокефальна православна церква і було створено Українську православну церкву Київського патріархату. У зв'язку з демократизацією в Україні зросла роль церкви у формуванні суспільної свідомості. У святкові дні засоби масової комунікації транслюють урочисті Богослужіння з головних храмів столиці та інших міст за участі перших осіб держави, представників уряду та міськадміністрації. Набирають обертів виступи щодо власних релігійних переконань серед політичних лідерів різних партійних об'єднань і блоків, особливо перед черговою виборчою кампанією [9].

Прийнятий Закон України «Про свободу совісті та релігійні організації» в 1991 році, створив своєрідну захисну гарантію всім громадянам та надав права й свободу на сповідування будь-якої релігії, дозволивши вільно поширювати свої релігійні або атеїстичні переконання. Це свідчить про появу правової основи для стосунків між державою і церквою та сприятливої атмосфери для відродження релігійних традицій населення, зокрема, як частини української родинної обрядовості.

Аналіз фактичного матеріалу радянської доби дає змогу стверджувати, що розвиток української родинної обрядовості відбувався в складних історичних умовах. У 20-30-ті рр. XX ст. більшість церков було закрито, а церковнослужителів було засуджено і репресовано. Тоталітарним режимом в той час переслідувалися і знищувалися християнські храми та релігія. Серед населення радянського часу активно пропагували атеїзм, застосовуючи метод терору. Традиційну українську родинну обрядовість майже було знищено, а деяка її частина трансформувалася, пристосувавшись до радянської системи звичаїв і обрядів.

У 1932-1933 роках відбулися трагічні події, які вплинули на культурні традиції українського народу. Голодомор, розкуркулення, зменшення чисельності селянства, переїзд до інших регіонів, все це понесло за собою знищення носія української родинної обрядовості. Церкви закривали, тому що громада не мала коштів на їх утримання, молодь насильно примушували танцювати у приміщеннях храму, інколи застосовуючи зброю.

Традиційні родинні обряди хрещення, весілля, поховання теж набули руйнівних змін. Хрестили дітей в час Голодомору таємно і без святкування, а свідоцтво про хрещення знищували. Весілля до часів голодомору в

українському селі святкували сім днів, потім три дні, пізніше – один. Під час голоду пияцтво стало дуже поширеним. Але найбільш нищівним стали зміни в обряді поховання. Під час голоду людей ховали абияк, незважаючи на вшанування мерця. Найманці збирали людей гаком, закидали їх на підводи і звалювали десь у канави. Засвідчено, що під час Другої світової війни й після її завершення відбувалося певне відродження релігійності, свят, звичаїв і обрядів, але й надалі проповідувався атеїзм.

В незалежній Україні відсутня будь-яка дискримінація щодо вираження своїх національних почуттів. Рішенням Верховної Ради України у 1990 році проголошено державними релігійні свята Різдво, Великдень і Трійцю. Це спричинило радикальний вплив на українську родинну обрядовість, відновивши важливу традицію святкування релігійних свят у колі родини. Відбувається відтворення релігійної складової, тобто спостерігається відродження однієї з ключових складових триєдності образу жінки – образу Божої Матері. Відродження ознак релігійності помітне по всій території України, особливо в західних її регіонах, що проявляються у поверненні до святкування релігійних обрядів і свят.

Трисутність жіночої складової в українській родинній обрядовості взагалі та її складової – образу Божої Матері, в значній мірі залежить розповсюдження християнських мотивів. Вони мають прояв у святкуванні релігійних та родинних свят у сімейному колі. В релігійні свята обов'язковим є відвідування Служби Божої в церкві. Зараз більшість влаштовує святкові обіди в межах родини, присвячені святкуванню певного релігійного свята та родинних традицій. Раніше святкові обіди влаштовували лише під час храмових свят, які відбувалися на території храму. Специфіка святкування традиційних свят і обрядів краще збережена у сільському соціумі та родинному колі. Це можна вважати суттєвим важелем щодо відродження родинної обрядовості. Але, слід зазначити, що у сучасному просторі трансформується функціональна семантика родинних обрядів, втрачається первісне значення обрядових елементів. Самобутня й оригінальна родинна обрядовість українців в контексті трисутності жіночого образу, а саме відтворення духовного образу Божої Матері, сьогодні зазнає негативного впливу.

За роки Незалежності України з прийняттям ряду законів, почали відроджуватися і відзначатися традиційні свята: Світле Христове Воскресіння (Великдень), Різдво Христове за григоріанським календарем (25 грудня), Новий рік (1 січня), Різдво Христове за юліанським календарем (7 січня), День матері (друга неділя травня), Трійця. На державному рівні проходять державні, обласні, районні фестивалі народного мистецтва. Традиційним є частування гостей на святі. Щорічно 14-го жовтня відзначається день пам'яті та пошани всіх, хто впродовж століть боровся за державний суверенітет України під покровом Матері Божої. Безперечно, це сприяє відродженню трисутності жіночого образу через її складову – образ Божої Матері.

Отже, родинні обряди збереглися, але зазнали видозмін, які були зумовлені радянським впливом і культурно-історичними чинниками.

Стосовно образу Жінки-Матері, то слід зауважити що в давні часи жінка-мати з ранніх літ залучала до догляду за малими дітьми дівчаток, відповідним чином організовувала їхні ігри, готування посагу. Жінка-мати роз'яснювала донькам про призначення тих чи інших предметів, про їхнє майбутнє сімейне життя та жаданого зятя. Мати-жінка залучала жінок-дівчаток, відповідно до їхньої вікової категорії, до підготовки посагу (ткання, вишивання, гаптування тощо). Адже попередня підготовка жінки-дівчинки до дорослого життя формувала в них мрію про щасливе сімейне життя. Іноді під час вишивання рушника вимальовувався образ судженого. Як бачимо, найповніше й найяскравіше українська жінка-мати розкривається саме в родинному оточенні. Тут вона виступає як невтомна трудівниця, дбайлива господиня, чуйна і мудра порадниця та вихователька жінок-дівчаток.

Мати-жінка виступає в образі матері-власниці, матері-господині, наприклад, поділ хатнього майна підкреслює належність його матері. В українських піснях простежується: «Давай, мати, вечеряти, По вечері поділимося. Ходім, мати, у комору, Поділимо добро з тобою. Тобі, мати, нити й сердечко, Мені давай полотенечко…», що мати є власником всього господарства, включно з грішми – «Приїхала матюнка во второк, Привезла грошей кіп сорок, І гроші дає, вона не бере…». В цих варіантах наведено приналежність жінці-матері хатнього майна, господарства, що визнає чільну діяльність та роль жінки-матері, з боку матері і дитини, жінки-дівчини, яка в подальшому поетапно набуватиме тих же прав. Мати-жінка в ролі жінки-розпорядниці, жінки-зустрічальниці: «Пусти, пусти, мати, у сад погуляти…» [1, 261]. На порозі зустрічає молодих і гостей сама мати, і лише вона дає дозвіл гостям зайти в хату.

Отже, образ Жінки-Матері за давніх часів був вирішальним у родині. Сьогодні також зустрічається певна спотвореність образу жінки-матері, все більше вирішальну роль в родині відіграє молоде покоління. Порушилася віковічна українська традиція шанобливого ставлення до матері і, на жаль, рідко зустрічається у наші дні. Це також спричиняє суттєвий негативний вплив на трисутність жіночого образу.

Останній елемент змістовного наповнення триєдності образу жінки – Жінка-Батьківщина (Жінка-Україна). Слід зазначити, що сучасні жахливі подій, пов'язані з військовими діями в державі наявно продемонстрували – сучасні українці відрізняються патріотичною свідомістю і це, безперечно, викликає повагу. Проте, варто зауважити, що у давні часи політичний настрій все ж таки був більш виразним. Тому окреслений компонент триєдності образу жінки є найменш трансформованим та найбільш якісним, але все ж таки потребує завершеності даного образу.

Образ жінки-Батьківщини в родинній обрядовості має бути в повній мірі відроджений шляхом оптимізації окремих компонентів та піднесенню патріотичних почуттів, які мають місце в свідомості сучасної української молоді до родинної обрядовості шляхом відновлення патріотично-орієнтованих звичаїв та обрядів.

Сьогодення вимагає розробити програму заходів на державному рівні, яка буде дієвою та скерованою на відродження і популяризацію традиційної глибинної суті українських родинних обрядів. Тому пропонуємо напрями відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості, перелік та характеристику в табл. 1.

Таблиця1

Напрями відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості

Відродження образу Божої Матері	Відродження образу Жінки-Батьківщини (України)	Відродження образу Жінки-Матері
Популяризація церковної обрядовості серед населення	Популяризація образу патріота серед населення	Запровадження заходів щодо популяризації образу багатодітної матері
Залучення дітей та молоді до здійснення церковних обрядів	Зважена пропагандистська робота з формування національного духу	Запровадження заходів щодо соціального забезпечення матерів
Популяризація святкування релігійних свят	Розробка та запровадження заходів щодо формування національної свідомості громадян	Формування у молоді шанобливого ставлення та відчуття поваги й вдячності до старших поколінь

Варто вказати на щільний взаємозв’язок між трьома наведеними образами. Так, сформована в особистості любов до Матері може бути підґрунтям патріотизму та любові до Божої Матері, Батьківщини й навпаки: людина, яка шанує образ Божої Матері не може без поваги ставитися до власної матері та до Батьківщини.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні вперше запропоновані напрямки відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах, перелік та характеристики; вперше проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості.

Висновки. Отже, окреслені напрями відродження на нашу думку, сприятимуть відродженню трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості у сучасних умовах. Аналіз результатів дослідження довів складність і багатогранність досліджуваної проблеми, і цілком зрозуміло, що отримані результати вимагають подальшого розкриття та уточнення.

Література

1. Босик З. О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини: їх специфіка та еволюція: монографія. Київ: Міленіум, 2010. 344 с.

2. Ісаєвич Я., Федорів О. Сімейний побут. Становище жінки. URL: http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult207.htm.

3. Кісь О. Жінка у традиційній культурі: етнопсихологічні та соціальні виміри . Етнологія. Фольклористика. Кн. 1: IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26-29 серпня 1999р. Одеса-Київ, 2001. С. 103-112.

4. Комих Н. Гендерні особливості мотивації підприємницької діяльності. Гендер і культура: Зб. ст . / Упоряд. В.Агеєва, С.Оксамитна. Київ: Факт, 2001. С.209-214.

5. Лабур О.В. Жіночий фактор в системі суспільних відносин в Україні у XVI-XVIII ст.: дис. ... кандидата іст. наук: 07.00.01. Одеса, 1999. 179 с.

6. Мельник Т. М. Гендерна експертиза українського законодавства:
сутність, необхідність та методологічні основи. Київ: Логос, 2001. 46 с.

7. Оніщенко О.В. Жінки в суспільно-політичному житті України. 1917 рік : дис. ... кандидата іст. наук: 07.00.01. Київ, 2008. 184 с.

8. Орлова Т. В. Жінка в історії України: історіографія XX – початку XXI ст.: дис. ... доктора іст. наук : 07.00.06. Київ, 2010. 578 с.

9. Стішова Н.С. Календарні свята осіннього циклу в звичаєво-обрядовій культурі українців (XX – початок XXI століття): дис. … кандидата економ. наук: 07.00.05. – Київ, 2017. 242 с.

10. Суковата В. Стереотипи підприємництва в масовій свідомості:
гендерний аналіз. Соціологія : теорія, методи, маркетинг. Київ, 2001. №2. С.131-143.

References

1. Bosyk, Z. O. (2010). Archetypical motifs of wedding rituals of the Middle Naddniprianschiny: Their specificity and evolution. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

2. Isaievych, Y. & Fedoriv, O. R. (n.d.). Family life. The status of a woman. Retrieved from: http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult207.htm [in Ukrainian].

3. Kis', O. (2001). Woman in traditional culture: ethnopsychological and social dimensions. Ethnology. Folklore. (Vols. 1), (pp. 103-112). Odesa-Kyiv [in Ukrainian].

4. Komykh, N. (2001). Gender characteristics of entrepreneurial motivation, Aheieva V.(Eds.), Oksamytna S.(Eds.), Gender and culture: collection of articles, (pp. 209-214). Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

5. Labur, O.V. (1999). Female factor in the system of social relations in Ukraine in the XVI-XVIII centuries. Candidate's thesis. Odessa State I. Mechnikov State University. Odesa [in Ukrainian].

6. Mel'nyk, T.M. (2001). Gender Examination of Ukrainian legislation: essence, necessity and methodological basis. Kyiv: Logos [in Ukrainian].

7. Onischenko, O.V. (2008). Women in the social and political life of Ukraine. Candidate's thesis. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

8. Orlova, T.V. (2010). Woman in the history of Ukraine: historiography of the XX - beginning of the XXI century. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Stishova, N.S. (2017). Calendar holidays of the autumn cycle in the custom-ritual culture of Ukrainians (XX – early XXI century). Candidate's thesis. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky. Kyiv [in Ukrainian].

10. Sukovata, V. (2001). Stereotypes of entrepreneurship in the mass consciousness: gender analysis. Sociology: theory, methods, marketing, 2, 131-143 [in Ukrainian].

УДК: 7.038.55 (091) (477)

Чембержі Дар'я Андріївна,
аспірант Інституту проблем
сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
d_ch@i.ua

ІНСТАЛЯЦІЙНІ ПРОЕКТИ В УКРАЇНІ: ВИТОКИ, ІДЕЇ, ПЕРСОНАЛІЇ

Мета роботи. *Дослідження полягає у комплексному аналізі інсталяційних проектів в Україні як мистецького явища та як інструменту візуалізації ідеї у сучасному мистецтві. Особлива увага приділяється нинішньому, четвертому етапу розвитку інсталяцій в Україні. Внесок учасників мистецького середовища України з останньої чверті ХХ ст. і до теперішнього часу в царині інсталяційних та перформансних проектів малодосліджений.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні аналізу, синтезу, фактологічного та історичного методів дослідження для вивчення видової специфіки мистецтва інсталяції та перформансу як особливого явища соціокультурного процесу. Зазначений методологічний підхід дає можливість дослідити характерні риси певних проектів та дозволяє виокремити періодизацію інсталяційного руху в сучасному арт-просторі.* ***Наукова новизна*** *полягає у розширенні уявлення про генезис візуального мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм та про його вплив на явища мистецького авангарду упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Простежено витоки, типи, ідеї інсталяційних проектів та введено до наукового обігу імена реалізаторів цих ідей.* ***Висновки.*** *Проаналізовано мистецько-культурологічні процеси українського новітнього художнього простору. Окреслено вектори розвитку інсталяційного візуального руху в сучасних мистецьких локаціях.*

Ключові слова: *інсталяція, сучасне мистецтво, мистецькі проекти.*

Чембержи Дарья Андреевна*, аспирант Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

Инсталляционные проекты в Украине: истоки, идеи, персоналии

Цель работы. *Исследование заключается в комплексном анализе инсталляционных проектов в Украине как художественного явления и как инструмента визуализации идеи в современном искусстве. Особое внимание уделяется нынешнему, четвертому этапу развития инсталляций в Украине. Вклад участников художественной Украины с последней четверти ХХ в. и до настоящего времени в области инсталляционных и перформансных проектов малоисследованный.* ***Методология*** *исследования заключается в применении анализа, синтеза, фактологического и исторического методов исследования для изучения видовой специфики искусства инсталляции и перформанса как особого явления социокультурного процесса. Указанный методологический подход позволяет исследовать характерные черты определенных проектов и позволяет выделить периодизацию установочного движения в современном арт-пространстве.* ***Научная новизна*** *заключается в расширении представления о генезисе визуального искусства на пересечении новейших культурных парадигм и о его влиянии на явления художественного авангарда на протяжении ХХ – начала ХХІ в. Прослежено истоки, типы, идеи инсталляционных проектов и введены в научный оборот имена реализаторов этих идей.* ***Выводы.*** *Проанализированы художественно-культурологические процессы украинского нового художественного пространства. Определены векторы развития установочного визуального движения в современных художественных локациях.*

Ключевые слова: *инсталляция, современное искусство, художественные проекты.*

© Чембержі Д. А., 2018

***Chemberzhi Daria**, Graduate student, Contemporary Arts Problems Institute of Ukraine National Academy Of Arts*

Installation projects in Ukraine: origins, ideas, personalities

***Purpose of the article.** The study consists of a comprehensive analysis of installation projects in Ukraine as an artistic phenomenon and as an instrument for visualizing ideas in contemporary art. Particular attention is paid to the current, fourth stage of the development of installations in Ukraine. The contribution of participants in the artistic environment of Ukraine from the last quarter of the twentieth century in the field of installation and performance projects have been poorly explored. **The methodology** of the research is to apply the analysis, synthesis, factorial and historical methods of research to study the specific type of art of installation and performance as a particular phenomenon of the socio-cultural process. This methodological approach gives an opportunity to explore the particular features of specific projects and allows to distinguish the periodization of the installation movement in the modern art space. **Scientific novelty** consists in expanding the idea of the genesis of visual art at the intersection of the latest cultural paradigms and its influence on the phenomena of artistic avant-garde during the XX - the beginning of the XXI century. The sources, types, ideas of installation projects were traced, and the names of implementers of these ideas were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The artistic and cultural processes of Ukrainian contemporary artistic space are analyzed. The vectors of the development of the visual visual movement in modern artistic locations are outlined.*

Key words: *installation, contemporary art, art projects.*

Актуальність теми дослідження. Інсталяція як різновид образотворчості і вид художньої творчості, що безпосередньо пов’язаний з простором та концептуальними засадами постмодернізму, знаходить все більше послідовників у сучасній Україні. Техніка інсталяції різноманітна: вона може бути заснована на побудові принципово нового мистецького об’єкта, може надавати відомій побутовій речі зовсім іншого звучання, а може – поєднувати і те, і інше. Головне завдання інсталяційних практик – акцентуація на авторській ідеї. Інсталяція, як мистецька сфера побудови твору (об’єкту) у просторі, «…знаходиться на межі з асамбляжем, енвайронментом, мистецьким об’єктом як явищем. Також інсталяційні практики часто поєднуються з перформансами [3, 135]. Важливим у дослідженні сучасних інсталяційних практик в Україні є окреслення загальної наукової проблематики: необхідно подати і оформити етапи, які пройшли інсталяційні практики в Україні з 1980 років до сьогоднішнього дня; з’ясувати співвідношення основних понять, пов’язаних з інсталяційними практиками та виокремлення серед них суто інсталяційних моментів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематику інсталяційних практик в Україні, їх витоків, пов’язаних з так званими «протоінсталяційними» проектами, термінологічним визначенням мистецьких явищ і подій досліджували українські мистецтвознавці, культурологи та філософи. Пік аналітичних праць цього напрямку припадає на середину 1990 – початок 2000 років. Саме в цей час інсталяція розглядається як самоцінне мистецьке явище. У працях Гліба Вишеславського, Галини Скляренко, Олега Сидора-Гібелинди, Ореста Голубця, Ольги Котової, Олександра Соловйова, Ярини Шумської. [1; 5; 7; 8; 10]. Ця література показує характер становлення інсталяції та перформансу як складової мистецтва постмодернізму, охоплює акції, виставки, фестивалі, які пропонували новаторські

ідеї, форми та засоби вираження. Серед опрацьованих матеріалів – монографія Роузлі Ґолдберґ «Performance Art: From Futurism to the Present» («Мистецтво перформансу: від футуризму до сьогодення») [4], що майже півстоліття зберігає актуальність і є основою для дослідження та вивчення перформансу на світовому рівні. Естетичні засади сучасної філософії мистецтва розглянуті у філософських дослідженнях В. Бичкова [2], Роготченка, Лесі Смирної, Ярослава Кравченка, Віктора Сидоренка. В останні роки інсталяційні процеси в мистецтві України з оглядом на інтеграційний контекст розглядаються у статтях А. Гуренко, Дарії Кольцової, Катерини Ботанової, Оксани Баршинової, Михайла Рашковецького. Питанням взаємоз'язку інсталяцій і перформансу в Україні і в Польщі присвячені статті і нещодавно захищена у Львові дисертаційна робота Ярини Шумської.

Джерелами дослідження інсталяцій є каталоги виставок і самі виставки, інтерв'ю з авторами та кураторами. Важливим оперативним джерелом є статті в інтернет-джерелах, які присвячені окремим інсталяційним проектам.

Мета роботи полягає у дослідженні проблеми становлення інсталяційних практик в Україні у теоретичному, термінологічному, хронологічному та мистецтвознавчому контекстах; визначити періодизацію існування інсталяційних проектів на українських теренах; дослідити співіснування і взаємовплив основних постмодерніських проявів образотворчості: перформансу та інсталяції; довести соціокультурну роль інсталяції у сучасному українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття інсталяції орієнтовані на розміщення у не традиційно мистецькому, так званому «поза художньому» просторі. Все частіше арт-інсталяції дислокуються у міському, побутовому або індустріальному просторі, залучають до нового життя промислові об'єкти та природне середовище. Головним завданням інсталяційного проекту є орієнтованість автора на емоційний, семантичний, онтологічний сенс кожної простої речі. І саме з таких «простих речей» вибудовується інтелектуально складний, цілісний твір, чи просто відбувається комбінаторика їх контекстів з метою набуття нової сутності. У цьому полягають основні методологічні засади інсталяційної побудови: її монтажна, комбінаторна методика.

Перші інсталяції мало чим відрізнялися від простих мистецьких об'єктів. «Батьки інсталяції» – Марсель Дюшан, Йозеф Бойс, Роберт Раушенберг, Лючіо Фонтана, Гюнтер Юккер та інші ще у 1960 – 1980 роках розробили певні канони і навіть створили «теорію інсталяцій», згідно з якою кожна річ може бути мистецьким твором, якщо її помістити у певне середовище і оформити відповідно до авторського концепту.

Періодизація інсталяційних проектів в Україні будується на засадах виокремлення характерних для кожного етапу рис.

Перший етап («протоінсталяцій») був пов'язаний з нонконформіськими проявами у мистецтві радянської доби і хронологічно охоплює 1960 – 1980 роки. У цей час сам термін «інсталяція» був під забороною, а реалізовані художниками проекти не були інсталяціями у повній мірі, а давали лиш натяк, напрям нового

пошуку. Тому для характеристики окремих інсталяційних мистецьких явищ доби тоталітаризму або для проектів з елементами інсталяції і застосовується поняття «протоінсталяція», як характеристика процесів, що передували появі справжніх інсталяційних практик, як прообраз, як творчий пошук близький до пластичних етюдів, до витоків. Вживання цього терміну підкреслює обмежені тоталітарною системою можливості, демонструє «урізаний» в технічному і матеріальному плані аспект вирішення творчих завдань.

Гліб Вишеславський виділяє два типи побудови інсталяцій: за семантичними ознаками та за асоціаціями. Перший тип (за Вишеславським) передбачає створення інсталяцій як «… монтаж речей за семантичними ознаками (концептуальні інсталяції Леоніда Войцехова, Сергія Ануфрієва та інших учасників одеського АПТАРТу» [3, 138]. Другий тип становлять інсталяції, де відбувається монтаж речей за асоціаціями. В цю групу входять інсталяційні практики Сергія Параджанова, Володимира Бахтова, Олександра Бабака, Гліба Вишеславського, Василя Рябченка, Ганни Сидоренко.

Перші інсталяції в Україні з’явилися за часів нонконформізму, в епоху андеграунду, акціонізму і енвайроменталізму [3, 133]. У цьому контексті Гліб Вишеславський наводить приклад облаштування житлового помешкання режисера Сергія Параджанова на початку 1960 років. Коли він наповнював простір власної квартири декораціями до своїх «Тіней забутих предків». Інший приклад – інсталяція «Вагон» (1972 року) авторства Бориса Лобановського. Загалом, інсталяційні об’єкти 1970-х початку 1980-х в Україні були представлені творами Леоніда Войцехова (серія «Нафталінові носи», «Фігури, що розгортаються», «Перст вказівний (телескопічний)», «Килим на бігуді» та ін.). Українська протоінсталяція також була пов’язана з діячами одеського АПТАРТУ, зокрема з іменем Федора Тетянича, який протягом 1980 років створював свої «Біотехносфери» [3, 138].

Другий етап інсталяційних практик припадає на кінець 1980 – початок 1990 років. Головним джерелом дослідження цього етапу стають спогади художників, каталоги виставок, газетні та журнальні статті. Особливістю цього часу стає розширення географії інсталяційних проектів. Крім Києва та Одеси їх починають створювати митці Харкова, Львова, Івано-Франківська. Великого значення набуває також спілкування художників у творчих групах пленерів та симпозіумів. Гліб Вишеславський доводить, що художники різних міст і регіонів України «…під час пленеру «Седнів-88» (попри поширений міф про «суто картинне мислення» в Україні в кінці 1980-х рр.), художники створювали об’єкти з речей сільськогосподарського й канцелярського призначення (Олександр Полоник, Олександр Сухоліт, Ігор Броун, Сергій Бережненко)». [3, 135]. У Львові інсталяційними практиками на межі 1980 – 1990 років активно займалися мистецькі групи «Центр Європи», галереї «ГалАрт», учасники фестивалю «ВиВих» (1990 – 1991). Серед авторів слід назвати Юрія Соколова («Енциклопедія», 1988); Андрія Сагайдаковського («Стілець на столі»,1988). Але особливо плідним був у ті часи

Платон Сильвестров: («Похорон епохи», 1990, «Чорний квадрат», 1990, «Вішалка» (1989), «Тези з історії КПРС» (1989)) [3, 135]. Інсталяційна історія івано-франківських митців представлена когортою Володимира Мулика, Ярослава Яновського, Мирослава Яремака, Юрія Іздрика. Їхні твори були представлені на виставках в галереї «S-об'єкт», гурту «St.Art». Інсталяції були незмінним явищем у експозиціях івано-франківського фестивалю сучасного мистецтва «Імпреза. Провінційний додаток № 2». Особливо «інсталяційною» стала окрема грандіозна виставка «Рубероїд – І» (1992). (Ростислав Котерлін, Ярослав Яновський, Анатолій Звіжинський, Юрій Іздрик, Володимир Мулик, Мирослав Яремак та ін.) [3, 135] .

У Києві до жанру інсталяцій зверталися наприкінці 1980-х рр. два відомих художники Олександр Бабак («Колиска для ненародженої дитини», 1989) і Олександр Бородай. До цієї когорти долучалися також послідовники київського постмодернізму (Дмитро Кавсан, Валерій Ажажа, Анатолій Степаненко, Олександр Сухоліт, Костянтин Реунов, Гліб Вишеславський, Олег Тістол), що знайшло своє відображення в експозиції «Спалах» (1990). Але на переконання Гліба Вишеславського, більшість послідовників новітніх образотворчих практик на той час захоплювалися традиціями трансавангарду, і до їх концептуальних засад експерименти з простором не входили. Це дещо сповільнило загальні інсталяційні процеси як у Києві, так і в Одесі. Справжній інсталяційний бум розпочався після виставки «Штиль» (1992), проект мав назву «Розкартинення» кураторства Олександра Соловйова. Зразки інсталяції представили Олександр Гнилицький, Гліб Вишеславський, Юрій Соломко, Арсен Савадов, Олег Мігас, Ілля Чичкан [3, 138].

Інсталяційні проекти в Одесі цього часу нерозривно пов'язані з іменами Олександра Ройтбурта, Олександра Шевчука, Олександра Лісовського, Дмитра Орєшнікова та інших.

Розвиток інсталяції у середині 1990 років пов'язаний з виставками «Простір культурної революції» (1994), «Барбарос» (1995), «Аналіз крові» (1995), «Мистецькі імпресії» (1994), «Київська мистецька зустріч. Нове мистецтво Польщі, України, Росії» (1995) [3, 138].

У Києві головними мистецькими просторами, де концентрувалися інсталяції, були галереї: «Бланк Арт» (куратор Олександр Бланка), «Ірена» (куратор Ірина Осадча). У Одесі – галерея «Тірс», у Львові – галерея «Децима». Сприяли інсталяційним проектам і відкриті тоді столичні Центри сучасного мистецтва Сороса «Відродження» та «Брама».

Третій етап інсталяційних проектів в Україні охоплює середину 1990 – середину 2000-х років. У цей час суспільство вже перестало сприймати інсталяції як шокуюче явище. Все важче стало здивувати і спровокувати глядача. Кількість художників, що зверталися до інсталяції, поступово зростало. Інсталяція починає виходити з галерейних та міських просторів на вулиці. Активно розвивається вітчизняний ленд-арт. Ще у 1992 році відбувся пленер «Снов», учасниками якого стали Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Андрій Блудов, Олександр і Тамара Бабак,

Ганна Гідора, Петро Бевза, Микола Журавель та інші). З 1997 року відбувається симпозіум ленд-арту «Могриця. Простір покордоння» (Микола Журавель, Петро Бевза та інші). Про передісторію зародження інсталяційного ленд-арту розповідає художник і куратор Ганна Гідора: «Виявилося, що в Україні є художники ленд-артисти: Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Гліб Вишеславский. Але ленд-арт в Україні все ж ближче до такого напрямку, як мистецтво оточуючого середовища. Може, це також залежить від матеріальної ситуації, у якій доводиться працювати художнику, тому наше мистецтво більш камерне. Немає великих об'єктів – якихось валів, ровів штучних... [12]. «Могриця. Простір покордоння» став першим симпозіумом ленд-арту, де широко застосовувалася інсталяція. Його набутки і досвід було використано на фестивалі «Весняний вітер», «АртПоле» (Шишори), «Міфогенез» (Вінниця), «Хортиця» (Запоріжжя).

Четвертий етап розвитку інсталяційних проектів в Україні починається в середині 2000 і триває до нині. Для цього етапу характерним є подальший розвиток інсталяційних творів, їх побудова у найнесподіваніших просторах від традиційних музеїв до представницьких установ і офісів. Інсталяція наповнює середовище міст і сіл, використовує для поєднання найрізноманітніші об'єкти. Практично в кожному великому місті реалізуються інсталяційні проекти екологічної, урбаністичної та іншої тематики. Серед таких проектів слід назвати твори Тамари та Олександра Бабак. Особливістю цього періоду в українських містах є інсталяції, виконані в техніці палаючої керамічної скульптури: «Спалах» (Полтава, 2009), «Скіфія. Скіф і Я» (Нікополь, 2015 – 2017). Проект «Спалах» був ініційований групою художників (Андрій Собянін, В`ячеслав Віньковський, Мирослава Росул, Олександр Мірошніченко, Віктор Кущенко та інші) у рамках проекту «Мистецтво замість гармат». Найяскравішими інсталяціями проекту стали «Вежа 17-09» Андрія Собяніна, «Мольфар» Мирослави Росул та «Оберіг» Олександра Мірошніченка. Проект розпочинався перформансом, до якого були активно задіяні глядачі.

До подій цього періоду слід також віднести інсталяційний проект у Харкові «Пташиний Bizarre» (2015) художниці Наталії Маріненко. У своєму проекті вона задіює два сакральні символи для різних культур: голуба і корови. Автор фактично перевертає з ніг на голову традиційну міфологію і наділяє своїх персонажів абсолютно іншими сенсами. Основними виражальними засобами стають колір, силует і матеріал. За їхньою допомогою підкреслюється алегоричність, неоднозначність створюваних образів і заявленої символіки. Виконані у техніці глиняної пластики об'єкти зберігають природність і чуттєвість. Загалом, за висловом мистецтвознавця, куратора проектів Харківської муніципальної галереї Олеся Томаха «…кераміка, навантажена сучасною інсталяційною стратегією, набуває форму не речі, а події». В проекті поєднані аллюзії на сучасний соціокультурний контекст (bizarre – означає дикість, дивність, абсурд, армагедон). Інсталяцію супроводжував 3D відео-арт, який гротескно загострював тему на заявлених автором проблемах насильства і агресії.

Прикладом реалізованих проектів такого етапу можна назвати інтерактивну інсталяцію «Часові розрахунки», створену для проекту «МУХі –2015» львівською художницею Яриною Шумською. У цій роботі підсилюється невидимий ефект розрахованого, порахованого, недорахованого часу, що постійно оточує кожну людину щодня. «Звертаючись до рахівниці, уявляється один з елементів обчислювальної системи, котрий в сучасному світі технологій вважається застарілим, але досі залишається дієвим. Презентована робота – натяк на ситуацію завчасної визначеності й обмежень, котрі існують поза загальними інтенціями волі й ідейної свободи. Кістки цукру, завішані на нитках у горизонтальному положенні, нагадують рахівницю, але стають абсурдом, оскільки здатні пересуватися лише на завчасно визначені вузлами відстані. Використовую цукор і саме таку його форму, оскільки цей матеріал притаманний моїй творчості, окрім того існує як привабливий простий елемент, котрий часто з'являється у нашому повсякденні, але легко може перетворитися у надмір і стати нудним, що змушує бути на межі передозування. Циферблат – кожна ідеальна система має свої недосконалості, неточності. Але саме вони творять ту гармонію, яка дозволяє помічати щось більше ніж матеріальні якості і їх удосконалювати. Тут у кожній вертикалі з'являється неточність вимірів, що додає гнучкості візуальному вигляду роботи), але підкреслюючи силу земного тяжіння, нагадує про абстрактне тяжіння світу до часу і залежність від нього» [11].

Загалом, феномен інтерактивної інсталяції набуває особливої популярності на сучасному етапі. Це вочевидь пов'язано з соціокультурним контекстом таких творів. За своїм означенням інтерактивна інсталяція покликана провокувати глядача, спонукати його до співпраці. Такі твори орієнтовані на враження і емоції будь-якої градації: захоплення, здивування, нерозуміння). Формат інтерактивності передбачає взаємодію між інсталяцією і глядачем. Причому, чим цікавіша ця взаємодія – тим успішніша інсталяція. Особливістю творів такого типу є те, що глядач повинен ніби знаходитися в епіцентрі інсталяції (якщо не фізично, то емоційно). Простір в інсталяції такого типу є своєрідною частиною інсталяції, з якою можна взаємодіяти і отримувати відповідні реакції. Тобто емоційна, «оживляюча» складова є необхідним елементом інтерактивної інсталяції. В той же час, залишаючи глядачеві простір для співтворчості, інсталяція все ж несе у собі провідну авторську концепцію, має чітку і закінчену наративну складову.

Один із найпомітніших інсталяційних проектів 2017 року – твір Дар'ї Кольцової «Новин немає. Але я вірю... Сім'ї зниклих без вісті – нескінченні пошуки рідних в лабіринті невідомості» (Київ, 2017) теж має яскраву соціокультурну, соціополітичну направленість. Сутність проекту в тому, щоб привернути увагу спільноти до конфлікту на Донбасі, до відчуття людей, які втратили своїх рідних у ході воєнних дій. Дар'я Кольцова побудувала на Софіївській площі в Києві лабіринт зі старих віконних рам і дверей, створивши таким чином блукання у безвиході.

Яскравим столичним проектом останнього часу є масштабна інсталяція «Швейне дерево», яка являє собою коване дерево з п'ятнадцятьма швейними машинками. Під «деревом» робочі інструменти швачки, щоб кожен бажаючий міг долучитися до цієї професії і відчути її характер.

Оптимізму і позитиву додає глядачам інсталяція відомого художника Олександра Мілова, що має назву «Живи музикою, іди за зіркою» (Київ, 2017). Цей твір є світловим об'єктом у формі зірки, який охоплює площу 50 квадратних метрів. Сутність інсталяції полягає у тому, щоб нагадати суспільсту ту величезну роль, яку відіграє музика у житті.

В умовах сьогодення, коли арт-майданчиком для інсталяцій може бути що завгодно: від зруйнованих заводів і шахт до фешенебельних готелів і торгових центрів, твори мистецтва покликані знайомити глядача з історією мистецтва. Цю шляхетну просвітницьку мету реалізували автори проекту «Шануй рідне! Надихайся видатним» у київському торгівельно-розважальному центрі Gulliver (Київ, 2017). Проект має на меті знайомити відвідувачів з видатними і знаними у світі українськими художниками. В рамках проекту створено інсталяцію «Сад звірів». Це своєрідне втілення чотирьох персонажів з картин «звіриної серії» Марії Примаченко, яку вона створила в 1970 – 1980 роках. «Дивні звірі» художниці є втіленням емоційного світосприйняття небайдужої людини.

Наукова новизна дослідження полягає у розширенні уявлення про генезис візуального мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм та про його вплив на явища мистецького авангарду упродовж XX – початку XXI ст. Простежено витоки, типи, ідеї інсталяційних проектів та введено до наукового обігу імена реалізаторів цих ідей.

Висновки. Таким чином, мистецтво інсталяції в Україні пройшло складний і суперечливий шлях від «протоінсталяції» 1960 – 1980 років до сучасних масштабних, технологічно складних і фінансово затратних проектів. Соціокультурна спрямованість інсталяцій проявляється в її можливості глибокого емоційного впливу на глядача.

Своєрідний поділ розвитку мистецтва інсталяції в Україні на чотири не однакові в часі етапи, демонструє історію становлення і розвитку цього виду мистецтва, пошуки концептуальних рішень художників, рафінування відповідності ідеї та її технічного втілення. Аналізовані джерела дають підстави стверджувати, що з кінця 1980 років, коли інсталяції були представлені в основному в мистецькому просторі галерей, у наступні етапи спостерігається вихід на майдани і вулиці міст, у простори ленд-арту та інші локації, які набувають ознак «арту» саме завдяки інсталяціям.

Піднята у дослідженні тема лише окреслює наукові пошуки в цьому напрямку і потребує подальших досліджень і опрацювань.

Література

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2006. № 7. С. 3-8.
2. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва: Прогресс- Традиция, 2012. 840 с.
3. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелинда О.В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж – Київ, 2010. 416 с.
4. Голдберг Р. Искусство перфоманса от футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem Press, 2014. 319 с.
5. Голубець О. Мистецтво ХХ ст.: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
6. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX-XXI століть/ Ін-т. проблем сучасн. м-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ[студио], 2008. 188с.
7. Скляренко Г. «Нова українська хвиля»: мистецтво на зламі епох. Образотворче мистецтво. 2009/2010. №4/1. С. 104-105.
8. Шумська Я. Перформанс як традиція минулого і сьогодення. Народознавчі зошити. Львів, 2013. №1 (109). С. 161-166.
9. Шумська Я. Український перфоманс: коротко на маргінесах. Український зріз. Дрогобич: Коло, 2016. С. 12-14.
10. Сафронов Илля. XIX ленд-арт в Могрице: «Как в «Сталкере». URL: http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/180539.

References

1. Alfiorova Z. I. (2006). Performance as a Visual Art. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts, 7, 3-8 [in Ukrainian].
2. Bychkov V.V. & Mankovskaya N. B. & V. V. Ivanov, (2012). Trialog. Living aesthetics and modern philosophy of art . Moscow: Progress-Tradition [in Russian].
3. Vysheslavsjkyj Gh.A. & Sydor-Ghibelynda O.V., (2010). Terminology of contemporary art. Definition, neologisms, jargon of contemporary visual art of Ukraine. Paris-Kyiv [in Ukrainian].
4. RoseLee Goldberg, (2011). Performance Art: From Futurism to the Present (Third Edition) (World of Art) 3rd Edition [in English].
5. Golubets, O. (2012). The Art of the Twentieth Century: Ukrainian Way. Lviv: Color AB [in Ukrainian].
6. Sidorenko, V.D. (2008). Visual art from avant-garde shifts to the newest directions: Development of visual art of Ukraine XX-XXI centuries. In-t. problems modern. Acad. Mist-in Ukraine, Kyiv: VH [in Ukrainian].
7. Sklyarenko, G. (2009/2010). «The New Ukrainian Wave»: Art at the Break of the Epochs Fine Arts, 4/1, 104-105 [in Ukrainian].
8. Shumskaya, Ya. (2013). Performance as a Tradition of the Past and Present Cognitive Notebooks, Lviv, 1 (109), 161-166 [in Ukrainian].
9. Shumskaya, Ya. (2016). Ukrainian performance: short on marginals Ukrainian section, Drohobych: Circle, 12-14 [in Ukrainian].
10. Safronov, Yllja (2016). XIX lend-art v Moghryce: «Kak v «Stalkere» Retrieved from: http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/180539

УДК 75.058 (075.8)

Чуднівець Анастасія,
асистент кафедри основ архітектури
ДВНЗ «Придніпровська державна академія
будівництва та архітектури»
achudnivetsk@gmail.com

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ У ТВОРАХ ВИСТАВКОВОГО ТА МАСОВОГО ХАРАКТЕРУ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи. *Аналізуються основні форми презентації петриківського розпису в сучасному мистецькому середовищі, особливості його адаптації до вимог сьогодення.* ***Методологія*** *роботи ґрунтується на загальнонаукових та культурологічних методах. Використані інтерпретаційні засади розуміння художніх фактів і закономірностей в контексті сучасних культурно-комунікаційних тенденцій.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в окресленні місця і ролі петриківського розпису у сучасному культурному процесі та форм його презентації.* ***Висновки.*** *Розглянуті найяскравіші приклади таких форм та зміни петриківського розпису. Наголошується на превалюванні форм презентації петриківського розпису, спрямованих на масового споживача та масову участь.*

Ключові слова: *петриківський розпис, стінопис, виставка, акціонізм, геппенінг, перформанс.*

Чуднивец Анастасия*, ассистент кафедры основ архитектуры ГВУЗ «Приднепровская государственная академия строительства и архитектуры»*

Презентация петриковской росписи в произведениях выставочного и массового характера в современном культурном пространстве

Цель работы. *Анализируются основные формы презентации петриковской росписи в современной художественной среде, особенности ее адаптации к требованиям современности.* ***Методология*** *работы основывается на общенаучных и культурологических методах. Использованы интерпретационные основы понимания художественных фактов и закономерностей в контексте современных культурно-коммуникационных тенденций.* ***Научная новизна*** *работы заключается в определении места и роли петриковской росписи в современном культурном процессе и форм его презентации.* ***Выводы.*** *Рассмотрены самые яркие примеры таких форм и изменения петриковской росписи. Отмечается превалирование форм презентации петриковской росписи, направленных на массового потребителя и массовое участие.*

Ключевые слова: *петриковская роспись, стенопись, выставка, акционизм, хеппенинг, перформанс.*

Chudnivets Anastasiia*, Assistant, Department of Basis of Architecture, The Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture*

Presentation of Petrykivka Painting in Exhibition Works and Mass Character Works in the Contemporary Cultural Environment

The purpose of the article. *The main forms of presentation of Petrykivka decorative painting in the contemporary artistic environment are analyzed, its adaptation to the requirements of the present is considered.* ***The methodology*** *of the research is based on general scientific and culturological methods. The interpretive principles of understanding of artistic facts and regularities in the context of modern cultural and communicative tendencies are used.* ***The scientific novelty of the work*** *consists in defining the place, the role of Petrykivka painting in the contemporary cultural process and the forms of its presentation in it.* ***Conclusion.*** *The most vivid examples of such forms and changes in Petrykivka painting*

©Чуднівець А., 2018

are identified. The prevalence of presentation forms of Petrykivka painting, aimed at the mass consumer and mass participation, is emphasized.

Key words: *Petrykivka painting, wall painting, exhibition, actionism, happening, performance art.*

Актуальність теми дослідження. Будучи частиною світового культурного процесу, українська культура, зокрема й народна, зазнає відповідних трансформацій, яких вимагає час. Петриківський розпис, який вже давно став репрезентативним елементом культурно-мистецького простору України за кордоном та представляє нашу державу на різних рівнях, також зазнає постійних змін як стилістичних, так і тих, що стосуються форм його демонстрації, пристосовуючись до мистецької реальності сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій**.** Дослідженню петриківського розпису як виду українського декоративно-прикладного малярства присвячено чимало наукових праць, починаючи з кінця XIX століття, але у більшості їх прослідковується переважно етнографічний (В. Бабенко [2], Є. Берченко [3] та ін.), історичний (В. Солов'йов [9], Л. Яценко [9], Л. Тверська [16], Ю. Смолій [12] та ін.), методичний (Є. Антонович [8], О. Харченко [19] та ін.), біографічний (розгляд персоналій та їх творчості: О. Статива [15], Н. Глухенька [4], М. Селівачов [11], З. Чегусова [21], Ю Смолій [13]. та ін) аспекти. Також існує багато досліджень форм існування сучасного українського мистецтва та арт-практик, зокрема праці О. Лачко [7], С. Садовенко [10], О. Агеєва [1], К. Гончар [5], Н. Хома [20], Д. Гончаренко [6] та ін. Але сучасний петриківський розпис, його розвиток за часів Незалежності та форми його існування сьогодні та форми його презентації, на нашу думку, не є достатньо вивченими, тому потребують детальної рефлексії, що і складає актуальність та новизну нашого дослідження.

Метою статті є розгляд петриківського розпису та форм його презентації у сучасному соціокультурному просторі, їх особливості та причини появи.

Виклад основного матеріалу. Петриківський розпис виник у XIX столітті як хатній стінопис, відповідно першою його формою існування та експонування була стіна, а отже він був нерозривно пов'язаний з архітектурою, поєднуючи захисну та декоративну функції. Пізніше ці орнаменти стали частиною декору речей хатнього вжитку, але їх функціонування в предметному етнодизайні тоді було залежне від форми та підкреслено утилітарне. Перші зрушення почалися з появою «мальовки» – орнаментального зображення на папері, коли рослинні мотиви відділилися від площини стіни, набули портативності, але все одно існували у контексті архітектурного середовища і були йому підпорядковані. З плином часу і багато в чому у зв'язку з виставковою діяльністю «мальовка» трансформувалася у декоративне панно, а колись утилітарна річ стала артефактом і перетворилася на своєрідний «сувенір із минулого».

Цілком очікувано, що форми презентації петриківського розпису потребували також відповідних змін. Оскільки нині петриківський розпис існує переважно як елемент масової культури, то основний акцент у ньому робиться на видовищність та емоційне спрямування як важливі вимоги масового споживача до мистецького продукту. І саме виставкова репрезентаційна діяльність стає можливістю здійснення і місцем проведення цього видовища.

Щоб підлаштуватися під цей тренд петриківський розпис за останні роки значно змінився. І однією із найкардинальніших і найбільш помітних, на нашу думку, його змін, є втрата художньої функції, коли йдеться про предмети вжитку. Із декоративно-прикладного мистецтва він поступово перетворюється на декоративне, з ознаками епічності, сюжетності. Справа в тому, що предмети ним оздоблені, які раніше мали функціональне прикладне призначення, зараз мають переважно сувенірний характер і використання в побуті (ми зараз не беремо до уваги естетичне призначення) не передбачають. Це і дерев'яні тарелі, з яких ніяк їсти, і ложки, якими неможливо користуватись, дерев'яні вази, у які не поставиш квіти, дерев'яні горілчані набори, які наче і пристосовані до наливання в них, але й водночас їх миття погіршує якість продукту вже після декількох використань, прикраси, які не вдягнеш на захід, за рідкісними винятками. Вони виконують виключно декоративну «подарункову» функцію або існують як твори виставкового характеру.

Серед посуду зустрічаються виняткові екземпляри надполив'яного розпису, що підлягають використанню, зокрема апелюємо до творчості О. Опарія, але у Петриківці подібного не виготовляють, і масового характеру ця тенденція не має. Разом з тим, поширення набирає така форма, як панно, завдяки саме завданням презентації петриківського розпису, яка свідомо почалася у середині XX століття, хоча перші спроби були і раніше. На нашу думку, це пов'язано з виставковою діяльністю більшості авторів, адже картина – це класичний виставковий формат. Декоративними панно легко наповнити залу, завдяки їхній портативності й відносній незалежності від простору зручно змінювати експозиції, доповнюючи об'ємними речами.

У цьому полі петриківський розпис ще більше втрачає оригінальність та автентичність, набуваючи не притаманних йому раніше або не зовсім характерних рис: оповідності, сюжетності, авторського символізму, нової тематики, діалогічності; у пошуку оригінальності спостерігається відхід від традицій. Тому найпоширенішою формою презентації петриківського розпису є виставка, що забезпечує можливість невербального спілкування за принципом класичної тріади: творець – твір – глядач.

Виставки петриківського розпису бувають персональні, колективні. Часто практикуються колективні виставки, де представляється група майстрів і глядач має змогу спостерігати різноманітність авторської стилістики в контексті традиції, а також новацій. Іноді влаштовуються ретроспективні виставки, де відвідувачі отримують нагоду побачити петриківський розпис у його історичному розвитку. Останнім часом з'являються випадки поєднання петриківського розпису з іншими видами українського декоративно-прикладного мистецтва в одному виставковому просторі. Прикладом цього може слугувати благодійна мистецька акція «Живі традиції України» 2015 року в м. Афіни, де петриківський розпис був представлений разом з косівською керамікою, а також виставка петриківського та заліп'єнського розпису, що відбулася 2017 року в м. Києві, де петриківський розпис експонувався поряд зі схожою народною мистецькою традицією, що побутує у Польщі, тож глядачі мали змогу спостерігати, наскільки схожими є наші культурні надбання.

Епоха інформаційних технологій також не могла не детермінувати нові способи презентації, поширення мистецтва у світі, створивши благодатний для цього ґрунт. Насамперед, варто зауважити, що майже кожен музей має оцифровані колекції, які можна переглянути на сайті, а також онлайн-екскурсії та онлайн-галереї. Петриківський розпис також все частіше презентується у такий спосіб. Онлайн-виставки набувають особливої популярності, оскільки вони не обмежені у часі та просторі, не потребують реальної виставкової площі, існує можливість цілодобового доступу та відсутність географічного обмеження і для відвідувачів, і для учасників [17, 25]. Для прикладу зазначимо персональні віртуальні виставки О. Ярмолюк, Т. Гарькавої, Г. Назаренко на інтернет-ресурсі PETRYKIVKA ART. Крім цього, переважна більшість майстрів мають власні сайти, де розташовуються їхні роботи у вільному доступі.

Значного поширення, як форма ознайомлення загалу з петриківським розписом, набуває екскурсія, коли відвідувачі мають змогу отримати кваліфікований коментар до експозиції, її символічного навантаження, історичних передумов, стилістичних особливостей та авторської специфіки, задля кращого розуміння задуму автора або порівняння бачення його творчості з власним попереднім враженням від неї тощо. Особливо це є актуальним, коли мова йде про старовинні орнаментальні мотиви, функція яких була онтологічна, а не декоративна [14, 14]. Тож, сучасному пересічному глядачеві, що втратив зв'язки з далеким минулим, задля глибшого розуміння необхідне кваліфіковане роз'яснення.

Лекції з ознайомлення з цм мистецтвом також можуть бути цікавими, але все ж для більш рафінованої аудиторії – вужчого кола фахівців чи зацікавлених осіб. Їх зручно проводити у наш час осібно або як частину заходів бюджетного характеру, де немає змоги ознайомити публіку з оригіналами. Лекції із застосуванням сучасних мультимедійних технологій виявляються результативними і як вагомий компонент презентації за кордоном.

На думку Сари Торнтон, мистецтво стає все більш важливою формою дипломатії, адже створює діалог між соціальними групами, які не часто в нього вступають [18, 68]. Культурна політика нашої держави з огляду на складність сучасної ситуації в міжнародному просторі потребує постійного удосконалення й урізноманітнення. Зокрема, створення позитивного України іміджу за кордоном має, на нашу думку, бути завданням пріоритетним. На рівні презентації досягнень вітчизняної культури це зробити досить реально, оскільки саме культурні перетини та подібності зближують народи. До того ж вагомі мистецькі надбання України переважно не відомі світові, а потенціал митців, зокрема тих, які могли і були б не проти, послугувати для компенсації репутаційних втрат, завданих Україні гібридною війною із зовнішнім ворогом, є дуже потужним.

Досить цікавою та продуктивною формою ознайомлення загалу з петриківським розписом є майстер-клас, що однаково підходить для представників, які ідентифікують себе із культурою даної країни, так і з представниками інших культур.

Майстер-клас є однією з форм ефективного професійного, активного навчання у сфері образотворчих мистецтв. Він відрізняється від семінару тим, що під час майстер-класу спеціаліст розповідає і, що ще більш важливо, показує, як

застосовувати на практиці нову технологію або метод. Як правило, люди, що беруть у ньому участь у якості учнів, виконують роботи у певному виді художньої діяльності вперше і рідко хто має відношення до мистецтва взагалі.

Завдання майстер-класів у даному контексті полягає не скільки у передачі якогось досвіду, а має, здебільшого, ознайомлювальний характер. Головною метою майстер-класу з петриківського розпису, особливо у рамках презентації, є не навчити якимсь тонкощам, а створити у людей, які ніколи не стикалися з цим, позитивне ставлення до цього виду народного мистецтва, а через нього і до культури країни. Цьому завданню сприяє відносна простота виконання техніки, що не потребує особливої підготовки, тобто будь-хто, спробувавши вперше, може відразу побачити відносно позитивний результат своєї творчості, що, знову ж таки, приносить задоволення як результатом (а отже, і собою), так і процесом.

Помітний також позитивний вплив на емоційний стан людини, важливу роль у відволіканні від сумних, гнітючих, депресивних думок, проблем, грає новизна завдання, яка у свою чергу сприяє максимальній концентрації на виконуваній роботі. Малюнок стає головним пріоритетом у найближчі півгодини. Тому петриківський розпис цілком можна використовувати як форму арт-терапії.

Існує петриківський розпис і у формах сучасних візуальних практик, наприклад, боді-арту, побутуючи як додатковий декоративний елемент, переважно, як складова, окраса того чи іншого образу, але інколи набуває і самостійного значення.

Значного поширення набув акціонізм як нова форма презентації петриківського розпису, для якого властиві непрагматичність, діалогічність, розвиток у час і спрямованість на глядача, одиничність, миттєвість, але такі спроби наявні. Одним з різновидів акціонізму, що є поширеним явищем постмодерної культури, є перформанс [6, 336]. Перформанс відзначається просторово-часовим розвитком, передбачаючи виконання митцем завчасно спланованого акту творчості перед глядацькою аудиторією. Дії автора, за якими спостерігають глядачі, і є твором [20, 43]. Зокрема елементами перформансу була наділена спроба В. Панко розмалювати автівку в рамках мистецької акції «Петриківка у Києво-Печерській Лаврі» та благодійного фестивалю «Червоні носики 2016», де процес творення відбувався безпосередньо на очах у відвідувачів. Тут мала місце авторська імпровізація, і глядачі також мали змогу спостерігати не тільки вже звичний їм результат, а й сам процес перетворення, спочатку незрозумлих кружечків, паличок – у квітковий орнамент.

Іншою формою акціонізму є геппенінг, що є певною формою дій, вчинків та акцій з приблизно наміченим сценарієм [7, 125]. Гепенінг розглядається більше як спровокований, ніж організований. Основною відмінністю його від перформансу є безпосереднє та активне залучення глядачів до мистецького дійства [6, 334]. Прикладом застосування геппенінгу в презентації петриківського розпису можна вважати акцію 2013 р., коли петриківські майстри ТОВ ЦНМ «Петриківка» під керівництвом А. Пікуша, студенти та журналісти розмалювали найбільшу в Україні п'ятиметрову дерев'яну ложку в петриківському стилі, а в 2017 в рамках етнофестивалю «Петриківський дивоцвіт» петриківські майстри за активної участі

Л. Горбулі, разом з відвідувачами розмалювали рекордне панно-рушник, прикрашене петриківським орнаментом. У цих прикладах ще більше прослідковується тяжіння до декоративізму «уніфікованого стилю» петриківського розпису, ніж його автентики, про яку вже йшлося вище.

До речі, етнофестивалі, які можна вважати трансформацією ярмарків, що побутували по всій території України в давніші часи, а в Петриківці такий ярмарок простягався на кілька кілометрів, є дуже популярною формою презентації петриківського розпису серед масового споживача. Місцевий етнофестиваль «Петриківський дивоцвіт» привертає увагу відвідувачів далеко за межами області.

Сучасні технології змусили переглянути способи презентації мистецтва. Ще однією зручною платформою, де сучасний художник може ділитися своєю творчістю з людством і відразу отримувати фідбек є соціальні мережі, зокрема Facebook. Де кожен митець, і петриківські майстри тут не є винятком, мають власну сторінку, а іноді і групу, куди час від часу на загальний огляд викладають свої творіння. Така форма презентації у дечому є замінником музею, де коментарі є своєрідною «книгою відгуків», де кожен бажаючий може написати своє ставлення до творчості митця та обговорити мистецький твір з рештою аудиторії за бажанням. Але на відміну від музею, тут відсутній відтінок формальності, при чому публіка більш відверта та розкута у своїх судженнях. Кращою аналогією до цього явища, мабуть, є базар через повністю нерафінований контингент широкого діапазону. Тим не менше, тут митець має змогу відслідковувати кількість переглядів та лайків, відправлених на адресу того чи іншого твору та робити висновки про власну популярність. А опція, що дозволяє «шерити», сприяє ще більшому поширенню творів мистецтва, вже на сторінках інших людей, що істотно збільшує аудиторію підписників. Адже до класичних музеїв доходить не кожен, та і не кожен митець має до них доступ, що особливо підходить для молодих невідомих майстрів. Тут є можливість повідомляти громадськість про заходи, у яких художник бере участь, розпочинати старт-апи та ділитися іншою корисною інформацією зі світом.

Цей спосіб презентації також зручний тим, що глядачі мають змогу спілкуватися з автором, задаючи йому запитання стосовно його творчості, його задуму, втіленому в тій чи іншій роботі, отримувати його коментарі щодо роботи тощо. Колеги можуть давати поради або ділитися власними поглядами та способами вирішення подібних завдань. Часто такі сторінки перетворюються на своєрідні блоги.

Наукова новизна роботи полягає в окресленні місця і ролі петриківського розпису у сучасному культурному процесі та форм його презентації.

Висновки і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі**.** Отже, у контексті розглянутого матеріалу можна зробити висновок, що петриківський розпис трансформувався і продовжує трансформацію, щоб краще інтегруватись у сучасний художній простір, насамперед через виставкові проекти. Задля існування в цьому вимірі він втрачає автентичність, набуває ознак станковості, мобільності, стилістично змінюється, тяжіє до сюжетності, комунікативності, використовуючи значну кількість форм постмодерної презентації. Результати дослідження можуть бути використанні для порівняльного аналізу форм презентації творів народного мистецтва у сучасному мистецькому середовищі.

Література

1. Агеева О. С. Техники современного искусства как инструменты Public Relations. *Сумма философии*. Вып. 6. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 6 9.

2. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. Екатеринослав: Изд. Екатеринославского Губернского земства, 1905. IV с., 110 с.

3. Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури.* Київ: Державне вид-во України, 1927. Ч. 7. Етнологічно-краєзнавча секція. Вип. 1. С. 71-92.

4. Глухенька Н. Панко старший, Панки молодші. *Культура і життя*. 1982. 21 березня

5. Гончар К. Точки перетину образотворчого фольклору та Contemporary art у новій формі презентації мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології* / ІПСМ НАМ України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Роготченко (гол. ред.), А. О. Пучков (заст. голови) та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. 328 с.

6. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 333-337.

7. Лачко, О.Ю. Трансформация постмодернистских арт-практик в современной украинской театральной культуре. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2015. № 8-3 (58). С, 123-127. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-postmodernistskih-art-praktik-v-sovremennoy-ukrainskoy-teatralnoy-kulture

8. Петриківський розпис. *Антонович Є. Образотворче мистецтво: підруч. для 5-6 кл. серед. шк*. Київ, 1998. С. 66-74.

9. Петриківський розпис. Джерела та сучасність : каталог / авт. ст. та упоряд. кат. В. Соловйов та Л. Яценко. Дніпропетровськ, 1982

10. Садовенко С.М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щокв. наук. журн.* / М-во культури України ; НАКККіМ. Київ: Міленіум, 2013. № 3. С. 79-84.

11. Селівачов М. Нев'януча творчість [до 85-річчя петриків. майстрів Надії Білокінь і Оришки Пилипенко]. *Образотвор. мистецтво*. 1979. № 2. С. 33.

12. Смолій Ю. О. Хатнє малювання Петриківки другої половини XIX – першої третини XX століття (витоки, еволюція, художні особливості): автореф. дис. канд. мист.; НАНУ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011.

13. Смолій Ю. О. Дека Микола Васильович. *Енциклопедія сучасної України* / НАН України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Координац. бюро енциклопедії сучас. України НАН України ; ред. І.М. Дзюба (співгол.). Київ, 2007. Т. 7: Г-Ді. С. 304-305.

14. Станкевич М. Семіотика та семантика візуальної мови народно- го мистецтва. *Мистецтвознавство: зб. наук. праць*. Львів, 2007. Ч. 2. С. 9-20

15. Стативa О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь. Київ: Мистецтво, 1966. 40 с.

16. Тверська Л. В. Історія петриківського розпису : вступ. ст. *Петриківка: альбом.* – Дніпропетровськ, 2001. С. 17-35.

17. Ткаченко Т., Дупляк Т. Інтернет технології у виставковій діяльності. *Маркетинг в Україні*. 2008. № 3. С. 23-28.

18. Торнтон С. 33 митці у 3 актах / С. Торнтон; пер. з англ. Ю. Мазура, О. Михеда, І. Шувалової. Київ: ArtHuss, 2016. 336 с.

19. Харченко О. В., Горшкова-Кандаурова Н. О. Мистецтво петриківського розпису: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Мандрівець, 2013. 72с.

20. Хома Н. М. Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки / Н. М. Хома // Актуальні проблеми політики. 2014. Вип. 53. С. 40-47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/appol_2015_53_7

21. Чегусова З. Світла радість мистецтва Марфи Тимченко. У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва експонується виставка до 90-річчя від дня народження славетної художниці. День. 2012. 23 берез.

References

1. Ageeva, O. S. (2006). The techniques of modern art as Public Relations instruments. Summa filisofii, 6, 6-9 [in Russian].

2. Babenko, V. A. (1905). Ethnographic sketch of folk life mode of Ekaterinoslav region. Ekaterinoslav: Izdatelstvo Ekaterinoslavskogo Gubernskogo zemstva [in Russian].

3. Berchenko, E. V. (1927). About wall paintings of Ukrainian huts in Ekaterinoslav. Naukovyi zbirnyk Kharkivskoi naukovo-doslidchoi katedry istorii Ukrainskoi kultury, 1, 71 92 [in Ukrainian].

4. Gluhenka, N. (1982). Panko the senior, the Pankos junior. Kultura i zhyttya, 2 [in Ukrainian].

5. Honchar, K. (2013). Points of intersection of the pictorial folklore and the Contemporary art in a new form of art presentation. MIST: mystetstvo, istoriya, suchasnist, teoriya: Zbirnyk naukovyh prats z mystetstvoznavstva I kulturologii, 9, 328 [in Ukrainian].

6. Honcharenko, D. (2013). Performance-art as a phenomenon of the postmodernism culture. Aktualni problem mystetskoi praktyky I mystetstvoznavchoi nauky, 5, 333-337[in Ukrainian].

7. Lachko, O. (2015). Transformation of postmodern art practices in modern Ukrainian theater culture. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie yuridicheskie nauki, kulturologiya I iskustvovedenie. Voprosy teorii I praktiki, 8-3, 123-127 [in Russian].

8. Antonovych, E. (1998). Petrykivka painting. Kyiv [in Ukrainian].

9. Solovyov, V. & Yatsenko, L. (1982). Petrykivka painting. Origins and contemporaneity. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

10. Sadovenko, S. (2013). Transformation of the Ukrainian folk artistic culture in the space-time realities of postmodern. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnyh kadriv kultury i mystetstv, 3, 70-84 [in Ukrainian].

11. Selivachov, M. (1979). Unfadable creativity [to the 85th anniversary of the Petrykivka painters Nadiya Bilokin and Orishka Pylypenko]. Obrazotvorche mystetstvo, 2, 33 [in Ukrainian].

12. Smoliy, Yu. O. (2011). Petrykivka hut painting of the second half of the 19th – the first third of the twentieth century (origins, evolution, artistic peculiarities). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky [in Ukrainian].

13. Smoliy, Yu. O. (2007). Deka Mykola Vasylovych. Entsyklopedia suchasnoi Ukrainy. Dzuba, I. M. (Ed). Kyiv [in Ukrainian].

14. Stankevych, M. (2007). Semiotics and semantics of the visual language of folk art. Mystetstvoznavstvo: zbirnyk naukovyh prats, Part 2, 9-20 [in Ukrainian].

15. Statyva, O. (1966). Master of decorative painting Nadia Bilokin. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

16. Tverska, L. V. (2001). Petrykivka: the albom. Dnipropenrovsk [in Ukrainian].

17. Tkachenko, T. & Duplyak, T. (2008). Internet technologies in exhibition process. Marketynh v Ukraini, 3, 23-28 [in Ukrainian].

18. Thornton, S. (2016). 33 artists in 3 acts. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

19. Kharchenko, O. V. & Horoshkova-Kandaurova, N. (2013). The art of Petrykivka painting: educational and methodical manual. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].

20. Homa, N. M. (2014). The socializing influence of actionism: artistic and political synthesis in the projection of modeling of political behavior. Actualni problem polityky, 53, 40-47 [in Ukrainian].

21. Chehusova, Z. (2012). Light of joy of Marfa Tymchenko's art. The National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art presents an exhibition dedicated to the 90th anniversary of the birthday of the famous artist. Den [in Ukrainian].

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82(477)“195/199”

Горбатова Надія Олександрівна,
кандидат історичних наук,доцент
кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
gorbatova@ukr.net

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

Мета статті. *Дослідити та проаналізувати особливості вищої хореографічної освіти у Великобританії; виявити перспективні напрямки розвитку для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти на сучасному етапі.* ***Методологію*** *дослідження складають принципи об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано* ***методи****: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.* ***Наукова новизна.*** *Проведено комплексне дослідження структури вищої хореографічної освіти у Великобританії; розглянуто модульну систему, традиційні та новітні програми бакалавріату (Bachelor of Arts) і магістратури (Master of Arts), проаналізовано особливості соматичного навчання у контексті доцільності впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти.* ***Висновки.*** *Вища хореографічна освіта у Великобританії сприяє підготовці випускників до незалежної практики, можливість здійснювати кар’єрне зростання у різноманітних контекстах, відтак викладання та вивчення танцю розглядається як освіта для різноманітних сфер застосування.*

Ключові слова: *хореографічна освіта, вищі навчальні заклади Великобританії, модулі, програми курсу, дослідження.*

Горбатова Надежда Александровна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Современное хореографическое образование в высших учебных заведениях Великобритании

Цель статьи. *Исследовать и проанализировать особенности высшего хореографического образования в Великобритании; выявить перспективные направления развития для внедрения в отечественную систему высшего художественного образования на современном этапе.* ***Методологию исследования*** *составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический.* ***Научная новизна.*** *Проведено комплексное исследование структуры высшего хореографического образования в Великобритании; рассмотрено модульную систему, традиционные и новейшие программы бакалавриата (Bachelor of Arts) и магистратуры (Master of Arts), проанализированы особенности соматического обучения в контексте целесообразности внедрения в отечественную систему высшего художественного образования.* ***Выводы.*** *Высшее хореографическое образование в Великобритании способствует подготовке выпускников к независимой практики, возможности осуществлять карьерный рост в различных контекстах,*

©Горбатова Н. О., 2018

поэтому преподавания и изучения танца рассматривается как образование для различных сфер применения.

Ключевые слова: *хореографическое образование, высшие учебные заведения Великобритании, модули, программы курса, исследования.*

Gorbatova Nadezhda, *candidate of historical Sciences, associate Professor of the Ballroom Choreography Department of Kyiv National University of Culture and Arts*

Current horeographic education in UK higher educational staff

The purpose of the article. *To study and analyze the features of higher choreographic education in the UK; to identify perspective directions of development for introduction into the national system of higher art education at the present stage.* ***The methodology of the study*** *consists of the principles of objectivity, historicism, multifactor, systemicity, complexity and pluralism; and to achieve the goal methods used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical.* ***Scientific novelty.*** *A comprehensive study of the structure of higher choreographic education in the UK was conducted; the modular system, traditional and newest Bachelor of Arts and Master's (Master's of Arts) programs are considered, peculiarities of somatic learning in the context of expediency of introduction into the national system of higher art education are analyzed.* ***Conclusions.*** *Higher choreographic education in the UK promotes graduates' training for independent practice, the ability to pursue career development in a variety of contexts, so teaching and learning dance is regarded as education for a variety of applications.*

Key words: *choreographic education, higher education institutions in the UK, modules, curriculum, research.*

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі хореографічна освіта у вищих навчальних закладах багатьох європейських країн заснована на різноманітних характеристиках навчання, викладання, дослідження танцю, і розвивається відповідно до культурних й соціальних змін на регіональному, національному та міжнародному рівнях. У контексті необхідності залучення міжнародного досвіду для розвитку хореографічної освіти в Україні, вважаємо за доцільне провести дослідження особливостей вищої хореографічної освіти у Великобританії, з метою виокремлення аспектів актуальних для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати структуру вищої хореографічної освіти у Великобританії; виявити перспективні напрямки розвитку для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти на сучасному етапі.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі існує нагальна необхідність у дослідженні особливостей вищої хореографічної освіти в європейських країнах, з метою використання провідного досвіду в процесі реформування системи вищої мистецької освіти в Україні. Вітчизняними науковцями, протягом останніх років, було проведено ряд досліджень та наукових розвідок, у яких висвітлено різні аспекти питання. Наприклад, Т. Повалій («Історія хореографічного мистецтва», 2014) досліджує структуру, зміст та моделі хореографічної освіти в Польщі; В. Солощенко («Нормативно-правове забезпечення вищої хореографічної освіти в об'єднаній Німеччині», 2017) аналізує рівні управління вищою освітою та ієрархію управління системою вищої освіти в країні; І. Ткаченко («Вища хореографічна освіта: досвід німецькомовних країн», 2017) розглядає сучасний стан вищої хореографічної освіти та особливості фахової підготовки хореографів в Австрії,

Німеччині та Швейцарії. Дослідження хореографічної освіти у вищих навчальних закладах Великобританії і досі лишається не висвітленим вітчизняними науковцями, що, у зв'язку з необхідністю всебічного дослідження європейського досвіду, зумовлює актуальність даної статті.

Виклад основного матеріалу. Хореографічна освіта у Великобританії була введена у систему вищої освіти всередині 70-х рр. XX ст., коли вплив британського нового танцю та американського постмодерністського танцю, що розвивалися протягом десятиліття, зрештою сформували інноваційну тенденцію у хореографічному мистецтві. Ця тенденція вплинула на розвиток програм суспільного танцю по всій країні і на більшість практикуючих танцюристів Великобританії. Введення ряду соматичних практик у створення та навчання танцю (наприклад, Alexander Technique, метода Фельденкрайса, метода звільнення Скіннера, ідеокінеза та централізації тіла), активне лобіювання їх на сторінках професійних хореографічних видань Великобританії («New Dance»), США («Contact Quarterly») та Австралії («Writings on Dance») вплинули на танцювальну педагогіку в університетських хореографічних програмах. Варто відмітити також і вплив на формування нового розуміння втілення і більш ліберальну та всеохоплюючу культурну основу, в контексті хореографічних і творчих можливостей танцю, практиків нового стилю, які посприяли становленню хореографічної освіти у вищих навчальних закладах: С. Рубідж (в Лабані та Чічестерському університеті), М. Престиж (в Інституті виконавських мистецтв Ліверпуля), С. МакЛенан (в Лондонській школі сучасного танцю), С. Рід, С. Уінтлі та С. Макфарлейн (в Університеті Ковентрі), Д. Стівенс (в Університеті ДеМонфорта), Д. Холт (в Університеті Халла) та ін.

На сучасному етапі вища хореографічна освіта у Великобританії регулюється групою квазіавтономних неурядових організацій, які співпрацюють з вищими навчальними закладами, з метою узгодження спрямованості освітнього процесу. Основними в цій структурі є Рада з фінансування вищої освіти для Англії (Higher Education Funding Council for England (HEFCE), що відповідає за фінансування вищої освіти, Агенство з забезпечення якості вищої освіти (Quality Assurance Agency, Quality Assurance Agency for Higher Education), що забезпечує найвищі стандарти кваліфікації у межах дисциплін та якості досвіду студента в процесі навчання, Академія вищої освіти (Higher Education Academy (HEA), що займається якістю навчального процесу та викладання, забезпечує педагогічну підтримку на основі дисципліни та Постійна конференція з танців у вищій освіті (Standing Conference on Dance in Higher Education), відома як DanceHE (SCODHE), що є представницьким органом у відділах вищої освіти, які викладають та вивчають танець у Великобританії і представляє та захищає інтереси танцю як предмета вищої освіти у Великобританії, створює форуми для професійних та наукових дискусій, сприяє заохоченню та поширенню майстерності у викладанні танцю, навчанні та дослідженні [3].

Фінансовий аспект вищої хореографічної освіти у Великобританії було змінено наприкінці XX ст. Якщо раніше вища освіта була безкоштовною для усіх бажаючих (у яких було місце для навчання), з можливістю додаткового державного

фінансування для підтримки витрат на проживання, то у 1998 р., у зв'язку з політичною необхідністю, було введено оплату студентами університетської освіти – вартість навчання станом на 2018 р. становить від 11 000 до 11 500 фунтів стерлінгів за рік у бакалавріаті та 13 500 у магістратурі [4]. Протягом останніх років, це істотно вплинуло упорядкування всіх дисциплін для старших курсів у вищих навчальних закладах, в тому числі й хореографічних.

Наразі вищу хореографічну освіту у Великобританії за кваліфікацією бакалавріат пропонує 41 університет та Королівська академія танцю (Royal Academy of Dance), Королівська консерваторія Шотландії (Royal Conservatoire of Scotland), Ліверпульський інститут виконавських мистецтв (Liverpool Institute for Performing Arts), Manchester College, Newcastle College, Greater Brighton Metropolitan College та Leeds City College. Кваліфікацію магістр можна здобути у 18-ти вищих навчальних закладах – University of Lincoln, Middlesex University, University of Surrey, Liverpool John Moores University, Leeds Beckett University, Goldmiths University of London, University of Salford, Bath Spa University, University of Edinburgh, University of Bedfordshire, University of Chester, University of Chichester, University of Winchester, University of Wolverhampton, University of Roehampton, Trinity Ladan Conservatoire of Music and Dance, University of Huddersfield та Royal Conservatoire of Scotland.

Відповідно, стає зрозумілим, що хореографічна освіта у Великобританії здійснюється у різних умовах вищої освіти – у консерваторіях, на факультетах університетів або у спеціальних програмах (Танцювальна програма в Школі мистецтв Університету ДеМонфорта); у поєднанні з іншими предметними галузями мистецтва (музикою, драмою або образотворчим мистецтвом), фізичною культурою, загальною освітою, терапевтичними дисциплінами тощо.

Хореографічна освіта здійснюється через академічні структури системи навчання, засновані переважно на результатах навчального процесу. Модульна система відповідає Болонській угоді, що полегшує студентам можливість передачі ступенів та кредитів між більшістю європейських країн. Формат системи виглядає таким чином: 1 кредит складає приблизно 10 годин навчання. Кожен заклад розробляє власні модулі та системи, тому існує багато версій модульних конструкцій по всьому сектору, мета яких у тому, щоб студенти досягли 120 кредитів за кожен рік навчання (що відповідає 40-годинному робочому тижню). Бажаним результатом є досягнення 360-ти кредитів за 3 роки навчання. Варто зазначити, що автономія у створенні модульних конструкцій для вищих навчальних закладів є певною відмінною характеристикою. Наприклад, унікальною для Великобританії є система класифікації ступенів відзнаки (діє також і в Університеті Мельбурна, Австралія), процентні оцінки в якій поділяються наступним чином: 1-й клас – 70-100%, 2-й клас – 60%-69% (вступ до аспірантури), 50%-59%, 3-й клас – 40%-49% (звичайна ступінь може бути досягнута за 300 кредитів). Танцювальні ступені у вищих навчальних закладах Великобританії визначаються відповідно до наукових рівнів та особливостей академічних кіл закладу. Більшість з них пропонують практичні заняття з оцінками – від класичного балету до сучасного танцю, британського нового танцю або вуличного танцю та хіп-хопу. Деякі заклади

спеціалізуються на соматичних практиках. Практично всі британські університетські танцювальні програми пропонують і деякі елементи теорії з письмовими оцінками, проте з різними підходами, які залежать від програм (історія танцю, елементи соматичної теорії, феноменології, естетики або хореографії як теоретичної основи). Таке поєднання теорії та практики є поширеним у навчальних закладах Великобританії.

Наприклад, курс Dance Performance BA Honours в одному з найкращих вищих навчальних закладів Великобританії у сфері хореографічної освіти – університеті Мідлсекс (Лондон), розрахований на 3 роки. Теоретичні модулі сприяють розробці академічних аналітичних навичок – курси лекцій з анатомії, науки про рух, історії танців, критичного і рефлексивного аналізу, хорології, спрямовані на підтримку та розвиток творчого мислення задля формування необхідних навичок у подальшій власній хореографічній кар'єрі та різноманітних творчих галузях, а також стають базовою основою для наукової діяльності. Практичні заняття проводяться щоденно і включають танцювальну техніку, виконання танцю та інноваційну хореографію на базі експертного керівництва з основних танцювальних технік – Graham-based, Humphrey-based, Cunningham-based та Release-based, доповнених заняттями з балету тощо, а ряд додаткових занять з джазового, репертуарного та імпровізаційного танцю, сприяють розвитку техніки та навичок роботи. Окрім того, програмою курсу передбачено міждисциплінарну роботу, участь у професійних семінарах, можливість розвивати власні інтереси в різних стилях танцю [4].

Модулі розподілені наступним чином: 1-й рік – «Хореографічна практика» (60 кредитів, обов'язковий курс), «Вивчення танців» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Танець: вивчення в контексті» (30 кредитів, обов'язковий курс); 2-й рік передбачає такі модулі як: «Хореографічна практика» (60 кредитів, обов'язковий курс), «Вивчення танців» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Джазовий танець» (30 кредитів, додатковий курс), «Імпровізація» (30 кредитів, додатковий курс) та «Репертуар» (30 кредитів, додатковий курс); модулі 3-го року навчання – «Хореографічна техніка – Performance Pathway» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Прикладна професійна практика» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Незалежний дослідницький проект» (30 кредитів) та «Проект дослідження науки про танці» (30 кредитів).

Аналізуючи особливості хореографічної освіти кваліфікаційного рівня «Магістр», нами було досліджено програми провідних вищих навчальних закладів Великобританії. Варто зазначити, що кількість програм для магістрів коливається від 1-ї – в University of Winchester («Dance MA», розрахована на 1 рік навчання) до 15-ти – в Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, які розраховані на 1, 2 та 4 роки навчання, наприклад «Research Degree Programme MPhil (Master of Philosophy) in Dance/Music/Colloborative Art (на здобуття кваліфікаційного рівня магістр філософії) та Research Degree Programme Phd (Philosophiæ Doctor) in Dance/Music/Colloborative Art (на здобуття кваліфікаційного рівня доктор філософії).

Наприклад, University of Chichester пропонує навчання на магістратурі за такими програмами як: «MA Choreography and Professional Practices», «MA Choreography by Independent Research», «Contemporary Dance PGDip (The

Postgraduate Diploma)», «MA Dance Masters by Research», «MA Performance Dance», «MA Somatic Practices by Independent Research» та ін. [5].

Програма «Хореографія та професійна практика» («MA Choreography and Professional Practices») пропонує освоєння інноваційних та експериментальних підходів до хореографічної практики та передбачає дослідження методів імпровізації, соматичних підходів, розробки нових словників рухів, колективної діяльності та розробок для розвитку власного художнього методу. Студенти мають провести незалежний дослідницький проект обраної теми в галузі хореографії, мають можливість приймати участь у спільних проектах, за допомогою чого можуть розвинути, у межах своєї компетенції, навички управління проектами та міжособистісної командної роботи. Її аналогом є програма «Choreography by Independent Research», яка пропонує професійним танцюристам та хореографам можливість підтвердити власні незалежні хореографічні дослідження, шляхом акредитації попередньої посади та завершення модуля рефлексивної практики або проектом дисертації.

Програма «Contemporary Dance PGDip (The Postgraduate Diploma)» спрямована на надання студентам безперервної інтенсивної підготовки у складі туристичної компанії університету Чічестера – «Mapdance», розвитку професійних навичок, шляхом створення та гастрольних показів репертуарних робіт.

Традиційна університетська програма «MA Dance Masters by Research» розрахована на розвиток дослідницьких інтересів студентів та розробки програми дослідження конкретного аспекту танцю – танець і постмодернізм, практика суспільного танцю, танці в системі освіти, популярний танець, специфічні танцювальні практики, танці і технології, танцювальні та міждисциплінарні мистецтва, історія танцю, танці і політика тощо, за підтримки викладачів – науковців, практичних працівників та кураторів, які працюють в інноваційних галузіх дослідження танцю.

Програма «MA Performance Dance», також одна з традиційних для вищих навчальних закладів Великобританії, дозволяє студентам розвинути власну танцювальну практику у якості виконавця, який інтенсивно працює в колі відомих сучасних міжнародних хореографів та виступає з гастрольною компанією університету «Mapdance».

В університетах та консерваторіях існує спектр вивчення танцю, що сприяє особливому підходу до розвитку танцювальної практики кожного студента [6, 48]. Наприклад, в університеті Ковентрі працює відділ для сприяння розробки студентами власних стилів та методів роботи, у контексті соматичних практик. Експертним персоналом відділу танців в університеті Чічестера було розроблено програму «MA Somatic Practices by Independent Research», яка спрямована на вивчення соматичних практик і практик соматичного інформування в сучасному та історичному контекстах. Програма розрахована на студентів, з досвідом професійної практики не менше 3-х років або тих, які отримали диплом соматичної практики [5].

На думку багатьох вчених та хореографів-практиків, можливість пізнання студентами різноманітних можливостей тіла завдяки розвитку ряду технологій,

можна розглядати як загальний елемент танцю у вищій хореографічні освіті. Наразі серед викладачів танців Великобританії триває дискусія щодо остаточного визначення майбутнього соматичних танців, співвідношення соматики та хореографічних прийомів у танцювальній практиці студентів. З точки зору вищої хореографічної освіти, соматика може забезпечити радикалізацію або вирішення моделі модернізма (постмодерна), засобами ключових понять соматичних танців – концентрування на підвищенні сенсорної обізнаності, інтеграція тіла та розуму, ефективність рухів розглядається наразі як значний внесок у педагогіку танцю XXI ст., у поєднанні з певною професійною хореографічною практикою в цілому. Позиція керівництва вищих навчальних закладів Великобританії у даному контексті одностайна – заохочувати та сприяти розширенню можливостей окремих студентів для досягнення ними повного розкриття потенціалу, а також прийняття обґрунтованих рішень про власну кар'єру та безперервний професійний розвиток [8].

Визнаючи доцільність залучення соматичного навчання у вищу хореографічну освіту, подібні програми, з акцентом на індивідуальній точці зору студента, сприянні самоосвіті, залученню імпровізаційних, рефлективних практик та практики внутрішнього самоусвідомлення, активно впроваджують в освітній процес провідні вищі навчальні заклади світу.

Варто зазначити, що у вищій хореографічній освіті в Україні досвід Великобританії щодо введення соматичного навчання у професійну підготовку студентів-хореографів великою мірою проігноровано. Н. Чілікіна зазначає, що подібна орієнтація на «суто практичний професійний підхід, який базується на застарілих культурних парадигмах» негативно впливає на конкурентоспроможність українських хореографів [1, 300].

Наприкінці 90-х рр. XX ст. Dance Medicine and Science, як багатоаспектна наука, що сублімує знання з медицини, спорту, соматики, телетерапії, фізіотерапії, танцю, анатомії, фізіології, психології, кінезіології, біомеханіки, аналізу рухів та харчування, була визнана окремою галузю хореографічної освіти [7, 112]. Важливим новаційним підходом у розвитку хореографічної освіти у деяких вищих навчальних закладах Великобританії стало запровадження курсів «Dance Medicine and Science», спрямованих на вивчення студентами теорії руху людини задля звукової, логічної та осмисленої танцювальної діяльності, у яких поєднано теорію та практику у контексті танцювальних технік, хореографії та педагогіки. Наразі вони запроваджені у навчальну програму таких навчальних закладів як: Bucks New University, London Metropolitan University, Manchester Metropolitan University, Trinity Laban Conservatoure of Music and Dance, University Campus Suffolk, University College London, University of Edinburgh та University of Wolverhampton [2, 8–10].

Для системи хореографічної освіти у вищих навчальних закладах Великобританії характерна глибинна практика вивчення мистецтв, яка є унікальною і сприяє здобуттю студентами освіти найвищого рівня, досягненню високих професійних можливостей у багатьох галузях.

Висновки. Вища хореографічна освіта у Великобританії сприяє підготовці випускників до незалежної практики, можливість здійснювати кар'єрне зростання у

різноманітних контекстах, відтак викладання та вивчення танцю розглядається як освіта для різноманітних сфер застосування.

Література

1. Чілікіна Н. Проблематика сучасної хореографічної освіти. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2015. № 12. С. 298–308.

2. Beck S. Educational Opportunities in Dance Medicine and Science. Pittsburgh : International Association of Dance Medicine and Science, 2012. 25 p.

3. Constitution Standing Conference on Dance in Higher Education. DanceHE: веб-сайт. URL : http://dancehe.org.uk/aboutus/constitution (дата звернення 20.04.2018).

4. Dance performance. BA Honours Middlesex University : веб-сайт. URL : https://www.mdx.ac.uk/courses/undergraduate/dance-performance (дата звернення 20.04.2018).

5. Department of Dance. University of Chichester : веб-сайт. URL : https://www.chi.ac.uk/institute-education/our-courses/pgce-qualifications/pgce-secondary-dance (дата звернення 22.04.2018).

6. Fortin S. The experience of discourses in dance and somatics. Journal of dance and somatic practices. 2009. № 1. pp. 47–64.

7. Minton S. Research in dance: educational and scientific perspectives. Dance Res. 2000. № 32/1. pp. 110–116.

8. Our mission, aims and objectives. University of Hull : веб-сайт. URL : http://www2.hull.ac.uk/student/careersandemployability/aboutus/missionobjectives.aspx (дата звернення 24.04.2018).

References

1. Chilikina, N. (2015). The Problem of Modern Choreographic Education. Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia, 12, 298–308 [in Ukrainian].

2. Beck, S. (2012). Educational Opportunities in Dance Medicine and Science. Pittsburgh : International Association of Dance Medicine and Science [in English].

3. Constitution Standing Conference on Dance in Higher Education. DanceHE : web-site. URL : http://dancehe.org.uk/aboutus/constitution [in English].

4. Dance performance BA Honours. Middlesex University : web-site. URL : https://www.mdx.ac.uk/courses/undergraduate/dance-performance [in English].

5. Department of Dance. University of Chichester : web-site. URL : https://www.chi.ac.uk/institute-education/our-courses/pgce-qualifications/pgce-secondary-dance [in English].

6. Fortin S. The experience of discourses in dance and somatics. Journal of dance and somatic practices. 2009. № 1. pp. 47–64 [in English].

7. Minton, S. (2000). Research in dance: educational and scientific perspectives. Dance Res, 32/1, 110–116 [in English].

8. Our mission, aims and objectives. University of Hull : web-site. URL : http://www2.hull.ac.uk/student/careersandemployability/aboutus/missionobjectives.aspx [in English].

УДК 78.071.1 (477)

Гусарчук Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського
tvhusarchuk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСАЛМОВОГО ТЕКСТУ У ДВОХ КОНЦЕРТАХ «ДОКОЛІ, ГОСПОДИ, ЗАБУДЕШИ МЯ» ТА ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

Мета роботи. *У статті здійснено порівняння музичних інтерпретацій псалма 12-го у двох духовних концертах – «Доколі, Господи, забудеши мя» А. Веделя та однойменного концерту, який у різних джерелах має суперечливу авторську атрибуцію (А. Ведель або С. Дегтярьов), а також фрагменту псалма 22-го у другій частині останнього концерту та двохорному циклі А. Веделя «Господь пасет мя». За допомогою такого підходу передбачалося віднайти додаткові аргументи для вирішення проблеми авторства другого концерту «Доколі, Господи, забудеши мя».* ***Методологія*** *дослідження полягає у поєднанні емпіричного методу та загальнонаукових логічних методів аналізу і синтезу, герменевтичного підходу та компаративного методу, що дозволив за певним параметром (взаємодія слова і музики на композиційно-драматургічному рівні) у творах, які належать одному жанру та одній історичній епосі, виявити індивідуально-стильову специфіку.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорового мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики.* ***Висновки.*** *Розгляд двох концертів «Доколі, Господи, забудеши мя» дозволив виявити суттєві відмінності у композиторських підходах до музичної інтерпретації псалмових текстів і на цій підставі зробити припущення щодо приналежності того з названих творів, який має суперечливу авторську атрибуцію, перу Степана Дегтярьова.*

Ключові слова: *авторство, атрибуція, духовний концерт, псалом, творча спадщина А. Веделя та С. Дегтярьова, українське хорове мистецтво, взаємодія слова і музики, драматургія твору.*

Гусарчук Татьяна Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Особенности музыкальной интерпретации псалмового текста в двух концертах «Доколе, Господи, забудеши мя» и проблема авторства

Цель работы. *В статье осуществлено сравнение музыкальных интерпретаций псалма 12-го в двух духовных концертах – «Доколе, Господи, забудеши мя» А. Веделя и одноименного концерта, который в разных источниках имеет противоречивую авторскую атрибуцию (А. Ведель или С. Дегтярев), а также фрагмента псалма 22-го во второй части последнего концерта и в двухорном цикле А. Веделя «Господь пасет мя». При помощи такого подхода предполагается найти дополнительные аргументы для решения проблемы авторства второго концерта «Доколе, Господи, забудеши мя».* ***Методология*** *исследования заключается в соединении эмпирического метода и общенаучных логических методов анализа и синтеза, герменевтического подхода и компаративного метода, позволившего по определенному параметру (взаимодействие слова и музыки на композиционно-драматургическом уровне) в произведениях, принадлежащих одному жанру и одной исторической эпохе, выявить индивидуально-стилевую специфику.* ***Научная новизна работы*** *заключается в том, что впервые в музыковедческом исследовании украинского и в целом восточнославянского хорового искусства эпохи классицизма осуществлена попытка решить проблему авторства произведения при помощи анализа взаимодействия слова и музыки.* ***Выводы.***

© Гусарчук Т. В., 2018

Рассмотрение двух концертов «Доколе, Господи, забудеши мя» позволило выявить существенные отличия в композиторських подходах к музыкальной интерпретации псалмовых текстов и на этом основании сделать предположение относительно принадлежности того из названых призведений, которое имеет противоречивую авторскую атрибуцию, перу Степана Дегтярева.

Ключевые слова: *авторство, атрибуция, духовный концерт, псалом, творческое наследие А. Веделя и С. Дегтярева, украинское хоровое искусство, взаимодействие слова и музыки, драматургия произведения.*

Husarchuk Tetjana, *PhD in Arts, Associate Professor, Ukrainian National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky*

The features of musical interpretation of psalm's text in two concertos «Till when, o Lord, will you forget me» and the problem of an authorship

The purpose of the research. *The article compares the musical interpretations of the 12th Psalm in two spiritual concertos – "Till when, o Lord, will you forget me" by A. Vedel and the concerto of the same name, which in various sources has contradictory author attribution (A. Vedel or S. Dehtyaryov), as well as the fragment of the 22nd psalm in the second part of the last concert and the A. Vedel's double-choir cycle "The Lord feeds me". With this approach, it was supposed to find additional arguments to solve the problem of the authorship of the second concerto, "Till when, o Lord, will you forget me."* ***Research methodology*** *is to combine the empirical method and the general scientific logical methods of analysis and synthesis, the hermeneutic approach and the comparative method, which allowed us to discover the individual-style specifics for a certain parameter (the interaction of a word and music on the compositional and dramaturgical level) in the works belonging to the same genre and one historical epoch.* ***The scientific novelty*** *of the work is that for the first time in the musical study of the Ukrainian and generally East Slavonic choral art of the classicism era, an attempt to solve the problem of the authorship of the work by analyzing the interaction of a word and music was made.* ***Conclusions.*** *The consideration of two concerts "Till when, o Lord, will you forget me" allowed us to reveal the significant differences in the composer's approaches to the musical interpretation of the psalms texts, and on this basis make an assumption about belonging of that work, which has contradictory author attribution, to Stepan Dehtyaryov's pen.*

Key words: *authorship, attribution, spiritual concerto, psalm, A. Vedel's and S. Dehtiaryov's artistic heritage, Ukrainian choral art, the interaction of a word and music, dramaturgy of the work.*

Актуальність теми дослідження. Питання авторської атрибуції хорових духовних творів доби класицизму, створених українськими композиторами безпосередньо на теренах України та у столицях Російської імперії, вже з початку XX століття привертає увагу дослідників, але дотепер залишається актуальним. В останні десятиліття XVIII ст. спостерігався процес індивідуалізації творчості та підвищення ролі авторства, але останнє все ще залишалося недорозвиненим. Багато творів функціонували як анонімні, деякі втратили авторство з часом через різні причини, наприклад, через заборони на виконання та видання, що найперше стосується творів А. Веделя. Власне, вся історія розвитку жанру духовного концерту пов'язана з «перехрещеннями» творчих спадщин різних композиторів – М. Березовського, Д. Бортнянського, Л. Гурильова, а також італійських майстрів, які працювали в Росії, – Б. Галуппі, Т. Траетті. Однак, мабуть, найбільше питань досі існує стосовно авторства творів А. Веделя та С. Дегтярьова – композиторів одного покоління (1767 та 1766 роки народження відповідно). Цих митців пов'язує також спільне національне походження та співацькі традиції, що в умовах розвитку класицизму та його сильного впливу, зокрема на жанри церковної музики, в

яких працювали обидва композитори, сприяло формуванню у їхній творчості споріднених індивідуальних стилів. Саме ця обставина надзвичайно утруднює вирішення проблеми авторства у тих випадках, коли в різних нотних джерелах одні й ті ж самі твори мають різну атрибуцію – або Веделю, або Дегтярьову, або взагалі ідуть як аноніми. Трапляється й таке: твір не має суперечливої атрибуції у джерелах, але певні композиційні та стильові особливості викликають сумніви щодо його приналежності перу зазначеного у джерелі автора (наприклад, як у концерті А. Веделя «К Тебі, Господи, воззову»). Отже, процес досліджень у згаданому напрямку триває, при цьому дослідники користуються переважно джерелознавчими методами, як наприклад, А. Лебедєва-Ємеліна [3], або порівняльним аналізом стилістичних прийомів [2]. Однак обидва методи не є абсолютно надійними при вирішенні проблеми авторства, тож актуальним залишається пошук нових методів дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чотиричастинний концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» вже давно віднесений дослідниками до категорії творів, приналежність якого А. Веделю видається сумнівною [1, 88]. Антоніна Лебедєва-Ємеліна вказує: «за рядом джерел (збірник із зібрання архімандрита Матфея, видання Киреєва) цей концерт іде з авторством Веделя. Але, скоріше за все, ця атрибуція є помилковою» [3, 396]. Зазвичай дослідниця у своєму каталозі духовних творів епохи класицизму робить висновки щодо авторства творів, які мають суперечливу атрибуцію, на підставі міри надійності нотних джерел. Однак у цьому випадку такий підхід не дав би підстав для однозначного зарахування концерту до творчої спадщини С. Дегтярьова, тому що, по-перше, в єдиному друкованому джерелі (1917 р.) цей твір атрибутовано А. Веделю, по-друге, у такому авторитетному джерелі, як колекція архімандрита Матфея (м. Сергіїв Посад) – також А. Веделю, а у відомому фонді № 283 ВМОМК імені М. Глінки (Москва) твір представлено у двох рукописах: в одному – з авторством С. Дегтярьова, а в іншому – як анонім. Посилаючись на ці джерела [3, 395], А. Лебедєва-Ємеліна зазначає: «У Веделя є концерт «Доколі, Господи, забудеши мя до конця» (автограф – НБУВ, Київ), але він містить іншу музику» [3, 396]. Саме цей аргумент і стає основним для висновку дослідниці про те, що однойменний концерт, що має суперечливу атрибуцію, скоріш за все, належить С. Дегтярьову. Однак цей аргумент не може бути остаточним, оскільки, як ми знаємо, по два однойменні концерти є у творчості як С. Дегтярьова, так і А. Веделя (згадаймо хоча б два концерти на текст 136-го псалма «На ріках Вавилонських» А. Веделя).

У згаданому концерті «Доколі, Господи» Андрій Кутасевич виявив риси, притаманні стилістиці творів С. Дегтярьова, «найпомітніше, – у хроматизованій галантній мелодиці терцетів «Доколі отвращаєши» з першої частини та в яскравій менуетності третьої частини» [2, 13]. Дослідник також вказує на октавно-унісонну фанфару у другій частині циклу, яку відтворено й у фіналі концерту С. Дегтярьова «Висшую небес» [2, 13]. Тож на підставі аналізу стилістичних засобів, використаних у концерті, він чітко ідентифікує його як твір С. Дегтярьова [2, 15]. Проте слід зазначити, що стилістичний метод не

враховує таких явищ, як еволюція творчості та можливість однократного застосування композитором того чи того окремого прийому хорового письма, який для його творчості загалом не є типовим.

Мета статті – розглянувши два концерти «Доколі, Господи, забудеши мя», виявити в них особливості композиторських підходів до музичної інтерпретації псалмових текстів, що може стати додатковим аргументом для підтвердження або спростування раніше висловлюваних дослідниками міркувань стосовно авторської приналежності того концерту, який має суперечливу атрибуцію.

Виклад основного матеріалу. Славнозвісний концерт Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» (№ 3 в унікальній автографічній партитурі) написано на повний текст псалма 12-го, який складається з семи віршів (2-8). Слід насамперед зазначити, що цей текст має певні особливості, через що перед композитором постала непроста проблема драматургічного вибудовування циклу. Дванадцятий псалом являє собою молитовне звернення, тобто з огляду фідеїстичного діалогу має єдине спрямування. При цьому з огляду емоційного наповнення вірші 2-6 надзвичайно драматичні, а вірші 7 та 8 мають уже зовсім інший – славильний характер. Ще однією особливістю є те, що у другому і третьому віршах чотирикратне молитовне звернення розпочинається словом «доколі» (2 а, б та 3 а, б). Ол. Шевчук вказує на такі споріднені поетичні прийоми, що іноді використовуються у текстах псалмів, як епіфора (повтор слова чи фрази наприкінці суміжних рядків) та анафора (повтор на початку сусідніх рядків) [5, 489]. Отже, у другому та третьому віршах псалма 12-го використано анафору, завдяки якій надзвичайно посилюється експресія молитовного звернення.

Аналіз композиції концерту А. Веделя переконує, що автор віднайшов оптимальне рішення, розподіливши текст псалма між трьома частинами циклу у такий спосіб: в основу першої частини покладено вірші 2 а, б та 3 а, б; в основу другої – вірші 4 а, б, 5 та 6; в основу третьої – вірші 7 а, б та 8. Розглянемо це дещо докладніше.

Усі чотири звернення, що розпочинаються словом «доколі», утворили першу частину циклу, всередині якої кожне з них отримало композиційно диференційоване музичне втілення. Композитор дуже поступово озвучує текст першого рядка: спочатку окремо слова «Доколі, Господи, доколі», далі – слова «доколі забудеши мя» (переклички двох терцетів) і, нарешті, повний рядок. Після суцільно ансамблевого першого періоду текст того самого рядка отримує нове музичне втілення у другому періоді, який побудовано переважно як діалог хорового *tutti* та дуету.

Середній розділ частини виявляється складнішим відповідно до його вербальної основи, що включає три рядки: 2 б, 3 а та 3 б. Перший з них («Доколі отвращаєши лице Твоє от мене?) отримує музичне втілення у формі шеститактного періоду. За ним звучить поліфонічний епізод розвиваючого характеру на текст «Доколі положу совіти в душі моєй», який є надзвичайно вдалою знахідкою композитора, адже за допомогою канонічної секвенції (*tutti*)

втілює зміст тексту, що, як пояснює Євфимій Зігабен, означає: «доколі душі моїй вдаватися у роздуми і серцю моєму тортурам день і ніч» [4, 76].

Принагідно відзначимо, що перший раз слова «болізні в сердці» композитор озвучує фразою у мажорі (*ля-бемоль мажор*) і це другий мажорний момент у частині (перший такий «проблиск» чуємо у канонічній секвенції на текст «совіти доколі положу», *мі-бемоль мажор*). Отже, на тлі суцільної печалі обидва ці світлі моменти пов'язані між собою змістовно: роздуми й сердечні тортури та «болізні в сердці». На це можна було б і не звернути уваги, якби не так яскраво і недвозначно композитор висловився подібним же чином у *соль-мажорному* терцеті «І душа моя смятеся зіло» у першій частині концерту «Помилуй мя, Господи» (№ 6 в автографічній партитурі). Отже, не виключено, що вже тут, у Третьому концерті, є натяк на якусь «сердечну муку», від якої автор так пристрасно проситиме Господа звільнити його душу (див. першу частину Шостого концерту).

Останнє звернення за участю слова «доколі» – «Доколі вознесеться враг мой на мя?» – отримує музичне втілення у заключному розділі частини, причому тут спостерігаємо помітний розвиток психологічного стану. Від самого початку молитовні звернення посилюються завдяки трикратному повтору слова «доколі» з поступовим «завоюванням» мелодією все вищого діапазону, а далі слова «доколі вознесеться враг» у зустрічному русі нижньої та верхньої пари голосів (*tutti*) набувають імперативного звучання. Як видається, висхідний рух басів і тенорів символізує наступ ворогів, а низхідний рух дискантів і альтів – ніби авторське слово, відповідь, що має стримати, протидіяти цьому наступу. Таким чином, всередині молитовного звернення відбувається персоніфікація, що унаочнює конфліктну ситуацію.

Незбагненна за глибиною драматизму, експресії та новаційністю виражальних засобів друга частина концерту включає в себе чотири вірші і відповідно складається з чотирьох розділів. Частина розпочинається пристрасною молитвою, втіленою у знаменитому *до-мінорному* чоловічому квартеті («Призри, услиши мя, Господи»). У подальшому композитор знаходить різні варіанти втілення слів «да не когда усну в смерть»: ритм з непарним поділом долей у поєднанні з низхідним рухом по звуках гармонічного мінору та рух паралельними терціями по звуках хроматичної гами (тридцять другі тривалості у верхніх голосах), що створює ефект спонтанного падіння, далі – «заколисування» у кадансі (паралельні сексти в пунктирному ритмі у дискантів та тенорів).

В останньому розділі, подібно до заключного розділу першої частини, спостерігаємо персоніфікацію образів у межах молитовного звернення, коли проникливим фразам дуету тенорів («стужающії мі») відповідають репліки *tutti* («возрадуються»), які ніби передають викрики ворогів – переможців.

У фіналі концерту композитор поєднав два останні вірші псалма (7 а, б та 8). Вірш 7 а є у змістовному сенсі поворотним від молитовних звернень, що мали характер прохання й очікування, до молитви сподівання (упования): «Аз же на милость Твою уповах». Саме цими словами розпочинається фінал концерту. Наступний же рядок – «возрадується серце моє о спасенії Твоєм»

(7 б) та останній, восьмий вірш – «Воспою Господеві благодіявшему мні, і пою імені Господа Вишнього» – мають характер поклоніння, хвали, благодаріння.

Фінал складається з чотирьох розділів. У першому (ансамблевому) періоді озвучено текст «Аз же на милость Твою уповах» (7 а). Наступна – туттійна побудова заснована на вірші «возрадується серце моє о спасенії Твоєм» (7 б). Цей самий вірш покладено і в основу наступного, другого розділу. Третій розділ розпочинається як реприза тематична, тональна й фактурна, не дивлячись на експозицію нового тексту: «Воспою Господеві благодіявшему мні», а ось заключний, четвертий розділ розпочинається знов із тексту «благодіявшему мні» (два терцети). Цей експозиційний фрагмент отримує безпосереднє продовження у розвиваючому фрагменті, який, проте, написано на новий текст: «і пою імені Господа Вишнього». Цей сегмент тексту у псалмі не виділено як окремий рядок восьмого вірша, проте А. Ведель все ж таки виділив його досить рельєфно – і функціонально, і фактурно, і динамічно. Отже, як бачимо, композитор досить вільно розподілив текст між композиційними одиницями фінальної частини, керуючись власним драматургічним задумом.

Керуючись, мабуть, власним сприйняттям тексту, А. Ведель залишає у фіналі загальний настрій твору, передусім його першої частини, що має лірико-драматичний, елегійний характер. Як видається, композитор витлумачує слова «возрадується серце моє» (7 б) і подальші слова вірша восьмого як обіцянку на майбутнє, як вдячність за допомогу Всевишнього. При цьому в музиці відчувається особлива проникливість молитовного звернення, ніжність (див., наприклад, «м'які» секундові закінчення фраз). У заключному ж розділі широко розспівується слово «пою» (канонічна секвенція) та слово «Господа» (гамоподібний злет у мелодії на дециму), дуже виразне підкреслення слова «Вишнього» альтерованим акордом (терцквартакорд другого щабля з підвищеною терцією). Зазначимо при цьому, що з погляду музичної мови концерт є надзвичайно показовим для стилю А. Веделя, але в образному плані його особливість – практична відсутність контрастності – поєднує його з попереднім концертом – «Спаси мя, Боже» (№ 2 в автографічній партитурі). Надалі ж, у наступних концертах, буде відбуватися дуже суттєве розширення мажорної сфери.

Розглянемо тепер деякі аспекти взаємодії слова і музики у другому концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному А. Веделю в деяких друкованих джерелах.

Концерт, який ми надалі будемо називати концертом С. Дегтярьова, складається з чотирьох частин: *Adagio, Allegro, Largo, Allegro.* На відміну від розглянутого однойменного концерту А. Веделя, у цьому творі використано неповний текст псалма дванадцятого (пропущено вірші 4 а, 6, 7 а та 8), а також окремі вірші псалма 22-го «Господь пасет мя»: 1, 2 а, б та 4. Остання обставина надає нам додаткові можливості для порівняння зі стилем А. Веделя, оскільки на текст цього псалма у нього написано однойменний двохорний концерт (№ 10 в автографічній партитурі).

З погляду концептуальної цілісності вербального «лібрето» концерту, створеного композитором, введення рядків із псалма 22-го у другій частині циклу не видається цілком виправданим, адже щойно, у першій частині чотирикратно прозвучало молитовне звернення, що розпочиналося словом «доколі» («доколі, Господи, забудеши», «доколі отвращаєши», «доколі положу», «доколі вознесеться враг»), і раптом у паралельному мажорі, дуже бадьоро, у темпі *Allegro* розпочинається друга частина: «Господь пасет мя, і нічтоже мя лишит». Очевидним є те, що композитор керувався тут насамперед бажанням створити частину, контрастну попередній, що, мабуть, і було причиною введення тексту 22-го псалма.

На початку наступної, третьої частини (*Largo, до мінор – фа мінор)* повертається молитовний настрій («Призри, услиши мя, Господи»), але це молитовне звернення, висловлене, як справедливо вказує А. Кутасевич, у менуетній стилістиці [2, 13], не є надто глибоким емоційно та суб'єктивним, навіть незважаючи на ансамблевий виклад. Наступне ж, туттійне проведення тексту вірша 4 а викликає явні асоціації з оперною музикою, що також не сприяє адекватному втіленню молитовного тексту.

У фіналі концерту використано лише один рядок вірша сьомого: «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм». Композитор скористався можливістю інтерпретувати цей текст безпосередньо – у радісних, панегіричних тонах: розпочинається фінал у *ля-бемоль мажорі*, який вводиться після третьої частини (*фа мінор*) методом співставлення; під час першого проведення тексту відбувається модуляція у *мі-бемоль мажор*, у якому далі звучить терцет і шестиголосний туттійний фрагмент. Однак, композитору далі потрібно було якось «виходити зі становища» – завершувати концерт в основній тональності циклу (*фа мінор*). Тож наприкінці четвертого проведення тексту «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм» відбувається відхилення у *до мінор,* і з цього моменту до кінця фіналу (а це загалом 27 тактів) музичний розвиток пов'язаний з тональностями *до мінор* і *фа мінор*. Таким чином, більша половина фіналу фактично заперечує за настроєм першу (меншу) його частину, даючи розвиток емоційного стану «зі знаком мінус», що, зважаючи на зміст вербального тексту, не видається виправданим з погляду драматургії.

Розглянувши композиційний план концерту в загальних рисах, звернімо тепер увагу на дрібніші, але не менш важливі й промовисті деталі взаємодії слова і музики. Передусім порівняймо дві музичні інтерпретації четвертого вірша (4 а) 22-го псалма – «Аще бо і пойду посреді сіни смертния, не убоюся зла, яко Ти со мною єси». У двохорному концерті А. Веделя «Господь пасет мя» цей текст на початку третьої частини концерту втілено у восьмиголосному фугато, в якому нагромадження різко дисонансних звучань створює надзвичайно похмурий, страхітливий образ (тут використано ходи на збільшену секунду між третім на підвищеним четвертим щаблями, по вертикалі утворюються мала та велика секунди, зменшена квінта, малі нони тощо). Натомість С. Дегтярьова цей текст не надихнув на створення подібного образу, текст трактовано безпосередньо, у позитивному плані: імітації активного висхідного руху голосів по звуках *мі-бемоль-*

мажорного тризвуку озвучують слова: «а ще бо і пойду», і подібним же чином, але в унісонному викладі – слово «не убоюся».

Якщо інтерпретація вищезгаданого тексту може розглядатися як своєрідна або спрощена, порівняно з інтерпретацією А. Веделя, то наступні приклади з концерту С. Дегтярьова демонструють уже відверту невідповідність характеру музики змісту вербального тексту. Зокрема, це спостерігаємо у *мі-бемоль-мажорному* фрагменті «усну в смерть» з галантним «присіданням» (до речі, мінор з'являється тут лише з четвертого проведення тексту). Загалом індиферентним до змісту словесного тексту є фрагмент «Да не когда речет враг мой: укріпихся на него», за виключенням підкреслення слова «враг» альтерованим акордом (субдомінантовий секстакорд з підвищеною примою).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорового мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики.

Висновки. 1. Аналіз взаємодії слова і музики в концерті Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» засвідчує вмотивованість музичної інтерпретації вербального тексту як на композиційному, так і на концепційному рівнях, глибоку експресію, надзвичайно яскраву виразність усіх засобів музичної мови, дивовижну винахідливість композитора у віднайденні різних способів втілення слова із застосуванням розширеного трактування тексту молитви (образна персоніфікація). Усі ці ознаки є характерними і загалом для творчості А. Веделя.

2. Другий концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» є набагато простішим з погляду виконання. У ньому не знаходимо подібної до однойменного концерту А. Веделя глибини у втіленні псалмових текстів. Драматургічний план циклу не втілює природного психологічного процесу, відповідного змісту й емоційному тонусу молитовного тексту. Важливо зазначити, що подібні ситуації драматургічної неузгодженості музики зі змістом вербального тексту трапляються і в інших духовних концертах С. Дегтярьова, наприклад у циклах «Боже мой, вскую оставил мя єси», *соль мінор* та «Услиши, Боже, глас мой», *мі-бемоль мажор*. У концерті «Доколі, Господи, забудеши мя» поряд із вдало знайденими композитором виражальними засобами для втілення тексту трапляються і зовсім індиферентні або й вкрай невідповідні моменти.

3. Відзначена якісна різниця у трактовці псалмових текстів у двох розглянутих концертах є симптоматичною і такою, що має цілком зрозуміле пояснення, якщо зважити на різну міру релігійності двох композиторів. Артемія Веделя ми уявляємо собі, на підставі спогадів його сучасників, як людину надзвичайно глибоко релігійну, як аскета в умовах мирського життя, як праведника і провидця, який узяв добровільно на себе найтяжчий подвиг юродства Христа ради, далі ж – як послушника Києво-Печерської Лаври, який не зміг «вписатися» у тогочасне монастирське життя. Натомість про релігійність Степана Дегтярьова ніякої подібної інформації немає. Композитор вів цілком світський спосіб життя, виконуючи, як відомо, безліч обов'язків як головний капельмейстер і керівник знаменитого домашнього театру М. Шереметєва (тому не дивно, що на стилістиці його творів

безпосередньо позначився вплив західноєвропейської, передусім оперної музики). Хорова духовна творчість композитора мала відповідати культурним запитам певного середовища, значна частина його творів створювалася до певних подій, а не лише за покликом душі, що не могло не позначитися на характері та мистецькій якості творів. Будучи надзвичайно обдарованим і високоосвіченим музикантом, демонструючи блискучу композиторську майстерність у багатьох своїх творах, С. Дегтярьов часто «програє» А. Веделю у глибині драматургічних концепцій духовних концертів, у силі втілюваних молитовних почуттів, тож різниця їхніх творів, як видається, найбільш відчутна саме у цій площині, а не в аспекті стилістики, хоча й там, безумовно, є відмінності.

4) Виявлені в результаті порівняльного аналізу двох концертів особливості музичної інтерпретації псалмових текстів дають додаткові аргументи на підтвердження раніше висловлюваних думок дослідників щодо більш вірогідного авторства Степана Дегтярьова у другому (чотиричастинному) концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному у деяких джерелах Артемію Веделю.

Література

1. Гусарчук Т. Артемій Ведель. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Вип. 2 / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 69-101.

2. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765 – 1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 665 с.

4. Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва, 2013. 944 с.

5. Шевчук Ол. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: вид-во ІМФЕ, 2018. С. 488-494.

References

1. Husarchuk, T. V. (1999). Artemiy Vedel. Ukrainskiy Muzykalnyi Arkhiv. Dokumenty i materialy z istoriyi ukrainskoyi muzyky. 69-101. M. B. Stepanenko (comp). Kyiv: Tsentrmusinform [in Ukrainian].

2. Kutasevych, A. V. (2015). Style Differentiation of Sacred Music Heritages of Stepan Degtiarev and Artem Vedel: the Issues of the authorship in the Contradictive Attribution Works: summary of dissertation … Candidate of Arts in spetiality 17.00.03. Art of Music / The Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. 18. Kyiv [in Ukrainian].

3. Lebedeva-Yemelina, A. V. (2004). Russian Sacred Music of the Era of Classicism (1765 – 1825). Catalog of Works. Moscow: Progress-Traditsiya. 665 [in Russian].

4. Tolkovaia Psaltyr Evfymyia Zyhabena: Spiritual and educational issue. (2013). Moscow: Sintagma, 944 [in Russian].

5. Shevchuk, O. l. (2018). Psalm. Ukrayinska Musichna Entsiklopediya. Vol. 5. Kyiv: vyd-vo IMFE. 488–494 [in Ukrainian].

УДК 793.31

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри народної та класичної
хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв
i.gutnyk@ua.fm

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ-ПОСТАНОВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Метою *статті є аналіз особливостей розвитку аматорської народно-сценічної хореографії в Україні на сучасному етапі та визначення основних тенденцій у діяльності молодих балетмейстерів-постановників народного танцю.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні загальнонаукових методів теоретичного та емпіричного рівнів: аналізу та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, компаративного й логічного методів. Ці методи дають змогу проаналізувати сучасний стан аматорського народного хореографічного мистецтва та простежити основні тенденції балетмейстерської діяльності у галузі народно-сценічної хореографії, а також чинники, що їх зумовлюють.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у з'ясуванні як позитивних, так і негативних тенденцій в діяльності молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю та визначенні шляхів запобігання недолікам у їхніх постановках.* ***Висновки.*** *Нині спостерігається посилення уваги молодих балетмейстерів до постановок українського народно-сценічного танцю. В останні роки автори не просто вдаються до відтворення постановок відомих майстрів, а й звертаються до вивчення та сценічної обробки танцювального фольклору свого регіону, створюють хореографічні композиції на основі народних свят і обрядів, що мають тут свої особливості. Водночас, поряд із позитивними тенденціями, в постановках молодих балетемейстерів іноді простежуються окремі негативні моменти такі, як нівелювання особливостей українських народних танців. Усуненню цієї проблеми, а також підвищення загального художнього рівня хореографічних постановок, може посприяти популяризація конкурсів-фестивалів із їхніми суворими критеріями до конкурсних номерів та рівня підготовки учасників.*

Ключові слова: *український народно-сценічний танець, хореографічна постановка, балетмейстер, регіональні особливості, своєрідність, гопак, козачок, метелиця.*

Гутник Ирина Николаевна*, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Основные тенденции в творчестве молодых балетмейстеров-постановщиков украинского народно-сценического танца

Целью статьи *является анализ особенностей развития любительской народно-сценической хореографии в Украине на современном этапе и определение основных тенденций в деятельности молодых балетмейстеров-постановщиков народного танца.* ***Методология исследования*** *заключается в применении общенаучных методов теоретического и эмпирического уровней: анализа и обобщения научно-теоретических основ исследования, сравнительного и логического методов. Данные методы позволяют проанализировать современное состояние любительского народного хореографического искусства и проследить основные тенденции балетмейстерской деятельности в народно-сценической хореографии, а также факторы, их обусловливающие.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в выяснении как положительных, так и*

©Гутник І. М., 2018

отрицательных тенденций в деятельности молодых балетмейстеров-постановщиков украинского народно-сценического танца и определении путей предотвращения недостатков в их постановках. ***Выводы.*** *На современном этапе наблюдается усиление внимания молодых балетмейстеров к постановкам украинского народно-сценического танца. В последние годы авторы не просто прибегают к воспроизводству постановок известных мастеров, но и обращаются к изучению и сценической обработки танцевального фольклора своего региона, создают хореографические композиции на основе народных праздников и обрядов, имеющих здесь свои особенности. В то же время, наряду с положительными тенденциями, в постановках молодых балетемейстеров иногда прослеживаются отдельные негативные моменты такие, как нивелирование особенностей украинских народных танцев. Устранению этой проблемы, а также повышению общего художественного уровня хореографических постановок, может помочь популяризация конкурсов-фестивалей с их строгими критериями конкурсных номеров и уровня подготовки участников.*

Ключевые слова*: украинский народно-сценический танец, хореографическая постановка, балетмейстер, региональные особенности, своеобразие, гопак, казачок, метелица.*

Gutnyk Iryna, *Pedagogical Sciences Candidate, Senior Lecturer, Head of Folk and Classic Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Main directions in the activity of young ballet masters - Ukrainian folk-stage dance performers

Purpose of the article *is analyzing of particular features of amateur folk choreography development of Ukraine nowadays and definition of main directions in the folk dance performers activity of young ballet masters.* ***The methodology*** *of the research is represented by general scientific methods of theoretical and empirical levels: analyzing and generalization of scientific - theoretical research basis, comparative and logical ways. The mentioned methods give the possibility to investigate the modern standard of amateur folk choreography development and to find out main directions of ballet masters` activity of folk-stage choreography as well as relevant factors.* ***Scientific novelty*** *of the research comprises distinguishing of both positive and negative trends the activity of young ballet masters - Ukrainian folk-stage dance performers and finding ways of drawbacks prevention in the performances.* ***Conclusions.*** *Nowadays one can state greater attention of young ballet masters to Ukrainian folk-stage dance performing. Lately, producers not only remake outstanding masters dances but also learn and work out dancing folklore of their regions, create choreographic compositions on the base of particular folk customs and holidays of the certain places. Otherwise contrary to positive characteristics, in young ballet master's performances, there are some negative points, such as ignoring of Ukrainian folk dance peculiarities. This problem can be solved with the help popularization of contests festivals which suppose strict criteria and high level of participant's professionalism. These events can also contribute to the improvement of general art level of choreographic performing.*

Key words: *Ukrainian folk-stage dance, choreographic performing, ballet master, regional peculiarities, originality, gopak, kozachok, metelitsa.*

Актуальність теми дослідження. Аматорське хореографічне мистецтво є вагомою складовою сучасної хореографічної культури України та її художньої культури загалом. Феномен цього виду творчості полягає в тому, що вона, з одного боку, зберігає багатовікові надбання народного танцю, а з іншого – крокує в ногу з часом, відображаючи основні тенденції й сам дух сьогодення. Ймовірно, саме тому аматорське хореографічне мистецтво більше, ніж будь-який інший вид виконавської діяльності, приваблює людей різного віку, зокрема школярів. Водночас нинішній стан українського танцювального мистецтва характеризується суперечливими тенденціями: з одного боку,

спостерігаються позитивні процеси відродження та популяризації народного мистецтва, звернення до автентичних фольклорних джерел і створення на їхній основі сценічних варіантів народного танцю, а з іншого – його нівелювання внаслідок цілої низки причин, одними з найвагоміших серед яких є вплив сучасних соціокультурних обставин і активний наступ масової культури. Саме наявність цієї суперечності, з одного боку, та необхідність її подолання, з іншого, і зумовлюють актуальність досліджуваної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Чимало вітчизняних науковців у різні часові періоди зверталися до дослідження походження та аналізу специфіки народного хореографічного мистецтва, тих неповторних особливостей, які відрізняють український танець від танців інших народів. Одним із перших дослідників українського танцювального фольклору вважається В. Верховинець [2]. Його праця «Теорія українського народного танцю» і до сьогодні є основоположною роботою з української народної хореографії. Вагомим здобутком теорії та практики народного хореографічного мистецтва є праця А. Гуменюка «Українські народні танці» [3]. Автор розробив класифікацію українських народних танців, визначив їхні характерні особливості та здійснив аналіз різних танцювальних зразків. На особливу увагу заслуговує ґрунтовне дослідження К. Василенка, у якому здійснено аналіз лексики українського народного танцю в історичному розвитку, з урахуванням регіональних особливостей та міжетнічних культурних зв’язків [1]. Фаховій підготовці студентів хореографічних факультетів вищих навчальних закладів присвячені педагогічні праці С. Забредовського [4] та О. Таранцевої [7]. С. Зубатов розробив методику викладання українського народного танцю, яка стала результатом накопиченого досвіду роботи у виші та втіленням сучасних поглядів на розвиток українського хореографічного мистецтва [5].

Метою статті є аналіз особливостей розвитку аматорської народно-сценічної хореографії в Україні на сучасному етапі та визначення основних тенденцій у діяльності молодих балетмейстерів-постановників народного танцю.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття в нашій країні відбувається процес постійного зростання кількості дитячих аматорських колективів, що займаються різними видами хореографії (сучасною, бальною, народно-сценічною, класичною). Фахівці пояснюють такий стан цілою низкою явищ, притаманних сучасній соціокультурній ситуації: поширенням нових стилів і напрямів хореографічного мистецтва, диференціацією різновидів хореографії, популяризацією медіапроектів танцювальної тематики тощо [6].

З іншого боку, розширенню мережі дитячих та молодіжних аматорських колективів сприяє той факт, що державною політикою незалежної України передбачено функціонування позашкільних культурно-освітніх закладів, в яких діють, зокрема, й хореографічні об'єднання різного типу. При цьому чітко визначено як перелік таких об'єднань, кількість їхніх керівників і учасників, навчальних годин, так і, відповідно, фінансування. Щоправда, як показує практика, такого «державного замовлення» на сьогодні вочевидь недостатньо. Тому більшість аматорських хореографічних об'єднань є приватними і функціонують за рахунок

коштів батьків, які платять за навчання своїх дітей. Засновниками та керівниками таких танцювальних колективів стають хореографи – випускники вищих чи середніх спеціальних начальних закладів або артисти балету, які вже завершили свою виконавську діяльність. Та здебільшого це – студенти, які, прагнучи набути практичний досвід і покращити фінансове становище, паралельно із навчанням починають вести активну трудову діяльність.

Посилення уваги до аматорського хореографічного мистецтва в останні роки зумовлене, на жаль, не лише позитивними зрушеннями в нашій країні. Трагічні події останніх років на сході України та в Криму, серед іншого, викликали, на противагу ворожій агресії, сплеск національної свідомості, патріотизму, а відповідно – і масовий потяг до всього, що пов'язане з українською символікою, культурою та мистецтвом. Відтак, народний танець, який, поряд із піснею, в усі часи вважався одним із найбільших мистецьких досягнень українців, набув своєрідного сакрального значення, символізуючи дух українського народу, його волелюбність і незламність, готовність до самопожертви в ім'я своєї Вітчизни.

Ці тенденції дали відчутний результат: наразі кожен танцювальний колектив прагне мати в своєму репертуарі хоча б один український народний танець – незалежно від того, який вид хореографії є переважним видом його діяльності. А керівники самодіяльних ансамблів народного танцю, пересвідчившись у популярності таких номерів та затребуваності свого колективу, почали з великою швидкістю оновлювати репертуар, створюючи постановки танців різних регіонів України. Значного поширення набули польові дослідження й експедиції, під час яких учасники самодіяльних колективів та їхні керівники створюють відеотеку, записують розповіді, переважно селян похилого віку, про вечорниці та молодіжні гуляння, народні свята й розваги, що супроводжувались виконанням різноманітних танців – як характерних для цілого регіону, так і притаманних окремим місцевостям. Зокрема, останнім часом записано й відтворено чимало народних танців, записаних на підконтрольній державі території Луганської та Донецької областей, на Дніпропетровщині й Херсонщині тощо. Дедалі частіше на сценах можна побачити також хореографічні постановки героїчного звучання у виконанні юних танцюристів різного віку. Таке посилення уваги до автентичних народних танців з боку дітей та підлітків зумовило створення балетмейстерами низки постановок, де відтворюються локальні рухи та композиційна побудова, оригінальні тексти, що супроводжують той чи інший танець тощо, адаптовані чи стилізовані для виконання на сцені.

Результат цього процесу, а також його динаміку можна простежити на прикладі різноманітних конкурсів і фестивалів, головне завдання яких – надати учасникам колективів можливість показати свої вміння і навички на сцені (адже концертна діяльність не у всіх колективів насичена, до того ж батькам хочеться якомога швидше побачити результат занять, які відвідують їхні діти); а молодим балетмейстерам – продемонструвати рівень власної майстерності, яка оцінюється членами журі (і в разі високих оцінок надалі позитивно вплине на професійну кар’єру та підвищить авторитет серед керівництва, вихованців і їхніх батьків). Під

час таких заходів хореографи також мають можливість познайомитись із досягненнями своїх колег, у процесі активного безпосереднього спілкування обмінятися досвідом і творчими знахідками, відвідати майстер-класи провідних фахівців у галузі хореографічного мистецтва.

Як показує практика, балетмейстери, які вже тривалий час працюють в галузі народного танцю, досягли в цьому напрямку значних творчих успіхів. Зокрема, спостерігається удосконалення змісту та композиційної побудови українських народно-сценічних танців за рахунок використання засобів професійного хореографічного мистецтва й ускладнення хореографічних малюнків, підвищився рівень віртуозності виконавців.

Однак, на жаль, у роботах молодих балетмейстерів зустрічаються і протилежні тенденції. Часто постановники, не замислюючись над стилістичними особливостями українських побутових танців, створюють номери, які за своєю формою становлять хаотичний набір танцювальних рухів різних регіонів України. В кращому випадку вони використовують рухи, притаманні одному регіону, але при цьому оминають увагою той факт, що у певній місцевості може існувати велике розмаїття народних танців, які теж мають свої відмінності, що вирізняють їх з-поміж інших. Тож створенню будь-якого номера має неодмінно передувати серйозна пошукова та аналітична робота з вивчення характерних особливостей композиційної побудови та виконання танцю.

Складність цієї роботи полягає у тому, що, наприклад, в побутових танцях Центральної України використовуються одні і ті ж самі рухи. Але ж у кожному окремому танці вони наповнені абсолютно різним змістом, мають своєрідний характер, виконуються у відповідній манері та темпі! І балетмейстеру, що вдається до створення хореографічної постановки на основі фольклорного джерела, потрібно зрозуміти, відчути ці нюанси.

Якщо проаналізувати окремо танцювальні па, з яких складаються основні комбінації всім відомих танців гопак, козачок, метелиця, то виявиться, що вони майже однакові. Але в метелиці «зміст танцю передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур і різноманітними кружіннями, що ніби відтворюють хуртовину-метелицю. У хореографічному відношенні цей танець ще не втратив зв’язків з хороводами. Раніше метелиця супроводжувалася піснею, яку виконували самі танцюристи» [3; 18]. А от танцю гопак характерний імпровізаційний та змагальний характер, провідна роль в ньому належить чоловікам. «Мелодії гопаків під час виконання часто змінюють свій характер: вони звучать то мужньо і героїчно, то радісно й запально» [3; 19]. Це і зумовлює характерну композиційну побудову танцю та створення відповідних хореографічних малюнків.

Дуже часто можна спостерігати, що молоді балетмейстери називають танець козачком, хоч насправді він за своєю побудовою та виконавською манерою нагадує гопак, навіть жіночий костюм і головний убір одягають «гопаковий». Хоча, коли хореограф створить танець, врахувавши стилістичні особливості саме козачка: дуже швидкий темп, бісерна техніка виконання танцювальних рухів,

композиційна побудова, коли танцюристи «вихором проносяться перед глядачем» [3; 20], то він відразу відчує доречність використання саме полегшеного жіночого костюма, адже в іншому випадку виконання цього танцю буде суттєво ускладнене. І такі особливості можна простежити на прикладі танців будь-якого регіону України.

Для балетмейстера дуже важливо розкрити суть того чи іншого українського танцю, не лише створивши грамотну постановку, (яка неможлива без правильно підібраного музичного матеріалу та сценічного костюма), а й завдяки вдумливому, якісному виконанню танцю артистами.

Масову тенденцію до нівелювання особливостей українських народних танців на сучасному етапі можна чітко простежити під час перегляду хореографічних номерів на фестивалях-конкурсах, що проводяться на комерційній основі. Їх організатори, зацікавлені в залученні якомога більшої кількості учасників, з легкістю роздають призові місця і грамоти за постановки, які мають низку досить грубих помилок. Керівники хореографічних колективів, знаючи, що на їхні недоліки в роботі не будуть звертати увагу, а грамоти переможців стануть окрасою в танцювальних залах, знову і знову повертаються на такі фестивалі. Відтак, створюється парадоксальна ситуація: кількість фахівців із вищою хореографічною освітою з кожним роком зростає, а якість балетмейстерських робіт у галузі українського народно-сценічного танцю з кожним роком падає. Молоді балетмейстери не мають жодних стимулів для удосконалення своєї балетмейстерської діяльності.

Щоб змінити цю ситуацію на краще, потрібно у вищих навчальних закладах під час викладання фахових дисциплін, зокрема, таких, як «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю», домагатися від студентів не механічного запам’ятовування комбінацій, етюдів і чіткого їх виконання, а розуміння їхніх особливостей, для чого робити аналіз вивченого матеріалу, давати порівняльну характеристику танців різних регіонів України та однієї місцевості, які мають, на перший погляд, однакову хореографічну лексику, але досить суттєві відмінності у змістовому наповненні та композиційній побудові. Спочатку це варто робити безпосередньо викладачу, а згодом студенти мають самостійно робити аналіз та висновки як в усній, так і в письмовій формі, з метою свідомого засвоєння матеріалу.

Під час постановочної робити на заняттях з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» викладач повинен вимагати від студентів попереднього ґрунтовного теоретичного вивчення чинників, що вплинули на формування танцювальної культури регіону, на матеріалі якого буде створено майбутню постановку. Студент також має здійснювати аналіз побудови та виконання обраного номера до найменших нюансів, врахування яких значно покращить якість їхніх постановочних робіт. Та головне – при такому підході майбутні балетмейстери почнуть більш відповідально ставитись до постановки не лише українських народних танців, а й танців народів світу, усвідомлюючи, що танець – це літопис народу, а створення і виконання народних танців – це своєрідна

розповідь глядачам про історію народу, його традиції, культуру тощо. І такі номери, без сумніву, сприятимуть збереженню українського національного мистецтва, популяризації його серед молоді та передачі наступним поколінням.

Не остання роль у збереженні та популяризації українських народних хореографічних традицій належить фестивалям-конкурсам, на яких, у разі підвищення вимог до якості та грамотності балетмейстерських робіт і відповідного їх виконання, наявності певних критеріїв для визначення рівня підготовки колективів-учасників, хореографи матимуть неабиякий стимул для удосконалення своєї балетмейстерської діяльності. А обговорення результатів конкурсу із серйозним детальним аналізом та зауваженнями до результатів роботи балетмейстерів, керівників колективів від висококваліфікованих членів журі будуть спрямовувати їх на подальший розвиток та розширення кола власних знань, умінь і навичок.

Найбільш престижним на сьогодні в нашій державі є Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. П. Вірського, організатори якого висувають досить суворі вимоги та обумовлюють певні критерії для учасників, які проходять три відбірних тури, щоб потрапити на заключний гала-концерт і отримати шанс на перемогу. Перемога на такого рівня конкурсі є досить престижною і засвідчує, в першу чергу, професійність, талант і працелюбність балетмейстера та керівника колективу. До участі саме в таких фестивалях-конкурсах повинні прагнути колективи на чолі з їхніми керівниками; у свою чергу, організатори фестивалів мають бути зацікавлені в учасниках із високим рівнем підготовки, які будуть підвищувати рейтинг їхніх мистецьких проектів.

Наукова новизна дослідження полягає у з’ясуванні як позитивних, так і негативних тенденцій в діяльності молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю та визначенні шляхів запобігання недолікам у їхніх постановках.

Висновки. Концертна діяльність самодіяльних колективів народного танцю на сучасному етапі є свідченням неабияких зрушень, що відбулися в народно-сценічній хореографії. Загальними позитивними тенденціями таких виступів є розширення репертуару завдяки зверненню до автентичних творів, використанню різних рівнів стилізації тощо. Молоді балетмейстери, що працюють із дитячими колективами, зазвичай намагаються не лише навчати своїх вихованців основам виконавської майстерності, а й використовувати народний танець як універсальний виховний засіб, можливість формування гармонійно розвиненої особистості з високим рівнем духовного розвитку. Водночас вони часто допускають таку помилку, як нівелювання особливостей українського танцю, що свідчить про недостатній рівень знань постановників або ж їх небажання працювати над створенням постановок на дійсно народній основі. В такому разі педагог-хореограф може досягти прямо протилежного результату: його вихованці не лише не знатимуть, а й не цікавитимуться особливостями українського танцю, його сутністю та специфікою виконання в різних регіонах, відповідно народний танець у їхньому виконанні буде лише краще чи гірше засвоєним набором традиційних рухів. Уникнення чи усунення цієї помилки можна досягти, зокрема,

чітко дотримуючись згаданих вище вимог до підготовки хореографів у вищих і середніх спеціальних навчальних закладах та популяризуючи конкурси-фестивалі з їх суворими критеріями до конкурсних номерів та рівня підготовки учасників.

Література

1. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 496 с.

2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1968. 152 с.

3. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ: Видавництво академії наук Української РСР, 1962. 360 с.

4. Забредовський С. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. пед. наук: 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Київ, 1997. 16 с.

5. Зубатов С.Л. Методика викладання українського народного танцю. Київ: Ліра-К, 2017. 376

6. Луговенко Т. Г. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України XX – початку XXI століття. Дис. … канд. мистецтвознав. Київ: Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 2012. 181 с.

7. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічних наук: спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти». Київ, 2002. 18 с.

References

1. Vasylenko, K.Y. (1996). Ukrainian folk-stage dance lexis Kyiv: Mystetsvo [in Ukrainian]

2. Verhovynets, V.M.(1968). Ukrainian folk-stage dance theory Kyiv: Muzichna Ukraine [in Ukrainian]

3. Gumenyuk, A. (1962). Ukrainian folk dances. Kyiv: Ukraine Science Academy publication [in Ukrainian]

4. Zabredovsky, S. (1997). Pedagogical conditions of choreographic specialization students in the process of professional learning of Art Higher Educational Establishment. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: General Pedagogic and Pedagogical History [in Ukrainian]

5. Zubatov, S.L. (2017). Methodics of Ukrainian folk dance teaching. Kyiv: Lira [in Ukrainian].

6. Lugovenko, T.G. (2012). Children`s amateur folk dance groups in the process of choreographic culture development in Ukraine of XX – beginning of XXI century. Candidates thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian]

7. Tarantseva, O. (2002). Future choreography teacher's skills formation on the base of Ukrainian folk dance means. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 783+792.9

Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського,
kuzminskyi.ivan@gmail.com

Довбищенко Михайло Володимирович,
доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри видавничої справи,
поліграфії та редагування університету «Україна»,
dowbysz@ukr.net

НОВІ ДОКУМЕНТИ З ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНІ (КІНЕЦЬ XVI – ПОЧАТОК XVII СТОЛІТЬ)

Мета роботи. *Проаналізувати новознайдені документи, які стосуються театральної та музичної культури Волинського воєводства у Ранньомодерний час та порівняти їх із уже відомими документами.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні описового, компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє зрозуміти місце та значення цих документів у історії музики та театрального мистецтва України.* ***Наукова новизна.*** *До наукового обігу вперше введено два документи, які є найдавнішими свідченнями Ранньомодерного часу щодо історії театрального та музичного мистецтв Волинського воєводства. Також здійснено їхнє переосмислення та порівняння з іншими документами цього та дещо пізнішого часу.* ***Висновки.*** *Виявлені документи є надзвичайно важливими для дослідження історії театрального та музичного мистецтва в Україні литовсько-польської доби. Скарга про побиття лялькарів дає можливість суттєво уточнити час зародження театру маріонеток (вертепу) на українських землях (не пізніше середини XVI століття), а також підтвердити використання скрипки в якості музичного інструменту для супроводу театральних вистав. Важливою є також інформація про існування традиції вертепу в дні великодніх свят, адже досі вертепи пов'язувалися виключно з Різдвом. Документ про викрадення співаків є додатковим підтвердженням цінності цього фаху в давній Україні, а також є першою документальною звісткою про існування професійних владичих церковних хорів. Зроблено припущення про особливу роль митрополита Іпатія Потія у справі започаткування традиції співочих та інструментальних капел при митрополичих та єпископських кафедрах Руської церкви в Україні та Білорусі.*

Ключові слова: *лялькова вистава, вертеп, скрипка, митрополичі та єпископські співаки.*

Кузьминский Иван Юрьевич, *кандидат искусствоведения,докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского;* ***Довбищенко Михаил Владимирович,*** *доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела, полиграфии и редактирование университета «Украина»*

Новые документы к истории театрального и музыкального искусства Волыни (конец XVI – начало XVII веков)

Цель работы. *Проанализировать найденные документы, касающиеся театральной и музыкальной культуры Волынского воеводства в Раннее Новое время и сравнить их с уже известными документами.* ***Методология*** *исследования заключается в применении описательного,*

©Кузьмінський І. Ю., 2018
©Довбищенко М. В., 2018

сравнительного и историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет понять место и значение этих документов в истории музыки и театрального искусства Украины. ***Научная новизна.*** *В научный оборот впервые введено два документа, которые являются древнейшими свидетельствами Раннего Нового времени в истории театрального и музыкального искусств Волынского воеводства. Также осуществлено их переосмысления и сравнение с другими документами этого и несколько более позднего времени.* ***Выводы.*** *Обнаруженные документы очень важны для исследования истории театрального и музыкального искусства в Украине литовско-польской эпохи. Жалоба об избиении кукольников позволяет существенно уточнить время зарождения театра марионеток (вертепа) на украинских землях (не позднее середины XVI века), а также подтвердить использования скрипки в качестве музыкального инструмента для сопровождения театральных представлений. Важна также информация о существовании традиции вертепа в дни пасхальных праздников, ведь до сих пор вертепы были связаны исключительно с Рождеством. Документ о похищении певцов является дополнительным подтверждением ценности этой профессии в древней Украине, а также является первым документальным известием о существовании профессиональных церковных хоров владык. Сделано предположение об особой роли митрополита Ипатия Потия в деле о введение традиции певческих и инструментальных капелл при митрополичьих и епископских кафедрах Русинской церкви в Украине и Беларуси.*

Ключевые слова: *кукольное представление, вертеп, скрипка, митрополичьи и епископские певцы.*

Kuzminsky Ivan, *Candidate of Art Studies doctoral student of the National Musical Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky;* ***Dovbyshchenko Mykhaylo,*** *doctor of historical sciences, associate professor Professor of the Department of Publishing, Polygraphy and editing of the university "Ukraine"*

New documents on the history of theatrical and musical arts of Volhynia (end of the 16th – the beginning of the 17th centuries)

Purpose of the article *is to analyze newly discovered documents containing information about the theatrical and musical culture of the Volhynian Voivodeship in the early modern period and compare them with already popular documents.* ***The methodology*** *of the research is to apply descriptive, comparative and historical-logical methods. The above-mentioned methodological approach allows us to understand the place and significance of these documents in the history music and theatrical art of Ukraine.* ***Scientific novelty.*** *Two documents have been introduced to the scientific treatment, which is the most ancient evidence of the early modern period on the history of the theater and musical arts of the Volhynian Voivodeship for the first time. Also, the researcher made their rethinking and comparison with other documents of this time and a little later.* ***Conclusions.*** *The revealed documents are essential for the study of the history of theatrical and musical art in Ukraine of the Lithuanian-Polish era. The complaint about the beating of the puppeteers makes it possible to substantiate the time of the birth of the puppet theater on the Ukrainian lands (not later than the middle of the 16th century), as well as to confirm the use of the violin as a musical instrument to accompany theatrical performances. Also relevant is the information about the existence of the tradition of the den in the days of Easter holidays, since the crib was still associated with Christmas alone. The document on the abduction of singers is an additional confirmation of the value of this specialty in ancient Ukraine, as well as being the first documentary news about the existence of professional bishops church choirs. An assumption is made about the unique role of Metropolitan Hypatius Pociej in establishing the tradition of singing and instrumental chapels at the Metropolitan and Episcopal chairs of the Ruthenian Church in Ukraine and Belarus.*

Key words: *puppet show, crib, violin, metropolitan and episcopal singers.*

Актуальність теми дослідження. Українські архіви Ранньомодерної доби все ще не досліджені повною мірою. Це твердження цілком стосується історії музики та театрального мистецтва України. Два документи знайдені у Центральному

державному історичному архіві України у місті Києві є надзвичайно важливими, адже вони є двома з трьох найстарших документів, де згадано музичну практику у Волинському воєводстві, а один з них є найстаршим щодо історії театрального мистецтва (лялькового театру, вертепу).

Аналіз досліджень і публікацій. Документи, які будуть представлені у цій роботі вперше вводяться до наукового обігу. Допоміжні документи неодноразово використовувалися у публікаціях різного спрямування.

Мета дослідження. Проаналізувати новознайдені документи, які стосуються театральної та музичної культури Волинського воєводства у Ранньомодерний час та порівняти їх із уже відомими документами.

Виклад основного матеріалу. *Частина 1. Скарга про побиття ляльк*арів – *документальне свідчення про український вертеп та музичне мистецтво кінця XVI століття.* Важливим документом, який прояснює ряд аспектів діяльності акторів-аматорів кінця XVI століття є скарга про побиття лялькарів на Волині в святкові дні Пасхи 1599 року. Цей документ був поданий до Луцького гродського суду 16 травня 1599 року від імені Стефана Брезинського – намісника крупського маєтку, слуги князя Костянтина Острозького (1526 – 1608). В документі зазначалося, що у Світлий Понеділок, що припадав на 19 квітня 1599 року, піддані князя Костянтина Острозького із села П'яне[1] *«водлє звичаю свого стародавного»* ходили з *«куклами»*. Перебуваючи того дня у селі Свищов[2], вони були в домі місцевого шляхтича Тимофія Свищовського, який *«пєрєд собою имъ кграти казавши и с тоє кгры ихъ утєшившися»* [8, арк. 435]. Втім, пан Тимофій Свищовський раптом розгнівався на запрошених лялькарів. В результаті він разом зі своїми підданими і слугами жорстоко побив їх і пограбував. При цьому безпосередня причина конфлікту в скарзі не розкривається.

Як і передбачалося в подібних ситуаціях, скарга була підкріплена свідченням возного Яна Валевського, який в супроводі двох шляхтичів прибув до маєтків П'яне та Свищов, де оглянув поранених та склав реєстр відібраного у них майна. Свідчення возного в даному випадку цікаві передусім тим, що вони дають можливість встановити кількість та імена лялькарів, які брали участь у святковому дійстві. Виявилося, що було їх п'ятнадцятеро, зокрема Петро, швець за фахом, якого актори обрали старшим у своєму товаристві. Він, до речі, на відміну від інших акторів, був мешканцем Свищова, що пояснює чому гурт з села П'яне прибув саме до цього маєтку. Вартий окремої уваги також Омелько Щесник – ймовірно єдиний зі згаданого гурту, хто був музикантом. Його названо скрипалем і власником відповідного музичного інструменту – скрипки, яка була у нього відібрана Тимофієм Свищовським. Цікаво, що йому також належали захоплені під час інциденту ляльки (кукли), які коштували за тодішніми цінами досить дорого – 20 злотих. Для порівняння: на рубежі XVI – XVII століть на ринках Волині за злотий можна було купити свиню, а за суму 20 злотих – пару волів для польових робіт.

Про інших учасників гурту відомо лише імена та кількість відібраного у них майна[3]. Причому, опис пограбованих речей засвідчує, що актори не були жебраками; вони мали добрий одяг – в описі згадуються жупани, саф'янове

взуття, шапка, підшита лисячим хутром тощо. Прикметно, що дехто з лялькарів мали при собі гроші – від одної до п'яти кіп литовських грошей (2,5 – 12,5 злотих). Таким чином, у акторів-аматорів було відібрано лише готівкових коштів в розмірі 24 кіп литовських грошей (60 злотих). Звертаємо також увагу на те, що лялькарі були добре озброєними. Всього під час конфлікту в Свищові у акторів було відібрано п'ять шабель, два пулгаки, коротку рушницю, сагайдак з луком і стрілами, два чекани і один корд. Чому, маючи таке озброєння, лялькарі не змогли себе захистити під час конфлікту з Тимофієм Свищовським, залишається незрозумілим.

Важливість зазначеного документу полягає передусім в тому, що він дає можливість підтвердити факт існування вертепів на території Правобережної України[4] щонайменше у другій половині XVI століття. У зв'язку із цим варто зазначити, що найдавніше свідчення про вертепи на цих теренах датується 1591 роком. Автор цього свідчення польсько-український дослідник Еразм Ізопольський у 1843 році стверджував, що бачив у містечку Ставище[5] вертепну скриню із зазначенням цієї дати [4, 1-2]. Багато дослідників піддавали сумніву правдивість його свідчення, проте з огляду на документ 1599 року з'являються підстави повірити словам Еразма Ізопольського.

Ще один важливий аспект цього документу стосується музичного контексту проблеми, адже тут стверджується, що лялькова вистава супроводжувалася грою на скрипці. Це перше свідчення про використання скрипки у Волинському воєводстві, і друге, що стосується музики у XVI столітті на цих теренах. Йдеться про документ що був виявлений дослідником Юрієм Ясіновським і датується 1595 роком, тобто на чотири роки раніше від документу про скрипку [9; 6, 76]. У цьому документі повідомляється, що музикант князя Костянтина Василя Острозького, Лаврентій уклав у 1583 році якусь угоду з львівськими міщанами, Лаврентієм Залеським та його дружиною Анною, а у 1595 році, напевно не виконавши зобов'язань, залишився винен подружжю 60 польських флоринів. На жаль, не відомо ані предмету цього договору, ані спеціалізації музиканта Лаврентія, проте сам факт його існування залишається дуже цінною інформацією для історії української музики, як, зрештою, і документ, де згадано використання скрипки, для супроводу лялькових вистав[6].

Отже, на основі викладеної в документі інформації можна зробити наступні висновки.

1. В кінці XVI століття у Волинському воєводстві існував звичай влаштовувати вертепні вистави на Великдень. Про подібні Різдвяні вистави документальних свідчень немає.

2. У 1599 році цей звичай згадується як «давній», а отже, початки його слід шукати не пізніше середини XVI століття, тобто коли ці терени ще перебувала у складі Великого князівства Литовського.

3. Вертепні вистави супроводжувалися грою на скрипці.

4. Актори вертепу не були бідними людьми – вони мали добрий одяг, готівкові кошти та були забезпечені холодною та вогнепальною зброєю.

Частина 2. Документ про спробу викрадення співаків митрополита Іпатія Потія. Скарга про замах на викрадення владичих співаків була внесена до актових книг Володимирського гродського суду 17 вересня 1603 року особисто уніатським митрополитом Іпатієм Потієм (1541 – 1613). За його версією події розвивалися наступним чином. За відсутності митрополита до маєтку Володимиро-Берестейської єпархії у селі Купечів[7] прибуло двоє осіб – Андрійко Долмацький та Захарій Ходякович. Вони почали намовляти двох хлопців-співаків тікати з маєтку разом із ними. Але коли співаки вже дали згоду на втечу, про це дізналися інші слуги-співаки митрополита, що перебували в маєтку. Їм вдалося схопити непроханих гостей, які одразу визнали свої злочинні наміри. Незабаром, однак, Андрію Долмацькому вдалося втекти, але його спільник – Захарій Ходякевич – лишився під вартою і дав вичерпні свідчення про події, що сталися.

При цьому владика Іпатій Потій зауважив цікаву деталь: згаданий Андрійко Долмацький не вперше намагався скоїти цей злочин. В минулому він уже викрадав одного зі співаків митрополита, за яким, зрештою, приїхав знову. Того разу за ним і за підбуреним до втечі хлопцем було влаштовано погоню, і втікачів було спіймано аж у Загорові[8]. Тоді Андрій Долмацький вмовив щоб його не карали, простили і відпустили, що і було зроблено. Як виявилося, це каяття було фальшивим, і митрополит з цього приводу зазначав: *«Тот жє то Андрєйко и тєпєр нє покаявшисє знову приєхалъ хлопят моих выкрадати алє єму Пан Бог нє допомог бо и сам и с товаришом своим в руки упалъ»* [7].

Важливість цього документу полягає у тому, що це є найстаршим свідченням про співаків не лише щодо уніатських, але й щодо православних єпископів Ранньомодерного часу. Інші найближчі за часом відомості про співочу справу уніатів стосуються часів митрополита Йосифа Велямина Рутського (1574-1637) та міста Вільно, а щодо співаків православних митрополитів походить з часів Петра Могили (1596 – 1646), коли він був ще архімандритом Печерського монастиря у Києві. З огляду на вищезазначене, можна припустити, що Іпатій Потій був ініціатором цієї нової для Руської (українсько-білоруської) Церкви традиції та прикладом для наслідування для інших єпископів, як уніатів, так і православних, адже вже починаючи від другої чверті XVII століття, більшість з них мали власні співочі та, згодом, і інструментальні музичні капели. Зокрема, це стосується уніатського єпископа Луцького та Острозького Єремії Почаповського (пом. 1636), православного керманича Львівською, Перемиською та Луцькою єпархіями Антонія Винницького (пом. 1679), уніатського митрополита Кипріяна Жоховського (1635 – 1693) та багатьох інших.

Скарга митрополита Іпатія Потія цікава також тим, що вона є першим документальним свідченням викрадення співаків з руських церковних середовищ. Згодом такі випадки фіксувалися і на Волині, і в інших регіонах. Відомо, наприклад, про напад студентів та духовенства Луцького єзуїтського колегіуму на школу місцевого Братського православного монастиря у 1627 році з метою захоплення співака Іванка [2, 592-596]. У 1637 і 1655 роках уніати міста Вільна скаржилися на викрадення та переманювання юних співаків монахами місцевого православного монастиря Святої Трійці[9]. Скарга Іпатія Потія зайвий раз

підтверджується, наскільки високо цінувалися церковні співаки у Руських церквах першої половини XVII століття.

Наукова новизна. До наукового обігу вперше введено два документи, які є найдавнішими свідченнями Ранньомодерного часу щодо історії театрального та музичного мистецтв Волинського воєводства. Також здійснено їхнє переосмислення та порівняння з іншими документами цього та дещо пізнішого часу.

Висновки. Виявлені документи є надзвичайно важливими для дослідження історії театрального та музичного мистецтва в Україні литовсько-польської доби. Скарга про побиття лялькарів дає можливість суттєво уточнити час зародження театру маріонеток (вертепу) на українських землях (не пізніше середини XVI століття), а також підтвердити використання скрипки в якості музичного інструменту для супроводу театральних вистав. Важливою є також інформація про існування традиції вертепу в дні великодніх свят, адже досі вертепи пов'язувалися виключно з Різдвом. Документ про викрадення співаків є додатковим підтвердженням цінності цього фаху в давній Україні, а також є першою документальною звісткою про існування професійних владичих церковних хорів. Зроблено припущення про особливу роль митрополита Іпатія Потія у справі започаткування традиції співочих та інструментальних капел при митрополичих та єпископських кафедрах Руської церкви в Україні та Білорусі.

Примітки

[1] Нині село П'яннє знаходиться у Рівненській області і розташоване від Луцька на відстані приблизно 23 кілометрів.

[2] Свищів – сусіднє село до села П'яннє.

[3] В їхньому числі: Кіндрат Будинич, Кузьма Іванович, Грицько Полумацкович, Івашко Шимкович, Карпо Євхимович, Грицько Івашкович, Гнат Кондратович, Мицько, Тиміш Михалевич, Федір Проценята, Федько Лойко, Гуц Ждинчин та Макон Тарасович.

[4] Мова йде про двох руських воєводства (Волинського та Київського), які до Люблінської унії 1569 року були у складі Великого князівства Литовського.

[5] Ставище – нині селище міського типу у Київській області.

[6] Зрештою, використання скрипок на цих теренах розвинулося до того, що у 1624 році у Острозі з'явився професійний цех «скрипкарів» [3, 290]. Також у 1630 році, одразу після смерті князя Олександра Заславського, у одному з найважливіших міст Острозької ординації, у Дубно було складено список слуг, серед яких був і скрипаль на ім'я Матіас [10, 86]. А при дворі волинського маршалка та володимирського старости Юрія (Єжи) Заславського того ж 1630 року налічувалося четверо скрипалів [10, 86-88]. Викладені відомості до цього часу були найдавнішими, де фіксувалося використання скрипки на теренах Волинського воєводства, проте ситуація змінилася з огляду на появу документа 1599 року.

[7] Нині село Купичів знаходиться у Волинській області і розташоване від Володимира-Волинського на відстані приблизно 45 кілометрів.

[8] Нині село Новий Загорів знаходиться у Волинській області і розташоване від села Купичів на відстані 45 кілометрів.

[9] У *Протестації монахів віленського греко-католицького Свято-Троїцького монастиря проти монахів віленського православного монастиря Святого Духа про безлади, вчинені останніми* [1, 121-122] від 5 квітня 1637 року йдеться про те, що православні монахи викрали з греко-католицького монастиря хлопця-співака Стефана Мартиновича й намагалися схопити другого хлопця-співака Стефана Дилевського, проте він встиг утекти. Також 24 березня 1655 року датується *Скарга Миколая Корсака* архімандрита віленського греко-католицького Свято-Троїцького монастиря на старшого віленського православного монастиря Йосифа Нелюбовича-Тукальського за самовільне утримання хлопчика Афанасія Піроцького, вихованця Свято-Троїцького монастиря. Афанасій був кілька років півчим у греко-католицькому монастирі. Згодом його відправили на навчання «латинським наукам» до Віленської єзуїтської академії. Проте, 12 лютого 1655

року Афанасій Піроцький, навчання якого коштувало дуже дорого (300 золотих), утік до віленського православного монастиря Святого Духа. У свою чергу Йосиф Нелюбович-Тукальський відмовився видавати півчого [5, 304].

Література

1. Акты издаваемые коммиссіею, высочайше учрежденною для разбора древнихъ актовъ въ ВиьнЂ. Акты Виленскаго гродскаго суда. Вильна, 1875. Томъ 8. XXV+652+83 с.

2. Архив Юго-Западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генералъ-ГубернаторЂ. Акты объ Уніи и состояніи Православной съ половины XVII вЂка (1648-1798). К., 1871. Часть первая. Том IV. 99+746 с.

3. Заяць Андрій. Острог у XVI – першій половині XVII ст. (економічний розвиток) // Острозька академія XVI–XVII століття. Енциклопедія. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. С. 287-292.

4. Марковський Євген. Український вертеп. Розвідки й тексти [Всеукраїнська Академія Наук, Збірник Історично-філологічного Відділу. № 86. Етнографічна комісія. Випуск І]. Київ, 1929. 202 с.

5. Описаніе документовъ архива западнорусскихъ уніатскихъ митрополитовъ. 1470-1700. С.Пб., 1897. Томъ первый. VII+502 с.

6. Цалай-Якименко Олександра, Ясиновський Юрій. Музичне мистецтво давнього Острога. Острозька давнина. Львів, 1995. Вип. 1. С. 74-89.

7. Центральний державний історичний архів України у Києві, Ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 343-344 зв.

8. Центральний державний історичний архів України у Києві, Ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 435-437.

9. Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 52, оп. 2, спр. 23, арк. 164-165.

10. Chaniecki Zbigniew. Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku. Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1972. № 4 (67). S. 84-96.

References

1. Acts issued by the commission, the highest institution for analyzing the ancient acts in Vilnius. Acts of the Vilnius Grodsk court. Vol. 8. (1875). Vilnius [in Russian].

2. The Archive of Southwestern Russia, issued by the Temporary Commission for the Study of Ancient Acts, was approved by the Governor-General of Kyiv, Podilia and Volyn. Acts on Church Relations in Southwestern Rus'. Part 1. Vol. 6. (1883). Kyiv [in Ruthenian].

3. Zayacz`, A. (2011). Ostroh at 16th – the first half of 17th century (economic development). Ostroh academy 16th – 17th century. Encyclopedia, 287-292 [in Ukrainian].

4. Markovs`ky`j, Ye. (1929). Ukrainian vertep. Intelligence and texts. Kyiv [in Ukrainian].

5. The description of documents of the archives of the West Ruthenian Uniath Metropolitans. 1470-1700. Vol. 1. (1897). Saint Petersburg [in Russian].

6. Czalaj-Yaky`menko, O., Yasy`novs`ky`j Y. (1995). Musical art of the ancient Ostroh. Ostroh antiquity. Vol. 1, 74-89 [in Ukrainian].

7. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 25, op. 1, spr. 55, 343-344 rev. [in Ruthenian].

8. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 25, op. 1, spr. 55, 435-437 [in Ruthenian].

9. Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, f. 52, op. 2, spr. 23, 164-165 [in Ruthenian].

10. Chaniecki, Z. (1972). Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku. Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Vol. 4 (67), 84-96 [in Polish].

УДК 7.091

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
mirchukmmm@gmail.com

ТЕХНОЛОГІЇ ВИКОРИСТАННЯ ТРЮКУ ЯК ЕФЕКТИВНОГО ПРИЙОМУ ВИСОКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Мета роботи. *Охарактеризувати специфічні ознаки та особливості формування професійних навичок артиста естради, визначити специфіку використання трюку як ефективного прийому в естрадних номерах.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, емпіричного, порівняльного, функціонального та системного методів дослідження принципів роботи артиста над номером; основних складових професійної діяльності артиста, обумовленими специфікою жанру; аналізу технології створення номеру оригінального жанру, основою якого є трюк.* ***Наукова новизна*** *полягає у: систематизації принципів формування професійних навичок артиста естради; обґрунтуванні особливостей введення в естрадний номер трюку як ефективного прийому.* ***Висновки.*** *У результаті проведеного дослідження можна констатувати, що: по-перше, мистецькі традиції артистів минулих років переосмислюються та впроваджуються в життя якісно оновленими й переробленими відповідно до умов сучасності; по-друге, професійна майстерність є головною ідеологією, до якої необхідно прагнути артистам естради для того, щоб стати майстром своєї справи; по-третє, трюк є ефективним прийомом, який надає естрадному номеру яскравості, видовищності, гостроти дії та емоційної насиченості; по-четверте, артист естради тісно пов'язаний з публікою, а тому всі трюки він повинен виконувати на сцені відкрито з високою майстерністю, вправністю та професіоналізмом.*

Ключові слова: *артист естради, професійна майстерність, естрадний номер, трюк.*

Мельник Мирослава Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Технологии использования трюка как эффективного приема высокого профессионализма артиста эстрады

Цель работы *– охарактеризовать специфические признаки и особенности формирования профессиональных навыков артиста эстрады, определить специфику использования трюка как эффективного приема в эстрадных номерах.* ***Методология*** *исследования заключается в применении аналитического, искусствоведческого, эмпирического, сравнительного, функционального и системного методов исследования принципов работы артиста над номером; основных составляющих профессиональной деятельности артиста, обусловленными спецификой жанра; анализа технологии создания номера оригинального жанра, основой которого является трюк.* ***Научная новизна*** *состоит в: систематизации принципов формирования профессиональных навыков артиста эстрады; обосновании особенностей введения в эстрадный номер трюка как эффективного приема.* ***Выводы.*** *В результате проведенного исследования можна констатировать, что: во-первых, традиции искусства артистов прошлых лет переосмысливаются и внедряются в жизнь качественно обновленными соответсвенно к условиям современности; во-вторых, профессиональное мастерство является главной идеологией, к которой необходимо стремиться артистам эстрады для того, чтобы стать мастером своего дела; в-третьих, трюк является эффективным приемом, который придает эстрадному номеру яркости, зрелищности, остроты дейсвия и эмоциональной насыщености; в-четвертых, артист эстрады*

© Мельник М.М., 2018

тесно связан с публикой, поэтому все трюки он должен исполнять на сцене открыто с высоким мастерством, ловкостью и профессионализмом.

Ключевые слова: *артист эстрады, профессиональное мастерство, эстрадный номер, трюк.*

Melnyk Myroslava, *PhD Arts, Assistant professor, Stage and Gala festivals, Kyiv National University of Culture and Arts*

The Technology of Implementing a Trick as an Effective Method of Pop Artist High Professionalism

The purpose of the article. *To characterize the specific features and characteristics of the formation of the professional skills of the pop artist, to determine the specificity of the use of a trick as an effective method in a stage performance.* ***The methodology*** *of the research lays in applying analytical, art-studying, empirical, comparative, functional and systemic means of studying the principles of the artist's work over the performance; the main components of the professional activity of an artist, which are conditioned by the specifics of the genre; analysis of the technology of creating the original genre performance with a trick on its base.* ***The scientific novelty*** *consists of: the systematization of the principles of forming the professional skills of the pop artist; the substantiation of the peculiarities of a trick introduction into the stage performance as an effective method.* ***Conclusions.*** *As a result of the conducted research it can be stated that: firstly, the cultural traditions of the artists from the previous years are rethought and implemented in accordance with the present conditions; secondly, professionalism is the central ideology that every pop artist has to endeavor to in order to become a qualified master; thirdly, a trick is an effective method that gives brightness, spectacle, acuity and emotional satisfaction with the performance; fourthly, the pop artist is closely connected to the public. Therefore all the tricks on the stage must be performed with sincerity, being well skilled and with high professionalism.*

Key words: *stage artist, professionalism, stage performance, trick.*

Актуальність теми дослідження. Сьогодні в Україні спостерігається динамічний розвиток концертної естради, який спрямований на відродження та розвиток національного надбання в галузі мистецтва, розширення міжнародних зв’язків в культурно-мистецькій сфері. Саме завдяки такому стрімкому розвитку, культурне життя на сучасному етапі набуває дедалі новіших й більш досконалих форм. Це зумовлено зростанням культурних запитів суспільства, розвитком науки й техніки, що надає нові можливості для створення різноманітних культурно-мистецьких проектів. Завдяки широким можливостям мультимедійних технологій артистам та режисерам відкриваються неймовірні можливості для створення яскравого, видовищного, ефектного естрадного номеру, який є основою всіх естрадних проектів. Як показує досвід, велика кількість номерів на естраді створюється з метою здивувати глядача, створити шоу-ефект. А цього можна досягнути завдяки включенню в номер трюка, який є видовищним прийомом та завжди має ефект неочікуваності.

Аналіз досліджень і публікацій. Методику формування професійних навичок артиста естради розкривали у своїх працях Ю. Дмитрієв [3], Н. Донченко [4], С. Клітін [7]. Суттєву різницю прийому трансформації драматичного актора та естрадного артиста розглядав у своєму підручнику В. Кісін [6]. До питання технологій майстерно-творчої трюкової дії як ефективного прийому у формуванні професійних навичок артиста естради у своїх дослідженнях зверталися відомі практики-режисери та майстри естрадних сценічних дійств такі, як В. Ардов [1], І. Богданов [2], І. Виноградський [2], А. Жарков [5], М. Разовський [8]. А. Райкін

приділяв велику увагу таланту артиста, його природним здібностям, а високий професіоналізм великого майстра розмовного жанру окреслено у працях Є. Уварової [9].

Мета роботи. Охарактеризувати специфічні ознаки та особливості формування професійних навичок артиста естради, визначити специфіку використання трюку як ефективного прийому в естрадних номерах.

Викладення основного матеріалу. Сучасна естрада характеризується швидкою та безперервною зміною емоційного сприйняття, неочікуваних та ексцентричних вирішень естрадного номеру. Оскільки невелика тривалість номерів потребує граничної сконцентрованості, на естраді широко використовуються гіпербола, гротеск, ексцентрика тощо. У свою чергу, використання цих прийомів зумовлюють своєрідну яскравість, перебільшення деталей, миттєвість акторського перевтілення.

Артист може виступати в одному жанрі: хореографія, розмовний жанр, конферанс, але наскільки різноманітні можуть бути їхні методи, прийоми, стилі і, звичайно, репертуар, який є основою кожного номера, настільки й буде залежати популярність артиста. Так, розкішна невимушена манера конферувати притаманна тільки Штепселю й Тарапуньці (Є. Березін та Ю. Тимошенко). Жоден сучасний артист не може замінити на естраді цих великих артистів. Сьогодні є безліч молодих артистів різноманітних жанрів естради («Брати Шумахери», Валерій Жидков, Олександр Скічко, Тіна Кароль, Джамала, Дмитро Монатік, Олег Винник та ін.), але кожен артист повинен шукати свій індивідуальний образ, стиль, манеру.

А. Райкін, працюючи на естраді в розмовному жанрі, приділяв увагу обдарованості, таланту. Він радив тим, хто вирішував присвятити себе роботі на естраді, що із самого початку молодий артист повинен засвоїти всю складність професії, адже на нього поширюються всі закони акторської майстерності, яким підпорядковується й актор театру. Крім того, артист естради мусить мати додаткові якості, обумовлені особливостями жанру. Перш за все, він часто стоїть один на сцені перед глядачем. А це підвищує його відповідальність за кожен жест, за кожне сказане слово. А. Райкін зауважував, що головним для артиста бути ініціативним, добре знати інтереси людей, які прийшли на концерт.

Обмеженість у часі вимагає від естрадного артиста особливої виразності, точності, тонкості відчуття залу. Тому Райкін вважав дуже важливим, коли актор відчуває глядача як партнера. Іноді у своїх роботах Райкін, для того, щоб досягти швидкого гротескового зовнішнього перевтілення, використовував маски. Але він акцентував увагу на тому, що маски зовсім не обов'язковий атрибут артиста естради [9]. Помиляється той, хто думає, що достатньо надіти ту чи іншу маску, щоб зобразити на сцені різних людей. Та між трансформацією драматичного актора та естрадного є суттєва різниця. На естраді все відбувається швидко, лаконічно, чітко: перевтілення, перевдягання, а театральна трансформація вимагає не тільки зовнішнього, а й внутрішнього перевтілення [6]. Звичайно внутрішнє перевтілення притаманне й естрадному артисту, але воно повинно відбуватися миттєво. Тому Аркадій Райкін і визначав головним на естраді – талант.

Справедливо визначено А. Райкіним, що головним в естрадному та театральному мистецтвах безперечно є саме талановитий артист, чого на жаль,

сьогодні не достатньо у сучасному мистецтві. Звичайно, аналізуючи творчість великих артистів, можна дійти висновку, що молодим артистам неодмінно потрібно вивчати досвід наших попередників, але не наслідувати та копіювати їхні манеру, стилі, образи, а бути у постійному пошуку нового, актуального, злободенного.

На сучасній естраді мистецькі традиції артистів минулих років можуть поєднуватися з театральними акторськими традиціями. Та це не означає, що художнє мистецтво змінює своє обличчя. Навпаки, досягнення великих попередників переосмислюються, впроваджуються в життя, але уже в напрямку своїх власних пошуків та відкриттів. Те, що у ХХ столітті здавалося б неможливим, сьогодні відновлюється на новому етапі у складній єдності, у своєрідному художньому синтезі.

Але, уся розроблена теорія майстерності естрадного артиста належить діячам мистецтв радянських часів й відображає ідеологію того часу, а тому не може бути актуальною на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтва естради. Ця теорія не може слугувати завершеною основою для виховання професійних артистів естради, тому потребує оновлень й ретельної переробки відповідно до умов сучасності. Це залежить від підготовки фахівців, які впроваджують в життя та цікавляться новітніми технологіями, розробками.

Фахівець, який досягає високої майстерності у своїй діяльності стає майстром своєї справи. Майстерність у будь-якій професії є головною ідеологією, до якої необхідно прагнути. Майстерність можна визначити як високе мистецтво у будь-якій сфері людської діяльності.

Професійна майстерність виявляється через професійну діяльність артиста й поза нею не існує. Професійна діяльність має три основні складові: доцільність, індивідуально-творчий характер, оптимальність вибору засобів.

Отже, майстер своєї справи, фахівець будь-якої галузі людської діяльності чітко уявляє мету своєї справи й, відповідно, творчо добирає засоби її вирішення. Тому що справжнє професійне мистецтво естради має синтетичну сутність, яка вбирає в себе різноманітні мистецтва та має велике естетичне значення для суспільства.

Сучасний естрадний артист, окрім високого професіоналізму, повинен створити індивідуальний сценічний образ, ретельно працювати над власним іміджом. Через імідж артиста розкривається його унікальна артистична природа індивідуальності. Такий образ створюється через засоби сценічної виразності: костюм, грим, особисті міміку та жести.

Проте, культурні та мистецькі потреби суспільства диктують свої умови щодо виконання естрадних номерів. Окрім таланту, високої професійної акторської майстерності, вдало знайденого сценічного образу, артист при виконанні власного номеру повинен вражати глядача своєю неординарністю, екстравагантністю, гостротою сюжету номеру та неочікуваними ефектними прийомами. Тому сьогодні досить популярним при організації та проведенні естрадних заходів є включення в програму номерів оригінальних жанрів.

Оригінальні жанри – узагальнене найменування номерів, які при всіх відмінних особливостях кожного з них, характеризуються єдиним виразним засобом – трюком. Трюк трактується як вправний, ефективний, майстерний прийом, який віртуозно прикрасить будь-яку форму оригінального жанру на естраді. «Варто зазначити широкі можливості в програмі естрадного або циркового трюка. Трюк (франц. – спритний, ефектний прийом, неочікувано майстерний, складний маневр; витівка, хитрощі) – виразний засіб, який є родовим в естрадному мистецтві, оскільки розкриває специфіку оригінальних жанрів. В акробатиці – сальто, стійка, пірует і т. д.; в ілюзіоні – неочікуване щезнення й поява різноманітних предметів; в еквілібристиці – вміння зберігати рівновагу, стоячи на усіляких хитких опорах; в жонглюванні – різноманітні кидки трьома, чотирьома, п’ятьма й більше предметами; в трансформації – миттєва зміна зовнішності, поведінки, голосу» [5, 73].

Проте, не потрібно забувати, що належним є знайти художню гармонію між трюком та основною смисловою ідеєю естрадного номеру. І. Богданов справедливо зауважував, що естрадний номер повинен бути заснований не тільки на фабульній, але й на трюковій складовій, оскільки кожний номер має свою природу та художню цінність [2].

Загалом, трюк в номері оригінального жанру надає загостренню дії й артист естради, використовуючи трюк, завжди з азартом ризикує заради ефектного результату. Артист повинен вміти володіти трюком з легкістю та професійною вправністю. Трюк повинен позначати неймовірне як природне. У цьому й полягає основний закон для артиста естради – професійне володіння трюками. Саме оригінальний трюк допоможе розкрити індивідуальність артиста. Якщо артист оригінальних жанрів має хист до бездоганного виконання трюку в номері, то він буде вагомою знахідкою для режисерів естрадного дійства. Щоб забезпечити високий рівень виконавської майстерності артиста оригінального жанру, потрібно детально розробити технологію виконання трюкових елементів.

Артист тісно пов'язаний з глядацькою залою, тому всі трюки він повинен виконувати на сцені відкрито, відчувати публіку та вступати з нею в безпосередній контакт. Глядачі завжди чекають від артистів оригінальних жанрів неочікуваних поворотів у виконавських прийомах. Тому артисти намагаються постійно оновлювати свої номери новими рішеннями, цікавими образами, миттєвому перевтіленню, ефективними трюками, щоб видовищно вразити глядачів. Тенденція до пошуку нових сценічних прийомів, методів та вирішень номеру – цілком природній процес, який продиктований динамічним оновленням естрадних форм. Такі нові прийоми та вирішення надають номеру оригінального жанру емоційної насиченості та глибини, характеризуються сатиричним, пародійним, гумористичним направленням.

Важливим при створенні естрадного номеру оригінального жанру є максимальна концентрація артиста на високопрофесійному виконанні трюків. Проте, варто звернути увагу на те, що трюк не повинен домінувати в номері, а органічно доповнювати його драматургічну основу. Від такого професійного підходу залежить чи стане номер зримим та емоційно видовищним. І. Богданов та

І. Виноградський у своїх наукових працях велику увагу приділяють використанню трюків у мистецтві естради. Вони зауважують, що трюк не може бути самоціллю, а повинен вплітатися у канву режисерського та акторського задуму [2]. Трюк є основним прийомом у номері, який передає внутрішній зміст того, що хоче донести до глядача артист через унікальну техніку його виконання.

Особливою популярністю трюки користуються у артистів-ексцентриків, фокусників та ілюзіоністів. Основне положення при підготовці ексцентричного номеру – це сатиричне ставлення до загальноприйнятих канонів, алогізм. На цих головних принципах будується ексцентрика як художній прийом комічного зображення дійсності, де звичні явища виглядають зміщеними, а одним із основних складових її є комічний трюк. Він створює ефект несподіванки, допомагає відтворити атмосферу комедійної дії та загострювати її розвиток. В руках артиста-ексцентрика несподівано можуть оживати різноманітні предмети, які нас оточують у повсякденному житті: східці, ґудзики, пляшки, каміння, предмети одягу та інші. Досить популярним сьогодні є використання в ексцентричних номерах різноманітних інструментів, де в кінцевому результаті всі трюкові складові спрямовані на основне завдання – виконання музичного фрагменту. Музична ексцентрика вимагає від артиста професійного акторського виконавства та володіння бездоганною музичністю. Тому успіх такого номеру забезпечує комедійний талановитий артист, який володіє музичними інструментами.

У номерах фокусників та ілюзіоністів також основним виразним прийомом є вправний трюк, який допомагає артисту швидко заволодіти глядацькою увагою. У артиста немає часу поступово розвивати дію номеру, йому потрібно в максимально короткий час розкрити свою професійну індивідуальність. А цього можна досягти тільки при віртуозному виконанні трюкових елементів. Проте, досить часто трюк і фокус трактують як два однакових прийоми. «Не потрібно плутати трюк і фокус. Трюк чудовий тим, що сприяє розсекреченню театральної таємниці, фокус, навпаки, – її збереженню. В трюці неймовірне стає можливим, між тим, як у фокусі дійсність представляється неймовірною» [8, 67]. В цьому, власне і полягає та кардинальна відмінність між трюком і фокусом.

Естрадний номер, в основі якого є трюк, по підготовці може займати досить велику кількість часу. Іноді для того, щоб відшліфувати трюки, артисту може знадобитися навіть цілий рік. Складність полягає в тому, що кожен артист оригінального жанру прагне якомога більше бездоганно виконувати трюки в номері. Проте артисту не потрібно забувати про збереження художньої цілісності та стильового вирішення номеру. В технології створення та виконання номеру оригінального жанру велику роль відіграє творча інтуїція артиста. Це творчий процес, який визначає «умови гри», в яких існує виконавець.

Наукова новизна полягає у систематизації принципів формування професійних навичок артиста естради, обґрунтуванні особливостей введення в естрадний номер трюку як ефективного прийому.

Висновки. В житті суспільства постійно відбуваються зміни під впливом різноманітних факторів, які знаходять своє відображення у художньому вирішенні естрадних номерів. Тому в результаті вищезазначеного, можна зробити висновок,

що мистецтво естради видозмінюється, вдосконалюється, розвивається, враховуючи попередній досвід великих майстрів сцени, які доводять своїм професіоналізмом незмінне твердження: майстерність є головною ідеологією у творчому житті артиста. А для того, щоб вразити глядачів, артисти використовують різноманітні трюки, які надають естрадному номеру яскравості, видовищності, гостроти дії та емоційної насиченості. Змістовність, тематика та ідейна направленість сучасного естрадного номеру спрямована на широку глядацьку аудиторію, тому вимагає від артистів високої виконавської майстерності, професійної техніки перевтілення та яскравої ефектної видовищності.

Література

1. Ардов В.Е. Разговорные жанры на эстраде. Москва, 1968. 80 с.
2. Богданов И.А., Виноградский И.А. Драматургия эстрадного представления: учебник. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 424 с.
3. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого. Москва: Искусство, 1971. 206 с.
4. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність: навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.
5. Жарков А.Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: учебное пособие для вузов культуры и искусств. Ч. II. Москва: МГУКИ, 2004. 215 с.
6. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1999. 268 с.
7. Клитин С. С. Артисты в открытом пространстве: беседы об искусстве эстрады (и не только). СПб.: СПбГАТИ, 2012. 104 с.
8. Розовский М.Г. Режиссер зрелища. Москва: Сов. Россия, 1973. 112 с.
9. Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. Москва: Молодая гвардия, 2011. 383 с.

References

1. Ardov, V.E. (1968). Conversational genres on stage. Moscow [in Russia].
2. Bogdanov, I.A. & Vynohradskyy, I.A. (2009). Dramaturgy of variety performance. SPb [in Russian].
3. Dmitriev, Yu. A. (1971). Stage and circus with the eyes of the lovers. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Donchenko, N.P. (2006). Directing and acting skills. Kyiv [in Ukrainian].
5. Zharkov, A.D. (2004). Socio-cultural foundations of variety art: history, theory, technology. Moscow: MGUKI [in Russian].
6. Kissin, V. B., (1999). Directing art as a profession. Kyiv: Vydavnychyy dim «KM Asademia» (in Ukrainian).
7. Klitin, S. S. (2012). Artists in the open space: talk about the art of variety art. St-Petersburg: SPbGATI [in Russia].
8. Rozovskii, M.G. (1973). Directed performances. Moscow: «Sov. Russia» [in Russian].
9. Uvarova, E.D. (2011). Arkadiy Raykin. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russia].

УДК 793. 38 (4-11) «18»

Павлюк Тетяна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв,
24caratsofart@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В США

Мета статті. *Дослідити тенденції сучасної бальної хореографії в США, проаналізувати програми хореографічної освіти та мистецтва викладання бальних танців, особливості конкурсного руху; охарактеризувати діяльність провідних американських професійних та аматорських танцювальних організацій на сучасному етапі.* ***Методологію дослідження*** *становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Для досягнення мети використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.* ***Наукова новизна.*** *Проведено багатоаспектний аналіз тенденцій розвитку сучасної бальної хореографії в США; досліджено діяльність провідних американських танцювальних асоціацій, у контексті розвитку конкурсного спортивного бального танцю на сучасному етапі; розглянуто основні напрямки розвитку хореографічної освіти на прикладі новітніх навчальних програм для студентів та вчителів бальних танців, що діють у провідних університетах країни, а також навчальні плани, розроблені членами Національної асоціації вчителів танців Америки.* ***Висновки.*** *Внаслідок проведеного багатоаспектного аналізу тенденцій сучасної бальної хореографії в США з'ясовано, що діяльність провідних американських танцювальних асоціацій, як керівних органів у галузі хореографічного мистецтва, спрямована на розвиток освіти, підвищення кваліфікаційного рівня викладачів танців, встановлення та регулювання нормативно-правової бази конкурсних змагань, забезпечення проведення щорічних професійних, аматорських та професійно-аматорських чемпіонатів і фестивалів, відповідно до затверджених Національною танцювальною радою Америки стандартів, розробка навчально-методичного забезпечення, координування програмою сертифікації вчителів танців, яка проводиться через організації-члени NDCA.*

Ключові слова: *сучасна бальна хореографія, чемпіонати, навчальні програми, танцювальні асоціації.*

Павлюк Татьяна Сергеевна, *кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Тенденции современной бальной хореографии в США

Цель статьи. *Исследовать тенденции современной бальной хореографии в США, проанализировать программы хореографического образования и искусства преподавания бальных танцев, особенности конкурсного движения; охарактеризовать деятельность ведущих американских профессиональных и любительских танцевальных организаций на современном этапе.* ***Методологию исследования*** *составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма. Для достижения цели использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический.* ***Научная новизна.*** *Проведен многоаспектный анализ тенденций развития современной бальной хореографии в США; исследована деятельность ведущих американских танцевальных ассоциаций в контексте развития конкурсного спортивного бального танца на современном этапе; рассмотрены основные направления развития хореографического образования*

© Павлюк Т. С., 2018

на примере новейших учебных программ для студентов и учителей бальных танцев, действующих в ведущих университетах страны, а также учебные планы, разработанные членами Национальной ассоциации учителей танцев Америки. ***Выводы.*** *Вследствие проведенного многоаспектного анализа тенденций современной бальной хореографии в США установлено, что деятельность ведущих американских танцевальных ассоциаций, как руководящих органов в области хореографического искусства, направлена на развитие образования, повышение квалификационного уровня преподавателей танцев, установления и регулирования нормативно-правовой базы конкурсных соревнований, обеспечение проведения ежегодных профессиональных, любительских и профессионально-любительских чемпионатов и фестивалей, в соответствии с утвержденными Национальным танцевальным советом Америки стандартами, разработке учебно-методического обеспечения, координации программы сертификации учителей танцев, которая проводится через организации-члены NDCA.*

Ключевые слова: *современная бальная хореография, чемпионаты, учебные программы, танцевальные ассоциации.*

Pavlyuk Tatyana, *Candidate of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Trends of modern ballroom choreography in USA

Purpose of the article. *To study the trends of modern ballroom choreography in the USA, to analyze the programs of choreographic education and the art of teaching ballroom dances, features of the competitive movement; characterize the activities of leading American professional and amateur dance organizations at the present stage.* ***The methodology*** *of the research is an organic set of basic principles of analysis: objectivity, historicism, multifactorship, systematicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical- analytical.* ***Scientific novelty.*** *A multidimensional analysis of trends in the development of modern ballroom choreography in the USA was conducted; the research of the leading American dance associations in the context of the development of competitive sports ballroom dance at the present stage; the main directions of the development of choreographic education are considered on the example of the latest educational programs for ballroom dance students and teachers in the leading universities of the country, as well as curricula developed by the members of the National Association of American Dance Teachers.* ***Conclusions.*** *As a result of the multidimensional analysis of trends in contemporary ballroom choreography in the United States, it was found that the activities of leading American dance associations, as the governing bodies in the field of choreographic art, are aimed at developing education, raising the level of dance instructors, establishing and regulating the regulatory framework of competitions, ensuring the conduct of annual professional, amateur and professional amateur championships and festivals, in accordance with approved by the National Dance Council of America standards, the development of training and methodological support, coordination dance teacher certification program, which is conducted through member organizations NDCA.*

Key words: *modern ballroom choreography, championships, curriculum, dance associations.*

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасного бального танцю, сприяння еволюції даного виду хореографічного мистецтва, вимагає переосмислення системи хореографічної освіти в Україні. Введення до наукового обігу нової інформації щодо тенденцій сучасної бальної хореографії, особливостей освітнього процесу та навчальних програм, успішно запроваджених в інших країнах, а також діяльності танцювальних організацій, за підтримки яких мистецтво бального танцю розвивається співвідносно соціокультурному рівню, на нашу думку посприяє формуванню новітньої методики викладання та покращенню системи конкурсного спортивного бального танцю в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині в Україні відсутні дослідження та наукові розвідки, присвячені тенденціям сучасної бальної хореографії в США, хоча окремі аспекти діяльності ансамблю бальних танців Університету Брігома Янга у контексті постановки балету-мюзикла висвітлює О. Касьянова («Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії»); М. Сахно («Категоріальний апарат конкурсної хореографії», 2012) побіжно аналізує особливості американської конкурсної програми бальних танців; О. Хендрик («Хореографічна освіта в Україні: соціально-педагогічний аспект», 2009) оглядово подає відомості про особливості хореографічної освіти в США; С. Мединський («Діяльність американського альянсу здоров'я, фізкультурної освіти, рекреації й танців крізь призму часу», 2012) розглядає діяльність американської асоціації National Dance Association у рамках членства в Американському альянсі здоров'я, фізкультурної освіти, рекреації і танцю; Л. Сало («Організаційні особливості підготовки вчителів хореографії у США», 2015) висвітлює певні аспекти підготовки вчителів хореографії в США. Результати проведеного аналізу наукових праць свідчить про відсутність у вітчизняному науковому обігу окремих досліджень присвячених особливостям сучасної бальної хореографії в США.

Мета дослідження. На основі багатоаспектного аналізу виявити та дослідити тенденції сучасної бальної хореографії в США, розглянути діяльність американських танцювальних асоціацій у контексті розвитку конкурсного спортивного бального танцю та хореографічної освіти.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з активною популяризацією бальних танців в США наприкінці XX – на початку XXI ст. одними з провідних напрямків діяльності американських танцювальних асоціацій, як сформованої протягом XX ст. системи органів управління конкурсними та соціальними танцями в США, є розвиток хореографічної освіти, регулювання нормативно-правової бази конкурсних змагань, забезпечення проведення щорічних професійних, аматорських та професійно-аматорських чемпіонатів і фестивалів відповідно до встановлених стандартів та розробка навчально-методичного забезпечення.

Національна танцювальна рада Америки (National Dance Council of America), членами якої наразі є провідні професійні та аматорські організації – American Ballroom Company, Arthur Murray International, Brigham Young University, Dance Teachers Club of Boston, Dance Vision International Dancers Association, Fred Astaire Dance Studios International, Heritage Dance Foundation, National Dance Teachers Association, New York Society of Teachers of Dancing, North American Dance Organizers Alliance, North American Dancesport Teachers Association, Pan American Teachers of Dancing, Professional Dancers Federation, U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing, United States Terpsichore Association (U.S.T.A) та World Federation of Ballroom Dancers, – найвищий орган санкціонування на території США. Метою діяльності Національної танцювальної ради Америки, президентом якої у 1994 р. було обрано Б. Макдональда (в минулому голова та член Президії WD & DSC (WDC), є

представлення на загальнодержавному рівні інтересів як танцювальних організацій так і фізичних осіб, які займаються хореографічною діяльністю та співпраці з міжнародними й національними радами танців по всьому світу (єдиний представник США у Світовій танцювальній раді, член Асоціації танцю і танцювального спорту Азіатсько-Тихоокеанського регіону); встановлення та підтримання високих стандартів хореографічної освіти; надання статусу кваліфікованих вчителів танців та визначення класифікації суддів та контролерів на національному та світовому рівнях особам, що входять до організацій-членів NDCA; проведення тренінгів національного та світового класів тощо [1].

Структура Національної танцювальної ради Америки складається з відділів бального танцю (вирішення питань, пов'язаних з усіма формами бальних та будь-яких сучасних танців), зв'язків з громадськістю (реклама, прес-релізи,інформаційні брошури, дослідження та розробки комерційних аспектів усіх форм танцю), виконавських мистецтв (займається усіма видами танцювальних форм для класичного балету, кантрі, модерного, джазового, акробатичного етнічного та інших мистецтв) та відділу публікацій (видання та розповсюдження навчально-методичної літератури, відео тощо).

Відділом бального танцю NDCA наразі затверджено список танців для змагань та чемпіонатів: Міжнародний стиль (європейська програма) – Вальс, Танго, Віденський вальс, Повільний Фокстрот, Квікстеп; Міжнародний стиль (латиноамериканська програма) – Ча-ча-ча, Самба, Румба, Посодобль, Джайв; Американський стиль (Smooth) – Вальс, Танго, Фокстрот, Віденський вальс; Американський стиль (Rhythm) – Ча-ча, Румба, Свінг, Болеро, Мамбо; Додаткові танці американського стилю – Піводі, Меренга, Пасодобль, Самба, Полька, Свінг західного узбережжя, Хастл; а також правила проведення Theatrical and Exhibition (всі пари танцюють одночасно під попередньо відібраний музичний супровід), Cabaret Dances (пари по одній виконують танець під обраний на власний розсуд музичний супровід) та Pro/Am multi-dance Competitions (танці виконують у встановленому для професійних змагань порядку), розроблено новітні вимоги до техніки виконання та використання кроків і фігур бальних танців американського стилю у конкурсних програмах чемпіонатів та змагань; урегульовано питання щодо суддівства та оцінювання професійних та аматорських змагань; внесено відповідні зміни до нормативно-правової бази [13].

Варто зазначити, що провідними американськими асоціаціями встановлено відповідні стандарти поведінки танцюристів та викладачів танців з метою захисту прав фізичних осіб на проведення танцювальної освіти, що посприяють популяризації гідного та цілісного публічного образу танцювальної професії. Наприклад, стандарти Dance Masters of America виключають непристойну поведінку її членів, використання сексуально образливих рухів та костюмів, які дозволяють експозицію окремих частин тіла або не відповідають віковим категоріям [11].

В умовах підвищення викладацьких та етичних стандартів мистецтва танцю, важливим аспектом діяльності національних асоціацій вчителів танців США в XXI ст. стає розвиток хореографічної освіти з метою створення умов для підготовки конкурентоспроможних висококваліфікованих вчителів на основі навчання, сертифікації та досвіду.

На сьогодні в США за сприянням NDCA діє програма сертифікації вчителів танців, яка проводиться через організації-члени Національної танцювальної ради Америки – Arthur Murray International (AMI), Dance Teachers Club of Boston (DTCB), Dance Vision International Dancers Assoc. (DVIDA), Fred Astaire Dance of North America (FADS), National Dance Teachers Assoc. (NADTA), North American Dance Teachers Assoc., Inc. (NADTA), Pan American Teachers of Dancing (PAN AM), U.S. Imperial Society of Teachers of Dancing (USISTD) та U.S. Terpsichore Assoc., Inc. (USTA).

Наприклад, Національною асоціацією вчителів танців Америки передбачено проведення іспитів для професійної сертифікації за ступенями Associate, Masters або Fellow, а також для сертифікації професійних вчителів на бронзових, срібних та / або золотих рівнях в наступних стилях танцю: American Smooth – вальс, танго, фокстрот, венський вальс, піболі; American Rhythm – Ча Ча, Румба, Болеро, Східне узбережжя, Мамбо; International Standard – Вальс, Танго, Віденський вальс, Фокстрот, Квікстеп; International Latin – Ча Ча, Самба, Румба, Пасодобль, Джайв.

Також передбачено медальні тестування студентів – Intermediate Bronze, Full Bronze, Intermediate Silver, Full Silver, Intermediate Gold, Full Gold, Gold Star в усіх стилях танців передбачених для іспитів на сертифікаю вчителів [7].

З метою покращення хореографічної освіти, методики викладання та формування сучасної філософії мистецтва танцю, на початку XXI ст., організацією Dance Masters of America, Inc. була розроблена та запроваджена спеціальна програма підготовки вчителів – Dance Masters of America Teachers Training School Program, яка діє на території Нью-Йоркського державного університету, в Центрі мистецтв Буффало.

В межах багаторівневої програми, що розрахована на 7 років навчання, слухачам надається можливість опанувати фундаментальний матеріал з історії та теорії танців, розширити власні професійні навички, надає можливість танцюристам опанувати методи, що посприяють успішному переходу від виконавця до вчителя, а також надає можливість отримати ступінь магістра в галузі танцювальної освіти [12]. Протягом перших 3-х рівнів програми – Grade I-III, навчальний процес передбачає оволодіння навичками викладання для початківці, студентів середнього та вищого рівня (advanced). Окрім практичного досвіду та танців програма включає реп-сесії, лекції, демонстраційні заняття, вивчення навчальних посібників. 4-й рівень передбачає відвідування необхідних та факультативних занять, доповіді на семінарах Dance Masters of America Teachers Training School Examination за обраними дисциплінами. Рівень Advanced розрахований на слухачів, які закінчили перші 4 рівні без тестування. Сертифікат про вищу освіту Dance Masters of America Teachers Training School надаєть слухачам, які успішно закінчили рівні I-IV та склали мінімум 2 основні іспити, а

диплом випускників (Dance Masters of America Teachers Training School Diploma) слухачі отримують в кінці рівня Associate, після успішного складання мінімум 4-х іспитів з основних предметів (степ, балет, джаз та модерн). Рівень Post graduate розрахований на підвищення кваліфікаційного рівня викладацьких навичок за розширеним Advanced Curriculum та/або спеціальними курсами навчання за програмою магістратури танців (Special Study Courses). Головна увага зосереджується не на вдосконаленні власної техніки виконання танців слухачами, а на методах викладання, які сприяють опануванню навчального матеріалу програми і надає знання і досвід з методики навчання учнів різних вікових категорій та технічних рівнів, покращення майстерності техніки виконання і форми тощо.

Навчальна програма передбачає опанування методиками викладання балету, степу, джазу, модерну, акробатики, гімнастики, особливостей роботи з учасниками творчих студії (ліричний та музичний театр), а також в дитячих танцювальних колективах. Програмою передбачені також спеціальні заняття з народного, бального танцю та interpretive dance, курси з теорії музики, історії танців, хореографічної нотації, кінезіології, хореографії, студійного бізнесу, костюмування та освітлення. Нещодавно навчальний курс післядипломної освіти було доповнено семінарськими заняттями з Musical Theatre Dance Intensive та Choreographers Workshop.

Програма підготовки вчителів танців реалізує збалансований підхід до викладання основного матеріалу, використовуючи різні формати класів. Заняття (до 7-ми занять на день) складаються з основних та додаткових класів (латинські, свінгові, партнерські, джазові танці, чечітка, історія степу, а також балетна школа Ваганової (Vaganova Schools of Ballet) відповідно до рівня, і комбінуються з виконання танців, вправ з практичних навичок викладання, лекцій, групових та індивідуальних занять, а також переглядових семінарів та вечірніх факультативних занять за власним вибором [12].

Варто зазначити, що з метою підтримки високої якості танцювальної освіти, членами Dance Masters of America розробляється велика кількість навчально-методичної літератури. Нині базові посібники з бального танцю постійно перевіряються, оновлюються та модернізуються відповідно до розвитку танцювальної освіти.

Особлива увага приділяється і конкурсному руху серед дітей та молоді – наразі організація проводить регулярні змагання: «Miss Dance of America Scholarship Competition», «Mr. Dance of America Scholarship Competition» (віком від 13-ти до 15-ти років), «Junior Miss Dance of America Scholarship Competition» та «Junior Mr. Dance of America Scholarship Competition» (віком від 10-ти до 12-ти років), «Petite Miss Dance of America Scholarship Competition» та «Master Dance of America Scholarship Competition» (віком від 7-ми до 9-ти років). З 1994 р. було започатковано першу Президентську щорічну премію Dance of America (Presidents Award) [10].

Особливу роль у розвитку конкурсного бального танцю в США відіграє Dance Vision International Dancers Association (DVIDA) – професійна педагогічна організація для професійних вчителів та конкурсантів, члени якої

(понад 50 експертів) беруть активну участь в розробці стандартів танців з 2001 р. Асоціація є визнаним світовим лідером з виробництва та розповсюдження навчальних відеоматеріалів [9]. Засновниками організації є танцювальна пара Вейн та Донна Ерг, володарі титулів United States Latin Finalists, United States Rising Star Vice-Champions, Blackpool Rising Star Finalists та Eastern United States Champions. Компанія співпрацює з національними та світовими чемпіонами з бальних танців, а участь у записах беруть професійні викладачі, відтак, методичні DVD-диски та рекомендації сприяють опануванню навичок та естетичних стандартів найвищого рівня. З 2001 р. було розроблено програми з методики викладання бальних танців: DVIDA Sullabus та Manuals американський стиль, міжнародний стиль, Country Western, Night-Club 2-Step, Аргентинське танго, Сальса та ін. [3], які визнані Національною танцювальною радою Америки і популярні у багатьох студіях бальних танців у США. Програма DVIDA American Style Syllabus прийнята Канадською асоціацією вчителів танців у якості офіційного учбового плану для сертифікації професійних інструкторів та широко використовується в Англії, Австралії, Греції та інших країнах [9].

Проте, провідним навчальним закладом США, який відіграє провідну роль не лише у розвитку танцювальної освіти та сучасного бального танцю, а й у популяризації конкурсного спортивного бального танцю на світовому рівні є Університет Брігама Янга (Brigham Young University). Програма бальних танців, яка є частиною відділу танцю Коледжу образотворчого мистецтва при університеті була заснована професором А. Хітон у 1953 р. для продовження навчання соціальним танцям на найвищому рівні. Нині університет є визнаним лідером хореографічної освіти з бальних танців і організацією-членом Національної танцювальної ради Америки [4], а започаткована А. Хітон програма, яку очолювали Б. де Хойос (1960 – 1970 рр.), Р. та Д. Мевор (1970 – 1975 рр.), Е. Ліман (1975–1980 рр.) Л. Вейкефілд (1980-2015 р.) нині, під головуванням Курта та Шерон Холмак (з 2015 р.) є найбільшою комплексною програмою бальних танців в світі. Як зазначає Б. Макдональд, президент Національної танцювальної ради Америки, Університету Брігама Янга – перший вищий навчальний заклад, який включив танець у навчальні плани і нині є найвпливовішим навчальним закладом в США з точки зору ідентифікації бального танцю як виду спорту. На думку Д. Кіммінса, президента Arthur Murray International, BYU відіграє провідну роль у розвитку бальних танців США [4].

Програма бальних танців передбачає високопрофесійну технічну підготовку – кожен семестр тут навчаються студенти у більш ніж 60-ти класах міжнародного стилю (європейська і латиноамериканська програма) та американські соціальні танці. Щорічно більше 4 000 студентів займаються у класі бальних танців. Окрім класів з техніки виконання бальних танців, підрозділами відділу бальних танців було розроблено унікальну програму виконання, відому як BYU Ballroom Dance Company, яка складається з п’яти окремих команд з 16-ти студентських танцювальних пар в кожній, які розподілені відповідно до рівня майстерності. Наразі членами BYU Ballroom Dance Company є 160 професійних вчителів бальних танців [4].

BYU Dance Company є постійним учасником найпрестижніших чемпіонатів – The United States National Formation Championships, The World Formation Championships та The British Formation Championships. З 2013 р. задля підтримки діяльності BYU та Ballroom Dance Company Всесвітньою танцювальною радою (WDC) та Arthur Murray International була заснована стипендія, кошти якої призначені на академічне навчання та подорожні внески членів Ballroom Dance Company [6].

З 1982 р. BYU Ballroom Dance Company проводить щорічну концерні вистави – Ballroom Dance in Concert (з 2003 р. мають власні назви – «Encore» (2010 р.), «Imagine» (2011 р.), «Stripes and Starz» (2012 р.), «Jump and Jive» (2013 р.), «Light Up the Night» (2014 р.), «Bravo!» (2015 р.), які проходять у Marriott Center на території університету. Хореографами-постановниками є керівники компанії, а також професійні танцюристи, чемпіони США та Канади.

Діяльність Національної асоціації вчителів танців Америки (NDTA), некомерційної організації, створеної у 1976 р. (Флорида), президентом якої є Ч. Фокс, нині спрямована на сприяння розвитку мистецтва бальних танців, інформаційного забезпечення та надання ресурсів (навчальних матеріалів) членам організації, проведення кваліфікаційних іспитів для сертифікацій на різних рівнях та стилях з метою допомогти професійним викладачам бальних та латинських танців, country western та swing, танців в театральному мистецтві та інших подібних типів партнерського або соціального танцю у покращенні художнього, технічного та фінансового рівня. Професійним членам асоціації надається можливість пройти офіційно схвалений NDCA процес експертизи та сертифікації; протягом року проводяться кілька сесій семінарів-практикумів, під час яких учасники можуть ознайомитися з новими розробками з методики викладання бальних танців, а також варіантами і шаблонами в різних танцювальних формах (конкурентних та соціальних) [2].

Варто зазначити, що Національна асоціація вчителів танців Америки є офіційним членом та затвердженою сертифікаційною організацією Національної танцювальної ради Америки і бере активну участь у розробці вимог до техніки виконання та методики викладання бальних танців. В Official Syllabi затверджено елементи та обмеження для кожного рівня (бронза, срібло, золото) з метою створення належного процесу прогресування за допомогою опанування більш складних концепцій танцю. Наприклад, розроблений Е. Кайє та Б. Кнолл перелік, окреслює кілька елементів, опанування яких має відбуватися відповідно до рівня танцюристів: бронза – навчитися правильно, групувати та балансувати тіло, переміщувати вагу з ноги на ногу послідовно через танці нескладних схем, опанувати фундаментальними основними рухами кожного танцю, уніфікувати тіло та опанувати силу м’язів тулуба, вести переходи рамки на фундаментальних рівнях; срібний – навчитися застосовувати складні позиції тіла, покращити навички балансування та шейпу; розвинути здатність танцювати складні ритми та синкопи; покращити можливості виконання поворотів та обертів; навчитися ізолювати тіло під час рухів без порушення сили м’язів тулуба, вести переходи більш складних рамок; золотий – навчитися змінювати внутрішні та зовнішні вигини з більшою

частотою та швидкістю, застосовувати фігури та більш складні ритми в танці, змінювати напрям збільшивши розуміння ваги талі, використовувати більш екстремальні позиції тіла для підсилення ризику в танці, навчитися переміщувати все тіло через ізоляцію для підвищення швидкості та сили, покращити розуміння складних переходів. Метою навчання відкритому танцю є стимулювання гнучкості з урахуванням часу та шаблонів, опанування новими рухами та формами, вільно виражати емоції засобами танцю [8].

Бальна хореографія в США нині розвивається відповідно до чіткого плану, розробленого національними професійними та аматорськими танцювальними асоціаціями та організаціями.

Наукова новизна. Проведено багатоаспектний аналіз тенденцій розвитку сучасної бальної хореографії в США; досліджено діяльність провідних американських танцювальних асоціацій, у контексті розвитку конкурсного спортивного бального танцю нині; розглянуто основні напрямки розвитку хореографічної освіти на прикладі новітніх навчальних програм для студентів та вчителів бальних танців, що діють у провідних університетах країни, а також навчальні плани, розроблені членами Національної асоціації вчителів танців Америки.

Висновки. Внаслідок проведеного багатоаспектного аналізу тенденцій сучасної бальної хореографії в США з'ясовано, що діяльність провідних американських танцювальних асоціацій, як керівних органів у галузі хореографічного мистецтва, спрямована на розвиток освіти; підвищення кваліфікаційного рівня викладачів танців; встановлення та регулювання нормативно-правової бази конкурсних змагань; забезпечення проведення щорічних професійних, аматорських та професійно-аматорських чемпіонатів і фестивалів, відповідно до затверджених Національною танцювальною радою Америки стандартів; розробка навчально-методичного; координування програмою сертифікації вчителів танців, яка проводиться через організації-члени NDCA; популяризацію бальних танців серед учнів коледжів та середніх шкіл.

Література

1. About. *National Dance Council of America*. URL: http://www.ndca.org (дата звернення 12.03.2018).

2. About NDTA – Purpose & History. *National dance teachers association of America*. URL: http://www.nationaldanceteachers.org/about-us (дата звернення 26.03.2018).

3. About. *Dance Vision International Dancers Association*. URL: https://dancevision.com (дата звернення 29.03.2018).

4. Adams K. R. Amazing Grace. *BYU Magazine*. 1998. URL: https://magazine.byu.edu (дата звернення 24.03.2018).

5. BYU Ballroom Dance Programe. *BYU Dancesport championships*. URL: http://championships. byudancesport.com (дата звернення 24.03.2018).

6. BYU Ballroom Dance Touring Company. *BYU Dancesport championships*. URL: http://championships.byudancesport.com. (дата звернення 24.03.2018).

7. Certifications Available through NDTA & Certification Process. *National dance teachers association of America.* URL: http://www.nationaldanceteachers.org (дата звереннння: 18. 03.2018).

8. Elements of Dance at Each Level. *National dance teachers association of America.* URL: http://www.nationaldanceteachers.org (дата звернення 24.03.2018).

9. Eng W. History of the Dance Vision International Dancers Association. *National Dance Council of America*. URL: http://www.ndca.org (дата звернення 29.03.2018).

10. History. *Dance Masters of America*. URL: https://dancemastersofamerica.org (дата звернення 26.03.2018).

11. Mission objectives. *Dance Masters of America*. URL: https://dancemastersofamerica.org (дата звернення 23.03.2018).

12. Program & Curriculum. *Dance Masters of America*. URL: https://dancemaster sofamerica. org (дата звернення 26.03.2018).

13. Rules & Regulations January 2018. *National Dance Council of America*. URL : file:///F:/2018% 20January%20-%20Compiled%20Rule%20Book. pdf (дата звернення 02.03.2018).

14. Syllabi – American Smooth Dances. *National dance teachers association of America*. URL: http://www.nationaldanceteachers.org (дата звернення 25.03.2018).

References

1. About. National Dance Council of America. Retrieved from http://www.ndca.org [in English].

2. About NDTA – Purpose & History. (2018). National dance teachers association of America. Retrieved from http://www.nationaldanceteachers.org/about-us [in English].

3. About. Dance Vision International Dancers Association. Retrieved from https://dancevision.com [in English].

4. Adams K. R. Amazing Grace. BYU Magazine. 1998. Retrieved fromhttps://magazine. byu.edu [in English].

5. BYU Ballroom Dance Programe. BYU Dancesport championships. Retrieved from http://championships.byudancesport.com [in English].

6. BYU Ballroom Dance Touring Company. BYU Dancesport championships. Retrieved from http://championships.byudancesport.com [in English].

7. Certifications Available through NDTA & Certification Process. National dance teachers association of America. Retrieved from http://www.nationaldanceteachers.org [in English].

8. Elements of Dance at Each Level. National dance teachers association of America. Retrieved from : http://www.nationaldanceteachers.org [in English].

9. Eng W. History of the Dance Vision International Dancers Association. National Dance Council of America. Retrieved from: http://www.ndca.org [in English].

10. History. Dance Masters of America. Retrieved from: https://dancemastersofamerica.org [in English].

11. Mission objectives. Dance Masters of America. Retrieved from: https://dancemastersof america.org [in English].

12. Program & Curriculum. Dance Masters of America. Retrieved from: https://dancemastersof america.org [in English].

13. Rules & Regulations January 2018. National Dance Council of America. Retrieved from: file:///F:/2018%20January%20-%20Compiled%20Rule%20Book. pdf [in English].

14. Syllabi – American Smooth Dances. National dance teachers association of America. Retrieved from: http://www.nationaldanceteachers.org [in English].

УДК 791.623

Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
globalfilm2017@gmail.com

Гончаренко Микола Миколайович,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
nikolai.ua@gmail.com

НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД В ЕКЗАНІЗАЦІЇ П'ЄСИ «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»

Мета роботи. *Дослідження і аналіз новаторського втілення зображально-пластичного рішення, реалізованого в процесі створення фільму «За двома зайцями».* ***Методологія дослідження*** *базується на застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напряму та зображального рішення фільмів.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в аналізі головних компонентів технології зйомок екранної кінорозповіді при побудові сюжетної лінії, шляхом новаторського підходу до створення оператором стилізованого зображення в процесі адаптації драматургічних творів на прикладі фільму «За двома зайцями».* ***Висновки.*** *Щоб отримати такий шедевр, як фільм «За двома зайцями», щоб відтворити реалістичність подій п'єси на кіноекрані, оператору потрібно було вирішити такі задачі, як відтворення художньо-правдивої атмосфери в отриманому екранному зображенні, створення яскравих портретних характеристик головних та другорядних персонажів кінорозповіді, створення реального відчуття перебування глядача в іншому просторі і часі, а також коректного застосування прийому динамізації кінозображення.*

Ключові слова: *театр, п'єса, фільм, зйомка, світло, оператор, камера.*

Прядко Александр Михайлович, *кандидат технических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Гончаренко Николай Николаевич,*** *оператор-постановщик, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Новаторский поход в экранизации пьесы «За двумя зайцами»

Цель работы. *Исследование и анализ новаторского воплощения изобразительно-пластического решения, реализованного в процессе создания фильма «За двумя зайцами».* ***Методология исследования*** *базируется на применении общенаучного принципа объективности, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления и изобразительного решения фильмов.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в анализе главных компонентов технологии съемок экранного киноповествования при построении сюжетной линии, путем новаторского подхода к созданию оператором стилизованного изображения в процессе адаптации драматургических произведений на примере фильма «За двумя зайцами».* ***Выводы.*** *Чтобы получить такой шедевр, как фильм «За двумя зайцами», чтобы воспроизвести реалистичность событий пьесы на киноэкране, оператору*

©Прядко О. М., 2018
©Гончаренко М. М., 2018

необходимо было решить такие задачи, как воспроизведение художественно-правдивой атмосферы в полученном экранном изображении, создание ярких портретных характеристик главных и второстепенных персонажей киноповествования, создание реального ощущения пребывания зрителя в другом пространстве и времени, а также корректного применения приема динамизации киноизображения.

Ключевые слова*: театр, пьеса, фильм, съемка, свет, оператор, камера.*

***Pryadko Aleksandr**, PhD, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine; **Gontharenko Nikolai**, Director of Photography, Senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine*

Pioneering approach to the screen version of «Chasing Two Hares» play

***Purpose of Article.** Research and analysis of the pioneering embodiment of the visual and plastic decision in the process of creating the film "Chasing Two Hares". **Methodology.** Research methodology is based on general scientific principles of objectivity, structural-functional and analytical methods in the analysis of theoretical works and figurative art direction and visual decisions of films. **The scientific novelty** of the research is to analyze the main components of filming technology of the story, to solve the problems of creating a stylized image in the adaptation of dramatic plays on the example of "Chasing Two Hares". **Conclusions.** To create such a masterpiece like "Chasing Two Hares" film, to reproduce the reality of the events of the play director of photography has to solve the following challenges like reproduction of artistically true atmosphere on the screen where events are taking place, providing an exact portrait characteristic to the main and secondary characters of the film story, creating a real sense of different dimensional and temporal feel for a viewer, and also correct application of motion picture dynamization approach.*

Key words: *theater, play, film, filming, light, director of photography, camera.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність роботи зумовлена потребою аналізу та вивченню творчої спадщини провідних українських митців, фільми яких – це орієнтир на найвищий рівень екранної образотворчої культури та екранного живопису. В різних за напрямками кінокультурологічними та кіномистецькими дослідженнями практично не розглядалися ті здобутки в технології екранного живопису, які за своїм новаторством випереджали час і сьогодні мають беззаперечну мистецьку і наукову цінність.

В цих здобутках особливе місце займає фільм «За двома зайцями» (режисер В.Іванов, оператор В.Іллєнко), який і сьогодні затребуваний глядачем. Про непересічність цього екранного твору говорить і те, що навіть через 38 років після виходу на екрани, в 1999 році, фільм був відзначений Державною премією України імені Олександра Довженка.

Особливість фільму «За двома зайцями» полягає в тому, що вперше в українському кінематографі було відзнято не театральну виставу з усіма її атрибутами, а отримано новаторське, незвичайне, кінематографічне трактування відомої п'єси класика української літератури, драматурга Михайла Старицького [7]. Це було не тільки драматургічне екранне втілення, але і своєрідне зображально-пластичне рішення одного з найяскравіших творів української літератури.

Аналіз досліджень і публікацій. Зйомки фільмів, сценарії яких написані на основі драматичних творів – п'єс для театральних постановок, викликали певні складнощі і насамперед у трактовці міста подій, що відбуваються, з точки зору організації простору. П'єса трактує час дії сюжету декількома діями, які відділяються одне від одного підняттям та опусканням завіси. Простір дії

обмежується рамками сцени та відтворюється умовними декораціями, які грають суттєву, але не головну роль у створенні театрального образу. Головна фабула сюжету, всі події у конкретній виставі, доносять до глядача актори за допомогою слова – мовної конструкції у вигляді діалогу або монологу. Тобто, вся дія відбувається у певний час і у певному місці. А в звичайному фільмі-спектаклі відсутня своєрідна психологічна реальність, в якій є тіло – екранне зображення, але відсутня душа – живе спілкування актора і глядача. Бо взаємна присутність, коли глядач ніби відчуває дотик актора – це не просто випадкове фізичне явище, а онтологічний факт, що визначає сутність спектаклю як такого [1, 62]. Відтворити цей дотик в фільмі-спектаклі практично неможливо, і тому майже всі такі фільми були в кінопрокаті приречені на провал. Вони мають лише неабияку цінність, як архівний матеріал. Хоч на першому етапі розвитку кіномистецтва все починалось якраз зі зйомок коротких одноактових сцен, п'єс та фільмів-вистав.

Потрібно відмітити, що в найбільш відомій фундаментальній праці оператора А. Головні «Майстерність кінооператора» не розглядаються особливості зйомок театральних постановок: «…основная задача состояла в том, чтобы рассказать о месте, роли и значении оператора в творческом процессе создания фильма на примерах из опыта работы советских кинооператоров…» [3, 3]. Правда, там можна знайти одну важливу фразу-рекомендацію, яка стосується зйомок фільму взагалі: «Динамизация киноизображения особенно важна в фильмах, в которых мало внешнего действия, где большую роль играет слово» [3, 90].

Видатний письменник Джордж Бернард Шоу відчував різні аспекти проблематичності екранізації літературних творів і тому не дозволяв без його згоди знімати п'єси, як звичайні фільми-спектаклі. Талановитий драматург ревниво оберігав свої п'єси від намагань кінопродюсерів. У 1929 році Шоу навідріз відмовив кінорежисеру Антоніо Асквіта «пожертвувати» своїми п'єсами для екрану. Роком пізніше відома кіноактриса Пола Негрі так і не змогла отримати у Шоу згоду на екранізацію «Цезаря і Клеопатри». Новий етап у взаєминах Шоу з кінематографією почався взимку 1937/38 року, коли в Англії стали готувати до виробництва фільм «Пігмаліон» за його однойменною п'єсою. Бернард Шоу висунув такі умови: виконувати зйомки повинні за його сценарієм, він має право затверджувати або відхиляти кандидатури виконавців головних ролей фільму [2]. Наступний фільм «Цезар і Клеопатра» (1945 р.) за п'єсою Шоу знімав той же режисер і продюсер Габріел Паскаль на тих же умовах. І незважаючи на те, що знятий за технологією «Техніколор» фільм було номіновано на Оскар в категорії «Кращий художник-постановник» (Джон Брайян) та на величезні на той час фінансові витрати (1 млн. 300 тис. фунтів стерлінгів), він провалився в прокаті, хоча сама прем'єра мала успіх.

«Ситуації і репліки, які працюють на сцені, часто виявляються згубними для кіно. При екранізації п'єси потрібно щось придумувати, а щось – спрощувати». Такі загальні висновки робить режисер, журналіст і кінокритик Карл Теодор Дрейер [4, 104].

Подібне узагальнення можна знайти і в книзі С. Фрейліха: «Чтобы поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть и содержание); экран по-своему завяжет сюжет, изберет для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его» [9, 309].

В роботі О. Попова розглядаються деякі результати екранізації театральних п'єс американських драматургів Артура Міллера, Тенессі Уільямса. Він досить негативно, як і більшість кінокритиків, оцінив екранізацію режисером К. Брани трагедії Шекспіра «Гамлет»: «…гигантская по метражу и совершенно провальная во всех смыслах…» [5, 40].

В статті Н.Симбірцевої виділяються три основні проблеми в контексті екранізації як візуалізованого тексту літературно-художнього твору: існування книги, діалог, адекватність кінематографічної інтерпретації літературному оригіналу [6].

Але у всіх цих публікаціях залишилися поза увагою творчий вклад кіноживописця – оператора-постановника в досить складний процес екранізації драматичних творів та його співпраця з режисером фільму.

Метою статті є дослідження і аналіз новаторського втілення оператором Вадимом Герасимовичем Іллєнком зображально-пластичного рішення в процесі створення фільму «За двома зайцями».

Виклад основного матеріалу. Події п'єси «За двома зайцями» відбуваються у Києві, зокрема у його колоритному районі – на Подолі, у міщанському середовищі. Тому першочергову задачу, яку поставили перед собою автори кінострічки – це відтворення правдивої та достовірної атмосфери, в якій розгортається сюжет п'єси. Головною складовою у цьому, безумовно, є створення реалістичного кіноживопису, у якому існують головні та другорядні герої. В цьому відношенні роль оператора фільму стає першоплановою. Немає сумніву у тому, що Вадим Іллєнко втілював задум режисера Віктора Іванова, його трактовку п'єси, манеру існування героїв у певному середовищі.

Якщо відслідкувати інтродукцію п'єси, її початок, то автор п'єси у кількох коротких реченнях дає характеристику місця дії та її час: «Дія перша. Глибокий яр. Під горою наліво гарненький домик Сирків з садком; за ним баркан і знов якийсь садок і домик, направо – гора, баркан, а далі – яр. На дальній горі видко Київ. Вечір» [7, 89].

Кінематографічна трактовка виглядає дещо по-іншому. Режисер через операторське втілення відтворює інший простір та час. Він переносить дію на вулиці Києва, оточує героїв різнохарактерними людськими образами. Фільм починається з жартівливої пісні у гітарній інтерпретації, яка звучить спочатку за кадром і в якійсь мірі надає певний темпоритм майбутній панорамі, блискуче побудованій і здійсненій під час зйомки оператором В. Іллєнко. Перед глядачем на екрані з'являється динамічна картина фрагменту міського життя на Подолі початку XX ст. З темної підворітні виходять чотири постаті на чолі з Свиридом Голохвостим. Компанія рухається київськими вулицями повз гротескно-портретне зображення царського жандарма, на фоні мальовничого ландшафту Кожем'яцького урочища, по Андріївському узвозу, на якому відтворюється атмосфера праці

робочого люду Києва, гротескова сцена чиношанування міської еліти, тощо… Перед нами проїжджають на трамваях та екіпажах типові мешканці великого міста. Камера впродовж руху фіксує різноманітні деталі торгового ряду, які з ювелірною точністю характеризують епоху та час київського життя. Кумедні сцени, які вихоплює камера протягом панорами, створюють жартівливу тональність подальшого сприйняття розвитку подій. Окремі сцени, що відтворені перед камерою, а саме на ярмарку, у пансіоні, в екіпажі, характеризуються яскравими портретними характеристиками майбутніх діючих осіб. Режисер вдало користується цим прийомом, представляючи глядачам майбутніх героїв п'єси. Тут якраз потрібно звернути увагу на майстерність оператора, дякуючи якому було отримане відповідне зображення. Панорама триває біля чотирьох хвилин. Вона змонтована з дванадцяти окремих динамічних кадрів. Через внутрішньо-кадрові стики у вигляді проїжджаючих предметів, окремих крупнопланових деталей та динамічних портретів дійових осіб, складається повне враження безперервного потоку життя, яке раптово постає перед глядачем. Цьому враженню у великій мірі допомагає ретельна точність у насиченості характерними та правдивими деталями кінематографічного простору у кадрі, як на передньому плані, так і на периферії. Перше, на що звертаєш увагу, – це ретельне відтворення авторами зовнішніх прикмет часу через побутові речі, деталі екстер'єру, афіші, рекламні вивіски магазинів та майстерень, одягу, манери існування акторів у кінематографічному просторі.

Після експозиційної частини, яка вводить у місце дії, та її час знайомить з майбутніми героями, фабула перетікає у свою зав'язку – знайомство та сватання Голохвостого з Пронею Прокопівною. У Михайла Старицького ця подія відбувається у тій же першій дії на фоні тих самих декорацій. Зовсім по-іншому трактують цю сцену автори фільму. Вони знов таки досить вільно використовують просторові та часові координати. Показавши глядачеві невеличку сцену в цирульні, де закручується вся інтрига, потім, разом з компанією Голохвостова опиняємось на вулицях Києва, проходимо, знов таки завдяки панорамі, повз людське середовище, яке своєю реакцією та вигуками дає яскраву характеристику головному персонажу. Тут на схилах Володимирської гірки, на фоні краєвиду широкого Дніпра відбувається знайомство Свирида Петровича з Галею, яке потім зіграє вирішальну роль у подальшому розвитку подій. Але це буде пізніше, а зараз Свирид Петрович опиняється на невеликому майданчику біля ілюзіону де відбувається його зустріч з Пронею, яку він запрошує до кінотеатру. Звернемо увагу на те, як автори фільму через реалістичне зображення відтворюють середовище, у якому відбуваються події сюжету. Скажімо, епізод з ілюзіоном був повністю вигаданий режисером та майстерно втілений у зображення оператором. Отримане ефектне світлове рішення, в основі якого лежить промінь від проекційного апарату, напівпритемнена атмосфера кінозалу, час від часу пребиваються фрагментами мелодраматичної стрічки ілюзіона. Треба визнати майстерність, з якою В.Іллєнко вдалось відтворити старе зображення періоду німого кіно, яке ніби-то демонструється на екрані. Любовний сюжет, який дивляться наші герої, дає драматургічний поштовх

Голохвостову робити пропозицію до шлюбу Проні Прокопівні. Таким чином, вигаданий епізод надає більшу правдивість та реалізм подіям, які розгортаються перед глядачем, і ні в якому разі не змінює драматургію п'єси, а навпаки, робить її більш переконливою, завдяки такому зображальному ряду. Потрібно відмітити створення оператором особливої світлової атмосфери. Події фільму розгортаються в яскравий, сонячний день, а не ввечері, як в п'єсі. Протягом цього дня проходить вся експозиційна картина кінотвору, і тільки у вигаданому епізоді з ілюзіоном, через напівтемну освітленість кінозалу глядач опиняється у вечірньому, а потім і в нічному Києві, де при місячному освітленні київської вулиці, майстерно створеному оператором у павільйоні кіностудії, розгортається сцена освідчення у коханні між Голохвостим та Пронею. Треба відзначити світлове рішення цього епізоду, в якому відбувається поєднання холодного тону кольорового рішення місячного освітлення з теплим кольором малюючого світла у портретних характеристиках героїв. Саме таким чином дія кінострічки повертається у той час, який вигадав М. Старицький. Автори фільму перенесли часові координати п'єси на екран не з протокольною точністю, а з художньо-змістовою правдою завдяки пластичному рішенню епізоду.

У фільмі «За двома зайцями» кольорове зображення здобуло яскраву багатобарвність. У багатьох картинах того часу колір був лише засобом розмальовки зображення, засобом досягнення більшої життєвої правди. Тому авторам фільму «За двома зайцями» довелося вирішувати і цю проблему. Крім того, тогочасна плівка спотворювала звичні співвідношення кольорів. Високі світлові контрасти, якщо вони потрібні для побудови зображення, перепади світла та тіні приводили до кольорового забруднення на екрані. Низька чутливість кольорової плівки створювала додаткові ускладнення при роботі зі світлом особливо у павільйонних декораціях. Але молодий на той час оператор Вадим Іллєнко абсолютно професійно впорався з цими труднощами. Кольори у фільмі є органічними, правдивими, вони не роздратовують глядача своєю невгамовною насиченістю. Кольорове рішення картини в цілому підпорядковане єдиній головній задачі, а саме – створенню реальної атмосфери, в якій живуть наші герої. Оператор не прагне домінувати зображенням над іншими компонентами кінотвору, він підпорядковує його, у першу чергу, драматургії фільму, режисерській трактовці, створенню реалістичної картини життя та побуту героїв. Така творча позиція надає широку можливість блискучому акторському ансамблю, підібраному Віктором Івановим, талановито втілити на екрані створені ними характерні акторські образи.

Реалізуючи втілення на екрані драматургічних п'єс, написаних для театру, кінематограф має проблему з відтворенням динамічної складової у побудові фабульної трактовки твору. Це – закономірно, адже театральний рух обмежений рамками сцени і відбувається повільно, в межах часу, який проживають герої перед нами протягом окремої сценічної дії. У театрі немає можливості з високою швидкістю оперувати часовими та просторовими вимірами, як це робиться у кінематографі за допомогою монтажу. Глядач розташовується у певному ряду, на певному місці і має одну єдину точку зору на події, що розгортаються перед ним

на сцені. Такою є природа глядацького сприйняття театральної вистави. Інша справа кінематограф: за допомогою кінокамери фіксується реальний простір чи то існуючий у природі, чи то створений штучно у декораціях або на натурі. Саме зображення є вагомим аргументом реалістичності та правдивості. А якщо це не відсторонена фіксація, а продумана зображувальна конструкція певного простору з його характерними рисами, то сприйняття враження подій, що відбуваються на екрані, наближають глядача до абсолютної достовірності екранного світу. Суттєвою особливістю людського зору є постійний рух нашого ока, яке ніби постійно сканує матеріальний світ, розгорнутий перед нами у просторі. Виходячи з цього, можна з упевненістю казати про те, що органічний рух камери у кінокадрі має достовірну природу сприйняття кінематографічного зображення. Оператор В. Іллєнко дуже вдало користується цією властивістю і перетворює її на яскравий на той час новаторський операторський прийом. Переважна більшість епізодів починається з окремої деталі середовища, дії, яка виглядає ніби то заставка чи шторка, що перекриває зображення. Через рух камери, завдяки панорамі, перед нами відкривається і середовище, і місце дії, де вона відбувається, та діючі особи.

Після сцени освідчення у коханні Голохвостова перед Пронею на місячному пленері на екрані виникає крупна гітарна дека, на якій рука перебирає струни – і звучить пісня. Короткий час ця деталь лишається статичною та раптово вона рухається у лівий бік, що є приводом прослідкувати за нею завдяки панорамі навколо штативу. Тим самим, перед глядачем відкривається кімната, у якійсь будівлі, де приятельська компанія на чолі з головним героєм святкують вдалий початок весільної інтриги. Епізод знятий з однієї точки, за винятком деталі, де виделка з огірком встромилась у картину на стіні. Завдяки мізансцені, що вибудував режисер Іванов, та професійно втілив оператор Іллєнко, актори з загального плану, на якому ми бачимо місце дії, обстановку в кімнаті, світлову атмосферу, що створюють відчуття правдивості часу, наближаються до камери, змінюючи крупність планів, створюючи внутрішньокадровий монтаж, тим самим дозволяючи глядачу бути безпосереднім учасником цієї гулянки. В. Іллєнко у портретних характеристиках героїв не переходить на довгофокусну оптику, що було б цілком зрозуміло. Він навмисне знімає середні та крупні плани нормальною, а то і не дуже короткофокусною оптикою. Оптичний малюнок та глибина різко зображуваного простору, які притаманні цим об’єктивам, надають оператору можливість будувати зображення з певною мірою різкості заднього плану, фону, щоб допомагати відтворенню достовірного середовища, у якому живуть герої, і яке характеризує їх. Яскрава ілюстрація – портрет Свирида Голохвостого після динамічного танцю з подругою. Свій монолог Свирид Петрович вимовляє на крупному плані у патетичному натхненні на фоні шкарпеток, що сохнуть після прання на розтягнутій посеред кімнати мотузці.

Наступний епізод, у якому Свирид Петрович залицяється до Галі, знятий у павільйонних декораціях студії. Оператор досить вдало імітує нічний куточок київських вулиць, застосовуючи ефектне освітлення місячної ночі. Для більш правдивої передачі простору В. Іллєнко використовує легке задимлення декорацій

для створення ефекту тональної перспективи, завдяки чому досягає об'ємності та глибини на екрані. Вдалим елементом зображувального рішення відносин між Голохвостим та Лимарихою у цьому епізоді є використання вуличного ліхтаря з його псуванням, та зміною від цього характеру освітлення. Цей момент не існує в літературній основі, але режисерська знахідка, майстерно втілена оператором, в зображення додає більшої правдивості в екранному існуванні діючих персонажів.

Дія розвивається далі – і ми опиняємось у хаті Сирків. Режисер разом з оператором будують глибинну мізансцену, яка починається з крупного плану Проні. Вона заходить стрімко у хату, камера слідкує за героїнею, рухаючись у павільйонних декораціях. Перед глядачем розкривається внутрішнє вбрання хати Проні Прокопівни та її батьків. Завдяки майстерно створеній світловій атмосфері за допомогою операторського освітлення, відчувається яскравий сонячний день за вікном. Оператор використовує ширококутну оптику, яка дозволяє відтворити інтер'єр вітальні Сирків та магазину. Побутові речи, що наповнюють декорації, надають враження правдиво створеної атмосфери, у якій живуть персонажі п'єси. Треба підкреслити скрупульозне, а звідси і майстерне ставлення оператора та художника до насиченості екранного простору характерними рисами у вигляді речей побуту, костюмів героїв, декораційного та натурного оформлення, гримерного рішення образів акторів. Всі ці складові допомагають відтворити на високому художньому рівні враження реального сприйняття подій, про які розповідають автори фільму. Весь епізод оператор знімає камерою, яка пересувається у декораційному просторі. Завдяки цьому акторська мізансцена наповнюється певною динамікою, актори виходять на крупний план, під час безперервної дії, потім опиняються на загальному плані, що надає можливість активного включення збудованого павільйонного простору у авторську трактовку сюжету. Задній план та фонова дія другорядних персонажів додають яскравого малюнку та життєвої правди подіям, що відбуваються на екрані. Треба підкреслити, що оператор при зйомці у павільйоні сміливо використовує перспективну композиційну побудову кадру, з активним використанням переднього плану, тим самим створюючи об'ємне відчуття простору. Також вдалим є використання гостро-ракурсних точок зйомки з нижнього та верхнього положення камери, які надають гротесково-динамічну характеристику акторським образам.

Зовсім інша пластична трактовка епізоду фантазійних мрій Голохвостого після заручень у хаті Сірків. Вона будується суто кінематографічними засобами на натурній прогулянці головного героя з використанням подвійної експозиції на фоновому зображенні, у якому нібито реально показане здійснення мрій Свирида Петровича. Привертає увагу зображальне рішення натурних епізодів, дія яких проходить на вулицях Києва. Екранний простір насичений різноманітними правдивими аксесуарами старого міста. Автори фільму не зраджують собі, послідовно втілюють принцип реального відтворення часової атмосфери розповіді, яку вони заявили на початку кінострічки. Епізод пробігу Галі знятий з використанням прийому динамічної камери, коли камера стрімко пересувається на операторському візку. По мірі проїзду ми слідкуємо за актрисою, яка біжить по

міcту. По передньому плану майстерно виставлені вдало підібрані різноманітні речі, характерні для того часу. Завдяки передньоплановій композиції пробігу Галі було отримано відчуття динамізму та широкого простору. На кіноекрані постає неповторний Київ кінця XIX початку XX сторіччя. Галя стрімко забігає у майстерню, де працює Степан – і ми бачимо чудову, насичену світлом атмосферу кузні, яку за допомогою освітлення відтворив оператор. В такій же динамічній авторській інтерпретації вирішено епізод змагання подружок Лимарихи – хто швидше донесе до неї звістку про одруження Голохвостого та Проні. Пересуваючись різними куточками Києва, камера створює реалістичне та особливе відчуття старого міста, показуючи його з різних боків.

Фінальна частина кінострічки знімається на Андріївському узвозі. Епізод починається з гостро-ракурсної нижньої точки зйомки на фоні Андріївської церкви, яка монтується з верхнім планом весільної процесії. Цього принципу режисер дотримується протягом усього епізоду у подальших діалогах та портретних характеристиках персонажів. Реалізувати цей драматургічний прийом активно допомагає зображення, майстерно зняте оператором. В.Іллєнко знов як і протягом майже всього фільму використовує ширококутну оптику, що дозволяє досягти у зображенні відтворення глибинного простору. Гостро-динамічні точки зйомки портретів головних та другорядних героїв дозволяють витримати швидкий ритм монтажу та внести емоційний драматизм у весільну сцену, надати їй певного трагізму та співчуття по відношенню до головної героїні. Дуже суттєву роль відіграє манера зйомки ручною камерою майже всього епізоду. Технічна нестабільність зображення при зйомці з рук переходить у художній прийом, який надає нервовий присмак всій події.

Бурхлива сцена весілля, яке так і не відбулося, закінчується прольотом у повітрі усієї компанії Голохвостого та її падінням. Режисер та оператор витримують обраний прийом – нижня точка на фоні неба монтується з різко верхньою при падінні на бруківку. Піднявшись, компанія прощається з глядачем та повільно під знайому музику виходить з кадру. В зображенні останнього кадру фільму на фоні грубої фактури бруківки київської вулиці лежить лише самотній весільний букет.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі головних компонентів технології зйомок екранної кінорозповіді при побудові сюжетної лінії, шляхом новаторського підходу до створення оператором стилізованого зображення в процесі адаптації драматургічних творів на прикладі фільму «За двома зайцями».

Висновки. Щоб отримати такий шедевр, як фільм «За двома зайцями», щоб відтворити реалістичність подій п’єси на кіноекрані оператору потрібно було по-новому вирішити наступні задачі:

- для відтворення художньо-правдивої атмосфери на екрані, у якій розгортаються події п’єси, необхідно точно локалізувати місця і час натурних зйомок, підібрати реквізит, костюми акторів та грим, створити таку гармонію кольорів, щоб глядач міг побачити на екрані картини з життя киян кінця XIX – початку XX ст.;

- для надання яскравої портретної характеристики головним та другорядним персонажам застосувати нормальні та короткофокусні об’єктиви. Це дозволило одночасно, в одному кадрі, отримати чітке зображення переднього та заднього плану, тобто відтворити ще й фонові дії, які доповнили екранне втілення того чи іншого акторського образу;
- для створення реального відчуття перебування глядача в іншому просторі і часі побудувати в тих чи інших сценах фільму глибинну мізансцену та використати прийом динамічної камери;
- для відтворення особливої світлової атмосфери розробити продумані схеми розташування в павільйоні та на натурі різних за потужністю освітлювальних приладів із застосуванням світлофільтрів.

Література

1. Базен А.Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
2. Бернард Шоу и кинематограф. URL: http://kinoart.ru/blogs/showacinema
3. Головня А. Д. Мастерство кинооператора. Москва: Искусство. 1965. 240 с.
4. Дрейер К.Т. О кино. Статьи и интервью. Москва:Новое издательство, 2016. 256 с.
5. Попов А. С. Специфика экранизации театральной пьесы. URL: http://kinopressa.ru/01_aleksandr_popov
6. Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. *Известия Уральского федерального университета*. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. №3. С. 148-154.
7. Старицький М. П. Твори. В 2 т. Т.2. Київ: «Дніпро», 1984. 654 с.
8. Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. Москва: Искусство, 1976. 359 с.

References

1. Bazin, A. (1972). What is a movie? Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bernard Shaw and Cinematography. (2011). Retrieved from http://kinoart.ru/blogs/ showacinema [in Russian].
3. Golovnya, A.D. (1965). Cameraman's skill. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Dreyer, K.T. (2016). About the movie. Articles and interviews. Moscow: Novoe izdatelstvo [in Russian].
5. Popov, A. S. (2016). Specifics of the adaptation of theatrical play. Retrieved from http://kinopressa.ru/01_aleksandr_popov [in Russian].
6. Simbirtseva, N. A. (2013). Screening as a visualized text: to the statement of the problem. Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 1. Problemyi obrazovaniya, nauki i kulturyi, 3, 148-154 [in Russian].
7. Staritsky, M.P. (1984). Works in 2 Volumes. Volume 2. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
8. Freilikh, S. I. (1976). Golden Crosssection of the Screen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

.

УДК 791.6

Романчишин Василь Григорович,
кандидат культурології,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
romvag@meta.ua

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ

Мета роботи: *виявити соціально-культурну сутність і функції концертної діяльності, окреслити особливості її організації.* ***Методологічною базою*** *є загальнонаукові методи аналізу: історизм, систематизація, узагальнення досліджуваної проблеми.* ***Наукова новизна*** *полягає в узагальненні та систематизації теоретичних матеріалів, що стосуються сучасних тенденцій в організації концертної діяльності як соціокультурної практики. Запропоновано шляхи оптимізації концертної діяльності в сучасних умовах, що і визначає актуальність теми дослідження.* ***Висновки****. Задля оптимізації концертної діяльності в сучасних умовах необхідні: підтримка створення високохудожнього продукту в сфері концертної діяльності, розширення репертуарної пропозиції, розвиток нових форм художньої виразності, творчої діяльності авторів і виконавців; формування і розвиток суспільних потреб в мистецтві різних жанрів, зокрема і в академічному мистецтві, розширення аудиторії концертів за рахунок різних верств, категорій і груп населення; формування ефективного менеджменту в галузі концертної діяльності; інтеграція України в світовий «концертний» ринок, використання її творчого потенціалу для зміцнення позитивного образу країни на міжнародному рівні.*

Ключові слова: *концерт, арт-менеджмент, історія концертної діяльності, організація концертної діяльності.*

Романчишин Василий Григорьевич*, кандидат культурологии, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Концертная деятельность как социокультурная практика: к проблеме организации

Цель работы: *выявить социально-культурную сущность и функции концертной деятельности, определить особенности ее организации.* ***Методологической базой*** *исследования являются общенаучные методы анализа: историзм, систематизация, обобщение исследуемой проблемы.* ***Научная новизна*** *заключается в обобщении и систематизации теоретических материалов, касающихся современных тенденций в организации концертной деятельности как социокультурной практики. Предложены пути оптимизации концертной деятельности в современных условиях, что и определяет актуальность темы исследования.* ***Выводы.*** *Для оптимизации концертной деятельности в современных условиях необходимы: поддержка создания высокохудожественного продукта в сфере концертной деятельности, расширение репертуарного предложения, развитие новых форм художественной выразительности, творческой деятельности авторов и исполнителей; формирование и развитие общественных потребностей в искусстве разных жанров, в том числе и в академическом искусстве, расширение аудитории концертов за счет различных слоев, категорий и групп населения; формирование эффективного менеджмента в области концертной деятельности; интеграция Украины в*

©Романчишин В. Г., 2018

мировое «концертный» рынок, использование ее творческого потенциала для укрепления положительного образа страны на международном уровне.

Ключевые слова: *концерт, арт-менеджмент, история концертной деятельности, организация концертной деятельности.*

***Romanchyshyn Vasyl**, Candidate of Culturology, Professor of the Stage and Audiovisual Arts Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Concerts as a sociocultural practice: the problem of the organization

Purpose of the article is to reveal the socio-cultural essence and functions of concert activity, outline the peculiarities of its organization. **Methodology.** General scientific methods of analysis: historicism, systematization, the generalization of the problem under investigation. **Scientific novelty** of the research consists in generalization and systematization of theoretical materials concerning modern trends in the organization of concert activity as a sociocultural practice. The ways of optimization of concert activity in current conditions are proposed, which determines the relevance of the research topic. **Conclusions.** In order to optimize concert activity in modern terms, it is necessary to: support the creation of a highly artistic product in the field of concert activity, expansion of the repertoire proposal, development of new forms of artistic expression, creative activity of authors and performers; the formation and evolution of social needs in the art of various genres, including in academic art, expanding the audience of concerts at the expense of different layers, categories and groups of the population; formation of active management in the field of concert activity; integration of Ukraine into the world "concert" market, use of its creative potential for strengthening the positive image of the country on the international level.

Key words: concert, art management, concert activity history, the organization of concert activity.

Актуальність теми дослідження. Сучасна соціально-культурна сфера потребує фахівців нового формату, здатних дозволити назрілі проблеми в сфері культури, зокрема і в сфері організації концертної діяльності. Одна з функцій концертної діяльності - просвітницька. Окрім цього концертна діяльність є однією з найважливіших ланок у роботі керівника творчого колективу. Жанрове і кількісне різноманіття концерту, різноманітність концертної діяльності як такої, вимагає ретельної підготовки та організації, що, у свою чергу, потребує знання як історії, так і практики концертної діяльності. У роботі запропоновано шляхи оптимізації концертної діяльності в сучасних умовах, що і визначає актуальність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Суттєве значення для формування уявлень про просвітницьку природу концертної діяльності, про соціальні та психологічні аспекти музичної культури мають роботи Б. Асафьєва, М. Вебера, А. Сохора, В. Назайкінського, Л. Шейко, Т. Куришевої, Ю. Холопова.

Соціально-психологічна складова концертної діяльності розглядається в працях Ю. Капустіна, Л. Неведомської та ін.

Аналізу жанрової різноманітності концертної діяльності присвячені праці таких теоретиків та практиків мистецтва, як Я. Бережанська, М. Грінберг, І. Зайцева, В. Конен, Т. Кудінова, Г. Нейгауз, М. Тараканов, А. Вайлдер, М. Еттінгер та ін.

Проблеми організації концертної діяльності представлені в роботах О. Белоцерковського, І. Боярської, О. Левко, В. Левко, Є. Морозової, М. Ржевської, Тавровської, М.О. Шалашова, Ю. Чекана, О. Хомової, А. Цукера, К. Шамаєвої, Н. Лебрехта, Д. Пассмана та ін.

Помітне місце з аналізу історії концертної діяльності належить праці Є. Дукова «Концерт в історії західноєвропейської культури».

Мета роботи: виявити соціально-культурну сутність і функції концертної діяльності, окреслити особливості її «режисури».

Об'єкт дослідження: концертна діяльність.

Предмет дослідження: проблеми організації концертної діяльності як соціокультурної практики.

Виклад основного матеріалу**.** Концерт, як відомо, - одна із сценічних форм існування мистецтва, захід, організований з метою публічного виконання концертної програми. Концертна діяльність забезпечує стабільні умови для творчості і для досягнення комплексу соціально-культурних цілей виконавського мистецтва. Слід зазначити, що видів концертної діяльності є декілька: естрадна, філармонійна, сольна, ансамблева. Концерт може мати вигляд безпосереднього акустичного контакту виконавців і аудиторії, а може і, так би мовити містифікувати його, що, наприклад, відбувається при виступі під фонограму. Концерт може бути аудіовізуальним, розрахованим одночасно на зорове і слухове сприйняття, і виключно аудіальним, адресованим лише слуху. Етимологічно термін «концерт» походить від латинського «concerto» - змагання, конкуренція, суперечка. Однак хронологічно більш пізні його версії змінюють його сенс на прямо протилежний - концерт пов'язується вже з уявленнями про «згоду» та «гармонію». Так, в англійській мові «consort» - позначення ансамблю інструментів, які грають разом, як і «concert» - згода, угода. У XVIII ст. виникає жанр сольного інструментального концерту, який «будується» на змаганні соліста та оркестру, що ніби відтворює первинні смисли терміна «концерт». Концерт-змагання як музичний жанр при цьому знаходить своє місце в концерті-згоді, як формі існування сценічного мистецтва. Отже, прихованих парадоксів в історії концертного мистецтва доволі багато.

Концерт, як відомо, форма «номерна» і внаслідок цього може охоплювати різні жанри, а мозаїка жанрів концертного мистецтва, як показує його історія, практично безмежна: виступи музикантів, читців або танцюристів різного творчого профілю тощо. Як слушно зауважує Є. Дуков в роботі «Концерт в історії західноєвропейської культури», концертні підмостки бачили сцени з вистав і цілі опери, виступи письменників, віртуозну роботу художників, циркових артистів, - все це ставало самостійним елементом концертних програм, а в деяких випадках складало їхню основу. Нарешті, концерт, що супроводжується лекціями або диспутами, виявився надзвичайно вдалим способом поширення знань про художню культуру, формування грамотної, підготовленої глядацької аудиторії. У кожному подібному випадку контури виду мистецтва, елементи предметної культурного середовища зберігали свою автономність, а не поглиналися цілим і не розчинялися в ньому.

Концертна діяльність має свою історію. Як відзначає Є. Дуков, існуючий історіографічний матеріал дозволяє стверджувати, що у витоків сучасних концертних форм стояли чотири типи організацій - аристократичні капели і

оркестри, різноманітні товариства музикантів-аматорів, музичні клуби і власне виконавські концертні товариства. До перелічених основних типів можна додати артистів і колективи, що працювали в соборах - традиція, що не зникла в Європі до нині. «Найпершими концертними підприємствами були середньовічні цехи міських музикантів, які самі стали першими будувати концертні зали. Важливим стимулом до розгортання платної концертної роботи була для них необхідність підтримувати вдів, сиріт і хворих музикантів, які отримували пенсію із загальної каси цеху. Уже в Новий час ці традиції набули розвитку в практиці частини загальнонаціональних концертних об'єднань, які спеціалізувалися на поповненні пенсійного та страхового фонду музикантів» [1, 152]. Як стверджує Є. Дуков, таким, наприклад, був «Новий музичний фонд», організований в Англії в 1786 році для підтримки вдів і хворих музикантів. Трохи пізніше з'явився «Хоральний фонд», що виконував ті ж функції, але тільки по відношенню до артистів хору. Утворене в 1771 році в Австрії «Товариство музикантів» незабаром отримало назву, яка точно відображала його функції: «Пенсійне суспільство на користь вдів і сиріт австрійських музикантів» [1, 153]. Подібні товариства, що існували в більшості європейських країн, проводили небагато концертів (як правило, не більше чотирьох), проте в них звучали твори найпопулярніших композиторів, а до їхнього виконання залучалися найвидатніші сили.

Якщо концерти пенсійних фондів були поодинокими явищами в музичному житті, то церковні концерти, що утвердилися пізніше, так би мовити «пенсійних», були більш регулярними, проходили кілька разів на місяць і з певними застереженнями можуть бути уподібнені сучасній філармонічній роботі. Розпочаті в XVI столітті в Італії вони незабаром поширилися по всій Європі. Як пише Є. Дуков, церква не тільки виявлялася місцем проведення концертів, а й визначала також репертуар і до певної міри виконавську манеру в кожній місцевості. Її можна порівняти з концертною організацією, що має свою школу, через яку проходили і професіонали, і любителі, і, яка довгий час мала свою, унікальну систему продажу музики, засновану на заміщенні квитків текстами і партитурами ораторій, що продавалися біля входу в храм безпосередньо перед концертами.

Організатором перших публічних концертів в Англії був Дж. Баністер (1630 - 1679), який отримав в 1672 році привілей на їх проведення з рук свого патрона - короля Карла II, у якого він десять років прослужив в якості керівника придворного ансамблю «12 скрипок Короля» і був учителем музики принцеси.

Франція зобов'язана організацією своїх «Духовних концертів» (1725) - першому громадському концертному підприємству Парижа - придворному музикантові, який в 1667 - 1677 роках служив гобоїстом в мушкетерському полку, слідував за королем Людовиком XIV під час його військових дій у Фландрії і іспанських Нідерландах, брав участь в облозі Маастріхта, а також у військових походах і боях в Ельзасі та Лотарингії, королівському бібліотекарю і композитору Андре Данікану Філідору (1652 - 1730). «Придворні музиканти, які стояли на чолі перших комерційних концертних підприємств, в силу свого високого суспільного статусу і особливого музичного досвіду зіграли важливу роль в становленні складних концертних жанрів і

нових інтонаційно-стилістичних норм, які потім тиражувалися концертними організаціями інших типів (зокрема, церковними)» [1, 159].

Як відзначає Є. Дуков, особливу роль придворні музиканти зіграли в поширенні мелодійних моделей і принципів формоутворення опери. Цей жанр в Європі практично не був доступний широкому загалу. Перш за все тому, що за межами Італії число оперних театрів до середини XIX століття було просто мізерним. П'ятнадцять приватних оперних антреприз, що існували в Венеції XVII століття - рідкісний виняток, та й проіснували вони всього кілька десятиліть. Там же, де існував оперний театр, природно концентрувалися високопрофесійні виконавські сили - оперні співаки-віртуози, оркестранти, композитори, диригенти. «Але найчисленнішою і розгалуженою була мережа концертів, які організовувалися аматорськими товариствами, об'єднаннями, клубами і салонами. Одна з основних відмінностей між ними полягала в тому, що аматорські товариства і об'єднання формувалися навколо колективу дилетантів (оркестру, хору, камерного ансамблю) і з самого початку представляли собою своєрідний тип концертної організації з постійним виконавчим складом і постійною публікою, тоді як клубно-салонні об'єднання були лише формою організації постійної публіки, що періодично наймала виконавців і колективи» [1, 160]. Хронологічно першими серед цих елементів концертного життя були «академії музики», що виникли в Італії в XVII столітті. Найбільшу популярність і найбільший авторитет в Європі мали спочатку італійські товариства – «Філармонічне товариство Болоньї», організоване 1622 року Джироламо Якобі, «Філармонічне товариство Верони», що виникло наприкінці XVI століття, «Академічна громада», що з'явилася в Римі в кінці XVII століття. У наступному столітті цей тип товариств поширився по всій Європі, а на початку XIX століття з'явився майже одночасно в Росії і США. «Аж до середини XIX століття помітну роль в організації цих товариств грала аристократія. Однак з часом утворилися і товариства, що об'єднували своїх членів не по становою, а за професійною ознакою. Так, зокрема «Англійське мадригальне товариство» складалося з ремісників і ткачів» [1, 161].

Як зазначає Є. Дуков, становий або професійний принцип був лише одним з факторів організації таких товариств. Істотну роль грав і інший принцип – територіальний. У XVIII столітті можна зустріти і більш узагальнені найменування територіальних організацій, типу «Товариство концертів на водах». У міру наближення до рубежу XIX століття все більшу роль в таких територіальних громадах починали грати національні позначення. З'являються «Товариство любителів музики Австрії», «Чеська Академія музики» тощо. Пізніше в назви концертних товариств починає входити вже фактор часу (наприклад, «Товариство недільних концертів») та спеціалізовані товариства, що об'єднують прихильників того чи іншого жанру музики а, з рубежу XIX століття, - композитора. Згодом жанрові, національні та «композиторські» товариства стали перетворювати свої музичні школи в консерваторії, надаючи свій вплив на формування професійних музикантів.

Не можна у контексті проблеми, що розглядається оминути питання приміщення, де відбувались концертні заходи. Так, звичайною справою для виконавців, як солістів, так і колективів, ставали виступи в приміщенні театрів. У Німеччині, Англії і Австрії практично всі міські театри працювали у вільний від показу вистав час як концертні зали. За зауваженням Є. Дукова, Відомий цілий ряд престижних готелів, в яких проходили публічні концерти. Навіть знаменитий лейпцігський Гевандхауз, в пору свого становлення, що іменувався «купецькими концертами», виник в готелі «Три лебедя». Публічні концерти проходили і в казино, які в той час були розважальними закладами з рестораном. Так, в Інсбруку в 1799 році було побудовано міське казино, в якому університет майже відразу ж розмістив своє філармонійне товариство і почав регулярні концерти. Як пише Є. Дуков, існувала і ще одна просторова зона, в якій протягом XVIII століття почали проводитися концерти та навіть вибудовуватися спеціалізовані приміщення. Це - зелена зона міста. «У садах і парках концерти проводились в «сезон» регулярно в курортних зонах. Трохи пізніше аналогічний – рекреативний - простір став «обживатися» і в великих містах. Найбільшу популярність здобув у зв'язку з цим лондонський «Воксал», відкритий в 1742 році, який став для Європи зразковим як з точки зору структури, так і функцій. В «Воксале» були невеликі павільйони зі сценами, в одному з них – навіть орган» [1, 164].

Слід зазначити, що починаючи з другої половини і до кінця XIX ст. формується новий етап в історії концерту і концертної діяльності, в якій всі суб'єкти мистецького життя: артисти, аматори музики і композитори формують свої чітко визначені ніші. Взаємовідносини артистів-віртуозів і композиторів з плином часу призводять до диференціації творчої праці: створення художнього тексту (написання музики) і його виконавського відтворення в концертній практиці. Ця диференціація, що супроводжувалася зростанням значущості авторського начала, зумовила надалі існуючу систему авторського і суміжного права.

У другій половині XIX ст. в концертному житті Європи відбуваються глибокі якісні зміни. Поряд з артистами, композиторами і аматорськими товариствами з'являються нові учасники процесу - професіонали-організатори. Концертна справа вступає в новий етап свого розвитку. Час «самоменеджменту» для артистів закінчується і поступається місцем менеджерському началу, що динамічно розвивається, виникають такі професії як: артистичний агент, імпресаріо, на початку XX ст. активізується музичний ринок США, і з'являється досвід створення артистів-зірок. В кінці XX ст. створюються великі музичні агентства, такі як: Columbia Artist Management, IMG Artists, ICM, Askonas Holt, Harrison & Парротт, і нові – «мережеві» методи і технології діяльності концертних агентств, з'являються транснаціональні корпорацій, які впливають на музичне середовище: нові стимули шоу-бізнесу, що призводить, у свою чергу, до стагнації філармонічної справи.

Щодо проблеми організації концертної діяльності в сучасній Україні, то тут слід зазначити, що при переході держави до ринкової економічної моделі концертна справа отримала свободу не тільки від цензури, а й від обов'язкового прикріплення до будь-якої державної концертної організації. Сьогодні

законодавство України передбачає різні форми об'єднання творчих працівників, зокрема і приватні, які можуть бути використані артистами різних жанрів. Для філармоній це означає втрату монополії в сфері концертної діяльності. Початок 1990-х рр. для філармонічній структури України, заснованої на праці музикантів з оплатою за встановленими державними розцінками, було часом нестримного падіння. Затребувані публікою артисти покидали філармонії і створювали свої дирекції, центри творчості, продюсерські та арт-менеджерські організації. Приблизно тоді ж стали з'являтися «імпресаріо», які бралися за менші, ніж у філармонії, гонорари організовувати різні концерти і шоу. З одного боку, продюсерство та арт-менеджерство створює нові можливості для функціонування концертної діяльності, з іншого, – існує проблема: жителі провінції практично не мають можливості знайомитися з мистецтвом найбільш великих і відомих концертних колективів. Це обумовлено станом гастрольної діяльності концертних організацій, плановість якої відсутня так само, як і цільове субсидіювання з державного бюджету. Вільний простір активно освоюється новими заповзятливими і мобільними структурами, що пропонують глядачу часто низькосортну продукцію. В результаті гастролі виявились одним з найбільш проблематичних аспектів сучасної концертної діяльності. Паралельно зі скороченням гастрольної діяльності в Україні зростає кількість фестивалів і конкурсів, які заміщають сьогодні гастролі як елемент регулярної планової концертної діяльності. Багато з них стали традиційними. Помітну частину складають фольклорні заходи. Фестивалі та конкурси дозволяють закріплюватися в концертному житті її новим активним суб'єктам.

Слід підкреслити, що специфічна риса менеджменту сучасної концертної діяльності полягає в тому, що він може здійснюватися й щодо одного, окремо взятого артиста. Музикант-виконавець відрізняється від артиста драматичного театру набагато більшою автономністю. Він може ні від кого не залежати ні у виборі репертуару, ні в його інтерпретації, ні у виборі сценічного майданчика. Його неповторна індивідуальність самоцінна. Недарма помічено, що для публіки важливий не репертуар, а ім'я виконавця. Але так як творчої особистості неодмінно потрібен помічник, який взяв би на себе організацію його виступів і дбав би про його матеріальне благополуччя, поруч з артистом завжди існували імпресаріо, антрепренер. Останнім часом з'явилася ще одна фігура - продюсер. Ці три фігури уособлюють собою різні форми концертного менеджменту. Відомо, що термін «менеджер» має два значення: найманий керівник і підприємець. Якщо директор філармонії або будь-якого іншого закладу культури, є перш за все найманим керуючим, то продюсер, антрепренер, імпресаріо - особи, які відповідають найбільше другому значенню - підприємець. Продюсер в основному працює з проектами, такими як пошук нових талантів, створення нових колективів, нових «зіркових» імен, підготовкою оригінальних програм, проведення фестивалів і тощо. Антрепренер (від фр. Entrepreneur - підприємець) - це власник, орендар або власник приватного видовищного підприємства. На відміну від продюсера антрепренер в основному займається експлуатацією цього

підприємства - антрепризою. Проте антрепренер, що працює з проектами, може бути продюсером, так само як і продюсер – антрепренером. Імпресаріо (від італ. Impresario, від imprendere - робити, затівати) - це професійний організатор концертів, вистав. Організатор видовищних підприємств або агент будь-якого артиста, який діє від його імені, укладає для нього контракти. Його спеціалізація - посередницька діяльність, хоча він також може виступати в ролі і продюсера, і антрепренера [2].

Наукова новизна полягає в узагальненні та систематизації теоретичних матеріалів, що стосуються сучасних тенденцій в організації концертної діяльності як соціокультурної практики. Запропоновано шляхи оптимізації концертної діяльності в сучасних умовах, що і визначає актуальність теми дослідження.

Висновки. На мій погляд, задля оптимізації концертної діяльності в сучасних умовах необхідні: підтримка створення високохудожнього продукту в сфері концертної діяльності, розширення репертуарної пропозиції, розвиток нових форм художньої виразності, творчої діяльності авторів і виконавців; формування і розвиток суспільних потреб в мистецтві різних жанрів, зокрема і в академічному мистецтві, розширення аудиторії концертів за рахунок різних верств, категорій і груп населення; формування ефективного менеджменту в області концертної діяльності; інтеграція України в світовий «концертний» ринок, використання її творчого потенціалу для зміцнення позитивного образу країни на міжнародному рівні.

Література

1. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика-XXI. 2003. с. 151-168.

2. Лурье А. С. Управление концертным делом. Управляемость культуры и управление культурными процессами [сост. Г. М. Галуцкий]. Москва: ВНИИ Институт искусствознания, 1998. С. 445.

3. Пассман Д. Все о музыкальном би знесе / пер. с англ. А. Орлов. Москва: Альпина Бизнес Букс, 2009. 419 с.

References

1. Dukov, E.V (2003). Concert in the history of Western European culture. Moscow: Classics-XXI, p. 151-168. [In Russian].

2. Lurie, A. S. (1998). Management of concert business. Management of culture and management of cultural processes. Moscow: Institute of Arts, p. 445. [In Russian].

3. Pasman D. (2009). All about music business. Moscow: Alpina Business Bus, 419 p. [In Russian].

УДК 76:097](477,54–25)”196/197”(045)

Ярова Віра Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
verusa2008@ukr.net

ЛІНОГРАВЮРА В МИСТЕЦТВІ ЕКСЛІБРИСА ХАРКОВА 1960 – 1970-Х РОКІВ

Мета роботи *полягає у встановленні особливостей поширення гравюри на лінолеумі, як однієї з найпопулярніших друкованих технік у 1960 – 1970-х роках, у творчості харківських майстрів книжкового знаку, визначенні особливостей художньо-образної мови екслібрисів, виконаних у лініориті.* ***Методологія.*** *В ході дослідження головними стали методи мистецтвознавчого аналізу (образно-стилістичного, порівняльно-типологічного, іконографічного), що вможливило виявлення тематичних аналогій, характеру формально-пластичних рішень розглянутих творів.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у розширенні уявлення про розвиток екслібриса в графічному просторі Харкова. Автором розглянуто та введено до наукового обігу невідомі або маловідомі твори харківських майстрів, що перебувають у приватних збірках і музейних колекціях України.* ***Висновки.*** *Встановлено, що у визначений період ліногравюра посідає одне з провідних місць поміж друкованих технік, що застосовувалися під час створення екслібрисів місцевими авторами. До лініориту зверталися М. Молочинський, Г. Корень, Є. Надєждін, М. Фрадкін, Д. Мирошниченко, В. Усолкін, М. Таможніков, Л. Кузнєцов, доробок яких відзначено своєрідними художньо-образними пошуками. У створенні екслібрисів для приватних зібрань харківські гравери на лінолеумі надавали перевагу сюжетним композиціям, рідше – шрифтовим кодам імені власника. Відзначено звернення місцевих екслібрисистів до української культурної спадщини, фольклорного надбання, особистості та літературного доробку Т. Шевченка. Виконуючи знаки для державних установ, майстри зверталися до геральдичного екслібриса з притаманною означеному типу врівноваженістю, симетричністю композиційних побудов.*

Ключові слова: *гравюра на лінолеумі, екслібрис, графіка Харкова.*

Яровая Вера Сергеевна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры дизайна и изобразительного искусства Харьковского национального университета городского хозяйства имени О.Н. Бекетова*

Линогравюра в искусстве экслибриса Харькова 1960 – 1970-х годов

Цель работы *заключается в установлении особенностей распространения гравюры на линолеуме, как одной из самых популярных печатных техник в 1960 – 1970-х годах, в творчестве харьковских мастеров экслибриса, определении особенностей художественно-образного языка книжных знаков, выполненных в линогравюре.* ***Методология.*** *В ходе исследования главными стали методы искусствоведческого анализа (образно-стилистического, сравнительно-типологического, иконографического), что дало возможность выявления тематических аналогий, характера формально-пластических решений рассматриваемых произведений.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в расширении представления о развитии экслибриса в графическом пространстве Харькова, автором рассмотрены и введены в научный оборот неизвестные или малоизвестные произведения харьковских мастеров, находящиеся в частных собраниях и музейных коллекциях Украины.* ***Выводы.*** *Установлено, что в указанный период линогравюра занимает одно из ведущих мест среди печатных техник, применявшихся при создании экслибрисов местными авторами. К*

©Ярова В. С., 2018

гравюре на линолеуме обращались М. Молочинський, Г. Корень, Е. Надеждин, М. Фрадкин, Д. Мирошниченко, В. Усолкин, М. Таможников, Л. Кузнецов, творчество которых отмечено своеобразными художественно-образными поисками. В создании экслибрисов для частных собраний харьковские граверы на линолеуме предпочитали сюжетные композиции, реже - шрифтовые коды имени владельца. Отмечено обращение местных мастеров экслибриса к украинскому культурному наследию, фольклору, личности и литературному наследию Тараса Шевченко. Выполняя знаки для государственных учреждений, мастера обращались к геральдическому экслибрису с присущей рассматриваемому типу уравновешенностью, симметричностью композиционных построений.

Ключевые слова: *гравюра на линолеуме, экслибрис, графика Харькова.*

***Yarova Vira**, Candidate of Art History, senior lecturer of the Department of Design and Visual Arts of theO.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv*

Linocut in the art of the ex-libris of Kharkiv in the 1960-1970's

***The purpose of the article** is to establish the features of the dissemination of linocut as one of the most popular printing techniques in the 1960s and 1970s and the work of Kharkov ex-libris artisans, to determine the features of the artistically figurative language of bookplate made in linocut. **Methodology**. In the course of the study, the main methods of art analysis (figurative-stylistic, comparative typological, iconographic) which enabled the identification of thematic analogies, the nature of formal plastic solutions of the considered works, became the primary methods. **The scientific novelty** of the research is to broaden the notion of the development of the ex-libris in the visual space of Kharkov. The author has reviewed and introduced into scientific use unknown or little-known works of Kharkov artisans, which are in private and museum collections in Ukraine. **Conclusions.** It was found that within a specified period linocut was one of the leading printing techniques used to create ex-librises by local artisans. These include M. Molchinsky, G. Koren, E. Nadjezhdin, M. Fradkin, D. Miroshnichenko, V. Usolkin, M. Tamozhnikov, L. Kuznetsov, whose work was marked by peculiar artistic-figurative searches. In the creation of ex-librises for private collections, Kharkov linocut artists preferred plot compositions, and less often the font codes of the owner's name. The addresses of local ex-librists to the Ukrainian cultural heritage, folklore heritage, personality and literary heritage of Taras Shevchenko were noted. Performing signs for state institutions, the artisans turned to the heraldic ex-libris with the balance and the symmetry of compositional constructions inherent to considered type.*

Key words: *linocut, ex-libris, graphics of Kharkov.*

Актуальність теми дослідження. Книжковий знак займає особливе місце в історії графічного мистецтва. Прикладна природа екслібриса визначила своєрідність його художньо-образної мови, специфіку композиційних і пластичних прийомів, що представляє значний інтерес для дослідження. Отже, встановлення особливостей розвитку екслібриса в мистецтві різних регіональних шкіл України належить до кола актуальних завдань сучасного вітчизняного мистецтвознавства, в той час як історія харківського книжкового знаку 1960 – 1970-х рр. не була предметом ґрунтовного наукового розгляду. Саме цей період визначається як етап піднесення екслібриса та час найбільшого поширення лінориту в українській графіці, що й зумовило хронологічні межі дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. На сьогодні не існує комплексного дослідження, присвяченого становленню екслібриса в мистецтві Харкова, проте окремі відомості, дотичні до предмету розгляду містяться у наукових видання радянських дослідників книжкового знаку С. Івенського [4], О. Ласунського [7], Є. Мінаєва та С. Фортинського [8]. Важливим підґрунтям роботи виступили праці вітчизняних дослідників А. В'юника [2; 3], П. Нетеренка [10; 11; 12], Л. Амеліної

[1], О. Лагутенко [6], Т. Сафонової [13]. Окремим аспектам розвитку мистецтва екслібриса Харкова присвячено роботи І. Каганова [5], М. Молочинського [9].

Метою дослідження є наукове осмислення діяльності харківських майстрів екслібриса в техніці гравюри на лінолеумі, виявлення видових, сюжетно-образних пріоритетів, стилістичних тенденцій у художній мові книжкових знаків, створених у зазначеній графічній техніці.

Виклад основного матеріалу. Історія розвитку екслібриса в Україні пройшла декілька етапів. За твердженням відомого мистецтвознавця П. Нестеренка, у 1920-1930-х рр. лінорит широкого застосування в царині книжкового знаку не набув [10, 349]. Після періоду розквіту в 1920 – 1930-х рр. майже три десятиліття тривала доба занепаду, і тільки з середини 1960-х рр. екслібрис набуває значення «мистецького та суспільного явища» [10, 90], що, без сумніву, властиве й харківському мистецькому середовищу.

Підвищення інтересу до екслібриса призвело до зростання кількості майстрів, які зверталися до створення книжкових знаків. Крім того, стрімкий розвиток галузі активізував технічні пошуки авторів, традиційні офорт та ксилографія не задовольняли новим вимогам. Так, стосовно застосування естампних технік у царині екслібриса харківський графік М. Молочинський наголошував на недоцільності використання «складних для тиражування» технік, до таких він відносив техніки глибокого друку [9, 5]. Таким чином, лінорит, як випукла гравюра, відносно неважкий у виконанні, в 1960 – 1970-ті рр. склав значну конкуренцію іншим технікам в галузі екслібриса, не витіснивши їх цілковито, але забравши перевагу. Особливого значення якості лінолеуму, як гравірувального матеріалу, набули, якщо взяти до уваги тісну сполученість мистецтва книжкового знаку зі світом колекціонування. Бажання авторів та збирачів мати як можливо більшу кількість одиниць для обміну підвищували шанси ліногравюри серед інших графічних технік.

Важливу роль щодо становлення мистецтва книжкового знаку в Україні в 1960 – 1970-ті рр. відіграли об’єднання бібліофілів і спілки шанувальників екслібриса, які діяли в Києві, Львові, Одесі. Активно функціонували такі організації в Харкові: 1963 року розпочав діяльність харківський клуб любителів книги, що сприяв налагодженню зав’язків між авторами та колекціонерами, був середовищем спілкування літераторів, художників, бібліофілів. Виконаний М. Молочинським у ліногравюрі екслібрис натхненника роботи клубу, видатного історика літератури, бібліографа І. Каганова (1898 – 1981) являє собою розгорнуту книгу з написом на латині: «Sibi et Amicis» («Собі та друзям» або «Собі та іншим»), що є споконвічним девізом бібліофілів. Доречно зауважити, що зображення книги – доволі поширений елемент екслібрисів. «Дуже часто всю образотворчу основу знаку у сполученні зі стилізованим написом складає рисунок стопки книг або окрема розкрита книга», – зазначає дослідник екслібриса С. Івенський [4, 11]. Серед харківських майстрів зображення книги як складовий елемент композиції екслібриса, виконаного в лінориті, використовували М. Фрадкін, А. Кузьменко, Г. Корінь, Є. і Л. Надєждіни та інші митці.

Чимало професійних графіків, колекціонерів увійшло до Харківського клубу екслібрисистів, організованого 1966 року. Особливої уваги заслуговує діяльність

члена клубу, художника, колекціонера, дослідника М. Молочинського (1934 – 2008), як однієї з найактивніших дійових осіб на ниві харківського екслібриса. Книжковим знаком майстер почав займатися 1964 року, під час навчання в Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну та мистецтв), з того часу створив понад 300 робіт, з якими брав участь у більш ніж 80 виставках. Зазначимо, що переважна більшість знаків, що належать до 1960-х років, виконані в техніці лінориту [9].

Серед доробку автора виділяється екслібрис Л. Строковського – власника колекції, тематичним пріоритетом якої була пушкініана. Власне, цю обставину взяв М. Молочинський як основну під час розробки книжкового знаку. Вирішений у форми герба, знак містить значну за обсягом цитату поезії О. Пушкіна. За існуючою класифікацією знак належить до категорії геральдичних, що доволі рідко зустрічалися в доробку харківських майстрів 1960 – 1970-х рр. Незаперечним лідером можна вважати іншу класифікаційну групу, а саме – сюжетні (або оповідальні) знаки, які надавали художникам більш широкі можливості у характеристиці книгозбірки та її власника. Цікавим за образно-художнім вирішенням є екслібрис Г. Кореня, виконаний М. Молочинським у лінограв'юрі. Композиція складається із закритої на замок книги та постаті чоловіка з молотом у руках, який на ковадлі виковує ключ. Символічний зміст зображення досить легко зчитується: кожен, хто прагне «розкрити» книгу, долучитися до скарбниці знань і мудрості, сам повинен прикласти зусилля, які й є ключем до пізнання. Згідно авторської позначки знак Г. Кореня було виконано 1968 року. Існує ще один варіант означеного екслібриса, який зберігається у Харківському художньому музеї та датується 1965 р. Обидва аркуші майже ідентичні за композиційною побудовою, але відчутно відрізняються за стилістикою. Екслібрис 1968 р. значно лаконічніший, виразніший, художник позбавляє зображення зайвих деталей, надає перевагу чітким геометричним пропорціям, робить композицію зібраною, лапідарною. Зображення побудовано на контрасті чорної площини книги та виокремленої на її тлі білої постаті, художні прийоми навіюють асоціації з гравюрами Ф. Мазереля, особливо це відчувається у пластиці фігури коваля, трактовці променів сяйва, що йдуть від ковадла, монументальній мові композиції.

Книжкові знаки, виконані М. Молочинським для Г. Кореня (1935 – 1998), належить до часу навчання останнього у Харківському художньо-промисловому інституті (1963 – 1968), коли відомий в подальшому майстер монументального мистецтва й сам активно долучився до створення екслібрисів. Г. Коренем було виконано в техніці лінориту книжкові знаки В. Лашко (1964), В. Лашка (1964), А. Біляя (1965), Ю. Киянського (1965), А. Куліка (1966), Г. Величка (1967), М. Зубаря (1967) та багатьох інших. Характерним для митця вважаємо інтерес до народного мистецтва, мотиви якого він активно вводив до композицій. Саме таким бачиться екслібрис Є. Артеменка (1967): у зображення гармонійно введено і українські рушники з елементами традиційного орнаменту, і постать козака, і музичний інструмент, і побутові предмети. Попри численність складових композиція справляє враження виваженості, чіткої структурованості, а відсутність дрібних деталей, узагальненість формальних прийомів наближують зображення до мови стінописів,

монументально-декоративних композицій. Вважаємо, що екслібрис було виконано для харків'янина Євгена Артеменка – власника значної колекції рідких видань «Кобзаря» Т. Шевченка, літератора. Екслібриси книгозбірки Є. Артеменка також розробляли харківські майстри Д. Мирошниченко, В. Усолкін, М. Таможніков, М. Молочинський.

Звернення до української тематики у харківському екслібрисі в техніці лінограв'юри було досить поширеним. З одного боку, цьому сприяла відносна демократизація доби «відлиги», з іншого – книжковий знак, як і вся прикладна галузь графіки, досить часто був для митців площиною альтернативною радянській образотворчій політиці. Тяжіння до декоративності, національне забарвлення дослідники відносять до спільних рис творчості українських екслібрисистів 1960 – 1970-х рр., у творах яких присутні «чи то орнамент, чи то історичні деталі, чи то пам'ятки архітектури, чи то улюблений в народі козак Мамай» [1, 9]. Такі мотиви нерідко зустрічаються в книжкових знаках харківського майстра Д. Мірошниченка (1930 р.н.), приміром «Ex libris І. Шаповала», просякнутий захопленням національним фольклором. Ядро композиції становить фігура козака-бандуриста, тактовно доповнена рослинним мотивом і текстом українського прислів'я: «Доброму скрізь добре». В іншому творі «Ex libris Л. Лебединської» митець використовує орнаментальні прийоми як головні в художній структурі, відмовившись від будь-яких інших складових.

Національна тематика посіла значне місце й в екслібрисній творчості вже згадуваного художника М. Молочинського, зокрема знайшла втілення в роботах «Україніка ММ (власний)», «Шевченкіана В. Вітрука», «Книга С. Шастуна», «Ex libris В.І. Білана» (усі лінорити 1969 р.). Етнічне звучання має і книжковий знак, виконаний М. Молочинським для В. Усолкіна (1969), просякнутий гумором, тонкою іронією та відчутною особистісною нотою, що було продиктовано дружніми стосунками художників.

В. Усолкін (1933 р.н.) є автором більше 300 екслібрисів, виконаних переважно в техніці гравюри на лінолеумі. Хоча розквіт творчої діяльності майстра, на нашу думку, належить до 80 – 90-х років XX століття, початок роботи В. Усолкіна як екслібрисиста відноситься до 1960-х рр., періоду навчання у Харківському художньо-промисловому інституті, коли було створено композиції для колег-художників Л. Кузнэцова, М. Молочинського, дослідників і колекціонерів Я. Бердичевського, С. Івенського, численні власні знаки. Екслібриси автора лаконічні з мінімальним набором символічних елементів, у графічній мові зображень на перший план виходить виразна контрастність чорно-білого відбитку. Досить часто екслібриси вирішені у формі кола з розташованими по зовнішньому краю написами, як у роботах «Ex libris В. Усолкіна» (1967), «З книг В. Булахова» (1975).

Надавав перевагу лінограв'юрі під час створення книжкових знаків й М. Таможніков (1944 р.н.), творчість котрого нині є практично не дослідженою та не висвітленою у фаховій літературі. Доробок майстра в жанрі екслібриса порівняно скромний (біля 30 творів). Серед знаків, виконаних у 1970-і рр. виділяється робота «Із книг Олекси Гонтаря» (1974), виконана в форматі дружнього шаржу, що диктує специфіку портретного зображення, гротескний характер композиції. Цілісністю створеного образу відзначений книжковий знак М. Таможнікова для Л.

Строковського (1975) (як зазначалося вище, власника екслібрисної пушкініани). В якості стрижневого елемента композиції художник не використовує поширені в аналогічних випадках портрети поета або цитати його творів, задум майстра значно тонший, асоціативний. У центрі композиції жіноче зображення – характерна тогочасна зачіска, вбрання, свіча на другому плані відтворюють атмосферу доби, передають образний світ літературного надбання О. Пушкіна.

На відміну від попереднього автора, доробок знаного харківського графіка Є. Надєждіна (1933 – 2013) в жанрі екслібриса розлогий і різноманітний. Наприкінці 1960-х рр. і протягом 1970-х рр. він виконує розмаїті за художньо-образними знахідками книжкові знаки знаного харківського мистецтвознавця А. Житницького (1968), місцевих художників Ж. Коров'янко-Воробйової (1969), Є. Коров'янка (1969), С. Луньова (1972) та ін. Дотепністю гумористичної трактовки відзначено екслібрис З. Юдкевича – харківського архітектора, учня О. Бекетова. Композицію вирішено у вигляді хатинки «на курячих ніжках» із вміщеною в неї книгою та написом. Таке запозичення казкового атрибуту в оригінальній формі дає уявлення про професійну приналежність власника екслібриса та одночасно сповіщає зображенню неформального, жартівливого характеру. У той же період Є. Надєждін звертається до роботи над книжковими знаками державних установ. До цієї групи належать ліногравюри «Книгозбірня Харківського державного педагогічного інституту ім. Г.С. Сковороди» (1972), «Ex libris Харківського театру ляльок» (1970).

Окрему групу у спадщині харківських майстрів екслібриса складає дитячий книжковий знак, що на той час отримав неабияку популярність. За твердженням П. Нестеренка: «Щоб заохотити дитину до читання книжок або нагородити її за любов до друкованого слова, художники створюють вишукані мініатюри з привабливою і доступною дитячому розумінню тематикою» [12, 3]. Специфіка даного різновиду книжкового знаку лежить на поверхні: використання казкових персонажів, іграшкових фігур, найчастіше спрощена художня манера, наближена до дитячого малюнку. Про значне захоплення місцевими графіками дитячим екслібрисом свідчать відомості, наведені І. Кагановим: «В грудні 1970 р. відбулось 12-е засідання клубу, на якому було заслухано доповідь С. Смілянської про дитячий екслібрис. На ньому демонструвалось понад 100 екслібрисів з дитячої тематики. Велика кількість з них зроблена харківськими митцями» [5, 112]. До кола художників, які виконували дитячі знаки в техніці ліногравюри, належали Ю. Старостенко («Книга Ірочки»), М. Таможніков («Ілюшкіна книга»), В. Усолкін («Книжка Ілюши», «Книжка Усолкіна Серьожи»), М. Фрадкін («З книг Оленки») та ін.

Розглядаючи становлення харківського екслібриса, неможливо обійти увагою діяльність М. Фрадкіна (1904 – 1974). Інтерес митця до книжкового знаку був багатогранним: колекціонування, дослідження, художня творчість. Як талановитий автор книжкового знаку він заявив про себе ще у 1930-х рр. витонченими, лапідарними ксилографіями, натомість у повоєнні роки, як і в інших сферах, у екслібрисній творчості художника панує ліногравюра. Однією з особливостей книжкових знаків М. Фрадкіна можна вважати зв'язок зі станковими гравюрами автора, а саме спільні персонажі, орнаментальні мотиви, графічні прийоми. Так, знайомі за ліногравюрами серії «Ляльковий театр» (1961 – 1963) іграшки зустрічаються в екслібрисах 1960-х рр. («З книг Н.Л.», «З книг В. Афанасьєва», «З

книг С. Образцова»). Елементи рослинного орнаменту, тварини та птахи з альбому «Кахлі» (1963 – 1964) входять до екслібрисів Ю. Халамінського (1963), І. Козлової (1964) і цілої низки книжкових знаків із зібрання Харківського художнього музею, що не персоніфіковані, а містять лише напис «Із книг», тобто належать до групи уніфікованих екслібрисів. Особливого прояву вище означена тенденція знайшла в автоекслібрисах М. Фрадкіна початку 1970-х рр., приміром композиція «З книг М.З.», друкована з лінолеуму на тонованому папері, майже цілковито повторює ліногравюру «Бешкетництво» з циклу «Що відбувається при місяці» (1970 –1974).

Як шанувальник, знавець і збирач екслібриса М. Фрадкін був одним із найактивніших його популяризаторів у мистецькому середовищі Харкова, його внесок у розвиток харківського книжкового знаку не обмежувався лише діяльністю художника та колекціонера, не менш важливою у цьому сенсі була його наставницька робота. Поміж художників, у зверненні яких до мистецтва екслібриса не останню роль відіграло професійне спілкування з М. Фрадкіним, вважаємо доцільним виділити творчі здобутки Л. Кузнєцова (1907 – 1979), роботи якого «поєднує вишуканість, професійна інтелігентність, що вигідно виділяє його з кола художників, надає їм індивідуальності» [9, 13]. Визначальним чинником у формуванні художньо-образної мови екслібрисів Л. Кузнєцова стала його фахова спеціалізація – промислова графіка, стилістика якої відчувається й у книжкових знаках автора, які багато в чому нагадують емблеми, товарні марки. Головним чином це виявилось у підкресленому, акцентованому лаконізмі зображень, вивіреній обмеженості чи навіть відсутності змістовно-образних елементів, чіткості та стриманості пластичних прийомів. Прагнення мінімізації позначилося і на відмові автора від розгорнутих написів, за рідким виключенням він подає тільки ініціали власника екслібриса. Часто в основі композиційної структури знаків лежить архітектоніка певних літер, іноді геометризовані деталі складаються у символічні за змістом конструкції. В якості ілюстрацій викладеного наведемо наступні книжкові знаки: «Ex libris СЛ», «Ex libris СІ (С. Івенського)» (1967), «Книги ФМ», «Ex libris АЛ (А. Ліфшиц)» (1967), «Книга ІШ (І. Шапіро)» (1969). Вплив нефігуративного мистецтва очевидний в екслібрисі М. Дарова (1967), який Л. Кузнецов вирішує у формі геометризованої абстракції з розташованим у центрі зображенням людини. Знак належить до рідких авторських робіт, що містять прізвище, при цьому, характер шрифту органічно підтримує загальну кутасто-ламану графіку твору. Вважаємо екслібрисний доробок майстра винятковим з точки зору дотримання «чистоти» жанру, серед головних засад якого лаконізм і умовність художнього «висловлювання», крім того, авангардна стилістика знаків порушує однотипність спадщини радянських екслібрисистів, яких за висловом О.Амеліної, «зразу пізнаєш за реалістичною манерою виконання сюжетних композицій» [1, 9].

Наукова новизна. В статті вперше проаналізовано поширення техніки гравюри на лінолеумі у царині харківського екслібриса, окреслено коло майстрів, які звертались до лінориту під час роботи над книжковими знаками, проаналізовано з позицій сучасного мистецтвознавчого контексту та введено до наукового обігу маловідомі й недосліджені твори місцевих графіків 1960 – 1970-х рр.

Висновки. В ході роботи встановлено, що значне поширення гравюри на лінолеумі в 1960 – 1970-х рр., характерне для станкової, книжкової, промислової

галузей української графіки, притаманне й царині харківського екслібриса. В означений період до ліногравюри звертаються провідні місцеві майстри книжкового знаку, серед яких М. Молочинський, Є. Надєждін, М. Фрадкін, Д. Мирошниченко, В. Усолкін, М. Таможніков, Л. Кузнєцов. Творчому доробку харківських авторів екслібрисів притаманне значне видове, сюжетно-образне розмаїття, цікаві композиційні знахідки, варіативність стилістичних пошуків та технічних прийомів.

Література

1. Амеліна Л. Екслібрис зі збірки НХМ України. Пам'ятки України. 2012. № 9. С. 6-11.
2. В'юник А. Екслібриси українських художників. Київ: Мистецтво, 1977. 246 с.
3. В'юник А. Український екслібрис. Київ: Мистецтво, 1964. 46 с.
4. Ивенский С. Искусство книжного знака. Ленинград: Художник РСФСР, 1966. 111 с.: илл.
5. Каганов І. Книжкові знаки харківських графіків. (З історії української радянської книжкової культури). Бібліотекознавство та бібліографія : міжвід. респ. зб. статей. 1970. Вип. 9. С. 101-113.
6. Лагутенко О. Український екслібрис першої половини XX ст. Мистецтвознавство України. Київ : АМУ, 2005. Вип. 5. С. 69-76.
7. Ласунский О. Книжный знак. Некоторые проблемы изучения и использования. Воронеж : изд. Воронежского ун-та, 1967. 167 с.: ил.
8. Минаев Е., Фортинский С. Экслибрис. Москва: Книга, 1970. 240 с.
9. Молочинський М. Харківський книжковий знак. Харків, 2002. 167 с.
10. Нестеренко П. Графічні техніки в екслібрисах XX ст. Мистецтвознавство України. Київ: СПД Кравчук В.К., 2003. Вип.3. С. 348-355.
11. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2010. 328 с.
12. Поетика дитячого екслібриса / упоряд. та передм. П. Нестеренка. Тернопіль: Богдан, 2014. 168 с.
13. Сафонова Т. Украинский экслибрис: декор и орнаментация. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31). Ч. I. С. 160-164.

References

1. Amelina, L. (2012). Exlibris from the collection of the NHM of Ukraine. Pamiatky Ukrainy, 9, 6-11 [in Ukrainian].
2. Viunyk, A. (1977). Exlibrises of Ukrainian artists. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Viunyk, A. (1964). Ukrainian exlibris. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Ivenskij, S. (1966). The Art of the Book Sign. Leningrad: Hudozhnik RSFSR [in Russian].
5. Kahanov, I. (1970). Bookmarks of Kharkov charts. Bibliotekoznavstvo ta Bibliohrafiia, 9, 101-113 [in Ukrainian].
6. Lahutenko, O. (2005). Ukrainian exlibris of the first half of the twentieth century. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, 5, 69-76 [in Ukrainian].
7. Lasunskij, O. (1967). Book sign. Some problems of studying and using. Voronezh.: izd. Voronezhskogo un-ta [in Russian].
8. Minaev, E. & Fortinskij, S. (1970). Ex libris. Moskva: Kniga [in Russian].
9. Molochynskyi, M. (2002). Kharkiv book mark. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Nesterenko, P. (2003). Graphic technology in the XIX century exlibrises. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, 3, 348-355 [in Ukrainian].
11. Nesterenko, P. (2010). History of the Ukrainian exlibris. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
12. Poetics of children's ex libris (2014). Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
13. Safonova, T. (2013). Ukrainian exlibris: decor and ornamentation. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, 5 (31), 160-164 [in Russian].

УДК 793.35 "195/199"

Макарова Зоя Михайлівна,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв
zoya.m.makarova@gmail.com

ДИСКО ЯК ПОПУЛЯРНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ СТИЛЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СТИЛІСТИКИ

Метою публікації *став всебічний аналіз особливостей стилістики танцювального напряму «диско», визначення його естетичних та хореографічних ознак.* ***Методологія*** *роботи включає використання таких культурологічних методів: спостереження, формалізації, порівняння.* ***Наукова новизна*** *публікації полягає у доповненні до вже існуючого академічного базису нових теоретичних висновків щодо композиційних та лексичних особливостей диско-танців, манери їх виконання.* ***Висновки.*** *Танцювальний стиль «диско» виник у середині 1970-х років, коли було започатковано моду на «танці під платівку». Музика «диско» мала швидку ритмічну основу, яка підкреслювалася синтезаторною музикою і фальцетами вокалу. Для танцювальної стилістики «диско» було притаманним використання довільних, одноманітних рухів, які наслідували характер музичного супроводу. Диско-танці переважно виконували на місці або з незначним просуванням в характері переступання (із напівзігнутими колінами). Окрім переступань використовували різноманітні стрибки, акцентовані й енергійні рухи руками, плескання у долоні.*

Ключові слова: *диско, масова культура, побутовий танець, хореографічна естетика.*

Макарова Зоя Михайловна, *заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Диско как популярный танцевальный стиль второй половины XX века: особенности хореографической стилистики

Целью публикации *стал всесторонний анализ особенностей стилистики танцевального направления «диско», определение его эстетических и хореографических признаков.* ***Методология*** *работы включает использование следующих культурологических методов: наблюдения, формализации, сравнения.* ***Научная новизна*** *публикации заключается в дополнении к уже существующему академическому базису новых теоретических выводов о композиционных и лексических особенностях диско-танцев, манере их исполнения.* ***Выводы.*** *Танцевальный стиль «диско» возник в середине 1970-х годов с возникновением моды на «танцы под пластинку». Музыка «диско» имела быструю ритмичную основу, которая подчеркивалась синтезаторной музыкой и фальцетом вокала. Для танцевальной стилистики «диско» было характерным использование произвольных, однообразных движений, соответствовавших характеру музыкального сопровождения. Диско-танцы преимущественно исполнялись на месте или с незначительным продвижением в характере переступания (на полусогнутых коленях). Помимо переступаний использовали разнообразные прыжки, акцентированные и энергичные движения руками, хлопки в ладоши.*

Ключевые слова: *диско, массовая культура, бытовой танец, хореографическая эстетика.*

©Макарова З. М., 2018

***Makarova Zoia**, Merited Artist of Ukraine, Senior Lecturer, Department of Modern Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Disco as a popular dance style of the second half of XX century: choreographic stylistic features

***The purpose of the article** that publication became the comprehensive analysis of "disco" dance style stylistic features, the definition its aesthetic and choreographic signs. **The methodology** of the research includes using such culturological methods: observation, formalization, comparison. **Scientific Novelty.** The novelty of that publication is in addition to already existing academical basis new theoretical conclusions about compositional and lexical disco-dance features, its performance manner. **Conclusions.** The "disco" dance style arose in the middle of 1970s when the "dancing to disc" trend was started. "Disco" music had the quick rhythmic base which emphasized synthesizer music and vocal falsetto. For "disco" dance stylistic was inherent using arbitrary monotonous moves, which imitated musical accompaniment nature. Disco-dance mostly performed in place or with minor advancement in stepping-up nature (with half-angled knees). Besides, stepping-ups used various jumps, accentuated and energetic hand moves and clapping.*

Key words: *disco, mass culture, household dance, choreographic aesthetics.*

Актуальність теми дослідження. Побутовий танець посідає виняткове місце у просторі художньої культури будь-якого історичного періоду. Він не лише пов'язаний із повсякденним життям, а й сприяє емоційному комфорту спілкування, допомагає відпочити. Жанрове різноманіття побутових танців неосяжне. Їхнє існування пов'язане із значною долею імпровізаційності, вони не піддаються жорсткій регламентації та легко змінюють власні пластичні форми відповідно до смаків та естетичних потреб часу. Одним з таких напрямків побутової хореографії у другій половині ХХ століття стало «диско», що евалюціонувало з музичних стилів «соул» і «фанк». Зацікавлення процесом новотворень у масовій хореографічній культурі другої половини ХХ століття зумовлює актуальність даної наукової розвідки.

Аналіз досліджень і публікацій доводить, що заявлена тема неодноразово обговорювалася серед зарубіжних (П. Боттомер [2], О. Телегін [8] тощо) та вітчизняних (Д. Бернадська [1, 95-101], Л. Васильєва [3, 34-47], В. Демещенко [5], Н. Ковальова [6, 77], С. Коротков [7], І. Хижняк [9], В. Штокало [10, 8-9] тощо) науковців. Авторами було розглянуто генезис стилю «диско», визначено роль рок-революції 1970-х років у процесі формування європейської та американської музики «диско», підкреслено значення ритму та імпровізації у парних та лінійних диско-танцях. Водночас композиційні та лексичні особливості «диско» було проаналізовано науковцями досить побіжно, що й викликало зацікавлення даною темою.

Мета публікації – всебічно проаналізувати особливості стилістики танцювального стилю «диско», визначити його естетичні та хореографічні ознаки. Досягнення мети передбачає вирішення наступних *актуальних завдань*: проаналізувати історіографію наукової проблеми; розглянути історію виникнення та формування танцювального стилю «диско»; дослідити композиційні та лексичні особливості диско-танців, визначити їхню манеру виконання.

Виклад основного матеріалу. Отже, назва «диско» (disco) походить від французького «disque»та англійського «disk» («платівка»).

Виникло «диско» одночасно з модою на «танці під платівку», адже не кожен розважальний заклад (нічний клуб, танцювальний зал) мав можливість запросити до себе популярних виконавців. Платівки були не лише доступнішими для використання, а й створювали необхідну конкуренцію між осередками культурного дозвілля. Фінансові витрати на утримання дискотек були також значно меншими, порівняно з коштами, що витрачалися на музикантів, а репертуар танцювальних вечорів ставав різноманітнішим. Музичний матеріал для таких вечорів добирали диск-жокеї.

Підкреслимо, що порівняно з країнами Заходу у республіках колишнього СРСР, зокрема в Україні, стиль «диско» розвивався значно повільніше. Перед початком дійства (дискотеки зазвичай проводилися у Будинках культури, в так званих «клітках») було потрібно прослухати лекцію, і лише потім вмикалася музика. Наслідувати західний стиль було неприпустимим. За молоддю завжди пильно спостерігали представники комсомольских та студентських організацій, а отже існували певні правила поведінки під час танців, яких мусили дотримуватись. З позиції сьогодення деякі з таких правил викликають посмішку. Так, зокрема, заборонялося «танцювати у спотвореному вигляді. Танцюючий повинен виконувати танець правильно, чітко і однаково добре як правою, так і лівою ногою. Жінка має право чемно висловити партнеру власне невдоволення з приводу порушення відстані у три сантиметри і вимагати пояснення у ввічливій формі» [4].

На Заході популярності «диско» активно сприяв вихід фільму «Лихоманка суботньої ночі» («Saturday Night Fever», 1977) з актором Джоном Траволтою у головній ролі. Створений ним герой повністю відповідав вимогам диско-іміджу: гарно співав і танцював, мав яскраву зовнішність (тонка талія, високий зріст, вихляюча хода – типовий образ постійного відвідувача дискотек). Музику до кінофільму записав популярний гурт «Бі Джіз». Кінострічка мала шалений успіх не лише в Америці. Вона відкрила інший погляд на побутову хореографію, через те, що принесла популярність лінійним танцям, а також пропагувала вільний стиль виконання, інший стиль музики, одягу та поведінки.

Найбільш відомими виконавцями «диско» в 1970-х роках стали американські співачки Донна Саммер та Глорія Гейнор, а також гурти «Víllage People», «Chic», «The Jackson 5». Серед європейських виконавців у форматі «диско» працювали такі гурти як «АББА», «Боні Ем», «Баккара» тощо. В Індії шалено популярним став образ актора Мітхуна Чакроборті з музичної стрічки «Танцівник диско». Наголосимо, що музичне «диско» було нерозривно пов’язане з танцювальним. Тому співаки або самі танцювали або користувалися підтримкою професійних танцювальних груп, які мали рухатися у відповідній стилістиці. Таким чином, побутова форма танцювального «диско» проторювала шлях до професійної сцени.

У СРСР всі музичні композиції узгоджувалися з міським або районним керівництвом ЦК КП(б), використання зарубіжних хітів не схвалювалося. Створювалися навіть спеціальні «чорні списки» із забороненими виконавцями. Вважалося, що такі речі як зарубіжна музика і західний стиль життя негативно

впливають на радянську молодь і спотворюють її ідеологічні орієнтири. Поряд з тим, у СРСР стиль «диско» започаткували «Оркестр і вокальная група "Диско"», невмирущі дискові хіти створили ВІА «Синій птах», «Самоцвіти», зокрема й українські колективи – «Водограй» та «Світязь», згодом їхню творчість продовжили «Міраж», «Комбінація», «На-на», а також виконавці А. Пугачьова, В. Леонтьєв, С. Ротару та М. Гнатюк (останні – народні артисти УРСР), пізніше Є. Білоусов, Р. Жуков, І. Білик тощо [4].

Наголосимо, що на Заході «дискотечні» або «індивідуальні» танці виникли внаслідок консервативного впливу дорослої аудиторії, яка засуджувала досить відверту стилістику рок-н-роллової групи танців. Першим індивідуальним танцем був твіст. Цікаво, що саме він породив моду на велику кількість танцювальних композицій, в яких виконавці копіювали рухи тварин: «Duck» («Качка»), «Dog» («Собака»), «Monkey» («Мавпа»), «Frog» («Жаба») та багато інших. Також елементи твістової хореографії поєднували з елементами різноманітних танців африканських племен, як, наприклад, «Watusi» («Ватусі») або «Mashed Potaloe» («Картопляне пюре»). Такі танці колосальним потоком ринули на дискотеки та спричинили появу нової музично-танцювальної культури: індивідуальних танців, танців-імпровізації, хореографічних імпровізацій, які кординально відрізнялись від попередніх парних або групових танців на зразок фокстроту, вальсу і танго [6, 77].

Оскільки танці були індивідуальними, великого значення набувала виразність ритміки. Танці почали виконувати виключно у супроводі рок-музики, яка мала чітку ритміку. Саме тому, рок-н-ролл і всі споріднені з ним жанри стали основною продукцією для дискотек. Крім того, за механізмом зворотного зв'язку, танці почали взаємодіяти з музикою. Так, наприклад, на ранніх платівках «Бітлз» під кожною піснею у дужках була зазначена назва танцю.

Окрім рок-н-роллу одним із важливих стилів, на основі яких утворилися диско-танці, стала «сальса» – ритмічна латино-американська музика, яка у сполученні з рок-музикою призвела до появи латин-року. Цей напрям взаємодіяв, головним чином, з різними варіантами музики «соул» (soul), саме тому первісна назва музики «диско» звучала англійською як «сальсоул» (salsoul). З музики соул, зі свого боку, вийшло два напрями. Це вокально-інструментальний напрям «фанкі» (fanky), з якого музика «диско» запозичила характерну ритмічну (басову) структуру та загальну експресію виконання. Та «феладельфійський соул» – розважальна гілка напряму «соул», з якого було перейнято мелодійну лінію.

Для музики «диско» характерним став швидкий та чіткий ритм електричних ударних, який нагадував удари метронома. Одноманітність ритмічної основи (125 ударів на хвилину) підкреслено контрастувала із синтезаторами та фальцетами вокалу. Практично позбавлений різноманітності, цей стиль поп-музики, розрахований головним чином на танець, володів сильною гіпнотичною дією, особливою естетикою рухів та специфічним уніфікованим іміджем. Тому, незважаючи на те, що у 1970 – 1980 рр. стиль «диско» постійно змінювався залежно від вимог моди, він продовжував залишатися незмінно популярним [3, 34-47].

Для танцювальної стилістики «диско» було притаманним використання досить одноманітних рухів, які постійно повторювалися. Спілкування між танцюючими включало виявлення почуттів, бажання сподобатися один одному, прагнення продемонструвати свою віртуозність або перетанцювати свого партнера. Іноді мета танцю полягала у наслідуванні манери і рухів партнера, і танець ставав своєрідним уроком.

Основною розрізнювальною рисою танців «диско» була також імпровізація (довільне виконання рухів), яка відображала характер музичного супроводу. Об'єднував імпровізації музичний ритм і певний набір характерних для даного танцю рухів. В диско-танцях не існувало суворих правил, і виконавець мав всі підстави зробити його або зовсім спрощеним, або віртуозним.

Диско-танці частіше за все виконувалися на місці або з незначним просуванням. Ця особливість зумовлювалася тим, що на дискотеках збиралася велика кількість відвідувачів, і зали часто бували переповненими. Все це вимагало від танцюристів ретельно добирати рухи, значно змінюючи їхній характер. Кроки, найчастіше виконувалися в характері переступання, з амортизуючим згинанням колін. Ця особливість корегувала зміни напряму кроків: праворуч-ліворуч, вперед-назад тощо. Характер музики передавався ритмічними рухами, сполученими із чітко прорахованими кроками. Окрім переступань використовувались різноманітні стрибки, які підкреслювали найдинамічніші частини музичного супроводу.

У композиціях диско-танців важливого значення набули рухи руками. У гостроритмічних танцях виконували акцентовані та енергійні відведення рук, оплески. Для танців помірного ритму з розгорнутим мелодійним малюнком обирали колові та хвилеподібні амплітудні рухи. Але у будь-якому випадку рухи руками виконувались синхронно по відношенню до рухів ніг та корпусу. Основною вимогою до всіх рухів було дотримання відповідного стилю, бо саме цей критерій визначав стиль танцю «диско». А це, зокрема, елегантна та вишукана манера виконання з часткою зарозумілості та самовпевненості. Такому егоцентричному характеру «диско» багато в чому сприяла поява досить специфічного різновиду молодіжних груп – «золотої молоді», яка за своїм соціальним походженням належала до забезпечених родин, і завдячуючи піклуванню, батьків мала цілком безтурботне життя. Саме ця категорія молодих людей належала до постійних відвідувачів диско-клубів та інших розважальних закладів. Вони підтримували культ шикарного одягу, вишуканих парфумів, дорогих автомобілів – всього, що відповідало їхньому уявленню про престиж та благополуччя.

У другій половині 1970-х років особливої популярності серед диско-танців набув «бамп» («bump») – парний (або втрьох) дискотечний танець, який складався з підскоків та торкань окремими частинами тіла одне одного. Лінійну композиційну побудову мали такі відомі танці, як «Рубі ред дресс» («Ruby red dress»), «Містер Пібб» («Mr. Pibb»), «Медісон» («Madison») – виконавці ставали в ряди, кожен ряд мав свого ведучого, який показував різні рухи та пози.

У 1980-х роках стиль «диско» увібрав в себе нові музичні віяння і технології та трансформувався у стиль «євро диско» («eurodisco»). Друга хвиля популярності напрямку була тісно пов'язана з творчістю німецького дуету «Modern Toking», а також з іменами таких співачок, як Кайлі Міноуг, Сабріна та Донна Саммер. Однак і «євро диско» невдовзі залишило музичний Олімп під натиском нових популярних течій.

Наукова новизна публікації полягає у доповненні до вже існуючого академічного базису нових теоретичних висновків щодо композиційних та лексичних особливостей диско-танців, манери їх виконання.

Висновки. Підсумовуючи викладене в основному розділі публікації, наголосимо на наступних висновках:

1. Аналіз джерельної бази досліджуваної теми довів, що окремі її аспекти неодноразово обговорювалася у монографіях та наукових публікаціях вітчизняних та зарубіжних дослідників (Д. Бернадська, П. Боттомер, Л. Васильєва, В. Демещенко, Н. Ковальова, С. Коротков, О. Телегін тощо). Водночас певні структурні, стилістичні й лексичні особливості «диско» було проаналізовано науковцями досить побіжно, що у свою чергу вимагало їх детальнішого вивчення.

2. Танцювальний стиль «диско» виник у середині 1970-х років, коли було започаткувано моду на «танці під платівку». Музика «диско» мала швидку ритмічну основу, яка підкреслювалася синтезаторною музикою і фальцетами вокалу. Світову популярність «диско» здобуло завдяки художнім кінострічкам та музичній творчості вокально-інструментальних груп й окремих виконавців. Через те, що в СРСР не схвалювалося використання зарубіжних музичних хітів, у стилі «диско» протягом 1980-х років успішно працювали радянські (зокрема й українські) виконавці, такі як С. Ротару, М. Гнатюк, ВІА «Водограй», «Світязь».

3. Для танцювальної стилістики «диско» було притаманним використання довільних, одноманітних рухів, які наслідували характер музичного супроводу. Диско-танці переважно виконували на місці або з незначним просуванням в характері переступання. Окрім переступань використовували різноманітні стрибки, акцентовані й енергійні рухи руками, позування та оплески.

Певна річ, вивчення танцювального стилю «диско» не може обмежуватися виключно даною публікацією і вимагає ретельнішої дослідницької уваги до поданої проблеми з подальшим викладенням здобутих результатів у фахових виданнях з історії вітчизняної та світової хореографії.

Література

1. Бернадська Д. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: ДАКККіМ, 2001. №1. С. 95-101.

2. Боттомер П. Уроки танца / пер. с англ. К. Малькова. Москва: Эксмо, 2004. 256 с.

3. Васильєва Л. Про місце масової музики в культурі другої половини XX ст. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Вип. 4. Київ, 2000. Серія: Мистецтвознавство. С. 34-47.

4. Григораш О. Покоління диско. Studway. 2015. 26 лютого. URL: http://studway.com.ua/pokolinnya-disko

5. Демещенко В. Взаємодія культур «Сходу» і Заходу» як фактор становлення світової культури: автореф. дис. … канд. іст. Наук: 17.00.01; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.

6. Ковалева Н. Музыка в массовой молодежной культуре. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. Одеса, 2000. Вип. 1. С. 77

7. Коротков С. История современной музыки: Курс лекций. Киев: ИПЦ «LAV – studio», ТОО ЦУИ «КИЙ», 1996. 291 с.

8. Телегин А.А. Танцуем джайв, рок-н-ролл, чечетку. Самоучитель модных танцев. Ростов на Дону: «Феникс», 2004. 320 с.

9. Хижняк И.А. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность. Киев: Молодь, 1989. 296 с.

10. Штокало В. Дискотека на перехресті. Українська культура. 2004. № 4. С. 8-9.

References

1. Bernadska, D. (2001). Some trends in development of modern choreography. Visnuk Derzhavnoi academii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, pp. 95-101. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

2. Bottomer, P. (2004). Dance lessons. (K. Malkov, Trans.). Moscow: Ekcmo [in Russian].

3. Vasylieva, L. (2000). About mass music place in 2nd part of XX century culture. Visnyk KNUKiM, issue 4, pp. 34-47 [in Ukrainian].

4. Hryhorash, O. (February 26th, 2015). Disco generation. Studway. Retrieved from: http://studway.com.ua/pokolinnya-disko [in Ukrainian].

5. Demeshchenko, V. (2005). «West» and «East» interaction cultures as factor of world culture incipience. Extended abstract of candidate`s thesis. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [in Ukrainian].

6. Kovaleva, N. (2000). Music in mass youth culture. Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk, issue 1, pp. 77 [in Russian].

7. Korotkov, S. (1996). History of modern music: lecture curse. Kiev: IPTS «LAV – studio», TOO TSUI «KUY» [in Russian].

8. Telegin, A. A. (2004). Dancing jive, rock and roll, tap dance. Self-tutorial of trendy dances. Rostov na Donu: «Feniks» [in Russian].

9. Khizhnyak, I.A. (1989). Rock music paradox: myth and reality. Kiev: Molod [in Russian].

10. Shtokalo, V. (2004). Disco at the crossroads. Ukrainska kultura, 4, pp.8-9 [in Ukrainian].

УДК 792.82

Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри народної та класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
mukoseeva@ukr.net

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ НА ПУАНТАХ У КЛАСИЧНОМУ ТАНЦІ

Мета статті. *Виявити основні етапи формування та розвитку техніки виконання на пуантах в класичному танці.* ***Методологія***. *На основі аналізу наукової літератури, використання хронологічного підходу, методу систематизації стало можливим проведення науково-об'єктивного дослідження.* ***Наукова новизна***. *Запропоновано періодизацію розвитку танцювальної техніки на пуантах як складової еволюції класичного танцю.* ***Висновки.*** *Досить умовно можна виокремити періоди у процесі еволюціонування пальцевої техніки класичного танцю. По-перше, витоки техніки танцю на пуантах сягають Античності (грецькі танцівниці) та Середньовіччя (танці жонглерів, персонажів комедії дель арте). По-друге, вирішальне значення для появи танцю на пальцях мала реформа театрального костюму другої половини XVIII ст. Відлік історії танцювання на пальцях можна вести від першого зафіксованого випадку 1796 р. в Лондоні під час вистави Ш. Дідло «Зефір та Флора». По-третє, лише у добу романтизму з'явився художньо завершений танець на пальцях (М. Тальоні, 20-ті рр XIX ст). По-четверте, М. Петіпа наприкінці XIX – на початку XX ст. ускладнив техніку танцю на пуантах (зокрема, рухів, що вимагають апломбу – стійкості), та збільшив його кількість. Зміни конструктивних особливостей пуантів на початку XX ст. (носок став квадратним і твердішим) дозволили балерині вільніше танцювати на пальцях. По-п'яте, пальцева техніка еволюціонувала у неокласичному танці Дж. Баланчіна середини XX ст.: відмова від «пружинного» підйому петербурзької школи, введення підйому на пуанти «перекатом» або «витисканням», що розширило танцювальні можливості балерини. По-шосте, балетмейстери сучасної хореографії кінця XX – початку XXI ст. не відмовилися від пуантів, продовжують пошуки по розширенню художньо-виразних можливостей танцювання на пальцях. Дослідження не претендує на вичерпність, представлене в аспекті концептуалізації розвитку пальцевої техніки як складової еволюції класичного танцю.*

Ключові слова: *танці на пуантах, пальцьова техніка в балеті, балет, класичний танець, хореографія.*

Перова Анна Алексеевна, *заслуженная артистка Украины, доцент кафедры народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Формирование и развитие техники исполнения на пуантах в классическом танце

Цель статьи *– выявить основные этапы формирования и развития техники исполнения на пуантах в классическом танце.* ***Методология***. *На основе анализа научной литературы, использования хронологического подхода, метода систематизации стало возможным проведение научно-объективного исследования.* ***Научная новизна***. *Предложена периодизация развития танцевальной техники на пуантах как составляющей эволюции классического танца.* ***Выводы.*** *Достаточно условно можно выделить периоды в процессе эволюционирования пальцевой техники классического танца. Во-первых, истоки техники танца на пуантах достигают Античности (греческие танцовщицы) и Средневековья (танцы жонглеров, персонажей комедии дель арте).*

©Перова Г. О., 2018

Во-вторых, решающее значение для появления танца на пальцах имела реформа театрального костюма второй половины XVIII века. Отсчет истории танцевания на пальцах можно вести от первого зафиксированного случая 1796 г. в Лондоне во время спектакля Ш. Дидло «Зефир и Флора». В-третьих, только в эпоху романтизма появился художественно завершенный танец на пальцах (М. Тальони, 20-е гг XIX в). В-четвертых, М. Петипа в конце XIX – начале XX в. усложнил технику танца на пуантах (в частности, движений, требующих апломба – устойчивости), и увеличил его количество. Изменения конструктивных особенностей пуантов в начале XX в. (носок стал квадратным и твердым) позволили балерине свободно танцевать на пальцах. В-пятых, пальцевая техника эволюционировала в неоклассическом танце Дж. Баланчина середины XX в.: отказ от «пружинного» подъема петербургской школы, введение подъема на пуанты «перекатом» или «выдавливание», что расширило танцевальные возможности балерины. В-шестых, балетмейстеры современной хореографии конца XX – начала XXI в. не отказались от пуантов, продолжают поиски по расширению художественно-выразительных возможностей танцевания на пальцах. Исследование не претендует на полноту, представлено в аспекте концептуализации развития пальцевой техники как составной эволюции классического танца.

Ключевые слова: *танцы на пуантах, пальцевая техника в балете, балет, классический танец, хореография.*

Perova Hanna, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Folk and Classical Choreography, Kiev National University of Culture and Arts*

Formation and development of techniques of execution on pointe shoes in classical dance

Purpose of the article is *to identify the main stages of the formation and development of dance technique on pointe shoes in classical dance.* ***Methodology****. Based on the analysis of the scientific literature, the use of the historical chronological approach, the method of systematization, it was possible to conduct a scientifically objective study.* ***Scientific novelty.*** *In the article the periodization of the development of dance technique on pointe shoes as a component of the evolution of classical dance* ***Conclusions****. It is sufficiently conditional to distinguish periods in the process of evolution of the technique of dance on pointe shoes. The origins of the technique of dance on pointe shoes reach antiquity and the Middle Ages. The decisive significance for the appearance of dance on fingers was the reform of theatrical costume of the second half of the eighteenth century. The count of the history of dance on fingers can be traced from the first fixed case of 1796 in London during the presentation of Ch. Diedlo, «Zephyr and Flora». However, only in the era of romanticism artistically completed the dance on the fingers (M. Talioni, the twenties of the XIX century). M. Petipa in the late XIX – early XX century complicated the technique of dance on pointe shoes (in particular, movements requiring aplomb – stability), and increased its amount. Changes in the design features of the pointe shoes in the early twentieth century (the toe became square and solid) allowed the dancer to dance freely on his fingers. The fingers technique evolved in J. Balanchine's neo-classical dance mid-twentieth century: the rejection of the «spring» rise of the St. Petersburg school, the introduction of a boot on the poets «rolled up» or «squeezing out», which expanded the dance skills of the ballerina. Choreographers of modern choreography at the end of the XXth and beginning of the XXIst century did not abandon pointe shoes, continue to search for the expansion of expressive artistic possibilities of dancing on the fingers. The study does not pretend to be complete, presented in the aspect of conceptualizing the development of finger technology as a composite evolution of classical dance.*

Key words: *dance on pointe shoes, finger technique in ballet, ballet, classical dance, choreography.*

Актуальність теми дослідження. Хореографічне мистецтво сучасності неможливо уявити без класичного танцю, якому притаманно гранично поетичне узагальнення у трактуванні художніх образів. Упродовж всієї історії балетного театру класичний танець є його основою та головним виражальним засобом, ґрунтом

для становлення і професійного вдосконалення виконавського та балетмейстерського мистецтва, виховання майбутніх артистів. Емблематичним засобом виразності класичної хореографії став танець на пуантах (загальновживаним також стало формулювання «танець на пальцях»), що з'явившись на балетній сцені у добу Преромантизму, набув завершеної форми у добу Романтизму та став символом не тільки стильового напряму в мистецтві, а й в цілому повітряного, витонченого класичного танцю, що не припиняє еволюціонувати і до сьогодні.

Розвиток пальцевої техніки в класичному танці продовжується вже понад двісті років. Прослідкувати його основні етапи в історичній ретроспективі та з'ясувати особливості динаміки викладання танцювальної техніки на пуантах важливо для відтворення цілісного уявлення про розвиток класичного танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема виникнення та розвитку пальцевої техніки в танцювальному мистецтві хвилювала багатьох теоретиків та практиків хореографії. Досить умовно праці з цієї проблеми можна розділити на історико-аналітичні та освітньо-методичні. До першої групи відносимо праці авторів, що лише накреслили шляхи подальшого дослідження пальцевої техніки (А. Волинський [6] та ін.), провели фундаментальний аналіз еволюції танцю на пальцях (Л. Блок [4] до 40-х рр. XX ст.), продемонстрували застосування пальцевої техніки для створення художніх образів в балеті (вітчизняні дослідники Ю. Станішевський [9] та ін.; зарубіжні – Ю. Бахрушин [2], В. Гаєвський [7] та ін.), прослідкували становлення та розвиток хореографічних шкіл (І. Голанцева [8], Т. Філановська [10] та ін.). До другої групи відносимо підручники, посібники, методичні рекомендації вітчизняних (Г. Березова [3] та ін.) та зарубіжних (А. Ваганова [5] та ін.) фахівців-практиків. Однак, комплексної наукової розвідки, присвяченій означеній проблемі, проведено не було.

Мета дослідження – виявити основні етапи формування та розвитку техніки виконання на пуантах в класичному танці.

Виклад основного матеріалу. Під пуантами (від французького pointe – вістрє, кінчик) розуміють взуття, яке використовується при виконанні жіночого класичного танцю. Пуанти мають твердий носок. Танець на пуантах – танець на кінчиках пальців – один з основних елементів жіночого класичного танцю. Конструкція пуантів сприяє досягненню стійкості на опорній нозі [1, 419].

Л. Блок у передмові до книги «Виникнення та розвиток техніки класичного танцю» зупиняється на неприродних з погляду фізіології людини ознаках класичного танцю, серед яких приділяє увагу й пуантам, називаючи їх продуктом «відверненого мислення». Порівнюючи шлях розвитку балетного мистецтва з музичним, авторка зазначає, що дотримання природності позбавило б людство сучасної музики, до якої втрутився математичний розрахунок (інтервали, гами та ін.). «Класичний танець аналогічний продукт багатовікової творчості: у ньому все неприродно з точки зору первісних танцювальних спонукань і все закономірно, якщо підійти до побудови тіла умоглядно та поставити за мету знайти усі його танцювальні можливості. Так і пуанти. Це доведена до кінця думка – більше нічого: як високо не ставай на півпальці, нога все ж створює ламану лінію. Щоб

отримати ту ж пряму, яку ми можемо отримати у повітрі, в стрибку, – необхідно встати на пальці. Який простір для виразності надають пуанти, ми ще не знаємо, тому що якщо за що й можна дорікнути балет попередніх епох, це не за те, що ним винайдені пуанти, а за те, що він не зрозумів їх, не мав там, де б вони прозвучали у весь голос», – поетично відстоювала право на існування пуант у 30-х рр. XX ст. Л. Блок [4, 29].

Акім Волинський, відомий мистецтвознавець, театральний критик у книзі «Книга тріумфувань» одну з глав назвав «Пальці», однак не подав глибокого аналізу пальцевої техніки артистів балету. «…якщо вертикальне положення відображає суттєвим чином вигляд людини, то стояння на пальцях являє собою апофеоз, тобто найвище мислиме і уявне його вираження. Але стояти на пальцях можна лише впродовж однієї якоїсь секунди, нестрясно і нерухомо. Це не просто стан спокійний та безтурботний. Він є результатом свідомого героїчного зусилля, при якому дихаєш грудьми всередину та затримуєш настрій у миттєвому завмиранні… Ця чудова точка, невидима, але всесильна, через яку проходить від голови до підлоги лінія рівноваги, вимагає від вас обов'язкового руху та просування у просторі… Рухайтеся, радійте, давайте вертикальну лінію в горінні, у пожарі, у внутрішньому прагненні вперед та вгору!», – захоплено відтворює зовнішні прояви пальцевої техніки А. Волинський [6, 25].

Проблема появи танцювання на пальцях остаточно не вирішена у сучасній науці. Зважаючи на віддаленість у часі, відсутність універсальної системи запису танцювальних рухів, можливість аналізу лише частки іконографічних джерел далекого минулого пояснює достатню умовність припущень щодо виникнення танцювання на пальцях в той чи інший історичний періоди.

Більшість теоретиків схиляються до думки, що витоки танцювання на пальцях сягають Античності. За скульптурами та графічними зображеннями танцівниць на пальцях Л. Блок робить висновок про існування подібних танців у Древній Греції. Від Античності можна перекинути місток до танців на пальцях жонглерів в середньовічній Англії, а також танців персонажів комедії дель арте, що також зображувалися на гравюрах у танцях на пальцях.

Реформа театрального костюму другої половини XVIII століття сприяла розвитку пальцевої техніки. Перший раз танцівники балету піднялися на кінчики пальців 1796 року в Лондоні під час вистави Шарля Дідло «Зефір та Флора». Серед балерин історія зберегла імена одних з перших танцівниць на пальцях у м'якому взутті у балетах Ш. Дідло: Госселен – у Франції, Авдотьї Істоміної – у Росії. Французький історик балету, згадуючи виставу «Зефір та Флора», поставлену Дідло в Парижі 1815 року, зазначав: «Ми впізнаємо з газет, що старша мадемуазель Госселен упродовж декількох миттєвостей стояла на пальцях, sur les pointes des pieds – що було до цього небаченим» [2, 66].

У добу преромантизму велися пошуки у сфері лексичного збагачення танців на балетній сцені, однак художньо завершеного танцю на пальцях не з'явилося.

Л. Блок стверджує, що пуанти з'явились у трьохрічному проміжку, від 1822 по 1825 рік [4, 242]. Прийом танцювання на кінчиках пальців у спеціальному

взутті, створений Марією та Філіпом Тальоні як технічний прийом ліг в основу нової школи. Не лише ті танцівниці, що наслідували художні принципи Тальоні, а всі виконавиці затанцювали на пальцях і з того моменту зі школою XVIII ст. було покінчено. Фактично відбулася революція у сфері жіночого виконавства.

У XVIII та на початку XIX ст. вершиною танцю вважався чоловічий, пуанти ж кардинально змінили положення танцівниці на балетній сцені. Тальоні, Ельслер, Грізі піднесли балерину на недосяжний для танцівника п'єдестал, перетворивши партнера через зміни танцювальної стилістики на допоміжну силу, на «підтримку» при пуантах. Російські балерини Смірнова, Санковська, Андреянова одними з перших в Росії виконували танець на пуантах.

Винахід пуантів спричинив еволюцію методики викладання у балетних школах по всьому світу, оскільки необхідно було ретельніше підходити до тренування стопи та ноги в цілому через збільшення технічної складності під час виконання танцю на пуантах.

Вагомий внесок у розвиток танцю на пуантах зробив видатний реформатор балетного театру Маріус Петіпа. Він здійснив трансформацію творчої форми балетного спектаклю, одночасно ускладнився танець на пуантах, носок яких став квадратним і твердішим, що дозволяло балерині вільно танцювати на пальцях [10, 38].

У постановках М. Петіпа танець у цілому відокремився також від пантоміми, його рухи абстрагувалися від побутових. Значно зросла кількість рухів на пуантах. Якщо раніше підняття на пальці були миттєвими, не акцентувалися, слугували перехідними рухами, то зараз виробляються рухи, які вимагають від танцюриста aplomb – стійкості.

Оновленого прочитання танець на пуантах зазнав у діяльності реформаторів початку XX століття О. Горського, М. Фокіна. Яскравим проявом імпресіоністичності у творчості М. Фокіна був «Лебідь» (1907) на музику К. Сен-Санса. Короткий номер побудований на пальцевій техніці (pas de bourree, arabesques, attitudes). Окрім складної техніки на пальцях використані також рухливі позиції рук. Мініатюра «Лебідь» стала одним з символів класичної хореографії.

Центр розвитку танцю на пуантах перемістився з Європи, де на початку XX ст. спостерігалася криза класичного балету, народжувався танець модерн, експресивний вільний танець, що заперечував традиції балетного театру, не використовував принципи класичного танцю, до Росії.

Збереження, поширення та оновлення класичного танцю в його російському варіанті відбулося завдяки «Російським сезонам» та «Російському балету» С. Дягілева. Саме у співпраці з С. Дягілевим розквітнув талант одного з реформаторів балету XX століття Джорджа Баланчіна (Георгія Баланчівадзе).

Видатний балетмейстер XX ст., творець неокласичного стилю в балеті Дж. Баланчін велику увагу приділяв роботі над технічною досконалістю танцівниць та їхній техніці на пуантах. Він домагався підйому «перекатом», або «витискуванням», при якому танцівниця встає на пуант або опускається за допомогою перекочування вгору або вниз через плеснові суглоби і суглоби

кінчика пальця ноги. У класі він відмовлявся від «пружинного» підйому, який він бачив в юності, і при якому танцівниця встає на пуант або опускається за допомогою невеликого підскоку або стрибка. Усі його танцівниці працювали на пуантах уміло і виразно, Баланчін змусив цю штучну техніку здаватися природною. Не дивлячись на віртуозність техніки, балерина в постановці Баланчіна ніколи не є акробаткою або виконавицею трюків. У його балетах, вона звичайна учасниця ансамблю, в якому усі жінки виконують один і той же елемент. Нова техніка, розроблена Баланчіним, дозволяє артисткам вільно танцювати на пуантах, як раніше – в м'якому взутті. Поступово склався ідеал балерини Баланчіна з витонченою пуантовою технікою, подовженими пропорціями тіла, природною музикальністю та артистизмом [11].

Попри стрімкий розвиток стилів та напрямів сучасної хореографії наприкінці XX – на початку XXI ст., проникнення на балетну сцену танцювання у різноманітному взутті та босоніж, балетмейстери і сьогодні не припиняють пошуки по розширенню діапазону виразності танцю на пуантах (Дж. Ноймайєр, Б. Ейфман, А. Рехвіашвілі та ін.)

Наукова новизна. Запропоновано періодизацію розвитку танцювальної техніки на пуантах як складової еволюції класичного танцю.

Висновки. Досить умовно можна виокремити періоди у процесі еволюціонування пальцевої техніки класичного танцю. По-перше, витоки техніки танцю на пуантах сягають Античності (грецькі танцівниці) та Середньовіччя (танці жонглерів, персонажів комедії дель арте). По-друге, вирішальне значення для появи танцю на пальцях мала реформа театрального костюму другої половини XVIII ст. Відлік історії танцювання на пальцях можна вести від першого зафіксованого випадку 1796 р. в Лондоні під час вистави Ш. Дідло «Зефір та Флора». По-третє, лише у добу романтизму з'явився художньо завершений танець на пальцях (М. Тальоні, 20-ті рр XIX ст). По-четверте, М. Петіпа наприкінці XIX – на початку XX ст. ускладнив техніку танцю на пуантах (зокрема, рухів, що вимагають апломбу – стійкості), та збільшив його кількість. Зміни конструктивних особливостей пуантів на початку XX ст. (носок став квадратним і твердішим) дозволили балерині вільніше танцювати на пальцях. По-п'яте, пальцева техніка еволюціонувала у неокласичному танці Дж. Баланчіна: відмова від «пружинного» підйому петербурзької школи, введення підйому на пуанти «перекатом» або «витисканням», що розширило танцювальні можливості балерини. По-шосте, балетмейстери сучасної хореографії не відмовилися від пуантів, продовжують пошуки по розширенню художньо-виразних можливостей танцювання на пальцях.

Дослідження не претендує на вичерпність, представлене в аспекті концептуалізації розвитку пальцевої техніки як складової еволюції класичного танцю.

Література

1. Балет: энциклопедия / [гл. ред. Ю. Григорович]. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

2. Бахрушин Ю. История русского балета. Москва: Просвещение, 1973. 255 с.

3. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних коллективах. Київ: Муз. Україна, 1990. 272 с.

4. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.

5. Ваганова А. Основы классического танца: учеб. пос. Лнинград – Москва: Искусство, 1963. 180 с.

6. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. 352 с.

7. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. 384 с.

8. Голанцева И. А. Московское хореографическое училище. Становление. Этапы развития: автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 1990. 24 с.

9. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

10. Филановская Т. А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII – XX веков: автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2011. 49 с.

11. Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. Санкт-Петербург: АРБ им. А. Я. Вагановой. 2006. Вып.15. С. 28-32.

References

1. Grigorovich, Yu. (Ed.). (1981). Balet: entsiklopediya. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

2. Bahrushin, Ju. (1973). History of Russian Ballet. Moscow: Prosveshhenie [in Russian].

3. Berezova, H. O. (1990). Classical dance in children's choreographic collectives. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Blok, L. D. (1987). Classical dance: history and modernity. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

5. Vaganova, A. (1963). Basics of classical dance: a tutorial. Leningrad – Moscow: Iskusstvo [in Russian].

6. Volynskii, A. L. (2008). Book of rejoicing. The ABC of classical dance. St. Petersburg: Lan', Planeta muzyki [in Russian].

7. Gaevskij, V. (1981). Divertissement. Fate of the classical ballet. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

8. Голанцева И. А. Moscow Choreography School. Becoming. Stages of development. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

9. Stanishevskyi, Yu. O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kiev [in Ukrainian].

10.Filanovskaja, T. A. (2011). Dynamics of choreographic education in the artistic culture of Russia of the XVIII – XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].

11. Shorer, S. (2006). Balanchine's technique. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. St. Petersburg: ARB im. A. Ja. Vaganovoj, 15, 28-32 [in Russian].

УДК 792.82:[792.023:7.071.1

Шумілова Вікторія Віталіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії, здобувач
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
artvikvit@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЧНІ ЗВЕРШЕННЯ ХУДОЖНИКА А. Г. ПЕТРИЦЬКОГО У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ

У дослідженні маємо на ***меті*** *проаналізувати сценографічну спадщину художника А. Г. Петрицького у балетному театрі, розкрити питання посилення ролі авторської образотворчої режисури сценографа в контексті балетмейстерського задуму.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні історико-культурного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість висвітлити сутнісні аспекти сценографічної діяльності видатного українського художника у хореографічних постановках.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в переосмисленні та поверненні із забуття творчого доробку художника-реформатора української сценографії, в дослідженні впливу художніх форм і засобів сценографічної творчості А. Петрицького на створення хореографічно-пластичних образів.* ***Висновки.*** *Проаналізувавши сценографічну спадщину А. Г. Петрицького у балетних постановках, можна стверджувати, що художник сприяв піднесенню художнього оформлення до важливого драматургічно-виражального чинника хореографічного твору, від якого великою мірою залежала вся естетична, емоційна атмосфера балетної вистави, її якість. Діяльність А. Петрицького окреслила вектор розвитку української сценографії на багато років вперед. Його театральні роботи промовляють про місію художника у процесі реформації українського балетного театру, є історичною пам'яткою, документом про велику образотворчу культуру митця.*

Ключові слова: *А. Г. Петрицький, сценографічна спадщина, художник театру, театральний костюм, декорації, балет.*

Шумилова Виктория Витальевна*, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Сценографические свершения художника А. Г. Петрицкого в балетном театре

В исследовании ставим ***целью*** *проанализировать сценографическое наследие художника А. Г. Петрицкого в балетном театре, раскрыть вопросы усиления роли авторской изобразительной режиссуры сценографа в контексте балетмейстерского замысла.* ***Методология*** *исследования заключается в применении историко-культурного, искусствоведческого методов, которые дают возможность осветить сущностные аспекты сценографической деятельности выдающегося украинского художника в хореографических постановках.* ***Научная новизна*** *работы заключается в переосмыслении и возвращении из забвения творческого наследия художника-реформатора украинской сценографии, в исследовании влияния художественных форм и средств сценограф-ического творчества А. Петрицкого на создание хореографично-пластических образов.* ***Выводы****. Проанализировав сценографическое наследие А. Г. Петрицкого в балетных постановках, можно утверждать, что художник способствовал подъёму художественного оформления до важного драматургически-выразительного фактора хореографического произведения, от которого во многом зависит вся эстетическая, эмоциональная атмосфера балетного спектакля, его качество. Деятельность А. Петрицкого очертила вектор развития украинской сценографии на много лет вперёд. Его театральные работы говорят о миссии художника в процессе реформации*

©Шумілова В. В., 2018

украинского балетного театра, являются исторической достопримечальностью, документом о большой изобразительной культуре художника.

Ключевые слова: *А. Г. Петрицкий, сценографическое наследие, художник театра, театральный костюм, декорации, балет.*

***Shumilova Viktoriia**, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Choreography, Applicant at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Scenographic accomplishments of designer A. H. Petrytskyi in ballet theater

***The purpose of the article** to analyze the scenographic heritage of stage designer A. H. Petritskyi in a ballet theatre and to expose the question of strengthening of the role of authorial visual arts directing of scenographer in the context of ballet master's intent. **The methodology** consists of historical-cultural and art history methods that give an opportunity to expose the essential aspects of scenographic activity of a prominent Ukrainian costume designer in choreographic performance. **The scientific novelty** of the work comprises of rethinking and returning from the oblivion of the creative work of a graphic designer-reformer of Ukrainian scenography, research of the influence of design forms and facilities of Petritskyi's scenographic creativity on the creation of choreographically plastic images. **Conclusions**. Analysis of Petritskyi's scenographic heritage in ballet performances allowed us to assert that stage designer was contributing the rise of decorative design up to the important dramaturgic-expressive factor of the choreographic work that played a big role in the whole aesthetic, emotional atmosphere of the ballet performance, its quality. Petritskyi's activity has outlined the vector of the development of Ukrainian scenography for many years ahead. His theatrical works tell us about designer's mission in the process of the reformation of Ukrainian ballet theater and are a historical memorial, document about the great designer's culture of visual arts.*

Key words: *A. H. Petritskyi, scenographic heritage, theatrical stage designer, theatrical suit, sceneries, ballet.*

Актуальність теми дослідження. Сучасне прагнення до духовного відродження та гуманізації культури нерозривно пов'язане зі зверненням до культурної спадщини й усвідомленням духовних традицій українського народу.

Нині українське мистецтво збагачується за рахунок повернення із забуття багатьох талановитих митців, зокрема художника Анатолія Галактіоновича Петрицького. Звертаючись до сторінок історії, ми думаємо не стільки про минуле, скільки про сучасність.

Аналіз досліджень і публікацій. Театральну творчість А. Петрицького (1895 – 1964) вперше було широко представлено у праці мистецтвознавця В. Хмурого «Театральні строї» (1929) [1]. Дослідник наголошує на унікальності «театральних строїв» митця, яким властиві новаторство та національна значимість.

Дослідженню театрального доробку митця, аналізу мистецьких та стилістичних особливостей, присвячені праці українських вчених другої половини ХХ ст.: І. Врони, Д. Горбачова та Л. Петрицької, Д. Горбачова, а також В. Рубан, яка опрацювала малярську спадщину А. Петрицького. Розвідки про театральні проекти, реалізовані митцем, системно висвітлювались у вітчизняних періодичних виданнях: «Вітчизна» (1969, 1974), «Соціалістична культура» (1975), «Театральний Київ» (1970) тощо.

Мистецький альбом «Анатоль Петрицький», де представлено багату колекцію театральних ескізів костюмів та сценографій А. Петрицького, який упорядкували Т. Лозинський та Т. Руденко, став вагомим виданням початку ХХІ ст. Це надбання зберігається у збірці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Спадщину митця, що зберігається в Центральному державному архіві-музею літератури та мистецтва України, опрацювали науковці О. Петасюк та О. Сморжевська. Спираючись на потужний арсенал дослідницької літератури, дозволимо собі зазначити, що творчість А. Петрицького є об'єктом постійного зацікавлення мистецтвознавців.

Мета статті – проаналізувати ще недостатньо досліджену сценографічну спадщину художника А. Петрицького у балетному театрі, розкрити питання посилення ролі авторської образотворчої режисури сценографа в контексті балетмейстерського задуму.

Виклад основного матеріалу. 27 вересня 2012 р. у Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України пройшла презентація альбому «Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації». У розкішному виданні представлені 243 ескізи костюмів і декорацій 1915 – 1960 рр. із зібрання музею (а загалом у колекції 600 експонатів «від Петрицького»). Над альбомом попрацювали укладачі Тетяна Руденко і Тарас Лозинський, вступну статтю написав Дмитро Горбачов, автор макету – Андрій Кись, співробітники музею, а видали його Музей театрального, музичного і кіномистецтва України та Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка (Львів) [15].

Вихід альбому – унікальна подія, оскільки про українця Петрицького у нас знають менше, ніж у світі. Так у Кельні на виставці «Кращі сценографи XX сторіччя» (1986) почесне місце було відведене українському авторові, а його роботи виставлялися на міжнародних театральних фестивалях у Мексиці, Великобританії, Америці, Канаді. Знаменитий «Кат» Петрицького (ескіз костюма до «Принцеси Турандот», 1928) був збільшений, віддрукований на полотнищі і прикрашав будівлю виставки «Дні Києва в Тулузі».

З ім'ям Анатолія Галактіоновича Петрицького пов'язана історія українського радянського театру з перших років його становлення і до початку 60-х років. Петрицький, як художник, виявив себе практично у всіх жанрах. Він створював театральні декорації, ескізи костюмів і по праву вважається основоположником цього виду мистецтва в Україні.

Анатолій Петрицький – знакова постать для становлення української сценографії. У його творчій долі позначилися всі гострі, конфліктні політичні й культурні процеси вітчизняного мистецтва XX століття [12]. Особистість цього художника висвічується у театральній історії зразками кольорово-яскравої образності, невгамовною фантазією, проявами людської самобутності та активним темпераментом. На думку художника Василя Бородай, Анатолій Галактіонович Петрицький назавжди сфокусував у своєму мистецтві традиції та новаторство, бо завжди був «яскравою, цілісною, ні на кого не схожою людиною… Він був не наслідувачем, а творцем, він був із тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав застарілі канони і догми ,створював свою правду і власні формули краси» [9, 8].

В історії образотворчого мистецтва Анатолій Петрицький залишається насамперед художником театру. Саме театр стане цариною формування його

творчої виразності, тим середовищем, де викристалізується його талант, змішаються в активному, дієвому поєднанні його безмежна фантазія, любов до колористичної емоційності та творча винахідливість [12]. Високу живописну культуру, тонке розуміння законів театральності та декоративності – ось, насамперед, той неоцінимий вклад, який вніс Петрицький в оформлення сцени театру і який став віднині для неї невід'ємним елементом і надбанням.

Справжньою стихією Петрицького завжди був не драматичний театр, а опера і балет, що мають свої особливості традиційної умовності, піднесеної святкової театральності і романтичної патетики, часто казкової фантастики [3, 54].

Анатолій Галактіонович першим з-поміж інших художників театру виступив реформатором театру опери та балету. Він володів традиційним репертуаром, але його постановки справляли враження небаченого видовища. В основі цього враження лежала нетрадиційна просторова система і своєрідна ритміка кольорових мас та простих пластичних форм. Як в народному театрі зображена акторська майстерність та ігровий простір, так і у спектаклях Анатолія Петрицького підкреслювалася коробка сцени, яка була не прихована від глядача кулісами. Зміною глядацьких вражень, експресією костюмів, введенням конструкцій-макетів української архітектури – всім цим арсеналом образності Анатолій Галактіонович запрошував до життя соціальне середовище України [4, 17].

З театральних оформлень Анатолія Галактіоновича в 1919 році варто уваги оформлення балету «Жізель» (у постановці М. Мордкіна). 1919 – 1920 роки Петрицького вирізняються напруженою художньо-театральною працею. Цей період позначено сміливими новаторськими спробами докорінно реформувати сценічне оформлення, виявити нові форми і засоби театрально-декораційного мистецтва. Анатолій Галактіонович був першим в Україні, хто ще у 1917 – 1918 роках порушив важливі проблеми реорганізації художнього оформлення театральних вистав [3, 64]. Соціальна й етнічна різновидність костюмів, архітектури, побутових предметів була для Анатолія Петрицького ґрунтом художнього зіставляння.

Про особливості театрально-декораційних праць Анатолія Галактіоновича у Москві 1922 – 1924 років важко судити, оскільки матеріалів не залишилося, за винятком кількох репродукцій ескізів костюмів, зокрема, до балету «Нур і Анітра» у постановці М. Мордкіна (1923) та «Ексцентричний танець» К. Голейзовського (1922). Те, що робив художник протягом трьох років, тогочасні художні критики називали оновленням балетного костюма, що став органічною часткою жесту. Ескізи були спробою знайти суто абстрактні форми для виявлення самого руху танцю. Своїми графічними якостями одяг передавав напористу чіткість і гостроту рухів нового балету. Тоді багатьом здавалося, що прискорений темп життя мусить відбитися адекватно на сцені, що в цій рвучкості головне – рух, швидкість. Цю швидкість Петрицький не без іронії висловив у ескізах костюмів до «Екцентричного танцю» у постановці К. Голейзовського, де танцювали не люди, і не костюми, а чорні і білі лінії та геометричні фігури.

Слід зазначити, що Анатолій Галактіонович Петрицький вже на цьому етапі своєї діяльності включав костюм в кольорово-декоративне оформлення сцени як найважливіший його динамічний компонент, як елемент художньої виразності.

Костюм актора він трактував як важливий засіб сценічної характеристики персонажа. Разом з цим художник підкреслював костюмом характерні фізичні особливості людського тіла. Важливим є уміння Петрицького використовувати фактурні та кольорові особливості текстильного матеріалу, гармонійно компонувати барвисті шматки матерії, додаючи фарби, бронзу, срібло. Все це підкорено у нього визначенню стилю і теми вистави.

Глибоке відчуття театральності художник демонструє на суто видовищнім матеріалі. Підтвердженням є оформлення Петрицьким балету «Корсар» у Харківській опері у 1925 році (режисер М. Мойсєєв).

Його ескізи костюмів свідчать про врахування класичної структури танцю. Колір, святкова сяюча декоративність запанували в сюжетній виставі. Петрицький створив на сцені феєрично яскраву гру барв і ліній та підкорив її змістовній побудові спектаклю. Сама екзотика сюжетної основи балету «Корсар» підказувала художнику той підвищений живописно-барвистий характер оформлення, за яким конструкції майже не помічалися. Це було чимось цілком несподіваним і прогресивним, хоча і мало певні сліди формалізму і естетизму. Вірний своєму постійному принципу залишати для дії якомога більше сценічного простору, Анатолій Петрицький вжив перспективне оформлення сцени, що розгорнув її глибину, так потрібну для балету. В «Корсарі» балетні строї побудовані за принципом виявлення пластики і динаміки руху.

Художник підсилив сценічний рух і простір тим, що ввів рухомі декоративні полотна для показу моря, хмар та інших асоціативно-сюжетних мотивів. В оформленні «Корсара» художник виявив своє особливе уміння гармонійно включати строї у декоративно-кольорове оформлення вистави [5, 121 – 122]. Харківська постановка вразила небаченою доти видовищністю.

Сюжетний матеріал балету «Червоний Мак» (муз. Глієра), поставлений Столичною державною оперою в сезоні 1927 – 1928 років, вимагав від художника конкретної асоціативності в зіставленні СРСР з колоніальним Китаєм, зв'язування його своєю етнографічністю й пантомімічністю. Художник в оформленні балету подбав про конкретні сюжетні асоціації та зробив наголос на те, щоб оформлення й строї розвивали, підкреслювали сюжет. «Червоний Мак» став прикладом втілення кінематографічного принципу у зміні картин, різних планів й широкого використання конкретних аксесуарів, що надавали спектаклеві високої емоційної впливовості.

Виключно велика роль художника у справі оновлення і перетворення театрально-декораційного мистецтва в Україні, його стрімкого росту та піднесення. Кожна театральна робота Петрицького була новим словом, яскравою подією, що просувало вперед мистецтво театрального оформлення.

Оформлення А. Петрицьким було завжди пов'язане з музикою, зі сценічним або хореографічним рухом, з освітленням та іншими компонентами спектаклю. Саме в цьому художньому поєднанні його декорації по-справжньому хвилювали.

Продовжуючи вперто шукати нові засоби сценічного оформлення, Анатолій Галактіонович наполегливо вивчав український побут і мистецтво та в своєрідній інтерпретації використовував все це для оформлення вистав, особливо при створенні костюмів [16, 10].

Оновлення торкнулося і балетних вистав. У Анатолія Петрицького новим і прогресивним було те, що він зрозумів балет як мистецтво, в якому способом виразності художнього образу є дія й організований пластичний рух тіла людини. Одяг балетного актора повинен не просто красиво укривати тіло, а допомагати виявленню пластики його рухів, жестів – специфічної мови балету.

Костюм у балеті відіграє велику роль. Він може вигідно відтінити достоїнства фігури танцівника й приховати вади, зробити танець легким і вишуканим, підкреслити красу ліній в адажіо, але може й завадити в танці, зробити його важким, гнітюче одноманітним.

Вишуканістю пластичного та кольорового розв'язання відзначалися малюнки костюмів Анатолія Галактіоновича. Вдаючись часто до стилізації, Петрицький в ескізах костюмів підказував акторові характер рухів, манеру триматися на сцені.

В 30-і роки остаточно сформувались основні риси обдарованості Анатолія Галактіоновича, які визначили його мистецьку індивідуальність. У цей період художник працював над творами, які увійшли до золотого фонду театрально-декораційного мистецтва. Серед них «Тарас Бульба» (1937), «В бурю», що були поставлені в Київському театрі опери та балету та ін.

Особливу зацікавленість викликає балет «Спляча красуня» (1934), поставлений у Харківському академічному державному театрі опери та балету (постановка К. Гойлезовського, музика П. І. Чайковського). У балеті відображена вся сила живописного дару Анатолія Галактіоновича, яка спрямована на поєднання живопису з музикою. Глибоке проникнення художника у музику Чайковського, сприяло мелодійно-пісенному оформленню вистави, наскрізь проникнуте єдиним музично-живописним ритмом. «Симфонією звуків і барв» називали деякі рецензенти цю виставу, що була побудована на виявленні внутрішнього змісту музики засобами живопису, поетичних кольорів багатої художньої фантазії. Все це створило принципово важливу основу, що піднесла театральну декорацію А. Петрицького на новий ступінь реалістичного мистецтва. Знання музики допомагало художнику не тільки відчувати і розуміти її, але й читати клавір, як справжній музикант.

Він одним із перших в українському театрі стверджував принцип цілісного живописного розв'язання всього спектаклю [13, 184]. В декораціях А. Петрицького завжди були присутні почуття сучасності, багата, невичерпна мистецька фантазія. Його поетичне оформлення вистав завжди дарувало глядачеві естетичну насолоду. Анатолій Галактіонович ніколи не думав про самовияв, а прагнув правдиво розкрити думку автора, відобразити час і епоху. Кожен ескіз його костюмів – це повноцінний мистецький твір, у якому відображений характер, рух, мальовнича динаміка.

У перше повоєнне десятиліття київський балет сягнув на якісно вищий мистецький рівень. Першою виставою, яку А. Петрицький оформив у Києві 1945 року, був балет «Лілея» композитора К. Данькевича. Створений на основі поеми Т. Шевченка, балет «Лілея» зі своїми поетично-народними танцями і мелодійною музикою став видатною подією сучасної балетної сцени. У творчому співробітництві з композитором та балетмейстером Г. Березовою художник створив оформлення, що органічно вписується у виставу, зливається з музикою і

танцями в єдине симфонічне ціле. Декорації «Лілеї» – одне з високих досягнень театрального живопису як за своїм динамічним та композиційним ладом, так і за пісенною звучністю колориту [3, 57].

Художник переніс у декорації дух Шевченківського оригіналу. Петрицький створив красномовний пейзажний фон. Природа стала виразницею переживань героїв, часткою їхнього духовного світу. Це враження особливо посилювали кольорове протиставлення, що їх дуже полюбляв художник [6, 35].

Оформлення «Лілеї» розвивало далі живописну лінію в українському театрі (перед цим – оформлення «Тараса Бульби», «Перекопа», «Черевичок», «Богдана Хмельницького») – лінію національного стилю театрально-декораційного мистецтва [3, 57].

Творчість Анатолія Галактіоновича настільки індивідуальна, що його ні з ким не сплутаєш. І не тому, що він був завжди однаковий, навпаки, тому, що він був безмежно різноманітний у своїх пошуках.

Творчі шукання, новаторські прийоми художника та балетмейстера найяскравіше розкрито у співпраці Анатолія Петрицького з Павлом Вірським, співдружність яких почалася в 20-і роки у період спільної праці над створенням «Тараса Бульби». І продовжена була в чудовому хореографічному колективі – Державному заслуженому ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського.

В оформлених Анатолієм Галактіоновичем Петрицьким танцях і хореографічних картинах: «Гопак», «Гопак фестивальний», «Гуцулка», «Запорожці», «Козачок», «Лявониха», «Ми пам'ятаємо» (або «Пам'ять серця»), «Рукодільниці», «Танок з віночками», «Чумаки» художник виступив як натхненний співець краси народної, вдумливий співавтор хореографа. Ця робота Петрицького здобула високу оцінку не тільки на Батьківщині, але й у багатьох країнах світу, де виступав прославлений колектив українських танцюристів [2]. Підтвердженням слугують відгуки іноземних і вітчизняних рецензентів. Зокрема, канадська преса називала художника «чародієм фарб».

У ствердженні естетичних цінностей погляди П. Вірського й А. Петрицького співпадали, оскільки ґрунтувалися на високому професіоналізмі й глибоких знаннях, здобутках різноманітних жанрів і видів мистецтва. Анатолій Галактіонович Петрицький включав доробок попередніх майстрів в образну хореографічну систему П. Вірського.

Сценічний образ, який створював художник у ескізах костюмів хореографічного колективу, являв собою образотворчий еквівалент хореографії, музики і художньо-узагальнене середовище, у якому органічно вільно розвивається танець. Задум балетмейстера П. Вірського був близький і зрозумілий А. Петрицькому, бо своєю роботою він доповнював зорове сприйняття твору. Художник відтворював задуманий світ, який логічно підкреслював пластику дії, манеру виконання і спосіб існування на сцені.

Створення ескізів костюмів, як і оформлення всього спектаклю у А. Петрицького було підкорено загальному тональному вирішенню через сприйняття кольору в динаміці, а також виділення окремих характерів-образів.

Гострота мислення А. Петрицького звучить у всіх творах, не зважаючи на відмінність героїв. Схильність Анатолія Галактіоновича до авторського аналізу впливала на образотворче вирішення хореографічних творів П. Вірського.

А. Петрицький виступає як тонкий знавець народного українського костюму. Художник наполегливо вивчав джерела народного мистецтва: збирав українську орнаментику, лубок, старовинний живопис тощо. Всі накопичені знання він акумулює у своїй діяльності в ансамблі.

Балет «Чорне золото» композитора В. Гомоляки, у постановці П. Вірського був останнім театральним твором, який оформив А. Петрицький у 1960 році.

Усі театральні роботи художника об'єднувало велика культура, досконалий професіоналізм, висока майстерність, яскрава видовищність. Їм притаманна найцінніша якість – глибоке проникнення в матеріал, у канву драматургії, хореографії, музики. Сценографічна діяльність Анатолія Галактіоновича сприяла успіху балетних спектаклів багатьох театрів України, Москви (Великий театр). Співпрацюючи з такими майстрами хореографічного мистецтва, як К. Голейзовський, М. Мордкін, А. Лукін, М. Фореггер, Р. Захаров, П. Вірський, художник завжди виступав співавтором балетмейстера, співтворцем балетного твору. Сценографічна спадщина великого митця є безцінним культурним здобутком, що міцно увійшов у скарбницю українського мистецтва і залишається його важливою складовою.

Наукова новизна роботи полягає в переосмисленні та поверненні із забуття творчого доробку художника-реформатора української сценографії, в дослідженні впливу художніх форм і засобів сценографічної творчості А. Петрицького на створення хореографічно-пластичних образів.

Висновки. Проаналізувавши сценографічну спадщину А. Петрицького у балетних постановках, можна стверджувати, що художник сприяв піднесенню художнього оформлення до важливого драматургічно-виражального чинника хореографічного твору, від якого великою мірою залежала вся естетична, емоційна атмосфера балетної вистави, її якість. Діяльність А. Петрицького окреслила вектор розвитку української сценографії на багато років вперед. Його театральні роботи промовляють про місію художника в процесі реформації українського балетного театру, є історичною пам'яткою, документом про велику образотворчу культуру митця.

Література

1. Анатоль Петрицький. Театральні строї / текст В. Хмурого. Харків: ДВУ, 1929. 88 с.
2. Боримська Г. Державний заслужений ансамбль танцю Української РСР. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 44 с.
3. Врона І. І. А. Петрицький: альбом. Життя і творчість А. Г. Петрицького. Київ: Мистецтво, 1968. 190 с.
4. Горбачёв Д. Е. Проблема традиций и новаторства в творчестве А. Г. Петрицкого: автореф. дис. на соиск. учёной степ. канд. искусствоведения. АН Украинской ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Київ, 1970. 25 с.
5. Горбачов Д. Анатолій Галактіонович Петрицький. Москва: Сов. художник, 1971. 129 с.
6. Горбачов Д. О. Анатоль Петрицький : нарис творчості. Київ: Знання, 1971. С. 33-35.
7. Горбачов Д. Інженер романтики // Вітчизна. 1969. № 2. С. 224-225.
8. Горбачов Д. Я темпераментно відчуваю життя. *Соціаліст. культура*. 1975. № 1. С. 36.

9. Григор'єв С. Мій учитель і друг. *Анатоль Петрицький: спогади про художника*. Київ: Мистецтво, 1981. С. 55-57.

10. Диченко І. Балетні строї Петрицького. *Театр*. Київ. 1970. № 1. С. 16-17.

11. Диченко І. Непомильним оком. *Вітчизна*. 1974. № 12. С. 161-166.

12. Ковальчук О. Живописна програма образної дієвості Анатолія Петрицького. URL: http://um.etnolog.org.ua>zmist. Назва з екрана.

13. Майстренко Я. Митець сонячного пензля. *Вітчизна*. Київ, 1965. № 4.

14. Марголін С. Мастера на Украине. *Художник и Зритель*. [М.], 1924. № 6, 7.

15. Савицкая О. В Киеве вспоминали об Анатолии Петрицком. *День*. Киев, 2012. № 173.

16. Цибенко П. А. Г. Петрицький: нарис про театрально-декораційну творчість. Київ: Мистецтво, 1951. 36 с.

References

1. Khmuryi, V. (1929). Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi [Anatol Petrytskyi. Theatrical formations]. Kharkiv: DVU [in Ukrainian].

2. Borymska, H. V. (1959). Derzhavnyi zasluzhenyi ansambliu tantsiu Ukrainskoi RSR [State Honored Dance Ensemble of Ukrainian SSR]. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvor. mystetstva i muz. lit. URSR [in Ukrainian].

3. Vrona, I. I. (1968). A. Petrytskyi: albom. Zhyttia i tvorchist A. H. Petrytskoho [A. Petritskyi: album. The life and creativity of A. H. Petrytskyi]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Gorbachev, D. Y. (1970). Problema traditsiy i novatorstva v tvorchestve A. G. Petritskogo [The Problem of traditions and innovation in the creativity of A. G. Petritskogo]. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: AN Ukrainskoy SSR, In-t iskusstvovedeniya, folklora i etnografii im. M. F. Rylskogo [in Russian].

5. Horbachov, D. (1971). Anatolii Halaktionovych Petrytskyi [Anatolii Halaktionovych Petrytskyi]. M.: Sov. Khudozhnyk [in Ukrainian].

6. Horbachov, D. O. (1971). Anatol Petrytskyi: narys tvorchosti [Anatol Petrytskyi : essays on creativity]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

7. Horbachov, D. (1969). Inzhener romantyky [Engineer of romance]. Vitchyzna – Motherland, 2, 224-225 [in Ukrainian].

8. Horbachov, D. (1975). Ia temperamentno vidchuvaiu zhyttia [I temperamentally feel the life]. Sotsialist. kultura – Socialist culture, 1, 36 [in Ukrainian].

9. Hryhoriev, S. (1981). Mii uchytel i druh [My teacher and friend]. Anatol Petrytskyi: spohady pro khudozhnyka – Anatol Petrytskyi: memoirs about designer (pp. 55-57). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

10. Dychenko, I. (1970). Baletni stroi Petrytskoho [Petrytskyi's ballet formation]. Teatr. Kyiv – Theatrical Kyiv, 1, 16-17 [in Ukrainian].

11. Dychenko, I. (1974). Nepomylnym okom [With infallible eye]. Vitchyzna – Motherland, 12, 161-166 [in Ukrainian].

12. Kovalchuk, O. Zhyvopysna prohrama obraznoi diievosti Anatoliia Petrytskoho [A picturesque program of Anatolii Petrytskyi's visual arts]. (n.d.). http://um.etnolog.org.ua. Retrieved from http://um.etnolog.org.ua>zmist [in Ukrainian].

13. Maistrenko, (1965). I. Mytets soniachnoho penzlia [Artist of a sunny brush] Vitchyzna. – Motherland, 4 [in Ukrainian].

14. Marholin, S. (1924). Mastera na Ukrayne [Masters in Ukraine]. Khudozhnyk y Zrytel – Artist and Spectator, 6 & 7 [in Ukrainian].

15. Savitskaya, O. (2012). V Kieve vspominali ob Anatolii Petritskom [Remembrance about Anatolii Petritskiy in Kiev]. Den – Day, 173 [in Russian].

16. Tsybenko, P. (1951). A. H. Petrytskyi: narys pro teatralno-dekoratsiinu tvorchist [A. H. Petritskyi: an essay on theatrical and decorative creativity]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 793.3

Щербаков Віктор Вікторович,
заслужений артист України,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ХОРЕОГРАФІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (В. ГУБАРЕНКА, М. СКОРИКА ТА Є. СТАНКОВИЧА) У ПОСТАНОВКАХ А. ШЕКЕРИ ТА Р. ПОКЛІТАРУ

Метою статті *є аналіз хореографічних рефлексій творів українських композиторів В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича у постановках А. Ф. Шекери та Р. В. Поклітару.* ***Методологія*** *статті побудована на засадах комплексного міждисциплінарного підходу, який дозволяє у процесі дослідження звертатись до надбань культурології, філософії, мистецтвознавства, історії культури, історії та теорії хореографічного мистецтва. Було використано такі наукові методи як історико-порівняльний метод застосований для здійснення огляду розвитку національного хореографічного мистецтва у 1960-1991 році, за допомогою методу аналізу було розкрито сутність основних постановок А. Шекери на твори українських композиторів, метод герменевтики дозволив ґрунтовніше розглянути філософську інтерпретацію людського буття у хореографічній постановці Р. Поклітару «Перехрестя».* ***Науковою новизною статті*** *є розкриття рефлексії творів видатних українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича у хореографічних постановках відомих українських балетмейстерів А. Шекери як представника класичного балету та Р. Поклітару як втілення сучасного танцю.* ***Висновки.*** *Таким чином, українське хореографічне мистецтво другої половини XX-початку XXI століття здійснювало спроби синтезу сучасних хореографічних тенденцій з елементами національної культури, залучаючи нову генерацію композиторів, які відходили від канонічних класичних стандартів у музиці та вкладали у свої твори проблеми сенсу людського буття та екзистенціальну проблему особистості, а саме В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича. Ця тенденція охопила класичний балет, який представлений творчістю А. Шекери («Цвіт папороті», «Каменярі», «Камінний гість») та сучасний танець – Р. Поклітару та його балет-триптих «Перехрестя» на скрипкові концерти М. Скорика.*

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, сучасний танець, Р. Поклітару, А. Шекера, рефлексія.*

Щербаков Виктор Викторович*, заслуженный артист Украины, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Хореографические рефлексии произведений украинских композиторов (В. Губаренко, М. Скорика и Е. Станковича) в постановках А. Шекеры и Р. Поклитару

Целью статьи *является анализ хореографических рефлексий произведений украинских композиторов В. Губаренко, М. Скорика и Е. Станковича в постановках А. Ф. Шекеры и Р. В. Поклитару.* ***Методология статьи*** *построена на основе комплексного междисциплинарного подхода, который позволяет в процессе исследования обращаться к достижениям культурологии, философии, искусствоведения, истории культуры, истории и теории хореографического искусства. Были использованы следующие научные методы как историко-сравнительный метод применен для осуществления обзора развития национального хореографического искусства в 1960-1991 году, с помощью метода анализа было раскрыто сущность основных постановок А. Шекеры на произведения украинских композиторов, метод герменевтики позволил основательно рассмотреть философскую интерпретацию человеческого бытия в хореографической постановке Р. Поклитару «Перекресток».* ***Научной новизной статьи*** *является раскрытие рефлексии*

©Щербаков В. В., 2018

произведений украинских композиторов второй половины XX - начала XXI века В. Губаренко, М. Скорика и Е. Станковича в хореографических постановках известных украинских балетмейстеров А. Шекеры как представителя классического балета и Р. Поклитару как воплощение современного танца. ***Выводы.*** *Таким образом, украинское хореографическое искусство второй половины XX начала XXI века осуществляло попытки синтеза современных хореографических тенденций с элементами национальной культуры, привлекая новое поколение композиторов, которые отходили от канонических классических стандартов в музыке и вкладывали в свои произведения проблемы смысла человеческого бытия и экзистенциальную проблему личности , а именно В. Губаренко, М. Скорика и Е. Станковича. Эта тенденция охватила классический балет, который представлен творчеством А. Шекеры («Цвет папоротника», «Каменщики», «Каменный гость») и современный танец - Р. Поклитару и его балет-триптих «Перекресток» на скрипичные концерты М. Скорика.*

Ключевые слова: *хореографическое искусство, современный танец, Р. Поклитару, А. Шекера, рефлексия.*

Shcherbakov Viktor, *Honored Artist of Ukraine, Associate professor, Department of Choreography, National Academy of Mangerial Staff of Culture and Arts*

Choreographic reflections of the works of Ukrainian composers (V. Hubarenko, M. Skoryk and E. Stankovych) in the performances of A. Shekera and R.Poklitaru

Purpose of the article. *The purpose of the article is to analyze the choreographic reflections of the works of Ukrainian composers V. Hubarenko, M. Skoryk and E. Stankovych in the performances of A. Shekera and R. Poklitaru. Methodology.* ***The methodology*** *of the article is based on the principles of the complex interdisciplinary approach that allows us to use the achievements of cultural studies, philosophy, art history, history of culture, history and the theory of choreographic art. The author uses the following scientific methods: the historical and comparative method (to review the development of national choreographic art in 1960-1991); the approach of analysis (to highlight the essence of A. Shaker's essays on the works of Ukrainian composers); the method of hermeneutics (to consider the philosophical interpretation of human being in the choreographic performance of R. Poklitaru «Crossroads». Scientific Novelty.* ***The scientific novelty*** *of the article is to highlight the realization of the works of the prominent Ukrainian composers of the second half of the XXth - the beginning of the XXI st century (V. Hubarenko, M. Skoryk and E. Stankevych) in choreographic performances of the well-known Ukrainian choreographers A. Shekera as a representative of the classical ballet and R. Poklitar as the symbol of modern dance.* ***Conclusions.*** *Thus, the Ukrainian choreographic art of the second half of the XXth and beginning of the XXIst century attempted to synthesize modern choreographic tendencies with elements of national culture, involving a new generation of composers, who deviated from canonical classical standards in music. Their works showed the problems of the meaning of human existence and the existential problem of personality. V. Hubarenko, M. Skoryk, and E. Stankovych belong to such composers. This tendency embraced the classical ballet presented by the work of A. Shekera (Tsvit ferns, Kamenyari, Kamenny guest) and modern dance - R. Poklitaru and his ballet «Crossroads» on M. Skoryk's violin concerts.*

Key words: choreographic art, modern dance, R. Poklitaru, A. Shekera, reflection.

Актуальність теми дослідження. У результаті глобалізації та розповсюдження мультикультуралізму як ідеї гармонійного розвитку «єдність в різноманітті» у суспільстві відбулася трансформація традиційних канонів у сфері духовного життя людини, яка охопила всі прояви людської життєдіяльності у другій половині XX-початку XXI століть. Вона характеризується пошуком нових шляхів розвитку філософії (диференс Ж. Дерріди та наративна історія М. Фуко), культури (симулякри Ж. Бодрійяра, структурна антропологія К. Леві-Строса та стан постмодерну Ж.-Ф. Ліотар), релігії (неотомізм Ж. Марітена), науки (нанотехнології, генетика) та соціуму («суспільство контролю» Ж. Дельоза та «суспільство спектаклю» Г. Дебора).

Найяскравіше ця тенденція проявилася у такій формі людської діяльності, як мистецтво та його різновидах. Образотворче мистецтво представлене творами Ф. Стелі, Д. Поллок, Дж. Мачюнас, М. Дюшан, архітектура – П. Айзенман, Р. Вентурі, А. Грюмбах, Д. Лібескінд, Р. Стерн, Дж. Фрейзер та ін., театр – А. Жолдак, Клім, В. Мірзоєв, Е. Накрошюс; у музиці – Дж. Зорн, М. Каґель А. Шнітке та ін. Особливе місце серед них займає хореографічне мистецтво як універсальна форма комунікації між людьми, адже воно, як і музика, не має лінгвістичних і семантичних обмежень. У танці це втілюється в еклектизмі різних жанрів та поєднанні світового досвіду й традиційної національної культури. Зокрема, можна згадати таких представників сучасного хореографічного мистецтва, як М. Бежар, І. Кіліан, Д. Ноймайєр, У. Форсайт та ін.

Відображення національної культури у хореографічному мистецтві допомагає презентувати державу та народ на світовому рівні. В Україні такі тенденції проявилися у творчості двох відомих балетмейстерів-постановників − А. Шекери та Р. Поклітару, які представляли абсолютно різні напрями хореографічного мистецтва – класичний балет та сучасний танець.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтво та особливості його розвитку в епоху постмодернізму проаналізували у своїх наукових працях А. Банфі, Р. Барт, М. Бахтін, Т. Гуменюк, Т. Кохан, Є. Ліанська, Ж.-Ф. Ліотар, Ю. Лотман, М. Фуко та ін. Проблема естетичної сутності хореографічного мистецтва була розкрита у дослідженнях таких зарубіжних та вітчизняних теоретиків як Ю. Абдоков, А. Амакушелі, С. Анфілова, О. Астахова, Є. Басін, Д. Бернадська, П. Білаш, Н. Горбатова, О. Гритчак, К. Кіндер, О. Макарова, І. Пісарєва та ін. Питанню розвитку українського хореографічного мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття присвячені дослідження Т. Бондарчук, К. Василенка, Г. Веселовської, А. Гоцалюк, Т. Гузун, О. Жиров, А. Небесник, Т. Павлюк, Ю. Станішевського [4], Р. Станкович-Спольської [6], В. Туркевича, О. Чепалова [8]. Незважаючи на велику кількість наукових матеріалів, присвячених хореографічному, музичному мистецтву України та його втіленню в епоху постмодернізму, питання хореографічного осмислення та інтерпретації творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) потребує ґрунтовнішого дослідження, що й обумовлює актуальність цієї статті.

Метою дослідження є аналіз хореографічних рефлексій творів українських композиторів В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича у постановках А. Ф. Шекери та Р. В. Поклітару.

Виклад основного матеріалу. Анатолій Федорович Шекера – символ українського класичного балету ХХ століття, який присвятив 40 років свого життя цьому виду хореографічного мистецтва та визначив основні вектори еволюції національного балету у майбутньому. В умовах жорсткої цензури з боку органів радянської влади він зміг активно залучати національні українські мотиви та молоде покоління композиторів до відновлення хореографічного мистецтва на сценах львівського та київського театрів. На думку Ю. Станішевського, А. Шекера «впевнено вивів український балет на світову сцену» [4, 417].

Протягом своєї роботи А. Шекера брав активну участь у відновленні національного репертуару в новому сучасному форматі. У 1970-х роках публіка

втомилася від чітких форм та рухів класичного балету (хореодрами) та потребувала нового інтелектуального контексту вистав. Балетмейстер вирішує звернутися до творчості молодих композиторів-симфоністів В. Губаренка, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Дичко, які у своїй творчості спиралися на музичні рефлексії С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Д. Шостаковича та інших. Нова музика ставила принципово нові вимоги перед балетмейстером, які включали в себе філософсько-поетичне наповнення. Митець намагався втілити на українській радянській сцені основні тенденції другої половини XX століття – наскрізного симфонічного розвитку пластично-танцювальної дії хореографічного викладу або симфонічної драматургії. Зокрема, в 1967 році разом з українським композитором Лесею (Людмилою) Дичко на львівській сцені було представлено спільну музично-хореографічну інтерпретацію віршів Лесі Українки – балет «Досвітні вогні».

У 1969 році на сцені київської опери А. Шекера ставить відомий своєю неординарністю балет «Камінний господар» або «Дон Жуан» за мотивами екзистенціалістського твору Лесі Українки. Музику до цього балету створив Віталій Губаренко. У цій постановці балетмейстер презентує свою інтерпретацію відомих образів та розуміння музики. Зокрема, головний герой представлений не як філософсько-онотологічна проблема пошуку сенсу життя людини, а як «людина безвольна, позбавлена ясних прагнень і мети. Він непевний у діях, пасивний у здійсненні важливого життєвого кроку» [1].. Головний герой у виконанні артистів В. Некрасова та В. Ковтуна протягом спектаклю потрапляє у різні конфліктні ситуації з залицяльницями, наслідуючи їх ритміку та пластику він ніби переймає природу кожної з них.

Також у 1969 році А. Шекера з'явився творчий союз із українським композитором Мирославом Скориком, який на той час став відомий завдяки своїй музиці до шедевру українського кінематографу «Тіні забутих предків» С. Параджанова (1964). Зокрема, у київській опері видатним хореографом було створено хореографічний номер «Набат», а на сцені львівської опери з'явився балет «Каменярі» за мотивами твору Івана Франка [4, 404, 406].

У 1978 році А. Шекера був запрошений А. Авдієвським взяти участь у постановці фолк-опери «Коли цвіте папороть» на музику відомого українського композитора Євгена Станковича. Це був спільний проект композитора та хору ім. Г. Верьовки для всесвітньої виставки у Парижі. Однак, виставу спіткала драматична доля. Після генеральної репетиції вона була заборонена через націоналістичний характер. Вперше була втілена на сцені Львівського театру опери та балету імені С. Крушельницької лише у 2017 році. Не дивлячись на провал вистави, саме під час її постановки народилося творче тріо Є. Станкович, А. Шекера та С. Турчак, які в 1980-х роках створили на київській сцені балети «Ольга» (1982) (створений до 1500-річчя Києва) та «Прометей» (1986). Останній буде поставлений у Загребі в 1990 році під назвою «Распутін».

Таким чином, у своїй творчості А. Шекера намагався об'єднати музичний та хореографічні виміри українського мистецтва другої половини XX століття й розкрити їх національну природу. У листопаді 2002 року Національна опера України та Національний центр Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО

заснували премію імені А.Ф. Шекери у галузі хореографічного мистецтва, яка з 2005 року здобула статус державної.

Еклектика національного та універсального у мистецтві була втілена також у хореографічних постановках сучасного балетмейстера Раду Віталійовича Поклітару. Він став відомим у другій половині 1990-на початку 2000-х років, коли на міжнародних конкурсах його хореографічні мініатюри та одноактні балетні спектаклі, що характеризувалися специфічною пластикою та драматургічною структурованістю, завоювали перші місця. Він працював у театрах Кишиніва, Москви, Санкт-Петербурга, Мінська та Риги. В Україні він став популярним завдяки участі у телешоу «Танці з зірками». У 2006 році створив авторський театр «Київ Модерн-Балет», який успішно гастролював у багатьох країнах, серед яких Бельгія, Білорусія, Естонія, Іспанія, Китай, Молдова, Південна Корея, Португалія та Франція. Основною місією свого театру Р. Поклітару визначає покращення якості культурного продукту України, презентацію українського мистецтва на міжнародному рівні та розкриття потенціалу сучасного українського танцю. За період існування театру було створено 14 одноактних та 5 повнометражних вистав. Театр отримав 5 премій «Київська пектораль» за кращі спектаклі року.

У своїх хореографічних експериментах наслідує метрів західноєвропейського й американського балетного постмодернізму, пропонуючи «антикласичну» танцювальну пластику. Наслідуючи некласичний підхід у режисурі (А. Жолдак, Р. Віктюк), він інтерпретує музику у хореографічній формі на межі з авангардизмом, як це можна спостерігати у його постановках «Болеро» і «Вальс» на музику М. Равеля (2003), «Палата № 6» на музику А. Пярта (2004) та «Le Forze Del Destino» (2005), що є синтезом класичного вокалу, експресивної пластики та режисури за мотивами творів Дж. Верді, А. Бойто, Дж. Пучіні та К. Сен-Санса.

У своїй творчості Р. Поклітару звертається також до надбань українських митців. Зокрема, у 2013 році разом з корифеєм української музики Мирославом Скориком, хореограф поставив у Національній опері України балет-триптих «Перехрестя», створеного на основі шостого, другого та сьомого скрипкових концертів композитора. З одного боку, «Перехрестя» − це балет-притча, що спонукає нас задуматись, яким чином люди, що байдужі до смертей мільйонів, можуть бути вражені трагедією однієї людини. З другого боку, цей балет є фантазією. Кілька доль, вихоплених випадково з нескінченної дороги із нізвідки в нікуди, стають нам близькими лише тому, що ми зуміли затримати на них свій погляд трохи довше, ніж той миттєвий, який, зазвичай, зупиняємо на випадковому перехожому. Балет є класикою, втіленою у експериментальну форму у монохромній палітрі. За цю постановку академічний театр «Київ Модерн-Балет» отримав найвищу театральну премію «Київську пектораль».

Науковою новизною статті є розкриття рефлексії творів видатних українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича у хореографічних постановках відомих українських балетмейстерів А. Шекери як представника класичного балету та Р. Поклітару як втілення сучасного танцю.

Висновки. Таким чином, українське хореографічне мистецтво другої половини XX − початку XXI століття здійснювало спроби синтезу сучасних хореографічних

тенденцій з елементами національної культури, залучаючи нову генерацію композиторів, які відходили від канонічних класичних стандартів у музиці та вкладали у свої твори проблеми сенсу людського буття та екзистенціальну проблему особистості, а саме В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича. Ця тенденція охопила класичний балет, який представлений творчістю А. Шекери («Цвіт папороті», «Каменярі», «Камінний гість») та сучасний танець – Р. Поклітару та його балет-триптих «Перехрестя» на скрипкові концерти М. Скорика.

Література

1. Гордійчук М. М. Щоб розквітли усі барви. Культура і життя. 1969. 20 липня.

2. Небесник А. В. Прояви постмодерн-хореографії в Україні. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. 37. С. 245−251.

3. Офіційний сайт театру «Київ Модерн-Балет». URL: www.kmb.org.ua/pages?param= 1&lang=ua (дата звернення 01.06.2018).

4. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ. Музична Україна. 2003. 440 с.

5. Станкович Є. Балет як мистецтво буде жити стільки, скільки житиме людство, музика. URL: http://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky- zhytyme- lyudstvo-muzyka/ (дата звернення 29.05.2018).

6. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. Київське музикознавство. 2002. Вип. 8. С. 180−188.

7. Степанченко Г. У пошуках «Цвіту папороті». Українська музична газета. 2003. №4. С.5

8. Чепалов О. І. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені. До 80-ччя Віталія Сергійовича Губаренка. Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського, 2014, 2 (23). С. 42-49. URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/23_NBUV/docs/07.pdf (дата звернення 31.05.2018).

9. Aphonina O. Mythological codes and «Double Coding» in Art. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 2. С. 76−80.

References

1. Hordiichuk, M. M. (July 20, 1969). To make all colours bright. Kultura i zhyttia [in Ukrainian].

2. Nebesnyk, A. V. (2016). Manifestations of the postmodern-choreography in Ukraine. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 2016, 37, 245-251 [in Ukrainian].

3. Official site of the theatre «Kyiv Modern-Ballet». Retrieved from http://kmb.org.ua/ pages?param=1&lang=ua [in Ukrainian].

4. Stanishevskyi, Yu. (2003). Ballet theatre of Ukraine: 225 years of its history. Kyiv. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

5. Stankovych, Ye. (n. d.) Ballet as art will live until humanity and music exist. Retrieved from http://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/ [in Ukrainian].

6. Stankovych-Spolska, R. (2002). Folk-opera of Ye. Stankovych «Fern Flower» as the fact of the national history. Kyivske muzykoznavstvo, 8, 180—188 [in Ukrainian]..

7. Stepanchenko, H. (2003). Looking for «Fern Flower». Ukrainska muzychna hazeta, 4, 5 [in Ukrainian].

8. Chepalov, O. I. (2014). Ballet «Stone Owner» («Don Guan») of Vitalii Hubarenko and its choreographic manifestation at the Ukrainian stage. To the 80-th anniversary of Vitalii Serhiiovych Hubarenko. Chasopys Natcionalnoi muzychnoi akademii imeni P. Chaikovskyi, 2(23), 42-49 http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/23_NBUV/docs/07.pdf [in Ukrainian].

9. Aphonina, O. (2016). Mythological codes and «Double Coding» in Art. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2, 76-80 [in English].

УДК 78.071.1 (477): 784.1 + 316.347

Яковчук Олександр Миколайович,
заслужений діяч мистецтв України,
член Спілки композиторів України,
в. о. доцента кафедри композиції
та інформаційних технологій
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
alexiakov@yahoo.com

ХОРОВІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: РІВЕНЬ ГЕНЕТИЧНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ НАЦІЇ

Мета роботи*. Стаття присвячена жанру хорової обробки українських народних пісень та відображенню національної ментальності українців у музичному фольклорі. Підкреслюється важливе значення праці професійних композиторів у цій галузі, а також особлива роль хорової обробки народних пісень у збереженні національної своєрідності української музики, що має не лише культурницьке, а й політичне значення для процесів державотворення України.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні джерелознавчого методу – при вивченні музикознавчої літератури, текстологічного методу – при розгляді різних нотних зразків.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у дослідженні хорових обробок українських народних пісень на матеріалі збірки «Українські народні пісні для чоловічого хору a cappella в обробці Олександра Яковчука» (К, 2016). У статті розглянуто обробки пісень календарно-обрядового циклу, більшість з яких була записана композитором у фольклористичних експедиціях. Першу групу обробок даної збірки складають пісні зимового періоду – колядки та щедрівки, наповнені радісним очікуванням Різдва Христового. Другу групу становлять пісні весняного циклу – веснянки, що несуть дух оновленої природи після зимового сну. У збірці представлено жанр купальських пісень, пов'язаних із днем літнього сонцестояння, відомого як свято Івана Купали. Вперше опубліковано обробки чумацьких пісень, які вважаються унікальним явищем саме українського фольклору.* ***Висновки.*** *Українська народно-пісенна творчість виявляє всі якості миролюбної, щиросердної, ліричної душі українців. Це відчувається у музичному фольклорі, у його барвистому інтонаційному словнику, у його жанровій різноманітності пісень календарно-обрядового циклу: колядках, щедрівках, веснянках, русальних, купальських, петрівчаних, обжинкових.*

Ключові слова: *хорова обробка українських народних пісень, О. Яковчук.*

Яковчук Александр Николаевич*, заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины, и. о. доцента кафедры композиции и информационных технологий Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Хоровые обработки украинских народных песен Александра Яковчука: уровень генетической ментальности нации

Цель исследования. *Статья посвящена жанру обработки украинских народных песен и отображению национальной ментальности украинцев в музыкальном фольклоре. Подчёркнуто важное значение творчества профессиональных композиторов в этой области, а также особенная роль хоровой обработки народных песен в сохранении национального своеобразия украинской музыки, что имеет значение не только культуротворческое, но и политическое – для процессов государственного строительства.* ***Методология исследования*** *состоит в методе использовании*

©Яковчук О. М., 2018

ключевых источников – при изучении музыковедческой литературы, текстологического метода – для рассмотрения различных нотных примеров. ***Научная новизна*** *работы состоит в исследовании хоровых обработок украинских народных песен на материале сборника «Украинские народные песни для мужского хора a cappella в обработке Александра Яковчука» (К., 2016). В статье рассмотрены обработки песен календарно-обрядового цикла, большинство из которых было записано композитором в фольклористических экспедициях. Первую группу обработок данного сборника составляют песни зимнего периода – колядки и щедривки, наполненные предчувствием встречи Рождества Христового. В следующую группу вошли песни весеннего цикла – веснянки, которые привносят дух обновлённой природы после зимнего сна. В сборнике представлен жанр купальских песен, связанных с днём летнего солнцестояния, известного как праздник Ивана Купалы. Впервые опубликованы обработки чумацких песен, которые считаются уникальным явлением именно украинского фольклора.* ***Выводы.*** *Украинское народно-песенное творчество проявляет все качества миролюбивой, сердечной, лирической души украинцев на уровне генетической ментальности. Это проявляется в музыкальном фольклоре, в красочном интонационном словаре, в его жанровом песенном разнообразии календарно-обрядового цикла: колядках, щедривках, веснянках, русальных, купальских, петривчаных, обжиночных.*

Ключевые слова: *хоровая обработка украинских народных песен, А. Яковчук.*

Yakovchuk Alexander*, Honored artist of Ukraine, member of Ukrainian Composer's Union, Assistant Professor, Composition and Information Technologies Department, National Music Academy named after Tchaikovsky*

Choral Arrangements of Ukrainian Folk Songs by Alexander Yakovchuk: the Level of the National Genetic Mentality

The purpose of the article. *The article is devoted to the genre of choral arrangements of Ukrainian folk songs and reflection of the national mentality of Ukrainians in music folklore. It is emphasized the importance of professional composers work in this field as well as the particular role of choral arrangements of folk songs in preserving the national originality of Ukrainian music, which has not only cultural but also the political significance for the processes of Ukraine state-building.* ***The methodology*** *of the research is to apply the source-study method – in the study of musicology literature, the textual approach – when considering various musical samples.* ***The scientific novelty*** *of the research is in the analysis of the Ukrainian folk songs on the material of the collection «Ukrainian folk songs for the male choir a cappella arranged by Alexander Yakovchuk» (K., 2016). The article deals with song arrangements of the calendar ritual cycle, most of which were recorded by the composer in his folklore expeditions. The first group of this arrangements consists of the winter period songs – carols and shchedrivki, filled with joyful expectations of the Nativity of Christ. The second group includes of the spring cycle songs bearing the spirit of the renewed nature after the winter sleep. The collection presents the Kupala songs genre related to the day of the summer solstice, known as Ivan Kupala's feast. For the first time, the arrangements of chumak songs, which are considered to be a unique phenomenon of Ukrainian folklore, has been published.* ***Conclusions.*** *Ukrainian folk-song creativity reveals all the qualities of the Ukrainian nature – their peace-loving, heart-warming, lyrical souls at the Level of the National Genetic Mentality. The mentioned issue is felt in the musical folklore, in its colorful intonational dictionary, in its genre variety of the calendar ritual cycle songs: carols, shchedrivkas, spring songs as well as Kupala songs.*

Key words: *choral arrangements of Ukrainian folk songs, A. Yakovchuk.*

Актуальність теми дослідження. Обробка народної пісні як жанр посідає визначне місце у художній творчості українських композиторів минулого і сьогодення. Зацікавлення фольклором, можливостями його переосмислення за допомогою різноманітних прийомів композиторської техніки, було незборимим прагненням українських митців зберегти національну своєрідність в усіх її

регіональних проявах, що мало далекоглядне не лише культурницьке, а й політичне значення для процесів державотворення України. М. Лисенко і К. Стеценко, М. Леонтович і О. Кошиць, С. Людкевич і Л. Ревуцький, Ф. і М. Колесси, В. Барвінський і Б. Лятошинський, М. Дремлюга і В. Кирейко, Г. Жуковський і А. Коломієць та чимало інших композиторів створили багато яскравих зразків опрацювання народнопісенних перлин. «Праця митців у жанрі обробки стала справжньою школою опанування композиторською майстерністю, перетворення музичних особливостей фольклору, збагачення засобів художньої виразності. Особливо важливу роль це відіграло у створенні національного стилю української музики, в утвердженні й розвитку її професіоналізму і самобутності» [10, 104].

Сучасні митці продовжують плідно розвивати цей жанр: В. Степурко, Ю. Алжнєв, О. Яковчук, О. Некрасов, О. Скрипник, Г. Гаврилець, В. Тиможинський, В. Камінський, М. Ластовецький та інші, про що свідчать успішні концерти музичних фестивалів «Київ Мюзик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Золотоверхий Київ», «Контрасти» тощо. Інший фактор, що безпосередньо вплинув на активний розвиток жанру хорової обробки – широко виплекані в нашій культурі традиції хорового виконавства. Вони, «…зародившиись у давнину, на генетичному рівні виражають ментальність українців, якості їхньої миролюбної, щиросердої і ліричної душі» [2, 5].

Мета дослідження полягає у спробі аналізу музичного фольклору України на рівні генетичної ментальності нації.

Виклад основного матеріалу. Для прикладу візьмемо збірку *«Українські народні пісні для чоловічого хору a cappella в обробці Олександра Яковчука» (*К., 2016*)*, яка репрезентує п'ятдесят авторських обробок. Вона продовжує своєрідну антологію художнього опрацювання народних зразків, розпочату у попередніх виданнях: *«Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука»* (К., 2015), *«Українські календарно-обрядові пісні для мішаного хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука»* (К., 2016), *«Українські народні пісні для мішаного хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука»* (К., 2016). У його композиторській діяльності поява обробок саме для чоловічого хору зумовлена тісною творчою дружбою із такими відомими колективами, як Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди, Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик», Львівський муніципальний хор «Гомін», Народний чоловічий камерний хор «Боян Дрогобицький», Хорова капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» та інші.

У пропонованій збірці вміщено обробки пісень календарно-обрядового циклу – колядки (15), щедрівка (1), веснянки (11), купальські (2), побутово – лірична (1), жартівливі (2), чумацькі (18) пісні. Більшість мелодій останньої групи взято з академічного видання «Чумацькі пісні» в упорядкуванні О. Дея, А. Ясенчук, А. Іваницького (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, К., 1976). Решта були записані

О. Яковчуком від народних виконавців на Поділлі (Україна), у Боснії та Войводині (Сербія) під час фольклористичних експедицій у 1970 – 1990-х роках.

Тоді ж розпочалася робота композитора над жанром обробки для різних складів хорових колективів – мішаного, жіночого, чоловічого, дитячого. Нині у його доробку є *345 обробок народних пісень* різних жанрових груп. Чимало з них зафіксовано на компакт-дисках, зокрема обробки українських народних пісень Закарпаття для мішаного хору записав Муніципальний камерний хор «Хрещатик» під орудою Лариси Бухонської.

Першу групу обробок пропонованої збірки складають пісні зимового періоду – колядки та щедрівки, наповнені радісним піднесенням душі від очікування Різдва Христового, щирою надією на щасливий наступний рік. За тематикою вони охоплюють широке коло образів: з міфології, історії, про кохання і шлюб, землеробство, побут, гумор. Досить характерною особливістю колядок і щедрівок є адресне спрямування, зокрема господарю та членам його родини з побажаннями добробуту, сімейного та господарського, а неодруженим молодим людям (парубку, дівчині) – щасливого шлюбу.

У колядці *«На небі зірка»* (тональність *F-dur*) використано гомофонно-гармонічний тип фактури протягом усіх трьох куплетів. У перших двох тему доручено тенорам, тоді як в останньому вона переходить до басів, змінюючи ладове забарвлення на паралельний *d-moll*. Тембрально повертаючись у другій фразі до тенорів, вона через подвійну домінанту переходить у головну тональність, закріплює її. Цікаву можливість створення музичного образу старовинного іспанського танцю сарабанди було знайдено в широко відомій колядці *«Нова радість стала»* (тональність *a-moll*) за допомогою пунктирного ритму, що пронизує усю фактуру, починаючи від інтонацій самого народного зразка. Велика міра авторської контамінації: уведення епізоду *mormorando* надає цій обробці статусу вільного її різновиду.

Другу групу обробок пропонованої збірки складають пісні весняного циклу – веснянки, що несуть в собі дух оновлення природи після зимового сну. На думку Л. Єфремової, «цикл весняних пісень – це багатопланове, неоднорідне історико-генетичне, суспільно-функціональне поліжанрове явище, що складається переважно із закличок, ігрових та хороводних (танкових) пісень, у Західній Україні також ладканок до худоби, ліричних і жартівливих пісень родинно-побутової тематики» [3, 511]. Ігровим веснянкам властиві елементи театралізації, а також поспівки, близькі до скандування, розташовані за принципом різноманітного чергування, що пов’язано із перебігом гри. Для хороводних веснянок театралізація не характерна, їхні музичні риси залежать від розмірeності кроків виконавців у хороводі. Мелодія і текст веснянок, як і всіх календарно-обрядових пісень відзначається єдністю музичного і поетичного змісту. Проте, на відміну від пісень зимового циклу, інтонації яких створюють враження урочистості, святковості, веснянки позначені м’якістю і заокругленістю ритмо-метричного малюнка. З огляду ладових особливостей їм притаманні трихорди в обсязі терції, тетрахорди з приставними тонами (в обсязі субкварти) або без них (іонійські та еолійські лади), пентахорди та

пента-гексахорди, комбіновані системи, де поєднано різні за будовою поспівки. В автентичній фольклорній практиці веснянки виконувалися переважно молоддю, найчастіше дівчатами.

Обробку веснянки *«Прийшла весна із квітками»* (тональність *D-dur*) можна віднести до більш вільного опрацювання народнопісенної теми з врахуванням її ігрового характеру, типового цьому жанру. Сама мелодія не є архаїчною за походженням, оскільки має чітку метро-ритмічну основу, квадратність у побудові, явну прив'язаність до тональної функціональності. Це, до деякої міри, зумовило інструментальне трактування хорової фактури в обробці. Так, експозиційний виклад теми унісоном тенорів підтриманий двоголоссям у сексту басів. На зміну експозиції уводиться тематично новий епізод *Piu mosso* – народна полька, що пов'язано із особливостями словесного тексту пісні («Млиновецькі парубки усі грають на дудки»). Таким чином, досягається значний контраст щодо попереднього матеріалу завдяки зміні жанру з пісенного на танцювальний, мінорному нахилу (у другому розділі – мажорному), тихій динаміці, пришвидшенні темпу та зміні вокального штриха. Наступне проведення теми повертає її наспівну характерність з експозиційного розділу. Повернення польки урізноманітнюється залученням соло тенора у верхньому шарі фактури, що підкреслює кульмінаційну деталь сюжету («Ой, купив обручку та й взяв її за ручку»). Наступний розділ цікаво поєднує в собі задану танцювальну формулу із вкладеною у неї теми веснянки. Стрімке завершення обробки позначене колористичною барвою паралелізму септ- та нонакордів.

У збірці поміж календарно-обрядових пісень частково представлено і жанр купальських пісень, що в народному календарі пов'язуються із днем літнього сонцестояння, відомого як свято Івана Купала (святкується в ніч із 6 на 7 липня). Це – момент найвищого розквіту сил природи, коли рослини виявляють свою цілющу силу, земля відкриває людині скарби, а звірі й зілля розмовляють. У цей час люди здобувають можливість зазирнути у майбутнє, наприклад через ритуал ворожіння на вінках, які дівчата пускають на річкову течію, а також вплинути на сили природи магічними засобами. Водночас купальська ніч у народі вважається моментом найбільшого розгулу нечистої сили. Тому метою усіх купальських обрядів є захист від неї шляхом знищення опудала – спалювання його на купальському вогнищі чи потоплення в річці.

Купальська *«Ой, темна нічка Купайлочка»* (тональність *G-dur – C-dur*) належить до вільного типу хорової обробки, оскільки автор поставив перед собою мету створити на основі невибагливого, архаїчного народного наспіву запальну атмосферу, дух нічних ігрищ молоді на свято Івана Купала, коли природа у своєму буянні полонить людей красою своїх кольорів, мальовничістю краєвидів і теплом. Тому народна мелодія, сама не зазнаючи змін, стає поштовхом музичного розвитку, навіть симфонізує його. Невелика, амбітусом у кварту, вона має синкопована ритміку, що було використано в інструментальній за значенням партії басів (початковий розділ). Її вступ у вигляді ритмічного остінато на тонічній квінті асоціюється з притишено-таємничим звучанням ударних інструментів. На цьому фоні у тенорів одноголосо проводиться тема (перший та другий куплети),

чергуючись із остінато басів; її третя поява в однойменному *g-moll* розпочинає першу хвилю розвитку на словах «Треба ноченьку доточити»: акордова фактура спрямовується у верхній регістр на ритмічній основі вихідного мотиву теми, інтонаційно ж вона по секвенції служить переходом до повернення в основну тональність. Це, четверте, проведення теми виконується у сексту першими басами і другими тенорами, обрамлюючись віддаленими одна від одної хоровими педалями на *«g»* (велика і перша октава). Цим досягається цікавий ефект стереофонічності фрагменту, який швидко переходить тональним зміщенням *Es-dur* у нову хвилю розвитку на словах нового куплету «Наталку мати прутом била». Наступний куплет закріплює цю тональну сферу: тема у терцію віддана тенорам, тоді як її протискладення у перших басів споріднене із попереднім епізодом. Перехід через домінанту у *g-moll* приводить до бітонікального осмислення теми (*g-moll – B-dur*) із гроном паралельних тризвуків у фактурі. Наскрізність розвитку проявляє себе у завершальному розділі обробки, коли повернення ритмічного остінато на тонічній квінті, будучи ознакою репризності, водночас стає так званим домінантовим предиктом, підготовкою викладу теми у *C-dur* («Ой ти, зозулько рябенькая»). Навіть останнє проведення теми у *G-dur* не закріплює тональність, залишається відчуття ладової двозначності *C-dur – G-dur*.

Чумацькі пісні вважаються унікальним явищем саме українського фольклору, оскільки в інших народів його аналогів не існує. Цей жанр виник у XV столітті (зустрічаються припущення ще про кінець XIV століття), активно побутував до другої половини XIX століття, супроводжуючи особливий торгівельно-візницький промисел – чумакування. Вперше на цей шар народно-пісенної творчості звернув увагу Михайло Максимович, опублікувавши їх у збірці «Малороссийские песни» (М., 1827, записи З. Доленги-Ходаковського). Першим їх дослідником називають Івана Рудченка («Чумацкие народные песни», К., 1874). На думку А. Іваницького, чумацькі пісні «відзначаються рисами, що проступають майже в усіх жанрах побутової лірики: викінченістю строфічних форм, глибоким мелодизмом, багатством ритміки, розвиненими формами музичного мислення. У чумацьких піснях спостерігаються три основні для народної лірики напрями найзагальнішої типізації музичних образів – через моторну, речитативну та розспівну мелодику» [4, 46]. Їхні музично-художні якості привертали до себе в жанрі обробки М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, М. Леонтовича, Ф. Колессу, Л. Ревуцького та інших майстрів хорового письма.

У цій збірці вперше публікуються обробки чумацьких пісень О. Яковчука для чоловічого хору, написані у різні роки й неодноразово з успіхом апробовані відомими колективами України перед широким колом слухацької аудиторії. Вони відображають різноманітну тематику цього багатого шару народної творчості – від'їзд чумаків у дорогу, картини їхнього побуту, напади на валку татар і грабіжників, хвороба і смерть чумака, повернення його додому, безгосподарність чумака. Розглянемо обробку пісні *«Ой ходив чумак сім літ по Дону»* (тональність *a-moll*). Інтонаційно розвинена мелодія спирається на гармонічний різновид мінору, містить відхилення у паралельну тональність, а також яскраво виражену кульмінацію за допомогою висхідного стрибка

на сексту з наступним поступеневим спадом. В обробці застосовано поліфонічну фактуру контрастного типу. У першому куплеті тему ведуть перші тенори, на повтор другої фрази з'являється з хроматизмом контрапункт у басів унісоном і терцієве дублювання у других тенорів. У другому куплеті методом тембрової драматургії тема увиразнюється, її перша фраза звучить у других басів, друга – у тенорів в терцію. Третій виклад теми тенорами у терцію ритмічно імітується басами у лінії їхнього протискладення. У четвертому проведенні тема знову розосереджується між різними тембровими групами голосів, прикметною є поява низхідних хроматизмів у басів, вона загострює трагедійність сюжету («ніхто не спитає, що в нього болить»). Починаючи від наступного куплету, автор відходить від тематизму народного зразка заради наскрізності музичного розвитку у відтворенні драматизму сюжетної лінії. Поява сфери паралельної тональності (*C-dur*) логічна, оскільки вона була закладена в самій темі, крім того, цей новий матеріал змальовує отамана, друга – чумака («Прийшов до нього отаман його»). Низка тональних змін *C-dur-F-dur-d-moll-a-moll* характеризує цей епізод як серединну побудову, прикметну нестійкістю тональної основи. Повернення двічі повтореної другої фрази теми приводить до розвиненої коди-реквієму за померлим чумаком («Та вдарили зразу») на авторському матеріалі.

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальному одночасному поєднанні поглядів композитора – автора обробок та етномузиколога в одній особі, що відкриває нову якість дослідницької діяльності.

Висновки. Отже, український народ на рівні своєї ментальності не мислить життя поза творенням пісень, які супроводжують його в усіх сферах життєдіяльності. Стаття пропонує новий підхід до розгляду та аналізу української народно-пісенної творчості, що полягає у поєднанні в одній особі спеціальностей етномузиколога (збирання фольклорних зразків, їх розшифровка, паспортизація та систематизація матеріалу за жанровими ознаками) та композитора (художня авторська обробка пісень для хорових колективів різних складів).

Література

1. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура / упоряд.: В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2012. 327 с.

2. Горбатенко Г. Л. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору: навч.-метод. посібник. Київ – Дрогобич: Посвіт, 2015. 183 с.

3. Єфремова Л. Колядки. *Українська музична енциклопедія* / за ред. Г. А. Скрипник. Київ: ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 511.

4. Іваницький А. Музичний склад чумацьких пісень. *Чумацькі пісні*: зб. наук. праць / упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький. Київ: Наукова думка, 1976. С. 46–57.

5. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012. 416 с., іл.

6. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX – XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2007. 19 с.

7. Кривицька Т. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду Незалежності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 18 с.

8. Лащенко А. З історії київської хорової школи: монографія. Київ: Музична Україна, 2007. 197 с.

9. Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики* у 6 т./ гол. ред. М .М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 53-87.

10. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики* у 6 т./ гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 78-104.

References

1.V. Hrabovskyi, L. Filonenko, O. Nimylovych (Eds.). (2012). Vasyl Barvinskyi and contemporary Ukrainian music culture. Drohobych: RVV DDPY named after I. Franko [in Ukrainian].

2. Horbatenko, H. (2015). Choral compositions of modern Ukrainian composers of Kyiv School written for a women's choir. Kyiv – Drohobych: Posvit [in Ukrainian].

3. Yefremova, L. (2008). Carols. Ukrainian Music Encyclopedia. (Vols. 2), (p. 511). Kyiv: IMFE [in Ukrainian].

4. Ivanytskyi, A. (1976). Musical composition of chumak songs: Chumak songs: the collection of scientific works; compilers O. Dei, A. Yasenchuk, A. Ivanytskyi, (pp. 46-57). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Kalutska, N., Parkhomenko L. (2012). Oleksandr Koshyts: Artistic activity in the context of XX century music. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Konovalova, I. (2007). Phenomenology of musical arrangement (based on the material of Ukrainian choral works of XIX – XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

7. Kryvytska, T. (2008). Christmas theme in Ukrainian choral and stage music of the Independence period. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: National Musical Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

8. Lashchenko, A. (2007). From the history of the Kiev choral school. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

9. Parkhomenko, L. (1990). Choral arrangements of folk songs. History of Ukrainian music (Vols. 3), (pp. 53-87). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Filts B. (1992). Arrangements of folk songs for choir. History of Ukrainian music (Vols. 4), (pp. 78–104). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 785.7

Єрьоменко Андрій Юрійович,
викладач кафедри
музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету ім. А. С. Макаренка
yeremenkoandrey80@gmail.com

СОНАТИ А. ГАЙДЕНКА ДЛЯ БАЯНА СОЛО В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНІ

Мета роботи. *В статті розглянуто дві баянні сонати А. Гайденка, виявлено їхні образно-тематичні та композиційно-драматургічні особливості, що відображують творчі засади композитора та тенденції розвитку жанру в Україні.* ***Методологія*** *дослідження базується на застосуванні історичного, компаративного, структурно-функціонального, жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного методів, спрямованих на всебічне вивчення творів та осягнення процесу образно-смислового розгортання в них.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні особливостей трактування сонатного жанру в двох розглянутих творах А. Гайденка та у позначенні їхнього місця в еволюції української баянної сонати.* ***Висновки.*** *Обґрунтовано належність обох баянних сонат композитора до типу «великої симфонізованої сонати», позначено відтворення в них притаманного композитору інтересу до історичного минулого та національного фольклору. Виявлено спільні риси у трактуванні сонатного циклу та композиційній організації окремих частин, наголошено на домінуванні ознак епічної драматургії.*

Ключові слова*: баянна соната, сучасна українська музика, творчість А. Гайденка.*

Еременко Андрей Юрьевич, *преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренка*

Сонаты А. Гайденко для баяна соло в контексте тенденций развития жанра в Украине

Цель работы. *В статье рассмотрены две баянные сонаты А. Гайденко, выявлены их образно-тематические и композиционно-драматургические особенности, отражающие творческие принципы композитора и тенденции развития жанра в Украине.* ***Методология*** *исследования базируется на использовании исторического, компаративного, структурно-функционального, жанрово-стилевого и интонационно-драматургического методов, направленных на всестороннее изучение произведений и постижение процесса образно-смыслового развертывания в них.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении особенностей трактовки сонатного жанра в двух рассмотренных произведениях А. Гайденко и в обозначении их места в эволюции украинского баянной сонаты.* ***Выводы.*** *Обоснована принадлежность обеих баянных сонат композитора к типу «большой симфонизированной сонаты», указано на преломление в них присущего композитору интереса к историческому прошлому и национальному фольклору. Выявлены общие черты в трактовке сонатного цикла и композиционной организации отдельных частей, отмечено доминирование признаков эпической драматургии.*

Ключевые слова: *баянная соната, современная украинская музыка, творчество А. Гайденко.*

©Єрьоменко А. Ю., 2018

Yeremenko Andrii, *lecturer of the department musical instrumental performances Sumy State Pedagogical University im.A.S.Makarenko*

Sonatas for bayan solo by A. Haidenko in the context of trends in the development of the genre in Ukraine

The purpose of the article. *Two bayan sonatas by A. Haidenko are considered in the article, their figurative and thematic and compositional and dramaturgical peculiarities are revealed, reflecting the creative principles of the composer and the trends of the genre's development in Ukraine.* ***The methodology*** *is based on the application of historical, comparative, structural-functional, genre-style and intonational-dramatic methods, aimed at the comprehensive study of works and comprehension of the process of figurative semantic deployment in them.* ***The scientific novelty*** *consists in revealing features of the interpretation of the sonata genre in the two papers by A. Haidenko and in designating their place in the evolution of the Ukrainian Bayan Sonata.* ***Conclusions****. The validity of the two bayan sonatas of the composer to the type of «big symphonized sonatas» is substantiated, and the reproduction of their interest in the historical past and national folklore is reflected in them. The common features in the interpretation of the syntactic cycle and the compositional organization of individual parts are revealed, and the dominance of the signs of epic drama is emphasized.*

Key words: *bayan sonata, modern Ukrainian music, A. Haidenko.*

Актуальність теми дослідження. Українська соната для баяна соло пройшла тривалий шлях, що охоплює близько півстоліття. Створені протягом цього періоду сонати В. Балика, В. Бібіка, А. Білошицького, В. Власова, В. Довганя, В. Зубицького, Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, О. Пушкаренка, В. Рунчака, Ю. Шамо, М. Шоренкова, О. Щетинського та інших композиторів демонструють різні підходи до трактування жанру і, як наслідок, розмаїття концепційних, стилістичних та композиційно-драматургічних рішень. Разом з тим, еволюційні процеси усередині жанру відображують важливі тенденції, які формувалися в сфері баянного мистецтва цього часу, фіксують магістральні вектори розвитку – спільні з іншими жанрами та, водночас, специфічні саме для сонати.

Особливе місце в зазначених процесах розвитку жанру належить двом сонатам видатного харківського композитора Анатолія Павловича Гайденка. У доробку А. Гайденка – дуже об’ємному та різноманітному – твори для баяна посідають центральне місце, адже з освоєння цього інструмента майбутній композитор розпочинав свій шлях до музики. Концерти, сюїти, етюди, програмні мініатюри, дитячі п’єси і, безумовно, сонати – такий жанровий спектр його баянної творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. В музикознавчій літературі баянні сонати А. Гайденка поки не отримали широкого висвітлення. Згадки про них можна зустріти у дослідженнях, присвячених жанровим чи стильовим тенденціям української баянної музики[1]. Так, у роботах А. Сташевського сонати Гайденка розглядаються у порівнянні з сонатами інших авторів, що стає фундаментом для виокремлення певних напрямів розвитку жанру. У статті В. Сподаренка та М. Черепанина баянні твори А. Гайденка, зокрема і його сонати, аналізуються поряд з творами А. Білошицького, В. Зубицького і В. Рунчака з метою подальшої систематизації доробку вказаних композиторів за низкою параметрів – від образно-тематичного змісту до техніки письма. У навчальному посібнику Д. Кужелева Перша баянна соната А. Гайденка характеризується з точки зору

переломлення в ній фольклорних джерел, яке, на думку автора, є тут, на відміну від багатьох інших творів композитора, опосередкованим. Однак цілісного уявлення про баянні сонати Гайденка ані ці роботи, ані будь-які інші не дають.

Мета статті – виявити характерні особливості баянних сонат А. Гайденка та вписати їх у загальну картину розвитку жанру в Україні.

Виклад основного матеріалу. Дві сонати для баяна соло Анатолія Гайденка розділені значним проміжком часу: Перша написана у 1986 році, Друга – у 2006-у. Однак незважаючи на це, між ними є багато спільного, адже обидві вони відтворюють стійкий інтерес композитора до минулого та опору на національний фольклор.

Перша соната не має програмної назви, однак на національний характер образів вказують деякі словесні ремарки, що містить нотний текст: quasi trembita, quasi duda, тобто композитор свідомо намагається втілити в музиці звучання, що асоціюються з давніми традиціями українського народу. Головне ж, музичний тематизм – інтонаційно-ритмічний склад, ладові особливості, фактурні прийоми викладення – вказують на типові для всієї творчості А. Гайденка образно-стилістичні тенденції: тягу до архаїки та виявлення давньослов'янських коренів української культури.

Соната складається з трьох частин, темпове співвідношення яких є показовим для цього жанру: Allegro – Adagio – Allegro.

На початку першої частини почергово викладаються чотири тематичні елементи, які репрезентують різні образні сфери. Перший елемент має відверто динамічний, напористо-агресивний характер. Тут визначальними виразовими засобами є ритм – енергійний, з внутрітактовою синкопою, динаміка – ***ff***, артикуляція – з маркуванням кожного звуку. Лінія верхнього голосу окреслює характерні для тематизму усієї сонати інтервали – велику секунду та чисту кварту. З цих же інтервалів побудовані й акорди, що «потовщують» мелодичну лінію. Другий елемент експонує іншу образну сферу, позначену композитором ремаркою «pesante, rubato». Третій елемент являє собою стрімко спадаючі фігурації. Четвертий елемент – це сфера лірики. При максимальній контрастності по відношенню до попередніх елементів він спирається на ті самі інтервали, які вже набули статус провідних – секунда та кварта.

Розвиток зазначених елементів призводить до появи нових тематичних утворень. Одне з них (т. 59) є похідним від початкового мотиву, але мелодичний малюнок набуває тут ясно відчутних фольклорних рис, а фактурно-ритмічне оформлення, динаміка ***ff*** та різкі акценти надають звучанню «варварського» відтінку. Друге – розвиває ліричний образ побічної теми (т. 71). Виразні терцієві ходи викликають асоціації з численними різновидами українських ліричних пісень, а збільшена секунда ais-g сприймається як ознака гуцульського ладу. Ця тема не є цитатою, однак, за словами композитора, створюючи її, він намагався викликати асоціації із піснями женців[2].

Таким чином, драматургія експозиційного розділу першої частини побудована на поступовому становленні двох основних образів – енергійно-динамічного та

ліричного. Перший має токатну природу, другий – пісенну. Розвиток спрямований від ескізного показу їх у вигляді стислих тематичних елементів до ствердження вже як семантично визначених та рельєфно окреслених тем.

Розробка складається з трьох хвиль, кожна з них має крещендуючий вектор та завершується місцевою кульмінацією. У драматургічному розгортанні задіяні практично всі експозиційні теми, які у процесі поступових видозмін підкорюється семантиці головного образу. Реприза значно скорочена. Відсутність в ній тематичного матеріалу, який виконував функції головної партії, пояснюється двома причинами: по-перше, він вичерпав свої можливості в кульмінаційній зоні розробки, по-друге, його енергійно-динамічний характер не вписується у «тиху репризу», яка є не стільки підсумком розвитку, скільки післямовою.

Дуже цікавою та неординарною є кода першої частини. Короткий вступний розділ будується на стрімкому наростанні звучання від ***p*** до ***ff***. Другий розділ, позначений ремаркою *Gioviale* (*весело*), містить справжню мелодію львівської народної пісні «Катерина». Її звуковисотні контури близькі до побічної теми, причому не до її початкового мотиву, а до низхідного руху в діапазоні кварти чи терції, який є спільним для обох головних образів. Як можна трактувати таке несподіване оновлення тематичного матеріалу сонати? Можливо, пояснення приховане у ремарці – «весело». Композитор ніби демонструє нам, що ті перетворення мотивів, які ми бачили протягом першої частини, далеко не межа, що не слід сприймати усе, що відбувалося, занадто серйозно і що в музиці, як і в житті, поряд знаходяться сумне і радісне, героїчне і ліричне, серйозне і жартівливе.

Друга частина сонати має темпове позначення Adagio. Її основній темі притаманні жанрові риси колискової: хвилеподібний малюнок мелодії, монотонні повторення коротких мотивів, погойдувальні кварти у супроводі. Звуковисотна лінія теми складається з інтервалів секунди та кварти, які визначали інтонаційний склад більшості тем першої частини сонати, однак опорними тут є низхідні секунди з їх м’яким, резонуючим жанру колискової звучанням.

Написана друга частина в тричастинній репризній формі з контрастною серединою. Експозиційний розділ складається з трьох проведень колискової теми. Цікавим моментом є вторгнення у друге проведення теми контрастного мотиву, позначеного ремаркою «quasi trembita» (т. 255). Його появі передує зловісне тремоло у низькому регістрі. Сам трембітний мотив привертає увагу яскравою звукозображальністю: закличне звучання двох висхідних кварт посилюється подвійними пунктирами, а широкі ходи на зменшену та збільшену октави загострюються маркованими форшлагами.

Середній розділ тричастинної форми *Adagio* повертає нас до тематичного матеріалу першої частини. Спочатку звучить заголовний тематичний елемент, потім «варварська» тема і третій, фігураційний, елемент. Усі вони втрачають свій енергійно-дієвий характер. Темп *Andante* та динаміка ***p*** створюють ефект димки, що відокремлює минуле від теперішнього.

Відмежовує середній розділ від репризи тріольна поспівка по звуках низхідного мінорного тризвуку – та сама, що позначала початок середини

тричастинної форми. Обрамлення середини тріольним мотивом вносить додатковий штрих у композиційну будову Adagio, дозволяючи угледіти в ній ознаки концентричної форми.

Третя частина має підзаголовок «Quasi toccata». Такий жанровий орієнтир визначає і характер тематизму, і особливості формоутворення фіналу. Як відомо, токата – це жанр, сутнісною рисою якого є підкреслена динамічність музичного руху. Звідси такі риси токат як: швидкий темп, домінування фактурно-фігураційного тематизму, багаторівнева регулярність метроритму, використання прийомів репетиційної техніки, штрихів *staccato* та *martellato*, окремих акцентованих акордів переважно дисонантної природи. Майже всі з перелічених ознак властиві і фінальній частині баянної сонати Гайденка. З вже знайомих за попередніми частинами жанрово-стильових шарів тут безперечно домінуючим є саме токатний. Він підкоряє собі хоральний та фігураційний шари. Що стосується пісенного, то завдяки швидкому темпу та фактурному оформленню він також набуває більш динамічних рис.

У композиційній будові фіналу привертають до себе увагу контрасти фігураційного та акордового викладення. Іноді цей контраст підкреслюється за допомогою цезур, але частіше переходи згладжуються і в єдиному поступальному русі сплітаються різні за жанровими показниками та фактурними складами епізоди. Присутні тут і елементи сонатності, про що свідчать намічений на початку частини контраст образів, повернення музичного матеріалу у заключному розділі форми, постійні перетворення основних тематичних елементів та тісний взаємозв'язок між ними. Тож, композитор недарма позначив фінальну частину сонати саме «Quasi toccata», адже властива токаті імпровізаційність поєднується тут із притаманною автору ретельністю інтонаційно-тематичної роботи.

Що стосується зв'язків з фольклором, то у коді фіналу використано ще одну цитату – мелодію української народної пісні «Діду мій, дударику». Її уведення стає логічним продовженням ремарки «quasi duda» у попередньому розділі форми, однак головне – це інтонаційна спорідненість фольклорного наспіву з музичним тематизмом не тільки фіналу, а й усієї сонати. Завдяки цьому цілеспрямований драматургічний розвиток, який об'єднує цикл, доходить кінця та виявляє сутність композиторського задуму, що полягає у тісному зв'язку авторського матеріалу з народними джерелами.

Друга баянна соната А. Гайденка має програмну назву – «Предковічні відлуння». Ця назва узагальнює та підносить на рівень концепції те тяжіння до архаїки, до виявлення давньослов'янських коренів української культури, яке було відчутне, хоча і не вербалізоване, у музиці Першої сонати. Схожість між цими двома творами простежується у жанрових джерелах тематизму, у наявності елементів гуцульського ладу, у широкому використанні квартових акордів, у композиційно-драматургічній будові частин та циклу в цілому.

Друга соната, як і Перша, складається з трьох частин: Andante rubato – Andante rubato – Maestoso rubato (останнє трохи пізніше змінюється на Allegro). Привертає до себе увагу присутність у кожному словосполученні складового

«rubato», яке підкреслює вільний характер розгортання образів, навіть, певну імпровізаційність як невід'ємну рису архаїчних епічних сказань.

Перша частина сонати має монотематичну організацію. Її початковий мотив, що спирається на інтервал збільшеної секунди, розміщеної усередині чистої кварти, стає джерелом, фактично, усієї інтонаційної будови Andante rubato. Він то виступає як самостійна тематична одиниця, то інкрустується у довготривалу мелодичну лінію, повторюється на тій самій висоті або на іншій, потовщується певними інтервалами (найчастіше квартами чи квінтами), перетворюється на фігурації або вбудовується у вертикальні співзвуччя. До того ж, автономну лінію розвитку має ритмічна фігура зазначеного мотиву: тріоль шістнадцяток – вісімка. Вона не тільки постійно з'являється у своєму первісному вигляді, але, крім того, дається у подвійному та потрійному збільшенні, породжує похідні секстолі або рівномірний рух восьмих тривалостей.

Композиційна будова першої частини зберігає трифазність, властиву класико-романтичним музичним формам. Тут, як і в першій сонаті, є функціональний розподіл на зони експозиції, розробки, репризи. Експозиційна зона містить декілька епізодів, що розрізняються типом викладення. Перший епізод умовно можна назвати головною партією, адже за характером він нагадує енергійно-дієві початкові теми, що слугують імпульсом подальшого руху в сонатних формах – від Л. Бетховена до Б. Лятошинського. Незначне уповільнення та коротка пауза відокремлюють початковий епізод від наступного (Tempo primo, т. 9). Послаблення інтонаційної рельєфності та рух басового голосу від умовної тоніки ***d*** до домінанти ***a*** дають підставу для аналогії зі сполучною партією. У побічній партії (т. 17) початковий мотив модифікується. Низхідний рух в діапазоні кварти постає основним елементом теми. Він утворює її інтонаційне зерно та визначає опорні точки синтаксичної конструкції. Однак експресивна збільшена секунда поступається місцем томливим хроматизмам, а ритмічна формула «тріоль шістнадцяток – вісімка» перетворюється на «тріоль вісімок – половинна з крапкою». Більша стриманість звучання досягається також завдяки розміреним вісімкам non legato в партії лівої руки. Надалі установлюється фігураційний рух, в лініях якого час від часу вгадуються знайомі звороти. За функцією цей епізод близький до заключної партії, яка у даному випадку структурно не відокремлена від побічної.

Розробка доволі лаконічна. Тут панує активний фігураційний рух, що призводить спочатку до місцевої, а потім до головної кульмінації розділу. Зазначимо, що мелодичні контури фігурацій спираються на конструктивні елементи наскрізного мотиву сонаті – інтервали малої та збільшеної секунди, на них побудовані й акорди місцевої кульмінації (т. 34). Разом з тим, конкретний звуковисотний малюнок цих фігурацій буде відтворений у фінальній частині циклу, завдяки чому виникне чітка тематична арка на відстані. Реприза має дзеркальну структуру, що надає композиції першої частини певної симетричності. Завершує Andante rubato невелика побудова – подвійна за функцією. Її початковий тритакт «доспівує» головну інтонацію першої частини, а наступний чотиритакт готує тематизм другої частини. Одночасно протягом цієї умовної коди-зв'язки здійснюється перехід від тональної опори **d,**

домінуючої в початковій частині циклу, до закріплення тону **g**, що виконуватиме функцію тоніки в середній частині сонати.

Друга частина – Andante rubato – має переважно ліричний характер. Погуйдувальні фактурно-ритмічні фігури у тритактовому вступі налаштовують на жанр колискової, а синкоповані секунди в акомпанементі до мелодії, що вступає надалі (т. 75), викликають досить чіткі асоціації із романсом О. Бородина «Спляча княжна». Ознаки колискової відчуваються також у варіантному повторенні невеличких мотивів, із зчеплення яких вибудовується мелодична лінія теми. Разом з тим, вже у викладенні теми присутній принцип вільного розгортання музичної думки, підкреслений у темповому позначенні другої частини – «rubato». Про це свідчать і ритмічний малюнок мелодії, в якому переважає непарне дроблення тактових долей у сполученні із синкопами, і відсутність періодичності у синтаксичній будові, і нерегламентоване чергування повторюваних та нових тематичних елементів.

Взагалі, музичний тематизм другої частини сонати містить як похідні від тематизму першої частини елементи, так і нові. Зокрема, мелодична лінія першої теми (*а*) відтворює мелодичні звороти наскрізного мотиву, що окреслюють інтервали малої та збільшеної секунди, низхідні хроматичні інтонації побічної теми, фігураційні елементи розробкового розділу. Ці елементи будуть представлені тим чи іншим чином і в наступних розділах другої частини. Серед нових тематичних елементів, важливих у драматургічному розгортанні ліричного образу, слід перш за все назвати скандування ламентозного малосекундового ходу в акордовому викладенні, що, з'являючись на вершинах динамічного зростання, маркує місцеві кульмінації або підводить до них (*б*). Також відзначимо два пісенних мотиви, які поглиблюють ліричний образ середнього Andante rubato. Перший з них (тт. 91, 98, 113, 140) поєднує речитативно-декламаційні та кантиленні елементи. Він має низхідний мелодичний малюнок та спирається на характерний для пісні-романсу гармонічний мінор (*в*). Другий мотив (тт. 107, 143) відтворює притаманні пізнім зразкам української народної пісенності звороти із заповненням діапазону тонічної сексти (*г*). Тож, тематичні елементи, які вперше з'являються у другій частині сонатного циклу, мають відчутне фольклорне забарвлення, однак вони не сприймаються як чужорідні по відношенню до тематизму, запозиченого з першої частини, а навпаки, висвітлюють властиві йому, однак раніше приховані за гострими сучасними звучаннями фольклорні витоки.

У композиційній будові другої частини сонати можна спостерігати тенденцію до контрастного зіставлення епізодів. Спочатку ці зіставлення мають досить урівноважений характер, однак поступово масштаби розділів стискаються, що створює ефект прискорення часу. Починаючи із середини репризи, тематичні елементи комбінуються вже на мікрорівні, в одну фразу «склеюються» різні тематичні елементи: *г* и *б* (т. 143), *а* і *б* (т. 144), *а* і другий мікромотив *б* (т. 145). В наступних тактах (тт. 147-151) композитор оперує окремими ланками фігурацій, повторюючи їх та комбінуючи між собою.

Третя частина представляє сферу активно-динамічних образів. Пануючий характер руху наближає її до токати, хоча, на відміну від фіналу Першої сонати, тут немає словесної вказівки на жанрову основу.

Так само, як і в Першій сонаті, фінал розпочинається окличним мотивом, який виконує вступну функцію. Він ніби наголошує на поверненні до головної ідеї сонати, переконливо втіленій у її першій частині. І дійсно, переважаюча більшість тематичного матеріалу фіналу є похідною від тематизму початкового Andante rubato. Це, насамперед, вступний окличний мотив, який буквально відтворює наскрізну інтонацію сонати – низхідний рух від I до V ступеня через збільшену секунду, та фігураційна тема рефрену, майже ідентична за своїм мелодико-ритмічним малюнком розробковим фігураціям першої частини. Крім того, кульмінація фіналу побудована на потужних акордах, низхідний поступенєвий малюнок яких нагадує про побічну партію все тієї ж першої частини сонати.

За формою фінальна частина циклу близька до рондо-сонати. Роль головної партії, яка одночасно є рефреном, грає токатна тема, запозичена з розробки першої частини (т. 172). У порівнянні з «першоджерелом» вона звучить тут більш динамічно завдяки прискоренню темпу та акцентуванню сильних долей такту. В басу на фоні невпинного руху секстолей шістнадцяток проводиться наскрізна інтонація сонати, потовщена утвореними з її звуків акордами. Побічна партія представлена новою темою (Meno mosso – т. 195). Монотонне чергування сусідніх тонів, що лише зрідка порушується оспівуванням їх за допомогою суміжних звуків, супроводжується погойдувальною фактурною формулою в басу. Індивідуалізованості цій темі надає тактовий розмір 11/8, який контрастує регулярній метриці рефрену та привносить відтінок оповідальності у її звучання. Однак незвичний для побутового жанру метр все ж не приховує притаманні темі ознаки колискової, що нагадують про другу частину, утягуючи її таким чином в єдиний образний простір сонати.

Своєрідності рондо-сонатній формі фіналу надають відсутність розробкового розділу та розгорнутий вступ, матеріал якого відіграє важливу роль у драматургічному розвитку. Окличний мотив вступу взагалі є елементом, який значною мірою динамізує форму. По-перше, сам вступний розділ завдяки інтонаційній сконцентрованості сприймається як джерело та імпульс подальшого розгортання музичної думки. По-друге, тематичний матеріал вступу двічі вторгатиметься у розвиток як своєрідний імператив – на ***ff*** або ***f***, в акордовому викладенні та багаторазовому повторенні. Таке його звучання підкреслює значущість втіленої в ньому ідеї як не тільки джерела, але й висновку з усього попереднього розвитку.

Наукова новизна статті полягає у виявленні образно-тематичних та композиційно-драматургічних особливостей баянних сонат А. Гайденка та у позначенні їхнього місця в еволюції української баянної сонати.

Висновки. Таким чином, схожість між баянними сонатами Анатолія Гайденка простежується на багатьох рівнях. Обидві вони належать до тієї групи сонат кінця XX – початку XIX століть, які А. Сташевський називає «великою симфонізованою

сонатою»: це масштабні твори, що складаються з трьох частин та спираються на симфонічні принципи побудови драматургії. Обидві сонати демонструють, по-перше, притаманний композитору інтерес до минулого, який у Другій сонаті вербалізується у програмному заголовку – «Предковічні відлуння», та, по-друге, опору на національний фольклор. І хоча у Другій сонаті, на відміну від Першої, немає точних цитат, її музичний тематизм також відрізняється національною характерністю.

Схожим в сонатах Гайденка є трактування циклу, що дає про себе знати як у темповому співвідношенні частин, так і у їх жанровому вирішенні: перші частини сонат містять контрастні тематичні елементи, а ось наступні частини мають жанрові риси колискової (другі) та токати (треті). У композиційній організації окремих частин можна спостерігати тенденцію до контрастного зіставлення епізодів. Однак, зовнішня строкатість завжди долається наскрізним розвитком інтонаційних елементів, заявлених із самого початку. Причому йдеться не тільки про часті повернення більш-менш завершених тем, а й про конструктивну роль вихідних інтервалів та ритмічних фігур. Це свідчить, з одного боку, про професійну майстерність композитора, а з іншого, дає підстави говорити про монотематичність організації обох сонат.

Об'єднують баянні сонати Гайденка також ознаки епічної драматургії, які відчутні в акцентуванні героїчних, інколи, навіть, богатирських образів, неспішності та докладності їх показу, потужності звучання, грандіозному розмаху кульмінацій, урівноваженості драматургічного профілю форм, де переважає не конфліктне зіткнення образів, а їх зіставлення та паралельний розвиток.

Тож, дві сонати для баяна соло Анатолія Гайденка є важливою ланкою еволюції української баянної сонати. В них знайшли відображення типологічні тенденції, притаманні певному періоду розвитку вітчизняної музики для баяна, однак, разом з тим, вони несуть відбиток індивідуального стилю автора, що визначає підхід до трактування жанру та забезпечує неповторність художнього результату.

Примітки

1Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.; Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.) : монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.; Сподаренко В., Черепанин М. Стильові тенденції сучасної творчості композиторів-баяністів А. Гайденка, А. Білошицького, В. Зубицького, В. Рунчака. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. наук. праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 65-74; Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.

2Із особистої бесіди з композитором.

Література

1. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.

2. Міщенко О. В. Анатолій Гайденко. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 236-237.

3. Семешко А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Київ: Acco-opus, 2004. 52 с.

4. Сподаренко В., Черепанин М. Стильові тенденції сучасної творчості композиторів-баяністів А. Гайденка, А. Білошицького, В. Зубицького, В. Рунчака. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. наук. праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 65-74.

5. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: Спеціальність 17.00.03. музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.

6. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.): монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.

References

1. Kuzhelev, D. O. (2011). Bayan creativity of Ukrainian composers. Ljviv: SPOLOM [in Ukrainian].

2. Mishhenko, O. V. (2005). Anatoliy Haidenko. M. A. Davy`dov, History of Folk Instruments (Ukrainian Academic School). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chajkovs`kogo [in Ukrainian].

3. Semeshko, A. (2004). Anatoliy Haydenko: Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues). Kyiv: Acco-opus [in Ukrainian].

4. Spodarenko, V., & Cherepany`n, M. (2010). Stylistic tendencies of modern creativity of composers-bayanists A. Gaidenko, A. Beloshitsky, V. Zubytsky, V. Runchak. Music studies studios of the Institute of Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Lucz`k: Voly`ns`ky`j nacional`ny`j universy`tet imeni Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].

5. Stashevs`ky`j, A. Ya. (2004). Bayan art of Ukraine: Trends in the development of original music and the individual embodiment of the genre-style aspect in the work of Vladimir Runchak. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Stashevs`ky`j, A. Ya. (2007). Large genres in Ukrainian music for accordion and accordion (development trends in the last quarter of the XX and early XXI centuries). Lugans`k: Poligrafresurs [in Ukrainian].

УДК 792.82(477)“195/199”

Кеба Мирослав Євгенович,
старший викладач
кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв,
keba.kiev@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ КОНКУРСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ АМЕРИКАНСЬКОГО СТИЛЮ

Мета дослідження *– висвітлити особливості формування та техніки виконання бальних танців American Smooth і American Rhythm, діяльності системи конкурсного бального танцю в США.* ***Методологію дослідження*** *складають принципи об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.* ***Наукова новизна.*** *Розглянуто особливості процесу формування та стандартизації бальних танців American Smooth та American Rhythm; охарактеризовано спільні та відмінні риси техніки виконання, темпів та ритмів; проаналізовано основні положення проведення конкурсних змагань та чемпіонатів, згідно з вимогами Національної танцювальної ради Америки.* ***Висновки.*** *Внаслідок проведеного дослідження американського стилю конкурсного бального танцю можемо констатувати характерні особливості: використання закритих та альтернативних позицій в парі; елементів «Dip», «Drop» та ін., залучення більшого простору для виконання кроків та фігур. Стандартизовані кроки, фігури та особливості техніки виконання конкурсної програми бальних танців американського стилю оновлюються відповідно до схвалених нововведень, які затверджені та регулюються NDCA.*

Ключові слова: *американський стиль, American Smooth, American Rhythm, техніка виконання бальних танців, правила, конкурси та змагання.*

Кеба Мирослав Евгеньевич, *старший преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности техники выполнения конкурсного бального танца американского стиля

Цель статьи. *Цель исследования – осветить особенности формирования и техники исполнения бальных танцев American Smooth и American Rhythm, деятельности системы конкурсного бального танца в США.* ***Методологию исследования*** *составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический.* ***Научная новизна.*** *Рассмотрены особенности процесса формирования и стандартизации бальных танцев American Smooth и American Rhythm; охарактеризованы общие и отличительные черты техники исполнения, темпов и ритмов; проанализированы основные положения проведения конкурсных соревнований и чемпионатов, в соответствии с требованиями Национального танцевального совета Америки.* ***Выводы.*** *Вследствие проведенного исследования американского стиля конкурсного бального танца можем констатировать характерные особенности: использование закрытых и альтернативных позиций в паре; элементов «Dip», «Drop» и др., привлечение большего пространства для выполнения шагов и фигур. Стандартизированные шаги, фигуры и особенности техники выполнения конкурсной программы бальных танцев американского стиля обновляются в соответствии с одобренными нововведений, которые утверждены и регулируются NDCA.*

Ключевые слова: *американский стиль, American Smooth, American Rhythm, техника исполнения бальных танцев, правила, конкурсные соревнования.*

©Кеба М. Є., 2018

Keba Miroslav, *Senior Lecturer, Ballroom Choreography Department, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine*

Features of the American style ballroom dance performance

The purpose of the article *is to highlight the peculiarities of American Smooth and American Rhythm ballroom dance formation and techniques, the activities of the United Ballroom Dance System.* ***The methodology*** *of the study consists of the principles of objectivity, historicism, multifactor, systematicity, complexity, and pluralism; and to achieve the goal methods used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical.* ***Scientific novelty.*** *The peculiarities of the process of formation and standardization of ballroom dances American Smooth and American Rhythm are considered; Characterized by common and distinctive features of performance techniques, rates and rhythms; analyzed the main provisions of competitive competitions and championships, according to the requirements of the National Dance Board of America.* ***Conclusions.*** *As a result of the study of the American style of ballroom dance, we can state the characteristic features: the use of closed and alternative positions in a pair; elements of «Dip», «Drop», etc., attracting more space for the steps and figures. Standardized steps, figures, and peculiarities of the technique of implementing the American Ballroom Dance Competition Program are updated by approved innovations that are approved and regulated by the NDCA.*

Key words: *American style, American Smooth, American Rhythm, ballroom dance technique, rules, competitions.*

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст., у період масштабної популяризації та активного розвитку міжкультурного комунікативного процесу у галузі хореографічного мистецтва, актуальним серед вітчизняних культурологів та мистецтвознавців стає дослідження не лише історичних аспектів становлення та розвитку видів хореографічного мистецтва, а й їх особливостей на сучасному етапі. Історія та теорія спортивних бальних танців і досі лишаються однією із замало розроблених тем, тому переформування системи вищої хореографічної освіти в Україні потребує ґрунтовного аналізу процесу формування та розвитку американського стилю виконання бальних танців, висвітлення особливостей техніки виконання American Smooth та American Rhythm, вимог для проведення змагань. Це, в свою чергу, й зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми становлення конкурсного бального танцю – тема досліджень та розвідок багатьох вітчизняних науковців, які здебільшого аналізували особливості та техніку виконання міжнародного стилю. Окремі аспекти з історії та теорії танців американського стилю, у контексті особливостей становлення і розвитку джазових танців у бально-спортивній хореографії, на прикладі Фокстроту, Квікстéпу, Джайву, Рок-н-ролу, розглядали О. Плахотнюк («Джаз-танець в бальній хореографії», 2012), Т. Павлюк («Жанрово-стильова еволюція бального танцю XX століття», 2013) та А. Негрете («Етимологія назв латиноамериканських танців», 2016), а все ж, й досі не має ґрунтовної розробки американського стилю виконання бальних танців.

Мета дослідження: висвітлення особливостей формування та техніки виконання бальних танців American Smooth і American Rhythm, діяльності системи конкурсного бального танцю в США.

Виклад основного матеріалу. Одним із 3-х конкурсних стилів виконання бальних танців є американський стиль (American Style), відмінністю якого є системний підхід до використання імпровізації, акцентація не стільки на техніці,

скільки на артистизмі виконання, порівняно з міжнародним (International Style), для якого характерні і детально розроблена танцювальна техніка, і емоційна стриманість, і чітка відповідність встановленим правилам (заборона роздільного виконання танцювальних фігур для пари) та австралійським стилем (Australian New Vogeu). Головна відмінність американського стилю полягає у розмаїтті позицій у парі (дозволяється роз'єднання партнерів під час виконання окремих танців). Варто зазначити, що американський стиль, сформований студійними мережами країни – А. Мюррея та Ф. Астера, а також асоціаціями вчителів бальних танців, які, власне, популяризували його на території США та Канади; поряд із міжнародним він представлений на різних змаганнях та чемпіонатах світу з бальних танців.

У США існує п'ять організацій, які розробляють навчально-методичне забезпечення для професійних та аматорських конкурсів бальних танців – Dance Vision International Dancers Association (DVIDA), National Dance Council of America (NDCA), USA Dance, United States Imperial Society of Teachers of Dancing (USISTD) та World DanceSport Federation (WDSF).

Якщо правила World Dance Council, World Dance Council Amateur League, World DanceSport Federation (WDSF) та British Dance Council є нормативною базою міжнародного стилю виконання конкурсної програми бальних танців, то для американського стилю правила встановлює Національна танцювальна рада Америки – (National Dance Council of America), членами якої є 17 професійних та аматорських організацій бальних танців (понад 25 000 фахівців). Організація санкціонує проведення понад 110-ти професійних (усіх рівнів майстерності, від початківців до світового рівню), аматорських та Pro/Am (поєднання професіоналу та аматора) змагань й чемпіонатів у всіх вікових категоріях, вимоги до яких друкуються у збірнику правил та нормативно-правових актів NDCA [6]. Затверджені фігури, елементи та обмеження для всіх рівнів американського стиля Smooth та Rhythm викладено у примітках до правил з оновленням та доповненням відповідно до схвалених нововведень.

Існує чотири стилі бальних танців: міжнародний стиль виконання стандартних танців (характеризується закритою танцювальною позицією), міжнародний стиль виконання латиноамериканських танців (дії стегон виконуються з переходом на пряму ногу), американський стиль виконання стандартних танців Smooth (дозволяється відкрита позиція) та американський стиль виконання афроамериканських танців Rhythm (рух стегон виконується на пом'якшених колінах).

Подібно до міжнародного стилю (європейська та латиноамериканська програми), бальні танці американського стилю поділяються на дві категорії: American Smooth (Американський Гладкий Стиль), до якої входять танці європейського типу, а виконання характеризується легкістю виконання кроків) – Вальс, Танго, Фокстрот, Віденський вальс; American Rhythm – танці афроамериканського типу, яким властивий ритмічний стиль виконання рухів) – Ча-ча-ча, Румба, Свінг, Болеро та Мамбо [6, 32]. Варто зазначити, що наразі постало питання про доповнення категорії American Rhythm п'ятим танцем – американським Квікстепом.

Існує програма 9-ти танців, у якій танцювальні пари виконують конкурсні бальні танці American Smooth та Rhythm. Підтримка допускаються лише в категоріях: Theatrical, Showdance, Grand Championship та Exhibition/Cabaret, а небезпечні рухи – заборонені [6, 33].

Американська конкурсна програма бальних танців поділяється на дві категорії: Closed Syllabus (рівні Bronze, Silver, Gold) та Open Levels, в якій дозволяється виконувати будь-який стандартизований крок – Novice, Pre-Championship і Championship. Для кожного рівня існують стандартизовані рухи. У вищих рівнях (Silver або Gold) їх кількість збільшується, і дозволяється виконання всіх елементів попередніх рівнів.

Для конкурсних бальних танців американського стилю рівня Bronze затверджені наступні ритмічні малюнки та темпи: Фокстрот – 4/4, 32-34 такти на хв. (128–136 ударів/хв.); Вальс –3/4, 30-32 такти/хв. (90-96 ударів/хв.); Танго -2/4, 30-32 такти/хв. (60-64 ударів/хв.); Віденський вальс – 3/4, 54 такти/хв. (162 удари/хв.); Болеро – 4/4, 24-26 такти/хв. (96-104 удари/хв.); Ча-ча-ча – 4/4, 30 тактів/хв. (120 ударів/хв.); Мамбо – 4/4, 48-51 такти/хв., (192-204 удари/хв.); Румба – 4/4, 32–36 такти/хв. (128-144 удари/хв.); Свінг – 4/4, 34 такти/хв. (136 ударів/хв). Для всіх інших рівнів танців ритмічний малюнок лишаються незмінним, проте стандартизовано темпи: Фокстрот – 30 тактів/хв., 120 ударів/хв.; Вальс – 28-–30 тактів/хв., 84-90 ударів/хв.; Танго – 30 тактів/хв., 60 ударів/хв.; Віденський вальс – 53-54 такти/хв., 159-162 ударів/хв.; Болеро – 24 такти/хв., 96 ударів/хв.; Ча-ча-ча – 30 тактів/хв., 120 ударів/хв.; Мамбо – 47 такти/хв., 188 ударів/хв.; Румба – 30-32 такти/хв., 120-128 ударів/хв.; Свінг – 34 такти/хв., 136 ударів/хв. [6, 34]. Як бачимо, єдиними для всіх рівнів є лише темпи танців Ча-ча-ча та Свінг.

Для Closed Syllabus подано перелік фігур та елементів, а обмеження послугували забезпеченню справедливого оцінювання танцювальних пар, які виступають на змаганнях Closed Syllabus. Згідно приміток, затверджених NDCA у січні 1928 р., для рівнів Bronze and Silver американського стилю Smooth, пари повинні починати виступ у традиційній для бальних танців закритій позиції – ліва рука партнерки знаходиться на правому плечі партнера та перші чотири такти позиція не змінюється.

Для танцювальних пар рівня Gold American Style Smooth & Rhythm, Національною танцювальною радою Америки в січні 2018 р. затверджено виконання фігур для рівнів Bronze and Silver з доповненнями та модифікаціями: виступ пар повинен починатися у закритій або відкритій лицевій позиції (closed or open facing hold). Не допускаються виходи у Closed American або International стилі. Малюнки ліній до 3-х тактів; тривалість підтримок – до 3-х тактів, за умови, що вони знаходяться вище рівня талії. Пари не можуть знаходитися у роздільній позиції більше 4-х тактів, а потім повинні відновити з'єднання, принаймі на 2 такти. Обертання у фігурах Standing spins – до 3-х тактів та обидві ноги мають торкатися підлоги. Дозволяється використання півотів (pivots) до 3-х тактів, проте не більше ніж із двома синкопаціями. Утримання у закритій позиції (Closed Dance Holds) повинно складати 25% тривалості танцю. До Closed Holds відносяться наступні позиції – Closed Dance Position, Fallaway Position, Counter Fallaway Position, L and R

Outside Partner Position, Promenade Position та Counter Promenade Position. Дозволяється використання Continuous Hairspins [5, 12].

Танці першої підгрупи Американського стилю – American Smooth, на становлення хореографії яких величезний вплив здійснив джазовий стиль виконання Ф. Астера та Д. Роджерса, характеризується рівним, легким і дещо ковзким виконанням кроків.

Варто зазначити, що однакові у міжнародній та американській програмах назви танців (окрім Квікстепу, який не входить до американської програми), зважаючи на відмінності стилю та манери, виконуються за різними правилами. В першу чергу, за рахунок можливості застосовувати не лише закриті, а й альтернативні позиції в парі та навіть розривати контакт, а отже і використовувати більше простору для виконання кроків і фігур, вести як правою, так і лівою рукою. Наприклад, при виконанні танців програми American Smooth, танцювальним парам дозволяються відкриті позиції, навіть сольне виконання певних рухів, що надає більше свободи творчості і сприяє яскравому вираженню характеру танців – стилістична різноманітність в інтерпретаціях Танго; повільний та елегантний Фокстрот міжнародної програми стає оптимістичним та яскравим за рахунок джазової інтерпретації; швидкою, але витонченою і пластичною – інтерпретація Віденського вальсу (використання більше ніж 5-ти фігур).

Аналізуючи технічні та стилістичні особливості американського стилю, варто зазначити про використання більш відкритої, у порівнянні з міжнародним стилем, позиції та створенні відкритої ліній між партнерами, різноманітних поворотів (під рукою та ін.), можливості танцювати бік-о-бік та використання ефектних елементів танцю «Dip» – нахил партнера на партнерку, за рахунок згинання опорної ноги (Сальса, Танго, Фокстрот), «Drop» (або місток) – характерний жіночий рух, який виконується у парі: партнерка в обіймах партнера, своєрідна хвиляста лінія тіла, що закінчується ефектним закидом волосся тощо.

Американський вальс (American Waltz) – танець імпровізаційного характеру (музичний розмір 3/4 , темп помірний, 30-40 тактів на хв., іноді з уповільненням наприкінці музичної фрази), став симбіозом англійського повільного вальсу та Вальсу-Бостон. Виконання (у парі, з просуванням по лінії танцю) характеризується відсутністю канонів, використанням віддалення партнера від партнерки, підтримок, театралізованих поз та рухів. Для американського вальсу характерними є використання фігур: The Beanbag; Arch Turn for Woman; Basic Waltz Box; Forward Twinkles; Simple Twinkle; Hesitation [3, 34].

Національна танцювальна рада Америки у 2018 р. схвалила вимоги для виконання вальсу американського стилю Smooth, (рівень – Бронза та Срібло): Left Closed Box/Reverse Turn Right Closed Box/Natural Turn; Forward Progressive/Change Step, права або ліва нога; Underarm Turn to the Right 2 рахунки на 6-ть тактів; Balance Steps, Hesitations, Fifth Position Breaks; Closed Twinkles (виконуватися у будь-якому напрямку, окрім Fallaway); Cross Body Lead from LF Fwd Hesitation або від 1-3 Left Closed/Box Reverse Turn; Natural Spin Turn (як у міжнародному стилі); Forward Twist to Left from P.P.; Syncopated Chasse; Simple Grapevine або Zigzag – no Syncopation; In & Out Change Steps/Butterfly. У примітках зазначено, що пари

повинні залишатися у standing position, а елементи та фігури, унікальні для танцю або стилю, не використовуються в іншому; забороняється «прикрашати» стандартні фігури та змінювати рівні head rolls, рухи фоллевей-віск та 5th position breaks; синкопації та затримки у хронометражі; повністю розділятися партнерам у відкритій позиції, яка займає не більше 25 % танцю. Рухи у відкритій позиції обмежено кількома простими або подвійними утриманнями рук (Hand Hold), тривалість яких не більше 8-ми послідовних тактів (24 долі); відсутність малюнку ліній або фігур – contra check, chair, oversways, lunges, а в третій позиції дозволених фігур – стопи закриті. Заборонено й синкопації поворотів під рукою (underarm turns) та ін., окрім chasse from Promenade; consecutive pivots (праворуч або ліворуч), хіба що один півот. Партнери мають починати та закінчувати виступ у закритій або відкритій лицевій позиції (facing hold) [5, 6].

Американський фокстрот (American Foxtrot), стандартизований у музичному розмірі 4/4, (проте, на відміну від міжнародного стилю за темпом не 112-120 долей на хв., а 120-136-ть), повільного або помірного темпу, американський фокстрот характеризується тривалими безперервними рухами, має два ритми – «повільно-повільно-швидко-швидко» і «повільно-швидко-швидко». Саме поєднання довгих та коротких кроків зацікавлює непередбаченістю. Характерним елементом для американського фокстроту є брашинг (The Bruch) – легкий прохідний дотик стопи до стопи, який використовують навіть виконуючи крок убік.

Характерною для американського стилю є тенденція перенесення елементів одного танцю у інший. Наприклад, типовими для американського фокстроту є рухи, що використовуються у американському вальсі The Beanbag, Simple Twinkle та Forward Twinkles. До характерних рухів та фігур американського фокстроту належать The Conversation; Left Rock Turns; Forward Basic; The Park Avenue; Slow-Quick-Quick Basic; Slow-Slow-Quick-Quick Basic [4, 51-76].

Типовими для Танго американського стилю (American Tango) є рухи та фігури: Fan – серія півобертів партнерки ліворуч та праворуч («вісімка»); кроки навхрест; Forward Basic (м'які затягнуті кроки вперед), Left-Turning Rocks to Simple Corte (фігура, яка складається з поворотним рок-покачування вперед-назад та простим корте); Outside Basic (кроки збоку партнерки); Open Fan (розкриття пари в контрпроменадній позиції з розмиканням рук та поверенням в закриту позицію); Simple Corte to Tango Draw (зупинка руху з повільним підтягуванням вільної ноги до стопи опорної ноги, без перенесення ваги) та ін.

Виконання Віденського вальсу американського стилю також має свої вимоги: він повільніший (162 долі на хв.) від аналогу в міжнародній програмі (174-180 долі на хв.), з акцентуванням відкритої позиції та кроків – Change Steps, Passing Changes, Hesitations, Hovers, Fleckerl, the Contra Check, Natural and Reverse turns, underarm turns.

Щодо програми American Rhythm, варто зазначити, – це єдина програма, в якій виконуються Мамбо, Болеро та Свінг східного узбережжя (East Coast Swing), Ча-ча-ча та Румба, а власне, аналоги двох останніх з міжнародної латиноамериканської програми: Квадратної румби, в якій домінує рух зігнутої в коліні ноги, для затримки ваги на кроці; менш складні фігури і ритм кроків.

Американський спортивний бальний танець Болеро (Bolero) має помірний темп та музичний розмір 4/4 і створений на основі кубинських з афрокубинськиих танцювальних традицій. Основним рухом танцю Болеро є схема на 6-ть кроків, аналогічна з базовими рухами Мамбо та Румби, але з іншою інтерпретацією стилю: величина підйомів і знижень тіла (унікального для Болеро) та модифікована форма Дії рок, більш низький рівень тіла дозволяє виконати другий крок (Дія рок) довшим за перший. Робота ніг у Болеро представлена двома варіаціями, залежно від того, чи використовується підйом, який хоча й посилює складність виконання, але є унікальним для інших ритм-танців: LF side: Ball-heel-toe; RF back (small step): Toe-heel; LF forward: Ball-flat; RF side: Ball-heel-toe; LF forward (small step): Toe-heel; RF back: Ball-heel (releasing heel of front foot). Рухи стегнами у базовому русі виконуються у закритій або відкритій (безконтактній) позиціях, як у Румбі (кроки супроводжуються осіданням стегна на опорну ногу).

Американська румба (Square Rumba – квадратна румба) має музичний розмір 2/2, 4/4 та помірно-швидкий темп (28-34 такти на хв.). Basic Rumba Box – базовий рух американської румби, виконується за квадратним малюнком кроків, на чотири чверті такту та заповнюються короткими кроками «кубинського руху» (Cuban Motion) – покачування стегном під час перенесення ваги на робочу ногу, за ритмічною схемою – «швидко», «швидко», «повільно»; ступні танцюристів не відриваються від підлоги. Головними фігурами танцю є: Arch Turn for Woman; Wrap Around; Forward Breaks; Promenade Breaks; Solo Turns [2, 67].

Танець Мамбо (Mambo) – симбіоз американського джазу та кубинських танцювальних рухів (музичний розмір 4/4; помірного або швидкого темпу) і складається з фігур: Las Cariocas; Cuddle Position; Half Turn Cuddle Position; Quebraditas Cubanas; La Cucuracha; Lazo та Mojito – послідовної комбінації фігур (Cuddle Position, Las Cariocas, повний оберт, Las Quebraditas Cubanas, Спот-оберт); El Molinito ; New York; Basic Mambo; Underarm Spot Turn; Promenade Twist; Passing Basic; Manita a Mano; Spot Turn та ін. [7, 99-108].

Танець Свінг східного узбережжя, відомий під назвою East Coast Swing, стандартизований наприкінці 1930-х рр. (виконується у парі, розмір 2/2, темп – швидкий), а з 1950-х рр., завдяки викладачам танцювальних студій, наприклад, студії А. Мюрея, виконується шестидольним кроком, як Лінді-Хоп [1, 27].

Американський стиль спортивного бального танцю Ча-ча-ча (Cha Cha Cha) (музичний розмір – 4/4, помірно-швидкий темп), передбачає при виконанні базових рухів енергійне виконання, динаміку стандартизованих фігур та кроків – Side Basic (Cross Rocks та Passing Basic), з елементами Breakaway, переходить на Cuddle Position; на кроках «ча-ча-ча» партнер відводить партнерку ліворуч для оберту на 90°, у Cross Rock перехресними кроками пара переходить до вигнутого повороту партнерші, у Cross Rocks to Arch Turn for Woman та Cross Rocks to Solo Turns – сольні оберти партнерів, у The Chase – партнерка «переслідує» партнера, який повернувся спиною, і навпаки [2, 55.]. Базовий рух Ча-ча-ча складається із 10-ти кроків та комбінації Rock steps та Chasses, у закритій або відкритій позиції на ритм 2, 3, 4 та 1. Rock steps – на рахунок 2, 3 (вперед та назад, лівою ногою – рок вперед,

а правою – рок назад), Chasses – 4 та 1 (компактне шасе на місці, переносячи вагу тіла з ноги на ногу, з обертом між кроками Дії рок та першим кроком шасе).

Наукова новизна. Розглянуто особливості процесу формування та стандартизації бальних танців American Smooth та American Rhythm; охарактеризовано спільні та відмінні риси техніки виконання, темпів та ритмів; проаналізовано основні положення проведення конкурсних змагань та чемпіонатів, згідно з вимогами Національної танцювальної ради Америки.

Висновки. Внаслідок проведеного дослідження американського стилю конкурсного бального танцю, сформованого та популяризованого найбільшими студійними мережами США – А. Мюррея та Ф. Астера, можемо констатувати певні характерні особливості: використання не лише закритих, а й альтернативних позицій у парі; елементів «Dip», «Drop» та ін.; залучення порівняно більшого простору для виконання кроків та фігур, що сприяє вираженню витонченого характеру бальних танців American Smooth і Rhythm. Стандартизовані кроки, фігури та особливості техніки виконання конкурсної програми бальних танців американського стилю категорій Closed Syllabus (рівні Bronze, Silver, Gold) та Open Levels (рівні Novice, Pre-Championship та Championship), оновлюються відповідно до прийнятих нововведень, затверджуються та регулюються Національною танцювальною радою Америки.

Література

1. Blair S. Dance Terminology Notebook. California: Altera Publishing, 1994. 325 p.

2. Duncan D. Cha-Cha. Dance Magazine's Ballroom U.S.A. 1957. November. New York : Dance Magazine. 1994. pp. 55-57.

3. Fred Astaire Dance Studios. How To Dance The American Waltz. New York: RCA Camden, 1959. 76 pp.

4. Murray A. How To Become A Good Dancer. New York: Simon and Schuster, 1959. 250 p.

5. NDCA Approved Figures, Elements, and Restrictions. National Dance Council of America. 2018. 37 p.: URL: file:///f:/ndca%20approved% 20figures,%20elements%20&%20restrictions% 20january%202018.pdf (дата звернення 4.03.2018).

6. Rules & Regulations January 2018. National dance council of America. URL: file:///F:/2018%20January%20-%20Compiled%20Rule%20 Book. pdf (дата звернення 02.03.2018).

7. White B. Betty White's Teen-Age Dance Book. New York, 1958. pp. 99-108.

References

1. Blair, S. (1994). Dance Terminology Notebook. California: Altera Publishing [in English].

2. Duncan, D. (1957). Cha-Cha. Dance Magazine's Ballroom U.S.A., November. New York: Dance Magazine [in English].

3. Fred Astaire Dance Studios (1959). How To Dance The American Waltz. New York: RCA Camden [in English].

4. Murray, A. (1959). How To Become A Good Dancer. New York: Simon and Schuster [in English].

5. NDCA Approved Figures, Elements, and Restrictions. National Dance Council of America. 2018. 37 p. Retrieved from file:///f:/ndca%20approved% 20figures,%20elements%20&%20restrictions% 20january%202018.pdf [in English].

6. Rules & Regulations January 2018. (2018). National dance council of America. Retrieved from file:///F:/2018%20January%20-%20Compiled%20Rule%20 Book. pdf [in English].

7. White, B. Betty (1958). White's Teen-Age Dance Book. New York, 1958.

УДК 792.82(477)

Король Анастасія Миколаївна,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
korolnastya22@icloud.com

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТА СИМВОЛІЧНІСТЬ ЖІНОЧИХ ПАРТІЙ У БАЛЕТАХ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *– виявити специфіку жіночих образів в українських балетах національної тематики середини ХХ ст. крізь приму художньої образності та символічності.* ***Методологія*** *полягає у використанні проблемно-хронологічного принципу, методів синтезу, мистецтвознавчого аналізу, що дозволило провести науково об'єктивне дослідження.* ***Наукова новизна*** *полягає у ретроспективному аналізі жіночих образів українських балетів, виявленні їх основного художньо-образного навантаження – демонстрація глибинної сутності трагічної долі української жінки, піднесення образу жінки до рівня символу.* ***Висновки****. Жіночі образи у балетах національної тематики («Пан Каньовський», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Відьма» та ін.) транслюють систему символів, пов'язаних з образом жінки в українській літературі та фольклорі. Переважають мотиви трагічної долі сильної особистості, що є знаковим для балетів української тематики. Характерною ознакою жіночих образів балетів національної тематики стало зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідей визвольної боротьби народу, що було актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст. Роль індивідуальності митця у розкритті художнього образу наочно проявляється у балетмейстерському та виконавському мистецтві хореографії (різні трактування Бондарівни у «Пані Каньовському» В. Дуленко, Г. Лерхе, О. Гавриловою).*

Ключові слова: *український балет, жіночі образи, художній образ, хореографія, танець.*

Король Анастасия Николаевна*, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Художественная образность и символичность женских партий в балете украинской тематики середины XX века

Цель исследования *– выявить специфику женских образов в украинских балетах национальной тематики середины XX в. через приму художественной образности и символичности.* ***Методология*** *заключается в использовании проблемно-хронологического принципа, методов синтеза, искусствоведческого анализа, что позволило провести научно объективное исследование.* ***Научная новизна*** *заключается в ретроспективном анализе женских образов украинских балетов, выявлении их основной художественно-образной нагрузки – демонстрация глубинной сущности трагической судьбы украинской женщины, подъем образа женщины до уровня символа.* ***Выводы.*** *Женские образы в балетах национальной тематики («Пан Каневский», «Лилея», «Маруся Богуславка», «Ведьма» и др.) транслируют систему символов, связанных с образом женщины в украинской литературе и фольклоре. Преобладают мотивы трагической судьбы сильной личности, что является знаковым для балетов украинской тематики. Характерным признаком женских образов балетов национальной тематики стало изображение личных переживаний в тесной связи с раскрытием идей освободительной борьбы народа, что было актуальной темой в советском театре середины XX в. Роль индивидуальности художника в раскрытии художественного образа наглядно проявляется в балетмейстерском и*

©Король А. М., 2018

исполнительском искусстве хореографии (различные трактовки Бондаривны в «Господине Каневском» В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Гавриловой).

Ключевые слова: *украинский балет, женские образы, художественный образ, хореография, танец.*

Korol Anastasiia, *Lecturer, Department of Folk Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Artistic imagery and symbolism of women's parties in the ballet of the ukrainian theme of the middle of the 20th century

Purpose of the article *is to reveal the specificity of female images in Ukrainian ballets of national themes of the mid-20th century. Through the acceptance of artistic imagery and symbolism.* ***Methodology.*** *The methodology consists of using the problem-chronological principle, synthesis methods, art criticism analysis, which allowed to conduct scientifically objective research.* ***Scientific Novelty.*** *Scientific novelty includes in a retrospective analysis of female images of Ukrainian ballets, revealing their main artistic and imaginative load - demonstrating the profound essence of the tragic fate of Ukrainian women, raising the portrait of a woman to the level of a symbol.* ***Conclusions.*** *Female images in ballets of national themes ("Pan Kanovskyi," "Lileia," " Marusia Bohuslavka," "Witch" etc.) broadcast a system of symbols associated with the image of women in Ukrainian literature and folklore. The motifs of the tragic fate of a strong personality predominate, which is a landmark for ballets of Ukrainian themes. A characteristic feature of female images of ballets of national themes was the depiction of personal experiences in close connection with the disclosure of ideas of the people's liberation struggle, which was an actual topic in the Soviet theater of the mid-20th century. The role of the artist's individuality in revealing the artistic image is clearly shown in the choreography and performing the art of choreography (various interpretations of Bondarivna in " Pan Kanovskyi" by V. Dulenko, H. Lerkhe, O. Havrylova).*

Key words: *Ukrainian ballet, female images, artistic image, choreography, dance.*

Актуальність теми дослідження. Жіночі образи в українських балетах національної тематики тісно пов’язані з українською літературою та обрядово-побутовою культурою, переважно фольклором, яким притаманна складна система символів. Балетмейстери, переосмислюючи першоджерела, традиційно намагаються зберегти глибинне символічне ядро твору. Аналіз художньої системи жіночих образів у балетах української тематики, переважна більшість яких була створена у середині ХХ століття, важливий для розуміння основних мистецьких процесів у вітчизняному балетному театрі, відтворення цілісної образно-змістовної панорами хореографічного мистецтва України.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуалізація публікацій з проблем жіночого танцю в народно-сценічній хореографії та балеті, який можна спостерігати в останнє десятиліття, спричинений як зовнішніми факторами (демократизація суспільства, активізація гендерних досліджень та ін.), так і внутрішніми (підвищення технічних та змістовно-акторських вимог до жіночого виконання та ін.). Дослідження О. Мерлянової [8], присвячене жіночим танцям в українській народній хореографії, дало певний поштовх для появи різноаспектних досліджень жіночого танцю в балеті. Публікації Д. Дегтяр [3], Є. Коваленко [5], О. Щербакової [11] та ін. піднімають проблеми місця та ролі жіночих партій у балеті (переважають наукові розвідки з «Лілеї»); статті А. Кравець [7], Ю. Тодорюк [10] та ін. присвячені персональному плану – досліджують творчість видатних українських балерин. Однак проблемі художньої образності та

символічності жіночих партій у балетах української тематики середини XX ст. спеціального дослідження не присвячено.

Мета дослідження – виявити специфіку жіночих образів в українських балетах національної тематики середини XX ст. крізь приму художньої образності та символічності.

Виклад основного матеріалу. Екстраполюючи загальновживане визначення «мистецтва» на «художній образ» можна стверджувати, що це специфічне відображення дійсності, специфічний тип реальності, що має символічно знакову природу. Художній образ за С. Безклуюбенком, – «це створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось або про щось» [1, 76]. Художність є провідною рисою мистецького твору, без неї він перестає бути твором мистецтва.

Символ (від грецького − означувати, відзначати, вказувати, показувати, оголошувати, подавати знак, запечатувати тощо). У мистецтві, мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з точки зору його значення (що він виражає, на що натякає). С. Безклубенко зазначає: «Цю особливість людської свідомості не лише помічати прямий і безпосередній зміст та смисл подій, фактів, дій, їх особливих характеристик та прикмет (зовнішнього вигляду, форми, світла, та тіні, кольору, звучання і т. д.), а й розкривати їх ніби приховане значення широко використовується у мистецтві для створення художнього образу й посилення його впливу. При цьому роль символу можуть виконувати і змістовні зображення, і засоби зображення, такі, зокрема, як світло, колір, звук тощо» [1, 140]. Символи залежно від задуму автора, його ставлення до зображуваних подій можуть бути і трагічними, і героїчними, й іронічними, і комічними.

Художня специфіка образу у мистецтві полягає не лише у тому, що він відображає та осмислює дійсність, – він унікальний у своїй здатності створювати новий, вигаданий світ. Саме такі «світи» створюють жіночі образи балетних вистав української тематики.

Зазвичай галерею жіночих образів балетів національної тематики прийнято виводити від Лілеї – головної героїні однойменного балету К. Данькевича (балетмейстер Г. Березова, Київ, 1940 р.). Однак першим національним балетом вважають «Пана Каньовського» (композитор М. Вериківський, балетмейстери В. Литвиненко та В. Верховинець, Харків, 1931 р.). Вперше на балетній сцені в Україні було втілено національну тематику, основним принципом музичної партитури став глибинний зв’язок з музично-пісенним фольклором, що відобразилося на хореографії, стало поштовхом до створення своєрідної системи українського балетного театру – синтезованої лексики класичної та народної хореографії. Основою лібрето балету стала відома народна балада про трагічну долю української жінки – красуні Бондарівни, яка не піддалася на залицяння польського магната Миколи Потоцького (пана Каньовського), розуміючи усі наслідки своєї непокори. Смерть Бондарівни викликав підйом народного гніву.

За жанром балет можна віднести до хореографічної драми, що є знаковим для балетів української тематики. Коріння цього явища сягають фольклорних та

літературних творів, що ставали основою всіх балетів з центральними жіночими образами.

Вистава, побудована за класичною формою, стала першою спробою розкриття української теми в балетному театрі, намітивши перспективи подальших балетмейстерських розробок національної теми.

Музична характеристика персонажів балету здійснена через певний фольклорний пісенний чи танцювальний жанр: «ліричні пісні вводилися в ролі закоханих, жартівливі – в партії характерних жанрових персонажів, похідні козацькі пісні відтіняли образи мужніх героїв, веснянкові хороводи – світлі поетичні картини тощо» [4, 116]. Подібний метод надавав глядачу чіткі установки щодо змістовного наповнення образної структури персонажів, сцен. Одночасно, передбачалося знання глядачем фольклорного підґрунтя, що збагачувало художньо-естетичний вплив та поглиблювало розуміння задуму.

Природно, що принцип характеристики через усталені фольклорні жанри відбився на хореографічній образній структурі твору.

Попри прагнення постановників до оновлення композиційних прийомів втілення балету він не був позбавлений певних штампів, які відігравали ілюстративну роль. Наприклад, у драматургічну лінію образу Любини було введено її сон, що є традиційним для класичного балету.

Хореографічний образ розкривається в індивідуальному і через індивідуальне, що подається в конкретно-чуттєвій формі. Роль індивідуальності митця наочно розкривається у балетмейстерському та виконавському мистецтві хореографії.

Образ мужньої та цнотливої Бондарівни створила у балеті В. Дуленко. Балерина згадувала: «Головна жіноча партія в балеті “Пан Каньовський” була задумана для мене. Я танцювала її на пальцях в пуантах і це було одне з нововведень, яке запропонували Литвиненко і Верховинець. Взагалі українському народному танцю не властиве виконання на пальцях, проте в балетному спектаклі конче необхідно було поставити дівчину на пальці, щоб наблизити лексику народного танцю до класичної і в той же час показати високу культуру української хореографії, яка ніяк не нижча за російську, французьку чи англійську. Разом з тим танцювати на пальцях необхідно було ще й тому, щоб перший український балет зміг увійти в класику. Правда мій дублер – характерна балерина Галина Лерхе танцювала в червоних чобітках і на повній стопі. Вона створила образ Бондарівни по-своєму і спектакль за її участю виглядав також інтересно і переконливо» [2, 29]. В. Дуленко продемонструвала роль індивідуальності виконавиці у трактуванні партії, що позначається на образних нюансах ролі.

«Танець балерини, пройнятий чистим струменем фольклорних джерел, хвилював своєю щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, «співали» задумливо й піднесено, її Любина була земною, глибокоправдивою. Тонкими психологічними нюансами, промовистою пантомімою і поетичним

танцем відтворила В. Дуленко розвиток характеру й внутрішнє змужіння героїні, її протест проти панських залицянь», – зазначав Ю. Станішевський [9, 83].

Особливе трактування образу Любини здійснене видатною виконавицею О. Гавриловою в постановці «Пана Каньовського» В. Литвиненком у Києві (1931 р.). Одухотворене та вишукане виконання балерини з легким та високим стрибком, ніжною пластикою рук піднімав образ Бондарівни від простої дівчини з історичної української пісні до героїні старовинної народної легенди. Романтичні ознаки надавали виконанню і піднесено героїчного, і ліричного, і трагедійного відтінків.

Етапним у розвитку українського балетного театру стала «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової за мотивами творів Т. Шевченка. У центрі розповіді виступає образ жінки-страдниці, жертви кріпосного ладу Лілеї.

У «Лілеї» та близьких до неї балетах яскраво проявилося спрямування на зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідеї визвольної боротьби народу, що було дуже актуальною темою в радянському театрі середини XX ст. Одним з найпопулярніших і найбільш показових балетів цієї групи є «Маруся Богуславка» А. Свєчникова, створений балетмейстером С. Сергєєвим (1951 р.) за сюжетом відомої народної думи про красуню-полонянку, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам, запорізьким козакам [6, 49].

Помітними стали жіночі образи у балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова (Львів, 1951 р.). Центральний з них – образ коханої Довбуша Дзвінки, що уособлює жіночність, вірність, нескінченість традицій боротьби.

У балеті А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» балетмейстера М. Трегубова (Львів, 1956 р.) за однойменною новелою Івана Франка центральне місце посідає образ Манусі, що уособлює життєву стійкість, почуття людської гідності, душевну чистоту.

Одним з найвідоміших балетів української тематики є балет «Лісова пісня» М. Скорульського за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки (Київ, перша постановка С. Сергєєва 1946 р.; нова редакція В. Вронського 1958 р., що стала канонічною). Попри розкриття основних ідей твору через образ Лукаша, можна стверджувати, що контрастні жіночі образи (фантастична лісова Мавка уособлює поезію і красу життя, земна Килина – уособлення буденності) стали запорукою успіху балету.

Серед балетів, що наслідують принципи «Лілеї», помітне місце посів балет В. Гомоляки «Оксана» поставлений балетмейстером Р. Клявіним за мотивами поеми Т. Шевченка «Сліпа» (Донецьк, 1964 р.). Центральний образ жінки, що страждає, потерпає від соціального устрою (кріпосного ладу). своєрідно «подвоєний»: зіткнення з паном визначає гірку долю спочатку Марії, а потім і її доньки Оксани. За думкою М. Загайкевич, «образам балету, незважаючи на їх драматичну наснагу, не вистачало романтичного обарвлення, поемної піднесеності, що так прикрашали аналогічні епізоди в "Лілеї"» [4, 152–153].

В аналогічному тематично-сюжетному, а частково й драматургічному, ключі створений ще один «шевченківський» балет – «Відьма» В. Кирейка, поставлений

А. Шекерою (Львів, 1967 р.). Відьма – уособлення знедоленої жінки. Один з центральних номерів балету – танок-козачок Відьми – покликаний передати тривожний душевний стан причинної.

Балетмейстери у розгорнутих танцювальних варіаціях головних героїнь майстерно передають душевні переживання і страждання, виражають глибинну сутність української дівчини, жінки: чистоту, сором'язливу ніжність, глибоку відданість коханому, стійкість, силу духа.

Наукова новизна полягає у ретроспективному аналізі жіночих образів українських балетів національної тематики середини ХХ ст., виявленні їх основного художньо-образного навантаження – демонстрація глибинної сутності трагічної долі української жінки, піднесення образу жінки до рівня символу.

Висновки. Жіночі образи у балетах національної тематики («Пан Каньовський», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Відьма» та ін.) транслюють систему символів, пов'язаних з образом жінки в українській літературі та фольклорі. Переважають мотиви трагічної долі сильної особистості, що є знаковим для балетів української тематики.

Характерною ознакою жіночих образів балетів національної тематики стало зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідей визвольної боротьби народу, що було актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст. Роль індивідуальності митця у розкритті художнього образу наочно проявляється у балетмейстерському та виконавському мистецтві хореографії.

Характерною ознакою жіночих образів балетів національної тематики стало зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідеї визвольної боротьби народу, що було актуальною темою в театрі середини ХХ ст. Роль індивідуальності митця у розкритті художнього образу наочно проявляється у балетмейстерському та виконавському мистецтві хореографії (наприклад, різні трактування Бондарівни у «Пані Каньовському» В. Дуленко, Г. Лерхе, О. Гавриловою).

Представлене дослідження не вичерпує всіх аспектів заявленої теми, представлене з метою накреслення векторів розв'язання проблеми.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енцикл. видання: у 2-х т. : Т. 2 (М–Я). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.

2. Верховинець Я. В.М. Верховинець: Нарис про життя і творчість // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1990. С. 13–35.

3. Дегтяр Д. Балет «Лілея» Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. Вип. 30. С. 32–37.

4. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

5. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. №7. С. 19–26.

6. Король А. Вплив «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений.* 2017. №8(48). С. 48–51.

7. Кравець А. Творча діяльність Антоніни Васильєвої в контексті розвитку вітчизняного балетного мистецтва першої половини XX століття. *Вісник КНУКіМ. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 60–65.

8. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф… дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.

9. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

10. Тодорюк Ю. Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970–1980-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2017. Вип. 39. С. 338–345.

11. Щербакова О. «Нев'януча квітка» українського балету «Лілея»: Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав. *Українознавчий альманах*. 2013. Вип. 12. С. 89–92.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). Art: termsandconcepts: Encyclopedia edition, (Vol. 2). Kyiv: Instituteof Cultural Studiesof the AAU [in Ukrainian].

2. Verkhovynets, Ya. (1990). V.M. Verkhovynets: An Essay on Life and Creativity . V. Verkhovynets. Theory of Ukrainian folk dance (pp. 13–35). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

3. Dehtiar, D. (2014). Ballet "Lileia" by Halyna Berezova in 1940 in the light of the then press. Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, issue 30, 32–37 [in Ukrainian].

4. Zahaikevych, M. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Kovalenko, Ye. (2014). Ballet "Lileia" by K. Dankevych as an example of choreographic interpretation of Shevchenko's creativity. Kulturolohichna dumka, 7, 19–26 [in Ukrainian].

6. Korol, A. (2017). The influence of «Lileia» of K. Dankevych and H. Berezova on further ballet interpretations of literary works of ukrainian themes. Molody Vcheny, 8 (48), 48–51 [in Ukrainian].

7. Kravets, A. (2015). The creative activity of Antonina Vasylieva in the context of the development of the national ballet art of the first half of the twentieth century. Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, issue 33, 60–65 [in Ukrainian].

8. Merlianova, O. (2009). Women's dances in Ukrainian folk dance choreography: candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Stanishevskyi, Yu. O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

10. Todoriuk, Yu. (2017). Performing art by Tetiana Taiakina in the Ukrainian ballet of 1970-1980's. Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture, issue 39, 338–345 [in Ukrainian].

11. Shcherbakova, O. (2013). "The Unfading Flower" of the Ukrainian Ballet "Lileia": Shevchenko's meanings of images and stage fate of performances. Ukrainoznavchyi almanakh, issue 12, 89–92 [in Ukrainian].

УДК 782.91 (477)

Мельниченко Олександр Вікторович,
концертмейстер вищої категорії
кафедри народної класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв;

Горчинська Ірина Валентинівна,
концертмейстер вищої категорії
кафедри народної класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
iryna.horchynska@yahoo.com

СТИЛІСТИКА БАЛЕТУ МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ

Мета роботи – *дослідити стилістику та жанровість балету «Лісова пісня» видатного українського композитора ХХ ст. М. Скорульського та виявити його значення для подальшого розвитку вітчизняного балету та балетної музики.* ***Методологія дослідження*** *базується на комплексному застосуванні структурно-системного підходу, біографічного та мистецтвознавчого методу, що дозволило виявити характерні риси стилю балету М.Скорульського «Лісова пісня» та його вплив на подальший розвиток балетного мистецтва ХХ ст.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у виявленні та осмисленні жанрово-стилістичних особливостей балету М.Скорульського «Лісова пісня» в аспекті становлення вітчизняного балету ХХ ст.* ***Висновки.*** *В результаті проведеного дослідження встановлено, що балет «Лісова пісня» М.Скорульського з точки зору культурно-мистецької феноменології є не тільки перлиною українського балету. Композитор в своїй роботі створив лірично-психологічну хореографічну поему з цілісними музичними образами, насичену драматичним змістом. Загалом, творча спадщина М.Скорульського складається з творів різних за жанрами, серед яких дві симфонії, ораторія «Голос матері», опера «Свіччине весілля», балет «Бондарівна», камерна музика. Всім їм властива емоційна насиченість, симфонічне мислення, поетичність та національний колорит.*

Ключові слова: *балет, українська балетна музика, українська хореографія, Михайло Скорульський, «Лісова пісня».*

Мельниченко Александр Викторович*, концертмейстер высшей категории кафедры народной классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Горчинская Ирина Валентиновна,*** *концертмейстер высшей категории кафедры народной классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Стилистика балета Михаила Скорульського «Лесная песня» как источник творчества в украинской балетной музыке

Цель работы *– исследовать стилистику и жанровость балета «Лесная песня» выдающегося украинского композитора ХХ в. М. Скорульского и выявить его значение для дальнейшего развития отечественного балета и балетной музыки.* ***Методология исследования*** *базируется на комплексном применении структурно-системного подхода, биографического и искусствоведческого метода, что позволило выявить характерные черты стиля балета*

©Мельниченко О. В., 2018
©Горчинська І. В., 2018

М.Скорульского «Лесная песня» и его влияние на дальнейшее развитие балетного искусства XX в. ***Научная новизна исследования*** *заключается в выявлении и осмыслении жанрово-стилистических особенностей балета М.Скорульского «Лесная песня» в аспекте становления отечественного балета XX в.* ***Выводы.*** *В результате проведенного исследования установлено, что балет «Лесная песня» М.Скорульского с точки зрения культурно-художественной феноменологии есть не только жемчужиной украинского балета. Композитор в своей работе создал лирико-психологическую хореографическую поэму с целостными музыкальными образами, насыщенную драматическим содержанием. В общем, творческое наследие М.Скорульского состоит из произведений различных по жанрам, среди которых две симфонии, оратория «Голос матери», опера «Свадьба Свечки», балет «Бондаривна», камерная музыка. Всем им свойственна эмоциональная насыщенность, симфоническое мышление, поэтичность и национальный колорит.*

Ключевые слова: *балет, украинский балетная музыка, украинская хореография, Михаил Скорульский, «Лесная песня».*

Melnichenko Alexander*, Concertmaster of the highest category, Department of Folk Classical Choreography, Kiev National University of Culture and Arts;* ***Gorchynska Iryna****, Concertmaster of the highest category, Department of Folk Classical Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Stylistics of Mikhail Kokorulsky's Ballet "Forest Song" as a source of creativity in Ukrainian ballet music

The purpose of the article *is to study stylistics and genre of the ballet "Forest Song" by the outstanding Ukrainian composer of the twentieth century. M.Chorulsky and to reveal its importance for the further development of the national ballet and ballet music.* ***The methodology*** *of the research is based on the integrated application of the structural-system approach, the biographical and art-study method, which allowed to reveal the characteristic features of the style of the ballet by M. Skorulsky "Forest Song" and its influence on the further development of ballet art of the twentieth century.* ***The scientific novelty*** *of the research is to identify and comprehend the genre-stylistic features of the M. Skorulsky's "Forest Song" in the aspect of the formation of the national ballet of the twentieth century.* ***Conclusions****. As a result of the research, it was found that the "Forest Song" by M. Skorulsky is the point of view of cultural and artistic phenomenology not only as a pearl of the Ukrainian ballet. In his work, the composer created a lyrical and psychological choreographic poem with integral musical images, full of dramatic content. In general, the creative heritage of M.Chorulsky consists of works of different genres, among them two symphonies, the oratorio "Voice of the mother", the opera "Wedding candle", the ballet "Bondarivna", chamber music. They are characterized by emotional saturation, symphonic thinking, poetry and national color.*

Key words: *ballet, Ukrainian ballet music, Ukrainian choreography, Mikhail Corkulsky, "Forest song".*

Актуальність теми дослідження. Вивчення природи українського балету в роботі «Лісова пісня» і творчості Михайла Скорульського як унікального феномену та явища на сучасному етапі розвитку вітчизняного суспільства видається важливим і актуальним, що в сучасних умовах сприяє збереженню власної національної культури та її самобутності.

Аналіз досліджень і публікацій. До аналізу жанрової стилістики та образів балету «Лілея», втілюваних на балетній сцені різними виконавицями в різних постановках, зверталися в своїх мистецтвознавчих дослідженнях та нарисах Т. Поліщук ««Лілея» для Валерія Ковтуна» (2004), Е.Пустова «Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського» (2008), О. Щербакова ««Нев'януча квітка» українського балету («Лілея»): Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав» (2013), Є. Коваленко «Інтерпретаційний потенціал хореографічної шевченкіани» (2014).

Мета статті – дослідити стилістику та жанровість балету «Лісова пісня» видатного українського композитора ХХ ст. М. Скорульського та виявити його значення для подальшого розвитку вітчизняного балету та балетної культури.

Виклад основного матеріалу. На початку минулого століття хореографічне мистецтво користується в Україні заслуженою популярністю. Українська балетна творчість справедливо славиться своєю змістовністю, романтизмом та ідейною класичністю, майстерним використанням різноманітних музично-хореографічних засобів виразності.

Балет – складний синтетичний жанр театрального мистецтва, що пройшов довгий шлях історичного розвитку. Українські композитори та хореографи внесли значний вклад в розвиток цього жанру, адже балет одна з наймолодших галузей українського мистецтва. Українське балетне мистецтво виробило свій стиль і традиції. В цій галузі успішно працює ряд талановитих композиторів: К. Данькевич, В. Гомоляка, А. Кос-Анатольський, В. Нахабін. Серед творців української балетної музики видатне місце належить Михайлу Адамовичу Скорульському, авторові відомого балету «Лісова пісня», який уже довгі роки не сходить зі сцени наших та закордонних театрів.

Балет «Лісова пісня» написано за чудовим витвором поетичної фантазії Лесі Українки. Леся Українка у пролозі до драми феєрії «Лісова пісня» зазначила: «Місцина вся дика, таємнича, але не понура – повна ніжної, задумливої поліської краси». А потім композитор Михайло Скорульський повторив це у ремарках до першої дії балету.

Михайло Скорульський народився 6 вересня 1887 року в Києві. Його мати була піаністкою, працювала концертмейстером. До кола її близьких знайомих і друзів належали М. Лисенко, директор Київського музичного училища музикант В. Пухальський та інші музичні діячі Києва. У 1898 році М. Скорульський переїхав до Житомира. Мати, помітивши музичне обдарування хлопця, почала вчити його грі на фортепіано, а в 1906 році М. Скорульський вступив до Житомирського музичного училища, яке блискуче закінчив у 1910 році. Пізніше він вступає до Петербурзької консерваторії і вирішує стати композитором, не залишаючи виконавської діяльності. Він вступив на фортепіанний факультет у клас професора Єсипової і одночасно на факультет теорії композиції, де вчився у педагогів М. Штейнберга, І. Вітоля. Крім того, він працював у Перегінському класі професора М. Черепніна. Його програма навчання охоплювала багато ділянок музичного мистецтва, і в майбутньому буде мати надійний ґрунт для активної музичної діяльності. М. Скорульський в процесі навчання познайомився з різними напрямками й стилями музичного мистецтва. У той час петербурзьку консерваторію очолював О. Глазунов – палкий поборник реалізму і народності в мистецтві, який підтримував передові традиції та естетичні настанови багаторічного директора консерваторії М. Римського-Корсакова. Лозунг серед консерваторської молоді проголошував – мистецтво для мистецтва.

М. Скорульський пише романси на слова А. Фета і С. Надсона і зумів зрештою вийти на вірний шлях реалістичного мистецтва. Консерваторію

М. Скорульський закінчив у 1914 році з дипломом вільного художника по двох спеціальностях: теорії композиції і спеціального фортепіано.

У роки Світової війни він викладав музичні дисципліни спочатку в таганрозькому, пізніше в Іжевському і зрештою з 1916 р. – в Житомирському музичних училищах. У 1923 році композитор з запалом працює над симфонією фа-дієз мінор, присвяченою О. Глазунову. У ряді творів цього періоду виразно помітна кристалізація творчої манери композитора, що найяскравіше проявилась в його балеті «Лісова пісня» – високохудожній музично-хореографічній інтерпретації поетичної драми Лесі Українки.

У цей час він пише п'ять українських пісень для симфонічного оркестру у 1930 році. В цьому творі використано переважно мелодії танцювально-хороводного жанру. Вже тут звучать старовинні обрядово-ігрові купальські мелодії, а фінальна сцена це Веснянка – граціозний дівочий хоровод.

Вже тут виразно відчувається тяжіння композитора до ліричних народнопісенних образів. М. Скорульський показав себе в цьому творі як тонкий майстер оркестровки. В той же період композитор вперше звернувся до поезії Лесі Українки. 1931 році він написав на слова поетеси задушевний ліричний романс «Мрії».

Незабаром М. Скорульський переїжджає до Києва. У 1937 році він зайняв посаду доцента на кафедрі спеціальної теорії в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Тут він пише ряд музично-теоретичних досліджень, а в 1940 році захищає кандидатську дисертацію. Наукову і педагогічну роботу М. Скорульський успішно поєднав з композиторською творчістю.

У цей час виникають його великі твори – «Третя симфонія», балет «Лісова пісня», «Бондарівна». У роки Другої світової війни він, як і багато інших українських митців, перебуває в евакуації у місті Алма-Ата, де працює в музичному училищі.

Свою любов до батьківщини, віру у перемогу він втілив у патріотичній ораторії «Голос матері» та численних романсах і піснях на тексти віршів українських поетів П. Тичини, М. Бажана, М. Рильського, А. Малишка.

У 1944 році М. Скорульський повернувся до Києва та поновив свою працю в консерваторії як виконуючий обов'язки професора по музично-теоретичним дисциплінам. Він знову повертається до улюбленої теми – музичного опрацювання «Лісової пісні». Він зробив другу редакцію балету (перша була зроблена в 1936 році), в якій твір і був вперше поставлений на сцені Київського оперного театру у 1946 році.

У 1948 році М. Скорульський закінчив оперу «Свіччине весілля» на сюжет драматичної поеми Івана Кочерги «Пісня про Свічку». У музиці опери використовуються старовинні фольклорні наспіви, багато поетичних суворо-стриманих красок. М. Скорульський пише симфонічну поему-казку «Микита Кожум'яка» в 1949 році. Вона повна героїчним і легендарним минулим Древнього Києва. Він знову звертається до музичного хореографічного жанру і у своїй останній великій праці створює балет на сюжет Х. Андерсена «Сніжна королева». Окремі закінчені музичні номери твору вражають своєю мелодійністю,

колоритною образністю. На жаль роботу над балетом закінчити не вдалося. Після тяжкої хвороби він помер 21 лютого 1950 року.

У композиторській спадщині М. Скорульського центральне місце належить балету «Лісова пісня». Це твір, в якому найповніше проявився його талант. У той час, коли виник задум «Лісової пісні» і М. Скорульський приступив до його здійснення у 1935 році, українська балетна творчість робила свої перші кроки. На сценах Харкова й Одеси були поставлені перші українські балети «Пан Каньовський» М. Вериківського, балет «Ферендж і» Б. Яновського, «Карманьйола» В. Фемеліді – різні твори за змістом і художніми особливостями.

М. Скорульський вирішив створити балет лірико-драматичного плану. Він переклав на музично-хореографічну мову прекрасний твір української поетичної класики – драму-феєрію Лесі Українки. Літературне джерело було обране композитором дуже вдало. «Лісова пісня» – це твір пройнятий палкою вірою в поезію життя і невмирущі поривання людини до прекрасного. Гнівно і пристрасно прозвучало в «Лісовій пісні» засудження користолюбства, егоїзму міщанського світу, всього того, що вбиває у людини творче вираження таланту, відчуття радості. Леся Українка у своєму творі протиставила високу мрію про щастя, про красу людської душі – обивательському, міщанському світу.

Поетеса справедливо назвала свій твір драмою-феєрією. «Місцина вся дика, таємнича, але не понура – повна ніжної, задумливої поліської краси», зазначила Леся Українка у пролозі до твору. Ряд образів «Лісової пісні» взято з нечимківських хуторян. Такі герої твору, як дядько Лев, небіж Лукаш, мати Лукашева – то люди, які насправді існували. Щодо опоетизованого народного образу Мавки, її образу відповідає подруга Лесі Українки – дівчина Мокрена. Таємничий світ народних легенд і казок завжди приваблював поетесу. Мавка за повір'ям – дівчина з блакитними очима, довгими віями, волоссям в одну косу. На голові є кілька березових гілочок, що нагадують віночок. Вона змінює свою зовнішність, зливаючись з природою.

У казках та легендах письменниця прочитувала життя, закладене в фактичні образи, вміла прочитати алегорію, вирощену фантазію на ґрунті дійсності. Народні перекази, оповідання, ліричні пісні збуджували фантазію письменниці, будили неспокій в її душі, аж поки не втілювалися в художні образи. «Лісова пісня драма-феєрія немов виткана на канві народних волинських фантастичних уявлень та вірувань про відносини людини з таємничим світом природи» – пише О. Дей.

Тонкомузична натура Лесі Українки часто сприймала навколишній світ в музичних образах. «Мені часто здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет» – писала вона в своїх листах. «В садку стояла така співоча тиша, ніби грали піанісімо в найніжнішому Адажіо...». У листі з Італії вона пише: «Вчора тут вирувала суто вагнерівська гроза, громи нарощували крещендо – і мені здавалося, що небо провалюється у безодню». Головна сила твору «Лісова пісня» – поєднання ліричної поезії та музики, лірики мальовничих сцен і ситуацій.

Основна філософська ідея «Лісової пісні» розкривається через складний образ Лукаша, талановитого сільського хлопця, наділеного серцем поета. У щирому коханні до Мавки розквітають його душевне багатство, його мистецький

хист. Скорення Лукаша вимогам матері, зрада Мавці і одруження з «земною», погрузлою у буденщині Килиною, вбивають його творчу наснагу, все людяне і світле в його душі.

Леся Українка з любов'ю змалювала образ Мавки – фантастичної Лісової дівчини, що уособлює красу життя природи. Поетеса і композитор проголошують хвалу чистому і вірному коханню, його животворній силі.

Поява Лукаша збуджує в Мавці почуття, які до того часу, їй вільній лісовій істоті були чужими й незнаними, приносять їй глибоке щастя і важке горе. Розквітле жагуче кохання звеличує Мавку, дає сили перемогти розчарування, врятувати Лукаша від духовної загибелі.

З музичними образами тісно зв'язана характеристика Лукаша. Уся Поетична піднесеність його душі виливається в грі на сопілці, його пісні розбуджують і зачаровують Мавку.

Лібрето балету «Лісова пісня» написала дочка М. Скорульського, Наталія Скорульська, відомий діяч балетного театру, заслужена артистка України, а згодом і співавторка першої постановки балету, а також була постановником «Лісової пісні» у Харкові, Донецьку. Автори балету поставили своїм завданням найповніше передати зміст твору Лесі Українки і відтворити його емоційний колорит, зберегти в балеті основні образи і сюжетні ситуації, логіку драматичного розвитку, багатоплановість дії, в якій переплітається реальне і казкове. У процесі написання балету автори вивчали фольклорні матеріали, перечитували збірки народних пісень, обрядів. У 1936 році роботу було завершено. Сюїта з музики балету вперше прозвучала на урочистому вечорі з нагоди 25-річчя з дня смерті Лесі Українки. Новим твором М. Скорульського зацікавився Київський театр опери та балету ім Т. Г. Шевченка.

Прем'єра відбулася 25 лютого 1946 року в постановці балетмейстера С. Сергєєва. Протягом трьох театральних сезонів балет не сходив зі сцени театру. Проте як і кожний літературний твір «Лісову пісню» не можна було просто перекласти на музичну хореографічну мову без жодних змін, законів балетного мистецтва. Поетичним образам Лесі Українки треба було надати візуальної, конкретно-зображувальної форми, лаконічного розвитку дії. Звідси виникло скорочення тексту, вилучення ряду сюжетних деталей і навпаки розширення окремих епізодів, і введення нових сцен. В балеті показано додаткову сцену весілля Лукаша і Килини з обрядами і звичаями. Також заключні слова Мавки: «стане початком тоді мій кінець» та її роздуми про непереможність життя, вічне оновлення природи, прагнення людей до світлого, прекрасного стали приводом для створення окремої фінальної картини з символічним персонажем молодого хлопця, який приходить на «Лісову галявину і грає на сопілці ту саму ніжну і пристрасну мелодію кохання, якою колись Лукаш причарував Мавку». В музичній тканині «Лісової пісні» значне місце посідають народнопісенні мотиви. Велику увагу приділили композитори та балетмейстер вокальному фольклору Волині, де відбувається дія драми. М. Скорульський провів кілька краєзнавчих експедиції, записав цілий ряд народних пісень. Варіації Мавки з першої дії, її життєрадісний

легкий танець, до якого приграє на сопілці Лукаш, побудовані на мелодії пісні «Перейди, місяцю».

Цікаво перетворив композитор пісню «Гей, гей, я молодець тихий», її задумливий настрій добре підійшов для створення вальсу – хороводу, що з'являється в різних картинах балету, характеризуючи русалок. Композитор продовжував працювати над партитурою, унаслідок чого чіткішими став лірикою фантастичний жанр балету, образи виразнішими, ситуації більш контрастними.

Друга постановка балету була здійснена у 1958 році балетмейстером постановником В. Вронським (диригент О. Климов, режисер В. Скляренко, художник А. Волненко). Партію Мавки блискуче створили А. Васильєва, О. Потапова, Є. Єршова. Одним з перших виконавців партії Лукаша були Р. Клявін, М Апухтін, О. Бердовський. Перелесника виконував А. Бєлов.

Михайло Скорульський використовував в балеті і інші оригінальні народні мотиви, запозичені з нотного додатку до «Лісової пісні» і також власні теми, написані в народного пісенному дусі. Це стосується ряду сопілкових награвань, що супроводжують появу Лукаша на сцені варіації русалки, музичні характеристики матері і Килини, сюїти з народних танців і пісень в картині весілля. Багато емоційних музичних заставок до окремих сцен і картин базуються на мотивах пісні «Летіла зозуля через мою хату», які характеризуються тривожним оркестровим вступом до другої дії і окремих сцен і картин, в яких набирає обертів трагічне розгортання подій.

У динаміці, в русі постає початок балету. Колоритна картина природи, що пробуджується від зимового сну відтворено у вступі до балету.

Весняним потоком вривається «Той, що греблі рве». З'являється Водяник. Поетичний світ природи в його фантастичних перетвореннях втілюється в образі русалок, Лісовика, Перелесника. Введення елементів народної ліричної пісні наділяє музику початку твору глибокою мелодійністю та насиченістю.

У створенні чітких музичних портретів композиторові багато допомагали художні властивості літературного першоджерела, в якому навіть епізодичні персонажі мають пластичність і виразність. М. Скорульський теж прагнув знайти кожній дійовій особі свої форми музичного вислову. Фанфарна тема супроводжує Перелесника, загрозливе звучання характерне для «Того, що в скалі сидить». Центральне місце в балеті належить поетичному образу Мавки. З чарівними образом Мавки пов'язані найбільш натхненні сторінки партитури. Для створення його композитор використовував цілий комплекс музичного драматичних прийомів балетного жанру.

Чарівний образ Лісової дівчини розкривається в кількох номерах балету, найяскравішим з яких є Адажіо з першої дії. Вузлові танцювальні номери «Пробудження Мавки» («Pas daction»), «Сумний танець», варіації з першої та другої дій. Музичні теми й епізоди, пов'язані з образом Мавки, характеризуються мелодійністю і теплотою звучання. Основний лейтмотив її – тема кохання, яка проходить через усі дії балету. Далі відповідно до сценічної ситуації лейтмотив Мавки міняє своє емоційне забарвлення, показуючи душевний стан героїні:

трагічно звучить музика у кінці першої картини другої дії, коли Мавка переконується в зраді Лукаша і кидається в смертельні обійми жахливого Марища.

В останніх картинах балету композитор світло і ніжно зобразив танець Мавки з Лукашем, Мавки і Польової Русалки, перетворення Мавки на молоду вербу – це всі сценічні ситуації, що розвивають дію, відтворюючи і зображаючи нюанси психологічного стану героїв, спочатку від перших чистих вражень здивування, остраху, протесту, кохання й скорботи до просвітленого фіналу. З образом Мавки тісно зв'язаний музичний образ Лукаша, простого сільського хлопця. Композитор втілює в його сопілкові награші в «свою тему», своє прагнення Добра, Краси і Щастя, вільного життя, адже Мавка – світла мрія його душі, втілення його високих ідеалів.

Його сопілкові награші, мелодії повні тем кохання, запозичених з записів Лесі Українки. Музичний образ Лукаша складний і суперечливий, тому в його партії багато контрастних інтонаційних пластів. В останніх епізодах в партії Лукаша знову ми чуємо ліричні сопілкові мелодії, що нагадують про минуле кохання, розкриваючи його душевне відродження. Мавка і Лукаш основні персонажі в балеті. Вони разом доти, поки не вступає у свої права навколишня буденщина, якій Лукаш не в змозі протидіяти.

Цей буденний світ поглинає Лукашеву мрію. В музиці оркестровки звучить вічне невдоволення, «буркотіння» матері та жартівливі мелодії, які іронічно відтворюють образ самозакоханої Килини. М. Скорульський дуже виразно створив музичні зарисовки побічних персонажів. Це музика варіацій «Того, що греблі рве» – вони бурхливі і схвильовані і дуже вірно відтворюють образ весняної повені. Яскраві барви звучать в музиці для змалювання русалки водяної – дочки старого Водяника. В окремих випадках для створення музичного образу композитор обмежується невеликим, але дуже виразним штрихом. Лейттема Лісовика – коротка, хроматизована, «ламана» октавна хода у низьких регістрах, яка завершується різкими синкопованими акордами. Глибоко запам'ятовується музичний образ Перелесника – духа вогню і невгамовної пристрасті.

Його образ сповнений могутнім поривом, темпераментні і запальні варіації пройняті динамічною силою, яка викладена в яскравому звучанні мідних інструментів. Рельєфно змальований музичними засобами і «Той, що в скалі сидить» – темне, страшне Марище – символ смерті, пітьми, вічного забуття. Музичний супровід цього образу – поспівки дуже зловісні й похмурні характеризуються звучанням низьких регістрів оркестру. Музичні образи Матері і Килини об'єднує спільна інтонація побутових пісенних мотивів, їх супроводжують музичні теми, побудовані на «бурчанні» старої і пружних поспівках властивих жартівливим пісням. У балеті є танцювальні жанрові епізоди дивертисментні танці, які розширюють можливості хореографічної лексики.

Фінал балету звучить, як гімн коханню, як утвердження вічних поривань людини до прекрасного. «Танок снігу» дуже чіткий за своїм ритмічним рисунком і структурою, дав можливість постановникам широко використати тут класичні балетні форми па-де-де, па-де-труа, па-де-катр. У тихому забутті Лукаш засинає, перед ним з’являється Мавка. Її образ втілено в ліричному Adажіо. Просвітлене

Adажіо завершує змалювання романтичних героїв балету. Танець Лукаша і Мавки написаний в бадьорому мазурковому ритмі, на чітко ритмізованих поспівках. Завершується балет світлою, сонячною картиною. Знову весна, розквітає і зеленіє ліс. «Не вмерла пісня Лукаша: її вже грає новий молодий хлопець, захоплений красою природи, сповнений бажання жити й любити».

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні та осмисленні жанрово-стилістичних особливостей балету М.Скорульського «Лісова пісня» в аспекті становлення вітчизняного балету ХХ ст.

Висновки. Таким чином, зазначимо, що балет «Лісова пісня» М.Скорульського з точки зору культурно-мистецької феноменології є не тільки перлиною українського балету. Композитор в своїй роботі створив лірично-психологічну хореографічну поему з цілісними музичними образами, насичену драматичним змістом. Загалом, творча спадщина М.Скорульського складається з творів різних за жанрами, серед яких дві симфонії, ораторія «Голос матері», опера «Свіччине весілля», балет «Бондарівна», камерна музика. Всім їм властива емоційна насиченість, симфонічне мислення, поетичність та національний колорит.

Література

1. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми: літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1980. 314 с.

2. Покальчук В.Ф. Слідами Лесі Українки. Спогади про Лесю Українку. Київ: Вітчизн. письменник, 1963. С. 56-58.

3. Дей О. І. Володарка народної пісенної скарбниці. *Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу*. Київ: Музична Україна, 1971. С. 37-39.

4. Франко І. Я. Твори.: у 20 т. Т. 17. Київ: Держлітвидав, 1955. 263 с.

5. Загайкевич М. П. «Лісова пісня» балет М. Скорульського. Київ: Мистецтво, 1963. 50 с.

6. Скорульський М. А.. Лісова пісня. Київ: Мистецтво, 1964. 80 с.

7. Маковій Д. Упорядкування і вступні статті. Лібрето балету «Лісова пісня» Н. Скорульської за однойменним твором Лесі Українки. Київ: Музична Україна, 1982. 120 с.

References

1. Gonchar, O. T. (1980). Written Thoughts: Literary and Critical Articles. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

2. Pokalchuk, V.F. (1963). In the footsteps of Lesya Ukrainka. Memories of Lesja Ukrainka. Kyiv: Vitchyzn. Pysmennyk [in Ukrainian].

3. Dey, O.I. (1971. Volodarka folk song treasury. Narodni pisni v zapysakh Lesi Ukrainky ta z yii spivu), 37-39, Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Franko, I. Ya. (1955). Works: 20 vol. V. 17. Kyiv: Derzhlitvydav [in Ukrainian].

5. Zagaykevich, M.P. (1963). «Forest Song» M. Scorulsky's ballet. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Skorulsky, M. A. (1964). Forest song. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

7. Makoviy, D. (1982). Organizing and introductory articles. Libretto of the «Forest Song» ballet by N. Skorulskaya by the name Lesia Ukrainka. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

УДК 791.3

Моженко Микола Володимирович,
старший викладач
кафедри кіно-, телемистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
mozhenko@gmail.com

ТИТРИ ТА АНІМОВАНА ГРАФІКА В КІНО ТА НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

Мета роботи. *Здійснити аналіз функцій титрів та анімованої графіки в кіно та на телебаченні, виявити особливості їх застосування в різних аудіовізуальних творах та визначити способи її реалізації.* ***Методологія дослідження*** *передбачає застосування візуального аналізу кіно-, телепродукції, що дозволить перейти до розуміння основних функцій титрів та анімованої графіки в сучасних аудіовізуальних творах.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що в ньому сформульовані основні принципи застосування титрів та анімованої графіки в різноманітних аудіовізуальних творах і показано їхній вплив на образне вирішення кіно- та телепродукції.* ***Висновки.*** *Титри в кіно, окрім суто інформаційної функції, поступово стали привносити емоційні і смислові асоціації в візуальний ряд кінофільмів, граючи роль своєрідної графічної увертюри. Синтезом титрів і анімації стала анімована графіка. Сьогодні на телебаченні як сам телеканал, так і телепрограми повинні мати свій індивідуальний візуальний стиль, який створюється за допомогою моушен-дизайну і допомагає глядачеві легко ідентифікувати телепрограму. Анімована графіка також набула величезного поширення в інфографіці та в презентаціях. Таким чином, аналіз застосування титрів і графіки в кіно та на ТБ дозволив автору статті сформулювати систему понять про використання анімованої графіки в фільмах та телепрограмах, що має суттєве значення для практики створення різноманітної аудіовізуальної продукції.*

Ключові слова: *титри, анімована графіка, моушен-дизайн, відеодизайн, теледизайн.*

Моженко Николай Владимирович*, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Титры и анимированная графика в кино и на телевидении

Цель работы. *Осуществить анализ функций титров и анимированной графики в кино и на телевидении, выявить особенности их применения в различных аудиовизуальных произведениях и определить способы ее реализации.* ***Методология исследования*** *предполагает применение визуального анализа кино-, телепродукции, что позволит перейти к пониманию основных функций титров и анимированной графики в современных аудиовизуальных произведениях.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в том, что в нем сформулированы основные принципы применения титров и анимированной графики в различных аудиовизуальных произведениях, показано их влияние на образное решение кино- и телепродукции.* ***Выводы****. Титры в кино, кроме чисто информационной функции, постепенно стали привносить эмоциональные и смысловые ассоциации в визуальный ряд кинофильмов, играя роль своеобразной графической увертюры. Синтезом титров и анимации стала анимированная графика. Сегодня на телевидении как сам телеканал, так и телепрограммы должны иметь свой индивидуальный визуальный стиль, который создается с помощью моушен-дизайна и помогает зрителю легко идентифицировать телепрограмму. Анимированная графика также получила огромное распространение в инфографике и в презентациях. Таким образом, анализ применения титров и графики в кино и на ТВ позволил автору статьи сформулировать систему понятий об использовании анимированной графики в фильмах и телепрограммах, что имеет существенное значение для практики создания разнообразной аудиовизуальной продукции.*

Ключевые слова: *титры, анимированная графика, моушен-дизайн, видеодизайн, теледизайн.*

©Моженко М. В., 2018

***Mozhenko Mykola**, Senior Lecturer, Kiev National University of Culture and Arts*

Titles and animation graphics in movies and on TV

***Purpose of the article** is to analyze the functions of titles and animated graphics in cinema and on television, to reveal the peculiarities of their application in various audiovisual works and to determine the ways of its realization. **The methodology** of the study involves the use of visual analysis of cinema and TV-products, which will allow understanding the essential functions of titles and animated graphics in modern audiovisual works. **The scientific novelty** of the research is that it contains the basic principles of the use of titles and animated graphics in various audiovisual works and their impact on the figurative solution of cinema and TV-products. **Conclusions.** Titles in cinema, besides the purely informational function, gradually began to bring emotional and semantic associations into a visual sequence of films, playing the role of a kind of graphic overture. Synthesis of titles and animations became animated graphics. Today on television, both the TV channel itself and the TV program must have their own individual visual style, which is created with the help of a musical design and helps the viewer to easily identify the TV program. Animated graphics have also become widespread in infographics and in presentations. Thus, the analysis of the use of titles and graphics in cinema and on TV allowed the author to formulate a system of concepts about the use of animated graphics in films and TV programs, which is essential for the practice of creating a variety of audiovisual products.*

Key words: *titles, motion graphics, motion design, video design, TV-design.*

Актуальність теми дослідження. Титри і написи в кіно, окрім суто інформаційної, відіграють ще й певну естетичну та драматургічну роль, виступаючи в ролі своєрідної графічної увертюри до фільму. Сьогодні фільми та телепрограми повинні мати своє індивідуальне візуальне оформлення, і найчастіше саме для цього і використовують анімовану графіку. Тому важливим є прослідкувати за розвитком титрів і анімованої графіки в кіно та на ТБ.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія розвитку титрів в німому кіно розглядається в книзі М.Ізволова[1]. Одним з найґрунтовніших досліджень у галузі анімованої графіки є книга Д.Краснера[9]. В ній розглядається еволюція титрів від перших авангардних кіноекспериментів до появи сучасної анімованої графіки. А. Франц [8] розглядає основні особливості анімованої графіки і чим вона відрізняється від звичайної анімації. Існують кілька інтернет-ресурсів, присвячених титрам в кіно – «Титры в кино»[6], «The Art of The Titles»[11], [7].

Мета статті – дослідити складові функції титрів та анімованої графіки в кіно та на телебаченні, проаналізувати особливості їх застосування в різних аудіовізуальних творах, визначити способи її реалізації.

Виходячи з цього були, поставлені конкретні завдання, а саме:

1. Дослідити, історію використання титрів в кіно.

2. Проаналізувати, які функції титри можуть виконувати у фільмі.

3.Систематизувати матеріал і сформулювати систему понять про анімовану графіку.

Виклад основного матеріалу. Майже з самого початку розвитку кінематографу титри та інші графічні елементи відігравали суттєву роль в структурі кінофільму. Вони не лише інформували глядача про назву фільму та склад творчої групи і виконавців ролей. Оскільки в німому кіно глядачі не могли чути голосу героїв, то титри слугували для передачі реплік персонажів, а також виконували функцію закадрового тексту. Кінознавець М. Ізволов зазначає, що «дозвукове кіно складалось

лише з двох компонентів: зображення, яке рухалось та звичайних нерухомих написів. В основному існували написи трьох типів: заголовні титри, інтертитри (міжкадрові написи) та субтитри (текст в кадрі)» [1, 49]. Заголовні титри часто виконували стилізованими шрифтами, що мали б одразу викликати у глядача певний настрій. Наприклад, багато фільмів німецького експресіоністичного кіно 20-х років минулого сторіччя використовували старовинні готичні шрифти, що наче вводили глядача в моторошний та містичний світ цих фільмів. Радянський режисер С. Ейзенштейн у своїх німих фільмах обігравав навіть розмір титрів – збільшення розмірів написів мало асоціюватися у глядачів зі збільшенням гучності.

З появою звукового кіно роль інтертитрів значно зменшилась, але наприкінці 50-х на початку 60-х років XX сторіччя початкові титри фільмів (open title sequence – англ.) з допомогою оригінальних стилістичних рішень задавали тему фільму, особливо це було популярно у гостросюжетних фільмах (детективах, трилерах) та комедіях. Замість нерухомих написів з'явилися анімовані титри. Поява таких анімованих стилізованих титрів, які виконували роль образної графічної увертюри до фільму, у голлівудському кіно пов'язані з ім'ям графічного дизайнера Сола Баса (Saul Bass).

Для фільму Отто Премінгера «Людина із золотою рукою» (1955) він створив досить просту анімацію з білих смужок, які рухались на чорному фоні під джазові ритми і в кінці перетворювались на руку. Але по справжньому він став знаменитим після створення оригінальних титрів для фільмів Альфреда Хічкока «Запаморочення» (1958), «На північ від північного заходу» (1959), «Психо» (1960). Ці титри чудово передавали атмосферу хічкоківського саспенсу, впливаючи на глядача вже з перших кадрів фільму. Американський режисер Мартін Скорсезе, до фільмів якого «Казино» (1995) та «Славні хлопці» (1990) Басс також створював титри, так відізвався про його творчість: «Басс перетворив титри на вид мистецтва, в деяких випадках, як в фільмі Хічкока «Запаморочення», створюючи навіть міні-фільм всередині фільму. Його анімовані графічні композиції послуговують фільму прологом – задають тон, створюють настрій, і передвіщають події, які відбудуться в фільмі» [3, 124].

Серед інших графічних дизайнерів, які створювали оригінальні титри слід згадати Пабло Ферро (Pablo Ferro), що працював над титрами для фільму Стенлі Кубрика «Доктор Стрейнджлав» (1964). Ці титри він виконав досить незвичним шрифтом, в якому букви складались з тонесеньких ліній, що наче символізувало крихкість світу перед загрозою ядерної війни. В титрах для фільму «Афера Томаса Крауна» (1968) режисера Нормана Джюїсона Ферро використав поліекран, де цілісні зображення поступово складались з невеликих шматочків, як мозаїка. В 1971 році він також зробив титри для фільму Стенлі Кубрика «Механічний апельсин» (1971). Стилістика творів Пабло Феро мала широкий вплив на багато фільмів, телевізійних програм, рекламних роликів 1960-80-хх років, її вважали навіть попередником «MTV-стилю».

Справжнім проривом у створенні оригінальних кінотитрів стала серія фільмів про Джеймса Бонда. Для більшості фільмів бондіани (14 фільмів) титри

створювались Морісом Байндером (Maurice Binder), починаючи з першого «Доктора Но» (1962) і аж до «Ліцензії на вбивство» (1989). Йому також належить і ідея початкового кінообразу фільмів бондіани – погляд на Бонда через ствол пістолету. Лише для двох фільмів – «З Росії з любов'ю» (1963) та «Голдфінгер» (1964) титри робив Роберт Брауджон (Robert Brownjohn). Після смерті Байндера у 1991 році, титри для останніх фільмів про Бонда – від «Золотого Ока» (1995) і аж до «Спектру» (2015), створювались Даніелем Кляйнманом (Daniel Kleinman) та компанією «MK12» («Квант милосердя» (2008)). Всі титри для фільмів бондіани, традиційно є варіаціями на тему напівоголених жінок, різноманітної зброї, візуальних натяків на супротивників Бонда, стали візуальною візитівкою бондіани.

Легко впізнаванні титри до «Зоряних війн» (1977) Джорджа Лукаса, створені художником Деном Перрі (Dan Perri), які наче пливуть в безкінечність, як космічний корабель, теж стали знаковими для кінематографу. Спочатку текст титрів було намальовано на панелі розміром 0,6х1,8 м. Потім фахівці компанії ILM пересували камеру над цією панеллю під певним кутом, щоб створити ефект перспективного руху титрів. Сьогодні ж такі титри можна досить легко зробити в більшості відеоредакторів.

Новий етап і нову стилістику у створенні титрів можна пов'язати з програмою Adobe AfterEffects, поява якої на початку 1990-х дозволила швидко створювати анімацію на недорогих персональних комп'ютерах. Лев Манович навіть назвав появу AfterEffects справжньою «оксамитовою революцією» [10, 253] в галузі мультимедіа. Мабуть, з цього часу і можна вести відлік широкому застосуванню анімованої графіки (motion graphics).

Новий стиль у створенні кінотитрів започаткував психологічний трилер Девіда Фінчера «Сім» (*Se7en*) (1995). Дизайн титрів в фільмі належить Кейлу Куперу (Kyle Cooper), який сміливо поєднав в своїй роботі останні віяння в графічному дизайні та комп'ютерній графіці, традиційні та цифрові процеси. Тонкі лінії, наче викресані гострою бритвою, що перетинають зображення, малюнки від руки в зошиті, нечітке тремтяче зображення, рвані шрифти – все це дозволило Куперу чудово візуалізувати образ страшної історії про розслідування злочинів, скоєних серійним вбивцею. Після ще кількох визначних робіт над титрами для фільмів «Острів доктора Моро» (1996) та «Місія: неможлива» (1996) Купер створює компанію «Prologue». Ця компанія успішно працює і до цього часу, у її творчому доробку титри до фільмів «Залізна людина» (2008), «Kiss Kiss Bang Bang» (2005) і безумовно, етапна робота – титри для фільмів Гая Річі «Шерлок Холмс» (2009) та «Шерлок Холмс: Гра тіней» (2011), в яких дизайнерам вдалося створити чудову трансформацію кінокадрів в газетні фотографії та гравюри, з використанням елементів каліграфії та анімації.

Взагалі, фільми про популярного літературного героя – детектива Шерлока Холмса стали знаковим явищем і у галузі створення титрів. Тут можна згадати ще радянський серіал «Пригоди Шерлока Холмса та доктора Ватсона» (1979 – 1986) режисера Ігоря Масленікова, де титри виникали наче з хаотично заповненої літерами сторінки після накладення на них криптографічної решітки. Ідея таких

титрів належала самому режисерові, а виконав їх художник з комбінованих зйомок В. Оковитий [4]. А в нещодавньому серіалі «Шерлок» (2010 – 2016) виробництва ВВС стилізовані під текстові повідомлення смартфона титри послуговують для візуалізації ходу думок Шерлока Хомса.

Отже, які ж різновиди титрів використовуються в кіно?

1) Початкові титри – це логотип компаній виробників та прокатників.

2) Назва фільму або програми – це титр з назвою фільму або їх ціла анімована послідовність. Зазвичай він йде одразу після початкових титрів, іноді трохи пізніше – перед зав'язкою дії. Тоді титри ще виконують й певну драматургічну функцію. А іноді титр з назвою фільму взагалі можуть розміщуватися не на початку а в кінці фільму – як в фільмі «Початок» (1970) Гліба Панфілова або « Навколо світу за 80 днів» (1956) М.Андерсона.

В радянському кіно анімовані титри найчастіше з'являлись у кінокомедіях. Наприклад, такі титри використав ще в 30-40 роках XX сторіччя Григорій Александров в своїх фільмах «Веселі хлоп'ята» (1934), «Світлий шлях» (1940). В «Світлому шляху» титри стилізовано під журавлиний клин, шо летить у далечінь і тягне за собою титри фільму. А в фільмах Л. Гайдая анімація відразу створювала відповідну комічну атмосферу.

3) Назва частин фільму або глав. Титри в цьому випадку використовуються як драматургічний елемент і розділяють розповідь на окремі частини, наприклад, назви глав у «Тінях забутих предків» (1964) Параджанова, – це червоні титри на чорному тлі, створені графіком Г. Якутовичем.

4) Субтитри виконують службову роль і послуговують для перекладу іноземної мови, яка звучіть в кадрі.

4) Кінцеві титри – зазвичай, це «барабан» (roll) в яких вказують весь склад знімальної групи. Адже в сучасному кіно титри, окрім інформаційної та естетичної, виконують ще й юридичну функцію. В контрактах передбачається в якій послідовності будуть з'являтися в титрах назва студії, прізвища кінозірок, продюсерів, режисера. Кінцеві титри повинні включати в себе прізвища всіх учасників зйомочного та кіновиробничого процесу. Їх демонстрація наприкінці фільму може тривати більше 10 хвилин. Тому в деяких фільмах (найчастіше в комедійних бойовиках) на фінальних титрах демонструють невдалі дублі зі зйомок, щоб таким чином, ще трохи затримати увагу глядачів.

Існують спеціальні премії за художнє вирішення титрів. Кінопремію «Оскар» лише один раз була присуджено за створення титрів – її отримав Джозеф Фарнем в 1929 році. Більше цю категорію не включали в оскарівські номінації.

З 1975 року щорічно вручається премія американської телеакадемії «Еммі» за найкращий дизайн головних титрів для серіалів. Серед переможців останніх років титри для таких серіалів, як «Декстер» (2007), «Гра престолів» (2011), «Справжній детектив» (2014), «Людина у високому замку» (2016).

На думку відомого кіномонтажера Волтера Марча (Walter Murch): «Титри в кіно – як рама навколо картини; вона повинна поліпшити і коментувати те, що знаходиться "всередині", сповіщаючи та інформуючи глядачів про емоційну

тональність, історію ідей та візуальний стиль який можна буде знайти в самому творі» [9, 21]. Ось таку еволюцію пройшли титри в кіно – від простих інформаційних написів до справжніх витворів мистецтва.

Паралельно з кінотитрами еволюціонували і титри на телебаченні. Останні роки при створенні телевізійних передач важливе значення також приділяють їхньому художньому оформленню – анімованим заставкам, з якої розпочинається програма, титрам, якими представляють учасників програми, а також іншим графічним елементам, присутнім в кадрі, які несуть не лише інформаційне, а й естетичне навантаження. Вже стало правилом, що телепрограма повинна мати свій власний візуальний стиль, який повинен відтворюватися у всіх графічних елементах її оформлення. Цей напрям візуального дизайну отримав англійською назву «*motion graphics»*, яку перекладають як «анімована графіка». На телебаченні також використовують терміни *відеодизайн* та *теледизайн*, який включає в себе ще й оформлення телевізійної студії в єдиному з програмою стилі [5, 5-6]. Останнім часом набув розповсюдження ще й термін *«моушен-дизайн»*, який охоплює не лише сферу кіно і ТБ, а й візуальний дизайн рекламних та музичних роликів, інформаційну графіку (інфографіку), інтерактивні продукти, дизайн інтерфейсів різноманітних гаджетів. Головне, що їх об'єднує – це анімовані графічні елементи, які несуть не лише інформаційну, а й певну естетичну функцію, створюючи не лише графічну обгортку візуального продукту, а й певний візуальний образ, який підсвідомо впливає на глядача. Такий анімований ролик, найчастіше, являє собою поєднання дво- та тривимірної анімованої графіки, відеозобаження реальних подій, текстових елементів, приведених до спільного стилістичного знаменника, який повинен нести певний інформаційний та естетичний посил.

Сучасний моушен-дизайн – це творчий сплав кіномистецтва, анімації, графічного та аудіодизайну. Мет Франтц визначає анімовану графіку як таку, «яка створена ненаративною, нефігуративною та базованою на візуальних елементах, які змінюються в часі»[8].

Одна з головних проблем, яку повинен вирішити теледизайнер – це аудіовізуальна ідентифікація телеканалу, щоб глядач міг миттєво вирізнити його від інших [5, 5]. Тому впізнаваний логотип каналу грає тут дуже важливу роль. Головне в графічному оформленні телепрограми – її стильова єдність з дизайном студії.

Моушендизайнер А.Куренков виділяє такі основні елементи відеодизайну в телепрограмах [2]:

Шапка (Opener) – заставка на початку програми, яка задає тон, темп, настрій, стиль, технологічно повинна визначати передачу, яка піде далі. За останні роки її хронометраж суттєво зменшився – з 30-40 до 5-10 секунд.

Шпігель – короткий анонс сюжетів, нарізка «далі ви побачите».

Відбивка (Bumper) – анонс рубрики в передачі.

Шторка (Transition) – короткий анімований елемент, який послуговує для стику між різнорідними кадрами, скажімо, для анімації переходу зображення на диктора в студії після перегляду відеосюжету.

Профайл (Profile) – коротка інформація про гостя передачі: його фотографія, ім‘я, факти біографії.

Хрипушка (Mortises) – використовується в новинах під час прямого включення кореспондента по телефону: фото кореспондента, вказівка місця звідки він передає інформацію.

Геотег (Geotag) – невелика плашка (зазвичай розташована зверху), з географічним найменування міста дії сюжету в новинах.

Титрувальная плашка (Lower Third) – титр, розташований в нижній частині екрану для представлення людини в кадрі (його ім’я, посада).

Поп-ап (Pop-up) – випливаючий на кілька секунд анонс програми чи події.

Підкладка (Background) – анімований графічний зациклений фрагмент заднього фону, виконаний в єдиному стилі з оформленням програми, на фоні якого демонструють фотографії чи документи.

Верстка анонсів (Line Ups) – розклад найближчих програм – «було в ефірі, йде зараз, далі буде», який використовується для орієнтації глядача в сітці мовлення.

Барабан (Roll) – кінцеві титри, в яких вказано склад творчого та технічного персоналу, який працював над програмою.

Закриваюча заставка (Closer) – трохи перероблена шапка програми, яка означає закінчення передачі. В самому кінці демонструють копірайт каналу та рік вироблення.

Серед українських моушен-дизайнери чи не найвідомішим є В.Бабич, чия студія «Бабич-Дизай» широко відома своїми роботами не лише в Україні, а й за її межами. Кілька українських телеканалів, наприклад, 1+1, мають власні студії, які створюють відеодизайн не лише для телепрограм каналу, а й до серіалів, реклами та відеокліпів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому сформульовані основні принципи застосування титрів та анімованої графіки в різноманітних аудіовізуальних творах і показано їх вплив на образне вирішення кіно- та телепродукції.

Висновки. Титри в кіно є важливою складовою режисерського задуму і окрім суто інформаційної функції, поступово стали привносити емоційні і смислові асоціації в візуальний ряд кінофільмів, граючи роль своєрідної графічної увертюри. Синтезом титрів і анімації стала анімована графіка. Сьогодні на телебаченні як сам телеканал, так і телепрограми повинні мати свій індивідуальний візуальний стиль, який створюється за допомогою моушен-дизайну і допомагає глядачеві легко ідентифікувати телепрограму. Анімована графіка також набула величезного поширення в інфографіці та в презентаціях. Таким чином, аналіз застосування титрів і графіки в кіно та на ТБ дозволив автору статті дослідити еволюцію використання текстових, графічних та анімаційних елементів в фільмах та телепрограмах, що має суттєве значення для практики створення різноманітної аудіовізуальної продукції.

Література

1. Изволов Н. А. Феномен кино. Москва: Материк, 2005. 164 с.

2. Куренков. А. Моушн-дизайн в Adobe After Effects. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VTj9WwwgMos

3. Клиффорд, Д. Иконы графического дизайна. Москва, 2015. 240 с.

4. Интернет-памятник фильму «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». История. Съемка. URL: http://www.221b.ru/history4.htm

5.Телевізійна комп'ютерна графіка й оформлення студії. Київ: К.І.С, 1998. 152 с.

6. Титры в кино. URL: http://titres.designcabaret.com

7. A Brief History of Title Design. URL: https://vimeo.com/20759580

8. Frantz, M. Changing Over Time: The Future of Motion Graphics. URL: https://benjaminhall writing. wordpress.com/2014/10/28/changing-over-time-the-future-of-motion-graphics/

9.Krasner J. Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Focal Press, 2008. 540 c.

10. Manovich L. Software Takes Command. New York: Bloomsbury Academic, 2013. 358 c.

11. The Art of the Titles. URL: http://www.artofthetitle.com

References

1.Izvolov, N. (2005). The phenomenon of cinema. Moscow: Materik [in Russian].

2.Kurenkov, A. Motion Design in Adobe AfterEffects. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=VTj9WwwgMos. [in Russian].

3. Clifford, J. (2015). Graphic Icons. Moscow. [in Russian].

4.Internet-monument to the film «The Adventures of Sherlock Holmes and Dr. Watson» History. Shooting. Retrieved from. http://www.221b.ru/history4.htm [in Russian].

5. Television computer graphics and design studio. (1998). Kyiv [in Ukrainian].

6. Titles in film. Retrieved from http://titres.designcabaret.com. [in Russian].

7. A Brief History of Title Design. Retrieved from https://vimeo.com/20759580 [in English].

8. Frantz, M. Changing Over Time: The Future of Motion Graphics. Retrieved from https://benjaminhallwriting.wordpress.com/2014/10/28/changing-over-time-the-future-of-motion-graphics/ [in English].

9. Krasner, J. (2008). Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Focal Press [in English].

10. Manovich, L. (2013). Software Takes Command. New York: Bloomsbury Academic [in English].

11. The Art of the Titles. Retrieved from http://www.artofthetitle.com [in English].

УДК 793.31

Морозов Артем Ігорович,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
tema.morozov17@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВА І СПОРТУ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ВІРТУОЗНИХ РУХІВ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Мета дослідження – *проаналізувати на прикладі «Бойового гопака» особливості сучасної взаємодії народного танцю і спорту в контексті традицій взаємозбагачення двох видів національної культури.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні історико-порівняльного та мистецтвознавчого методів.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у розширенні уявлень про взаємодію народно-сценічного танцю і спорту як одну з позитивних тенденцій розвою культурного процесу в Україні. Проаналізовано з мистецтвознавчих позицій новостворену систему психофізичного вдосконалення «Бойовий гопак». З'ясовано, що елементи спортивної техніки «Бойового гопака», реконструйованої за аналогією до східних бойових мистецтв, базуються на віртуозних чоловічих рухах українських козацьких танців. «Бойовий гопак», який здобув статус національного виду спорту, варто розглядати не тільки як своєрідне бойове мистецтво, а й як сучасний спортивний чи потенційний народно-сценічний танець.* ***Висновки.*** *Нові технічні й композиційні прийоми, характерні для «Бойового гопака», можуть бути використані в народно-сценічній хореографії за умови, що структурно-морфологічний аспект техніки цього виду спорту буде підпорядкований образно-тематичному задуму хореографа.*

Ключові слова*: народно-сценічний танець, віртуозні рухи, спорт, «Бойовий гопак».*

Морозов Артем Игоревич, *преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Взаимодействие искусства и спорта как фактор развития виртуозных движений в украинском народно-сценическом танце

Цель работы – *проанализировать на примере «Боевого гопака» особенности современного взаимодействия народного танца и спорта в контексте традиций взаимообогащения двух видов национальной культуры.* ***Методология*** *исследования заключается в применении историко-сравнительного и искусствоведческого методов.* ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении представлений о взаимодействии народно-сценического танца и спорта как одной из положительных тенденций развития культурного процесса в Украине. Проанализированы с искусствоведческих позиций новую систему психофизического совершенствования «Боевой гопак». Выяснено, что элементы спортивной техники «Боевого гопака», реконструированные по аналогии с восточными боевыми искусствами, базируются на виртуозных мужских движениях украинских казацких танцев. «Боевой гопак», получивший статус национального вида спорта, следует рассматривать не только как своеобразное боевое искусство, но и как современный спортивный или потенциальный народно-сценический танец.* ***Выводы.*** *Новые технические и композиционные приемы, характерные для «Боевого гопака», могут быть использованы в народно-сценической хореографии при условии, что структурно-морфологический аспект техники этого вида спорта будет подчинен образно-тематическом замысла хореографа.*

Ключевые слова: *народно-сценический танец, виртуозные движения, спорт, «Боевой гопак».*

©Морозов А. І., 2018

Morozov Artem, *teacher of department of folk choreography Kyiv National University of Culture and Arts*

Interaction of art and sports as a factor of development of virtual movements in the Ukrainian folk-stage dance

Purpose of the article. The article examines the traditions of the interaction of art and sports as a *factor in enriching the flexible arsenal of Ukrainian folk-stage dance.* ***The methodology*** *of the research is to apply historical-comparative and art-study methods.* ***Scientific novelty*** *of the work is to broaden ideas about the interaction of folk-stage dance and sports as one of the positive trends in the development of the cultural process in Ukraine. The newly created system of psycho-physical improvement of "Combat Hopak" was analyzed from art studies. It was found out that elements of the sports technique of "Combat Hopak," reconstructed by analogy with the Eastern martial arts, are based on the virtuoso male movements of Ukrainian Cossack dances. "Combat Hopak," which gained the status of a national sport, should be considered not only as a kind of martial arts but also as contemporary sports or potential folk-stage dance.* ***Conclusions.*** *New technical and compositional techniques that typical for "Combat Hopak" can be used in folk-stage choreography, provided that the structural and morphological aspect of the technique of this sport will be subordinated to the figurative and thematic design of the choreographer.*

Key words: *folk-stage dance, virtuoso movements, sports, "Combat Hopak"*.

Актуальність теми дослідження. Поглиблення взаємодії народно-сценічного танцю і спорту є однією з позитивних тенденцій розвою культурного процесу в Україні. Аналізуючи характерні особливості цієї взаємодії, балетмейстерам і майбутнім хореографам варто приділяти увагу не лише історії народної хореографі, а й вивченню традицій національного спортивного руху, котрий, як і світовий спорт, розвивався у ХХ ст. під знаком зближення з мистецтвом. Оприлюднені в роки незалежності матеріали з історії українського спорту дають можливість виявляти зв'язки між певними явищами хореографічного мистецтва і національної фізичної культури, розкрити історичні закономірності й механізми взаємозбагачення.

У своїй статті ми спирались на відомі праці К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» [3], В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» [5], В. Купленника «Нариси до історії українського народного танцю» [11], в яких розкривається характер, неповторні риси національного хореографічного мистецтва, простежується еволюція віртуозних рухів у козацьких танцях. Використання «Олімпійських мемуарів» П'єра де Кубертена [10], вперше виданих в Україні, обумовлене тим, що автор – засновник сучасного олімпійського руху, приділяє велику увагу проблемі взаємодії спорту й мистецтва (один із розділів книги має назву «Література і мистецтво»). Історію українського спорту в контексті розвитку національної культури висвітлює О. Вацеба у праці «Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні» [4], виявляючи конкретні факти продуктивної взаємодії національно-культурних і культурно-спортивних товариств, розкриваючи механізми взаємозбагачення мистецтва народного танцю й національних систем тіловиховання. Значення танцю й діяльності визначного танцюриста й хореографа в розвитку української культури глибоко осмислює діяч галицького спортивного руху 20-30-х років ХХ. ст. С. Гайдучок у праці «Авраменко, ми і народний танець» [6] і «батько українського тіловиховання»

І. Боберський у нарисі «Два вечори Авраменка» [1]. Історія народження, світоглядні й технічні засади «Бойового гопака», що став своєрідним феноменом сучасної української культури, висвітлюються у працях В. Завадського й А. Цьося «Про систему фізичного вдосконалення запорозьких козаків» [7], В. Пилата «Бойовий гопак» [12], Є. Приступи й В. Пилата «Традиції національної фізичної культури» [13]. Особливістю цих досліджень є те, що автори розглядають козацький танець як інформативну систему, розкодування котрої зумовило створення сучасного національного бойового мистецтва. Побічний аналіз «Бойового гопака» здійснив В. Шкоріненко у праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» [14]. Також сучасні дослідники актуалізували спортивні (В. Богуславська та М. Басістий [2] та ін.) та мистецькі (Н. Кіптілова [8] та ін.) аспекти «Бойового гопаку». Однак сьогодні бракує спеціальних досліджень цього спортивно-хореографічного новотвору, що й зумовило вибір теми статті.

Мета дослідження – проаналізувати на прикладі «Бойового гопака» особливості сучасної взаємодії народного танцю і спорту в контексті традицій взаємозбагачення двох видів національної культури. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: охарактеризувати взаємодію мистецтва, зокрема танцю, і спорту як одну з тенденцій розвитку світової і національної культури; виявити в техніці «Бойового гопака» віртуозні рухи із пластичного арсеналу народно-сценічного танцю; спрогнозувати доцільність зворотного зв’язку – впливу технічних та інших новотворів «Бойового гопака» на розвиток віртуозної лексики народно-сценічного танцю.

Виклад основного матеріалу. З кінця XIX ст. розвиток світової культури характеризується невпинним поглибленням взаємодії між мистецтвом і спортом. Знаковою подією світового масштабу стало відродження Олімпійських ігор, зумовлене позитивною динамікою розвитку світового спорту. Рішення про проведення Першої Олімпіади було прийняте в 1894 р. на Міжнародному конгресі в Парижі делегатами 12 країн світу. Як підкреслює у своїх мемуарах ініціатор відродження Олімпійських ігор П’єр де Кубертен, прийняттю історичного рішення значною мірою посприяла атмосфера, створена засобами мистецтва в головному амфітеатрі Сорбонни, де відбувався конгрес: величезний зал був прикрашений картиною «Священний гай», прозвучала ода на тему античного спорту, а також, у хоровому виконанні, священний гімн на честь Аполлона – покровителя мистецтв, віднайдений у руїнах Дельф. «Дух еллінізму проник до величезного залу, – пише П’єр де Кубертен. – Оці обставини й визначили успіх конгресу» [10, 18].

Перша Олімпіада, проведена в 1896 р. в Афінах на відродженому стадіоні Перикла, перетворилася на яскраве театралізоване дійство, під час якого в нових історичних умовах засобами спорту й мистецтва був відроджений античний принцип нероздільності фізичного й духовного розвитку людини. Проголосивши «спілку м’язів і розуму», засновники олімпійського руху послідовно дбали про

поглиблення взаємодії спорту й мистецтва як необхідної передумови для вияву сутнісної природи олімпізму. «Я часто це повторюю, бо багато хто не розуміє, що Олімпійські ігри – це не чемпіонат світу, а фестиваль молоді всього світу, юності людства, фестиваль граничних зусиль, численних амбіцій та всіх форм юнацької активності, – наголошував П'єр де Кубертен. – Аж ніяк не випадково письменники і митці збиралися в Олімпії, аби відзначити Олімпійські ігри... Я бажав відродити не саму лише форму, але й принципи цього тисячолітнього інституту, бо розумів, що це дасть... усьому людству доконечний виховний імпульс» [10, 71].

Світова тенденція до зближення мистецтва і спорту знайшла свій яскравий вияв на ґрунті української культури в період національно-культурного відродження 20-30-х років XX ст. У цей період навіть різнорідні масово-агітаційні змагання, організовані численними західноукраїнськими спортивними товариствами, називалися «мистецтвом», а переможці – «мистцями» [4, 103]. Для тих змагань були характерні елементи театралізації, учасники і глядачі виконували хорові пісні, народні танці. Діячі західноукраїнського спортивного руху приділяли народним танцям особливу увагу, надавали великого значення творчому спілкуванню з видатним українським танцюристом і хореографом В. Авраменком, про що свідчить стаття С. Гайдучка «Авраменко, ми і народний танок» [6], праця І. Боберського «Два вечори Авраменка» та інші матеріали. Внесок західноукраїнських культурно-спортивних і військово-спортивних товариств у розвиток народного хореографічного мистецтва, полягав і у вдосконаленні окремих віртуозних рухів чоловічого танцю, адже майстерне виконання танцю «Аркан», акробатичних елементів «Вежі», танців зі зброєю тощо трактувалося як важлива складова тілогартування і військового вишколу. Народні танці й ігри цілеспрямовано використовувались як засоби патріотичного виховання молоді на основі національних традицій.

Хореографічний аспект діяльності західноукраїнських культурно-спортивних і військово-спортивних товариств іще належить висвітлити у спеціальних мистецтвознавчих дослідженнях, однак і оприлюднений у пострадянську добу матеріал дає підстави говорити, що ця діяльність певною мірою стимулювала розширення пластичного арсеналу народного танцю.

Суспільно-історичні обставини у Східній Україні часів «розстріляного відродження» були несприятливі для взаємодії мистецтва і спорту в тих формах, у яких вона розвивалася в Галичині, однак можна припускати, що ідеї західноукраїнського культурно-спортивного відродження поділяв В. Верховинець – творець «Теорії українського народного танцю», в якій народний танець осмислюється і як твір мистецтва, і як цілісна система тілесно-духовного виховання.

Розширенню арсеналу віртуозних рухів у народно-сценічному танці, безперечно, посприяло використання окремих елементів спортивної акробатики, що зародилася в Києві й Харкові напередодні Другої світової війни, а в повоєнні роки стала масовим і престижним видом спорту [9, 187]. Від початків діяльності

засновника української школи акробатики О. Оніщенка до нового виду спорту уважно придивлялися хореографи, вводячи певні елементи «малої акробатики» у танцювальні номери з метою надання їм більшої видовищності. Однак слід зауважити, що спортивна акробатика часто використовувалась в СРСР із пропагандистською метою (акробатичні номери під час масових радянських свят, парадів тощо), а це не сприяло взаємодії з народним танцем.

У пострадянську добу взаємодія народного хореографічного мистецтва актуалізується. Зокрема, виникає оригінальна національна система психофізичного вдосконалення «Бойовий гопак», основу котрої складають віртуозні чоловічі рухи танців «Гопак», «Козак», «Гайдук» та ін., осмислені у спортивно-прикладному аспекті – як рухи козацького бойового мистецтва. На відміну від народно-сценічного танцю, пластичний арсенал якого слугує створенню художнього образу, віртуози і рухи «Бойового гопака» мають іншу функцію, підпорядковані характеру і правилам змагань з боротьби. Національне бойове мистецтво створюється за аналогією до систем східних, одноборств, котрі користуються популярністю у молоді. Українські дослідники застосовують новий методологічний підхід у трактуванні козацького танцю: «Переважаючою точкою зору сучасної теорії українського народного танцю є та, що ґрунтується на розумінні бойових танців як системи мистецького відображення героїки українського народу, – відзначають Є. Приступа й В. Пилат, – але, в той же час, аналіз рухів, які складають основу бойових танців, дає підставу говорити, що бойові танці були засобом на тільки мистецького відображення героїки українського народу, а й своєрідною цілеспрямованою системою бойової підготовки» [13, 18–19]. Характерною ознакою «Гопака» дослідники вважають те, що «цей своєрідний вид двобою базувався виключно на глибинних джерелах філософії українського народу» [12, 45].

Надзвичайно багатий пластичний арсенал козацького танцю справді дає підстави розглядати його як складну систему тіловиховання, адже він «насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтами, оригінальними млинками, підсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбами, кабріолями, щупаками, віртуозними па, повітряними турами, турами з підігнутими ногами, турами дублями та ін.» [3, 43–44]. Ще однією особливістю козацького танцю, за визначенням В. Купленника, є його імпровізаційність [11, 15], що розширює діапазон творчих пошуків як хореографів, так і представників спортивної педагогіки.

Прикладний характер «Бойового гопака» полягає в оволодінні певними методами ведення двобою, технічний арсенал включає стійки, пересування, стрибки, низові рухи та інші способи враження супротивника, прийоми захисту тощо. «Важливими критеріями ефективності цих прийомів, – зазначають В. Завадський та А. Цьось, – вважалися швидкісно-силові характеристики їх виконання та їхня біомеханічна раціональність» [7, 54]. У новоствореній системі наявні такі елементи, як «бойова стійка», «стусани» (удари руками), «копняки» (удари ногами) тощо, властиві східним бойовим мистецтвам. Складовою частиною техніки «Бойового

гопака» є різноманітні «бойові кроки» («тропотянка», «м'який крок», «ковзний крок», «схресний крок», «крок аркана» та ін.) та «бойові біги» («доріжка», «вихилясанка», «дрібушка», «біг із підстрибуванням», «галоп» [7, 52–53]. Значна частина цих елементів запозичена у народного танцю. У стрибковій техніці «Бойового гопака» використовуються: «пістоль» – удар однією ногою у стрибку вбік, «щупак» – удар у стрибку двома ногами вперед, «розніжка» – удар у стрибку двома ногами вбоки, «чорт» – удар у стрибку з поворотом тіла на 360°, «блоха» – сальтоподібний удар у стрибку двома ногами вперед, «яструб» – удар у стрибку двома колінами вбоки, «коза» – удар у стрибку в оберті та ін. [12, 139] У «Бойовому гопаку» широко представлені різноманітні присядки, переважно запозичені у народного танцю, однак переосмислені в контексті бойового мистецтва. В. Пилат описує цілий ряд присядок, що мають характерні назви: «ралець», «брик», «відсіч», «збуй», «гайдук» та ін. [12, 115–120] При цьому дослідник підкреслює, що ці рухи, характерні для українського народного танцю, відсутні у східних видах боротьби. Окрім стрибків і присядок, у «Бойовому гопаку» використано повзунці («чіпка», «серп», «шуга», «тин», «пих», «рогач», «диб», «коло»), а також повзунці-павучки («стрижак», «бивен», «вибрик», «веретено» й підсікання («коса», «млин», «дзиґа»).

Реконструкція культового козацького танцю в формі національного бойового мистецтва забезпечила його суспільне визнання і популярність серед української молоді. Сьогодні «Бойовий гопак» здобув статус національного виду спорту, створено Федерацію «Бойового гопака», яку очолив В. Пилат. Можна констатувати продуктивність спроби розкодування символіки українського народного танцю у вимірі своєрідного бойового мистецтва. Танець виявився надзвичайно насиченою інформативною системою, що стала ключем до розуміння прадавніх традицій тіловиховання, дозволила відродити певні методики національних видів боротьби.

Однак творці «Бойового гопака» не виключають можливості його мистецького трактування. Описуючи характерні особливості «Бойового гопака», В. Пилат підкреслює, що, опанувавши його техніку, учасник змагань «може в рамках правил змагань розв'язувати поставлені перед ним завдання мистецького, технічного, тактичного і стратегічного характеру» [12, 68]. Акцентування завдань мистецького характеру свідчить про те, що «Бойовий гопак» може трактувалися і як сучасний спортивний танець. Виникнення цього новотвору на основі віртуозних рухів народного танцю потребує пильної уваги хореографів. Проблеми інтерпретації «Бойового гопака» торкається В. Шкоріненко у праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України», зокрема, стверджуючи, що сценічні постановки «Гопака» під художнім керівництвом П. Вірського «спонукали появу на українському культурному ґрунті спроб спортивного «прочитання» «Гопака» під гаслами відродження традицій козацького бойового мистецтва у молодіжному середовищі» [14, 11].

На часі ґрунтовні спеціальні дослідження «Бойового гопака» як своєрідного спортивно-хореографічного новотвору. На нашу думку, цілком виправдане використання елементів «Бойового гопака» у сценічній практиці хореографів, адже

це може підказати нові сюжетно-композиційні та пластичні рішення: композиції на тему оволодіння молодими козаками віртуозною технікою «Бойового гопака» під керівництвом досвідчених майстрів, сценічні видовищні імітації двобоїв з використанням технічних прийомів «Бойового гопака» тощо. Хореографічне осмислення «Бойового гопака» дасть широкий простір для творчої фантазії постановників, сприятиме збагаченню арсеналу віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю.

Висновки. Взаємодія мистецтва і спорту, характерна для розвитку світової культури ХХ ст., була однією з провідних тенденцій західноукраїнського національно-культурного відродження 20-30-х років. Створюючи національну систему тілогартування, діячі тогочасного культурно-спортивного руху приділяли особливу увагу народному танцеві, високо цінуючи творчість В. Авраменка.

Традиції, закладені культурно-спортивними та військово-спортивними товариствами Галичини, здобули подальший розвиток у пострадянській Україні. Одним із яскравих прикладів продуктивної взаємодії хореографічного мистецтва і спорту стало створення «Бойового гопака» на основі українського народного танцю. У новоствореному бойовому мистецтві застосовуються і збагачуються нюансами віртуозні рухи з пластичного арсеналу народно-сценічного танцю. Можна прогнозувати, що сучасні хореографи виявлять більше уваги до «Бойового гопака», а його хореографічне осмислення призведе до «зворотної метаморфози» – перетворення бойового мистецтва чи його елементів у народно-сценічний танець.

Література

1. Боберський І. Два вечори Авраменка / Іван Боберський. – Вінніпег – Ман, 1927. – 11 с.
2. Богуславська В. Еволюція науково-методичного забезпечення системи підготовки в українському національному одноборстві «Бойовий гопак» / Вікторія Богуславська, Микола Басістий // Молода спортивна наука України. – 2015. – Т. 4. – С. 6–10.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Вацеба О. М. Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні / О. М. Вацеба. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 232 с.
5. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.
6. Гайдучок С. Авраменко, ми і народний танок / Степан Гайдучок // Діло. – 1924. – Ч. 132. – 18 червня.
7. Завадський В. І. Про систему фізичного вдосконалення запорозьких козаків / В. І. Завадський, А. В. Цьось // Традиції фізичної культури в Україні : зб. наук, статей. – К. : ІЗМН, 1997. – С. 44–62.
8. Кіптілова Н. Гопак як один з феноменів українського танцю / Надія Кіптілова // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 14. – С. 75–80
9. Комиссаренко А. А. Акробатика: минуле – основа майбутнього / А. А. Комиссаренко, А. В. Тишлер // Традиції фізичної культури в Україні : зб. наук. статей. – К. : ІЗМН, 1997. – С. 186–198.
10. Кубертен П. Олімпійські мемуари / П'єр де Кубертен. – К. : Олімпійська література, 1997. – 178 с.
11. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю / Вадим Купленник. – К. : ІЗМН, 1997. – 63 с.

12. Пилат В. Бойовий гопак / Володимир Пилат. – Львів : Галицька Січ, 1994. – 288 с.

13. Приступа С. Н. Традиції національної фізичної культури / С. Н. Приступа, В. С. Пилат. – Львів : Троян, 1991. – 104 с.

14. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В. Шкоріненко. – К., 2003. – 18 с.

References

1. Bobersjkyj, I. (1927). Two evenings of Avramenko. Winnipeg – Man [in Ukrainian].

2. Boghuslavsjka, V. & Basistyj, M. (2015). Evolution of scientific and methodological support of the system of training in the Ukrainian national uniform "Fighting Hopak". Young Sport Science Of Ukraine, 4, 6–10 [in Ukrainian].

3. Vasylenko, K. (1996). Lexicon of the Ukrainian folk-scenic dance. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

4. Vaceba, O.M. (1997). Essays on the history of sporting movement in Western Ukraine. Ivano-Frankivsk: Lileja-NV [in Ukrainian].

5. Verkhovynecj, V.M. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

6. Ghajduchok, S. (1924). Avramenko, we are also a folk dance. Dilo, 132 [in Ukrainian].

7. Zavadsjkyj, V.I. & Cjosj, A.V. (1997) About the system of physical perfection of Zaporozhye Cossacks. Traditions of physical culture in Ukraine. Kyiv: IZMN, pp. 44–62 [in Ukrainian].

8. Kiptilova, N. (2014). Hopak is one of the phenomena of Ukrainian dance. Visnyk Ljvivsjkogho universytetu, 14, 75–80 [in Ukrainian].

9. Komissarenko, A.A. & Tyshler, A.V. (1997). Acrobatics: the past is the basis of the future. Traditions of physical culture in Ukraine. Kyiv: IZMN, pp. 186–198 [in Ukrainian].

10. Kuberten, P. (1997). Olympic memoirs. Kyiv: Olympic literature [in Ukrainian].

11. Kuplennyk, V. (1997). Essays on the history of Ukrainian folk dance. Kyiv: IZMN [in Ukrainian].

12. Pylat ,V. (1994) Fighting Hopak. Lviv: Ghalycjka Sich [in Ukrainian].

13. Prystupa, S.N.& Pylat ,V.S. (1991). Traditions of national physical culture. Lviv: Trojan [in Ukrainian].

14. Shkorinenko, V. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 793.3 (477)

Небесник Анжеліка Володимирівна,
викладач кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв

СТУДІЇ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *– з'ясування особливостей діяльності студій сучасного танцю в Україні кінця XX – початку XXI століття.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні аналізу та синтезу, порівняльного методу, що дозволило провести науково об'єктивне дослідження.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні основних проблем роботи студій сучасного танцю в Україні на сучасному етапі.* ***Висновки.*** *В Україні діє розгалужена мережа студій сучасного танцю, активне створення яких припадає на період незалежності. Поява студій сучасного танцю в Україні пов'язана з експансією новітніх стилів та напрямів хореографії. Попри низку проблем (економічних, методичних, мистецьких), студії сучасного танцю в Україні відіграють важливу роль у справі виховання, навчання, просвіти, комунікації, художнього збагачення суспільства. Одночасно ця сфера хореографії є однією з найбільш проблемних, що зумовлено відсутністю традицій сучасного танцю в країні, методик викладання для дітей. Часом, при опануванні новомодних стилів хореографії, керівники дитячих студій втрачають здоровий глузд, не враховують вікові особливості вихованців, і тоді численні сценічні майданчики заповнюються низьковартісними, вульгарними, нехудожніми постановками. Серед найвідоміших студій сучасного танцю в Україні – Київська студія балету «Тодес», «D-side Dance studio», дитяча студія «Fors» під керівництвом Т. Винокурової, «Тотем» під керівництвом Х. Шишкарьової, «Myway» під керівництвом О. Бобика, «A6Studio» під керівництвом А. Азарової.*

Ключові слова: *сучасний танець, студії танцю, хореографія в Україні.*

Небесник Анжелика Владимировна, *преподаватель кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Студии современного танца в украине конца XX - начала XXI века

Цель исследования *– выяснение особенностей деятельности студий современного танца в Украине конца XX – начала XXI века.* ***Методология исследования*** *заключается в применении анализа и синтеза, сравнительного метода, что позволило провести научно объективное исследование.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении основных проблем работы студий современного танца в Украине на современном этапе.* ***Выводы.*** *В Украине действует разветвленная сеть студий современного танца, активное создание которых приходится на период независимости. Появление студий современного танца в Украине связано с экспансией новых стилей и направлений хореографии. Несмотря на ряд проблем (экономических, методических, художественных), студии современного танца в Украине играют важную роль в деле воспитания, обучения, просвещения, коммуникации, художественного обогащения общества. Одновременно эта сфера хореографии является одной из наиболее проблемных, что обусловлено отсутствием традиций современного танца в стране, методик преподавания для детей. Иногда, при овладении новомодных стилей хореографии, руководители детских студий теряют здравый смысл, не учитывают возрастные особенности воспитанников, и тогда многочисленные сценические площадки заполняют вульгарные, нехудожественные постановки. Среди самых известных студий современного танца в Украине – Киевская студия балета «Тодес», «D-side Dance studio», детская студия «Fors» под руководством Т. Винокуровой, «Тотем» под*

©Небесник А. В., 2018

руководством К. Шишкаревой, «Myway» под руководством А. Бобика, «A6Studio» под руководством А. Азаровой.

Ключевые слова: *современный танец, студии танца, хореография в Украине.*

Nebesnyk Angelica, *Lecturer, Department of Modern Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Studios of modern dance in ukraine in the end of XX - the beginning of the XXI century

Purpose of the article *is to elucidate the features of the activity of modern dance studios in Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st century.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists in the application of analysis and synthesis, a comparative method, which enabled us to conduct a scientifically objective study.* ***Scientific Novelty.*** *Scientific novelty consists in revealing the main problems of modern dance studios in Ukraine at the present stage.* ***Conclusions.*** *In Ukraine, there is an extensive network of modern dance studios, whose active creation falls on the period of independence. The emergence of contemporary dance studios in Ukraine is associated with the expansion of new styles and directions of choreography. Despite a number of problems (economic, methodical, artistic), modern dance studios in Ukraine play an essential role in the upbringing, education, education, communication, artistic enrichment of society. At the same time, this sphere of choreography is one of the most problematic, which is due to the lack of traditions of modern dance in the country, teaching methods for children. Sometimes, when mastering the contemporary styles of choreography, the heads of children's studios lose common sense, do not take into account the age characteristics of pupils, and then numerous scenic stages are filled with vulgar, non-artistic performances. Among the most famous modern dance studios in Ukraine are the Kiev studio of the ballet "Todes", "D-side Dance studio", the children's studio "Fors" under the direction of T. Vinokurova, "Totem" directed by K. Shishkareva, "Myway" Bobika, "A6Studio" under the direction of A. Azarova.*

Key words: *modern dance, dance studios, the choreography in Ukraine*.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом студії сучасного танцю (форма функціонування закладів позашкільної освіти) все активніше заявляють про себе як про самостійний феномен танцювального аматорства та всієї художньої культури України. Нині в нашій країні відбувається стрімке зростання кількості студій та інших форм колективів сучасної хореографії, чому сприяє низка явищ: поширення нових стилів і напрямів хореографічного мистецтва, диференціація різновидів хореографії, популяризація медіапроектів танцювальної тематики тощо. Численні фестивалі, конкурси сучасної хореографії привертають увагу великої кількості людей, що свідчить про зростаючий інтерес суспільства до сучасних танців.

Аналіз досліджень і публікацій. Становлення та розвиток сучасної хореографії в Україні не зазнало комплексного наукового осмислення. Праці вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, істориків, культурологів, присвячені різним аспектам функціонування аматорських колективів сучасного танцю (О. Благова [2], О. Маншилін [5], О. Плахотнюк [8] та ін) торкаються діяльності студій сучасного танцю, але не відображають їхню специфіку. Проблеми функціонування студій сучасного танцю фрагментарно ми вже торкались при розгляді постмодерн-хореографії в Україні [6], однак спеціального дослідження проблеми проведено не було.

Мета дослідження – з’ясування особливостей діяльності студій сучасного танцю в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Студії сучасного танцю входять до системи хореографічної культури, яка складається з багатьох сегментів: діяльність

професійних та аматорських танцювальних колективів; діяльність танцівників, балетмейстерів, педагогів-хореографів, істориків та критиків хореографічного мистецтва; система підготовки фахівців для хореографічної галузі; система державних установ, що діє у сфері хореографії; власне танці різних видів, історичних періодів тощо [7, 207].

Студії сучасного танцю – сфера аматорського мистецтва. У сучасному мистецтвознавстві під аматорським мистецтвом розуміють переважно форму художньої діяльності, що здійснюється широкими верствами населення у сфері дозвілля в неорганізованих або організованих формах з метою творчої самореалізації, засвоєння художньої культури суспільства.

Поняття «студія» тлумачиться як організація, що займається тим чи іншим видом мистецтва. Слово «студія» походить від італійського «studio» чи «studium» (від studere – навчання). У статті 12 «Закону України про позашкільну освіту» (редакція від 28.09.2017 у відповідності до нового Закону України про освіту) фігурує поняття «студія» в значенні форми функціонування закладів позашкільної освіти [4]. Назва «студія», на нашу думку, є досить умовною, оскільки виявити сутнісні відмінності від інших форм організації позашкільної освіти у сфері сучасної хореографії (гуртків, секцій, клубів, творчих об'єднань тощо) досить складно.

Поява студій сучасного танцю в Україні пов'язана з експансією новітніх стилів та напрямів хореографії. Студія «Інші танці» («Другие танцы») – авторська школа-майстерня, що працює в Дніпропетровську з 1996 року, організована Оленою Будницькою та Мариною Лимар. Київська студія балету «Тодес» відкрилась 2001 р. Тетяна Винокурова з початку 2000-х ввела у власній дитячої студії «Fors» курс по модерн-джаз танцю і почала ставити танцювальні мініатюри в цій техніці 2010 р. було створено студію «Тотем» Христини Шишкарьової [5, 260–263].

Однією з найвідоміших студій сучасного танцю є Dance Centre Myway під керівництвом Олександра Бобика, створена 2005 р. Ще однією популярною студією сучасного танцю у Києві є «D-side Dance studio».

«A6Studio» – одна з провідних студій сучасного танцю в Україні, до складу якої входять 5 студій («Студія А6», «А6 Jump», «А6 Excellence», «А6 Junior», «А6 Satellite») [1]. Кожна є одночасно і самостійною творчою організацією, і складовою єдиного організму, пов'язаного з творчими принципами балету «А6». Один з основних: лише систематичні заняття класичним танцем, акробатична підготовка та опанування широкого спектру стилів сучасного танцю є запорукою високого виконавського рівня.

Сучасні танці – дуже розлоге поняття, що об'єднує всі модні танцювальні течії кінця XX – початку XXI ст., весь культурний пласт, що має відношення до руху. Наприкінці XX ст. зміни торкнулися якості танцювального виконання. Зросла ступінь ритмічності, з'явилися танці на основі надзвичайно ритмічної музики Африки і Латинської Америки, танці стали швидшими та динамічнішими. Термін «сучасні танці» використовується на означення широкого кола танцювальних зразків кінця XX – початку XXI століття, що досить умовно розподіляють на вільний танець (модерн, джаз, контемпорарі, імпровізація), вуличні танці (хіп-хоп та похідні форми), клубні (гоу-гоу, клубна сальса, беллі-денс та ін.). Зустрічається диференціація на

джаз, модерн танець і стріт денс. Основними техніками модерн, постмодерн та сучасного (контемп) танцю є техніка Грехем, техніка Хамфрі-Вейдман, техніка Лімона, техніка Хортон, техніка Каннінгхема, техніка реліз, контактна імпровізація.

Вуличні танці виникли за межами танцювальних закладів (на вулиці, в освітніх закладах, у нічних клубах). Танцюристи використовують існуючі рухи різних танців і вигадують нові, створюючи власний стиль, імпровізуючи. До вуличних танців відносять Hip-Hop і Funk-стилі, які почали з'являтися в США в 1970-х і все ще існують і розвиваються з Hip-Hop культурою – Break Dance, Popping, Locking, NewStyle, Krump, C-walk, DnB (drum and bass step) та ін. Сьогодні вуличні танці активно опановують в дитячих аматорських колективах, студіях, школах тощо.

Хіп-хоп – це своєрідний напрям у сучасній молодіжній культурі, який включає: настінний розпис – графіті (анг. graffiti – нашкрябувати); танець брейк денс (break-dance); стиль одягу; музичний напрям реп.

Клубний танець набуває популярності, активно опановується в аматорських колективах сучасного танцю, хореографічних школах, студіях. Однак певне еротичне забарвлення великої кількості клубних танців вимагає від педагогів-хореографів урахування психофізіологічних особливостей дітей, дотримання високих естетичних критеріїв при постановці тих чи інших танців клубного різновиду.

Різноманіття напрямів та стилів сучасного танцю забезпечує строкатість хореографічної палітри танцювальних студій. Одночасно це дає можливість створити індивідуальне неповторне обличчя не тільки колективів, а й кожного учасника окремо, керуючись принципом особистісно орієнтованого навчання.

Колективи сучасного танцю в Україні почали створюватися з середини 80-х років XX століття, коли процеси демократизації, надання певної свободи у формах самовираження поступово почали поширюватися і на сферу культури. Соціокультурні трансформації (руйнування командно-адміністративної системи керівництва культурою, набуття Україною незалежності, глобалізаційні процеси кінця XX – початку XXI століття тощо) сприяли активному поширенню сучасної хореографії в Україні, зокрема створенню дитячих аматорських колективів сучасного танцю.

Танцювальні ансамблі, гуртки, клуби сучасного танцю діють в Україні переважно у системі позашкільної освіти. Попри успішну діяльність колективи сучасного танцю стикаються з певними проблемами, що умовно можна диференціювати на творчі та економічні. Останні пов'язані з відсутністю належного фінансування з боку держави на пошиття костюмів, створення сценографії, написання фонограм, участь у фестивалях тощо. У колективів виникають і творчі проблеми, одна з основних – створення репертуару у відповідності до віку, психофізіологічних можливостей, національного виховання, запитів дітей та батьків тощо.

Серед критеріїв формування репертуару колективу сучасного танцю можна виокремити відповідність танцювальної постановки технічним можливостям колективу; урахування принципу «від простого до складного» – поступовий перехід від простих, легких композицій до більш складних, багатопланових; наявність різних за видом, формою та жанром танцювальних постановок (масових, групових,

сольних); урахування специфіки художньої самодіяльності при переносі тієї чи іншої танцювальної постановки з професійної сцени в самодіяльний колектив. Особливу увагу слід приділити створенню у студіях власного оригінального репертуару.

Складною формою постановки у дитячому аматорському колективі сучасного танцю є хореографічна вистава. Розгорнуті хореографічні постановки можна здійснювати тільки у сформованому, підготовленому колективі. Прикладом подібних постановок може слугувати одноактний балет «Королівство ночі» за мотивами фантастичної п'єси-казки для дорослих Моріса Метерлінка «Синя Птаха», поставлений у дитячому хореографічному колективі «Ерідан» (м. Коломия) [9]. У студії «Інші танці» (м. Дніпропетровськ) створено виставу «Нічого особистого». Постановниця М. Лимар розповідає: «Дуже особиста історія про кожного з нас, у якій немає нічого особистого… По-європейськи лаконічний, мінімалістичний у сценографії й костюмах, несподіваний у ризикованому зіткненні професійної концепції й дитячої безпосередності виконавців, спектакль ставить ці питання перед кожним з нас [3].

Необхідно ретельно підбирати музичний матеріал для постановки хореографічного номера сучасної хореографії. Не можна розглядати її як звичайний ритмічний супровід, що полегшує виконання рухів. Відповідність музики хореографії та рівню емоційного розвитку дітей є одним з вагомих компонентів успіху постановки.

У підлітковому віці діти найбільше проявляють захоплення сучасними вуличними та клубними танцями, саме у цей період спостерігається масовий прихід у гуртки, студії, ансамблі сучасного танцю. Надмірне захоплення технічно складними рухами у дитячих танцювальних колективах формує у дітей хибне розуміння своїх танцювальних можливостей, часто призводить до травмування.

Однією з актуальних проблем у діяльності дитячих аматорських колективів сучасного танцю є проблема створення костюмів. Часто трапляється невідповідність костюма віку виконавців: на сцену виходять маленькі діти з оголеними животами та підкресленими корсетками-ліфами, у чоботах на підборах та ін. Дуже збіднюється візуальний образ колективу, коли різний за характером репертуар виконується в одних і тих самих костюмах.

Наукова новизна полягає у виявленні основних проблем роботи студій сучасного танцю в Україні на сучасному етапі.

Висновки. В Україні діє розгалужена мережа студій сучасного танцю, активне створення яких припадає на період незалежності. Попри низку проблем (економічних, методичних, мистецьких), студії сучасного танцю в Україні відіграють важливу роль у справі виховання, навчання, просвіти, комунікації, художнього збагачення суспільства. Одночасно ця сфера хореографії є однією з найбільш проблемних, що зумовлено відсутністю традицій сучасного танцю в країні, методик викладання для дітей. Часом, при опануванні новомодних стилів хореографії, керівники дитячих студій втрачають здоровий глузд, не враховують вікові особливості вихованців, і тоді численні сценічні майданчики заповнюються низьковартісними, вульгарними, нехудожніми постановками.

Поява студій сучасного танцю в Україні пов'язана з експансією новітніх стилів та напрямів хореографії. Серед найвідоміших студій сучасного танцю в Україні – Київська студія балету «Тодес», «D-side Dance studio», дитяча студія «Fors» під керівництвом Т. Винокурової, «Тотем» під керівництвом Х. Шишкарьової, «Myway» під керівництвом О. Бобика, «A6Studio» під керівництвом А. Азарової.

Література

1. A6Studio. URL: http://a6studio.com.ua/ (дата звернення: лютий 2018).
2. Благова Т. Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. *Lviv Polytechnic National University Institutional Repository*. URL: http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/24052/1/25-201-208.pdf (дата звернення: лютий 2018).
3. Другие танцы. URL: http://freedance.org.ua/drugie_tantsi/promoters/lich/ru.html (дата звернення: лютий 2018).
4. Закон України про позашкільну освіту : за станом на 12 лютого 2018р. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1841-14 (дата звернення: лютий 2018).
5. Маншилин А. Украина. Разные мнения о наличии. *Современный танец постсоветского пространства*. Москва, 2013. С. 245–275.
6. Небесник А. Прояви постмодерн-хореографії в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 37. С. 245–251.
7. Підлипська А. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*. 2011. Вип. 2. С. 207–210.
8. Плахотнюк О. Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник міжнародного слов'янського університету*. 2007. № 1. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vmsu/ 2007-01/07poamca.htm (дата звернення: лютий 2018).
9. Театр сучасного танцю «Ерідан». URL: http://eridan.at.ua/index/0-2 (дата звернення: лютий 2018).

References

1. A6Studio. (2018). Retrieved from http://a6studio.com.ua/ [in Ukrainian].
2. Blaghova, T. (2012). Organization of the pedagogical process in the choreographic amateur system in Ukraine. *Lviv Polytechnic National University Institutional Repository*. Retrieved from: http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/24052/1/25-201-208.pdf [in Ukrainian].
3. Freedance. (2018). Retrieved from: http://freedance.org.ua/drugie_tantsi/promoters/lich/ru.html [in Russian].
4. The Law of Ukraine on Extracurricular Education. (2018 February 12). Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1841-14 (дата звернення: лютий 2018) [in Ukrainian].
5. Manshilin, A. (2013). Ukraine. Different opinions about the availability. *Modern dance of the post-Soviet space*. Moscow [in Russian].
6. Nebesnyk, A. (2017). Manifestations of postmodern choreography in Ukraine. *Actual problems of history, theory and practice of artistic culture*. Issue 37, 245–251 [in Ukrainian].
7. Pidlypska, A. (2011). Trends in the development of scientific research in the field of choreographic culture in Ukraine. *Culture and Contemporaneity*. Issue 2, 207–210 [in Ukrainian].
8. Plakhotniuk, O. (2007). Styles and trends of contemporary choreographic art. *Visnyk of the International Slavic University*. № 1. Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vmsu/2007-01/07poamca.htm [in Ukrainian].
9. Modern Dance Theater "Eridan" (2018). Retrieved from: http://eridan.at.ua/index/0-2 [in Ukrainian].

УДК 793.3:7.071.1(477)

Підлипський Андрій Ігорович,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
pidlip@rambler.ru

ВНЕСОК ІГОРЯ НИКОЛИШИНА У РОЗВИТОК НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ

Мета дослідження *полягає у виявленні внеску Ігоря Николишина у розвиток народно-сценічної хореографії України.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні історико-хронологічного, аналітичного та методу систематизації, що дозволили провести науково об'єктивне дослідження.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у виявленні основних етапів становлення та розвитку балетмейстерської та педагогічної майстерності І. Николишина – одного з провідних фахівців-практиків народно-сценічного танцю Тернопільщини. Введено до наукового обігу нові матеріали, що уточнюють та доповнюють відомості про життя та творчість І. Николишина.* ***Висновки.*** *Досить умовно можна провести періодизацію творчого шляху І. Николишина. 1977 – 1984 рр. – фундаментальна хореографічна підготовка в училищі культури та інституті культури. Навчання у провідних фахівців народно-сценічної хореографії тернопільського регіону (у Теребовлянському культосвітньому училищі) та України (у Київському інституті культури ім. О. Є. Корнійчука), особисті вольові якості стали запорукою подальших педагогічних та балетмейстерських звершень. 1986 – 2009 рр. – становлення та розквіт педагогічної (Теребовлянське училище культури) та балетмейстерської (ансамбль «Любисток») майстерності, з 2002 р. – громадська діяльність в якості голови обласного осередку Національної хореографічної спілки України. 2009 – 2017 рр. – у статусі високого професіонала був головним балетмейстером (до 2013 р.) професійного колективу – Ансамблю танцю «Надзбручанка», очолював циклову комісію народної хореографії в Теребовлянському вищому училищі культури, заснував дитячу студію танцю при Теребовлянській мистецькій школі. Багатовекторна плідна діяльність у сфері вітчизняної народно-сценічної хореографічної культури принесла І. Николишину справедливе визнання. Його ім'я навічно вписано в історію вітчизняного та світового танцювального мистецтва.*

Ключові слова: *Николишин Ігор, народно-сценічний танець, хореографія, Україна, Тернопільська область.*

Пидлыпский Андрей Игоревич*, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Вклад Игоря Николышина в развитие народно-сценической хореографии Украины

Цель исследования *заключается в выявлении вклада Игоря Николышина в развитие народно-сценической хореографии Украины.* ***Методология*** *исследования заключается в применении историко-хронологического, аналитического и метода систематизации, что позволило провести научно объективное исследование.* ***Научная новизна*** *работы заключается в выявлении основных этапов становления и развития балетмейстерской и педагогического мастерства И. Николишина – одного из ведущих специалистов-практиков народно-сценического танца Тернопольщины. Введено в научный оборот новые материалы, уточняющие и дополняющие сведения о жизни и творчестве И. Николишина.* ***Выводы****. Достаточно условно можно провести периодизацию творческого пути И. Николишина. 1977 – 1984 гг. – фундаментальная хореографическая подготовка в училище культуры и институте культуры. Обучение у ведущих специалистов народно-сценической хореографии тернопольского региона (в*

© Підлипський А. І., 2018

Теребовлянском культпросвет училище) и Украины (в Киевском институте культуры им. А. Е. Корнейчука), личные волевые качества стали залогом дальнейших педагогических и балетмейстерских свершений. 1986 – 2009 гг. – становление и расцвет педагогического (Теребовлянское училище культуры) и балетмейстерского (ансамбль «Любысток») мастерства, с 2002 г. – общественная деятельность в качестве председателя областной организации Национального хореографического союза Украины. 2009 – 2017 гг. – в статусе высокого профессионала был главным балетмейстером (до 2013 г.) профессионального коллектива – ансамбля танца «Надзбручанка», возглавлял цикловую комиссию народной хореографии в Теребовлянском высшем училище культуры, основал детскую студию танца при Теребовлянской художественной школе. Многовекторная плодотворная деятельность в сфере отечественной народно-сценической хореографической культуры принесла И. Николишину справедливое признание. Его имя навечно вписано в историю отечественного и мирового танцевального искусства.

Ключевые слова: *Николишин Игорь, народно-сценический танец, хореография, Украина, Тернопольская область.*

Pidlypskyi Andrii, *Lecturer, Folk Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Ihor Nykolyshyn's contribution to the development of the folk-stage choreography of Ukraine

Purpose of the article *is to identify the contribution of Ihor Nykolyshyn to the development of the people-stage choreography of Ukraine.* ***Methodology.*** *The methodology of the study consists in the application of the historical-chronological, analytical and method of systematization, which made it possible to carry out scientifically objective research.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the work is to identify the main stages in the formation and development of the ballet master and pedagogical skills of I. Nykolyshyn, one of the leading specialists in the practice of folk-stage dance in Ternopil region. New materials have been introduced into the scientific circulation, refining and supplementing information on the life and work of I. Nykolyshyn.* ***Conclusions.*** *It is enough conditionally possible to conduct a periodization of the creative path of I. Nikolishin. 1977–1984 – Fundamental choreographic training in the school of culture and the Institute of Culture. Learning from the leading specialists of the folk-stage choreography of the Ternopil region (in the Terebovlya Cultural Counseling School) and Ukraine (at the Kyiv Institute of Culture named after O. Korniychuk, personal volitional qualities became the key to further pedagogical and choreographic achievements. 1986–2009 – formation and flourishing of the educational (Terebovlya school of culture) and choreographer (ensemble "Lyubystok") mastery, since 2002 – public activity as the chairman of the regional organization of the National Choreographic Union of Ukraine. 2009–2017 – in the status of a high professional, he was the chief choreographer (until 2013) of the professional ensemble of dance ensemble Nadzbruchanka, headed the cyclic commission of folk choreography at the Terebovlya Higher School of Culture, founded a children's dance studio at the Terebovlya Art School. Multivector productive activity in the sphere of national folk-stage choreographic culture brought I. Nikolishin a proper recognition. His name is forever inscribed in the history of domestic and world dance art.*

Key words: *Nikolyshyn Ihor, folk-stage dance, choreography, Ukraine, Ternopil region.*

Актуальність теми дослідження. Наукове осмислення життєвого шляху та творчості провідних майстрів українського народно-сценічного танцю є значущим не лише в аспекті відтворення цілісної панорами розвитку хореографічного мистецтва України та світу, а й як важливої складової теорії балетмейстерського мистецтва та хореопедагогіки.

В останні роки пожвавився інтерес науковців до персонального плану у народно-сценічній хореографії України. З’явилась низка праць, присвячених фахівцям-практикам, серед яких дослідження балетмейстерської та педагогічної

діяльності В. Авраменка (Л. Косаковська [10] та ін.), П. Вірського (В. Литвиненко [11] та ін.), Я. Чуперчука, В. Чуперчук, А. Зібаровської (О. Бігус [1; 2] та ін.), О. Голдрича (О. Плахотнюк [13] та ін.), К. Василенка (О. Жиров [7] та ін.), А. Кривохижі (К. Островська [12] та ін.) тощо. Однак, поза увагою дослідників залишаються провідні фахівці народно-сценічного танцю Тернопільщини, серед яких одне з провідних місць посідає Ігор Николишин, дослідження життєвого шляху та творчості якого сприятиме відтворенню об'єктивної панорами розвитку народно-сценічної хореографії в Україні.

Мета дослідження – виявити внесок Ігоря Николишина у розвиток народно-сценічної хореографії України.

Виклад основного матеріалу. Ігор Олексійович Николишин народився у місті Рогатин Івано-Франківської області. У 1977 – 1980 рр. навчався на хореографічному відділенні Теребовлянського культосвітнього училища (тепер – вище училище культури), де любов до народного танцю йому прищепили Галина Александрович, Галина Гордій, Олександра та Анатолій Поліщуки [9]. І. Николишин закінчив повний курс училища за спеціальністю «культурно-освітня робота», та за рішенням Державної кваліфікаційної комісії від 4 липня 1980 року йому присвоєно кваліфікацію «клубний працівник, керівних самодіяльного хореографічного колективу» [5].

По закінченні училища І. Николишин отримав «характеристику-рекомендацію» дирекції, комсомольської та профспілкової організації училища для вступу у Київський державний інститут культури, в якій зазначалося (тут і далі при цитуванні архівних джерел збережено їхній правопис): «За період навчання в училищі учень виявив хороші здібності в навчанні. Був активним учасником масових мірроприємств училища. Неодноразово захищав честь училища в районних, обласних і республіканських конкурсах. Нагороджувався грамотами і одержував подяки від дирекції училища. Учень приймав активну участь в громадсько-корисному житті училища. Серед свої товаришів і викладацького колективу користувався авторитетом. Сумлінно ставився до виконання громадських доручень. Скромний, вихований в побуті, морально стійкий» [15].

1980 року І. Николишин вступив до Київського інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, де упродовж чотирьох років навчався на кафедрі хореографії (завідувач кафедри – заслужений діяч мистецтв України, автор підручників та посібників з українського народно-сценічного танцю Кім Юхимович Василенко, згодом – доктор мистецтвознавства). Його викладачами була плеяда талановитих особистостей та видатних педагогів: мистецтво балетмейстера опановував під орудою артиста балету, знаного балетмейстера, автора понад п'ятдесяти балетних вистав, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Івановича Трегубова; викладачем класичного та дуетно-сценічного танцю, куратором групи була випускниця Одеської хореографічної школи, що стажувалася у Київському державному хореографічному училищі, Тетяна Євгенівна Лазарчук; педагогом з народно-сценічного танцю був Володимир Олексійович Камін – випускник Московського інституту культури (вихованець Т. Устинової) та Сергій Лук'янович

Зубатов, відомий педагог; український танець викладав колишній артист Державного ансамблю танцю Української РСР, Заслуженого академічного народного хору імені Г. Верьовки, заслужений артист України Олександр Петрович Колосок; історію хореографічного мистецтва – Генріетта Володимирівна Боримська, дослідниця творчості Державного заслуженого ансамблю танцю Української РСР; бальний танець викладала Олена Василівна Касьянова, знаний фахівець бального танцю, історико-побутовий – Оксана Шевченко, випускниця Київського державного хореографічного училища та ін. [8]

На одному курсі з Ігорем Олексійовичем навчалися Віктор Степанович Конкульовський, відомий хореограф-постановник Тернопільщини, певний час – головний балетмейстер Академічного ансамблю танцю «Надзбручанка» (з 2013 р.); Сергій Васильович Швидкий, знаний далеко за межами України балетмейстер сучасного танцю та режисер-постановник.

У процесі навчання І. Николишин виявив наполегливість, цілеспрямованість, творчу активність. По закінченні інституту за спеціальністю «культурно-освітня робота» рішенням державної екзаменаційної комісії від 13 червня 1984 року Ігорю Олексійовичу Николишину присвоєно кваліфікацію «культурно-освітній працівник, керівник самодіяльного хореографічного колективу» [4].

У «Характеристиці на студента IV курсу групи КХ-50 Николишина Ігоря Олексійовича» зазначено, що він «добре засвоїв курс хореографічних дисциплін. Дисциплінований старанний студент. Має хороші організаторські здібності. Може бути рекомендований на посаду керівника самодільного хореографічного колективу, методистом РБК» [14].

Із 1986 року І. Николишин викладав хореографічні дисципліни у Теребовлянському культосвітньому училищі, де заснував народний ансамбль танцю «Любисток» та упродовж тридцяти одного року був його незмінним керівником. Переживаючи разом із країною скрутні періоди, не зрадив професійних принципів, не втратив оптимізму, свято вірив у світле майбутнє українського народно-сценічного хореографічного мистецтва. 1999 року отримав почесне звання «Заслужений працівник культури України».

Після створення 2002 року Всеукраїнської хореографічної спілки України (2004 року надано статус «національної») Ігор Николишин, як провідний фахівець народно-сценічного танцю Тернопільщини, став головою обласного осередку. Діяльність у спілці була спрямована на популяризацію української народно-сценічної хореографії, участь в організації міжнародних, всеукраїнських та регіональних фестивалів, достойну презентацію народної хореографічної культури Тернопільщини на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського.

Упродовж багатьох років Ігорю Николишину надходили пропозиції очолити ансамбль танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії, і лише 2009 року він погодився. Більшість артистів балету ансамблю – колишні учні І. Николишина, тому балетмейстер легко знайшов творче порозуміння з колективом. Поставивши перед собою нелегке завдання добитися підвищення статусу ансамблю

танцю «Надзбручанка», І. Николишин на посаді художнього керівника достойно його виконав – 2011 року за високі професійні досягнення до п'ятдесятиріччя колективу було надано статус «академічний» [9]. Того ж року на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського ансамбль танцю «Надзбручанка» здобув першу премію.

2013 року Ігор Олексійович залишив ансамбль, але продовжив творчу співпрацю. Його постановки посіли вагоме місце в репертуарі колективу (просякнуте гумором хореографічне дійство «Вечори на хуторі біля Диканьки», віртуозна композиція «Козацькі забави», поставлений на основі фольклору Борщівського краю танець «Дзюмбалики» та ін.).

Працюючи у «Надзбручанці», І. Николишин не припиняв керувати ансамблем народного танцю «Любисток». Незважаючи на навчальний характер колективу (адже він створений при училищі культури), постійну зміну складу (одні – закінчують навчання, нові – вступають) Ігор Олексійович самовіддано займався зі студентами, виховуючи професійних виконавців-віртуозів. Чотири роки титанічної праці під керівництвом І. Николишина (термін навчання в училищі) робили навіть з досить слабо підготовленого учня високопрофесійного артиста. Доносячи сутність виснажливої праці танцівників, Ігор Олексійович любив повторювати студентам: «Запам'ятайте, коли всі працюють – ми також працюємо, коли всі відпочивають – ми працюємо». Вихованці І. Николишина сьогодні гідно виконують його заповіти у багатьох професійних колективах в Україні та за її межами. «Любисток» – учасник всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів, бажаний гість на європейських сценічних майданчиках.

Незважаючи на те, що І. Николишин створював народно-сценічні танці, сюїти, вистави, він розумів необхідність збереження та популяризації фольклорних зразків: «Сьогодні ми все рідше чуємо на весіллях українські народні пісні, а якщо говорити про народні танці, то вони потребують популяризації. Коли востаннє ви танцювали краков'як чи «Канаду», польку або фокстрот? А в цих танців є своя філософія, неповторна краса, вміння контактувати з партнером, вишукані манери. Я вважаю, що зараз дуже важливо, аби всі вивчали українські танці з метою їх відродження. Звичайно, що вивчати потрібно їх у тому варіанті, як танцювали на весіллі чи святах наші батьки і дідусі з бабусями, бо сценічний танець вимагає іншого підходу» [16].

В останні роки Ігор Олексійович очолював циклову комісію народної хореографії Теребовлянського вищого училища культури.

Його переповняли творчі плани: з початку 2017 – 2018 навчального року готував «Любисток» до виступів у Києві, у вересні 2017 р. заснував дитячу студію танцю при Теребовлянській мистецькій школі. Але 22 жовтня 2017 року серце митця зупинилося. Справу продовжили його колишні студенти

«Ігор Николишин жив – як танцював: з ентузіазмом, високо піднятою головою, посмішкою, щиро, натхненно, не стримуючи польоту фантазії. Щорепетиції, щозаняття, щоконцерту віддавав студентам і танцю всього себе», – згадують колеги та студенти [6].

Даниною пам'яті видатному Вчителю для студентів Теребовлянського вищого училища культури стала участь у V-ому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського у Києві.

Хвилиною мовчання вшанували пам'ять Ігоря Олексійовича Николишина у залі Національного авіаційного університету, де проходив ІІІ тур фестивалю-конкурсу. «Любисток» виконав дві танцювальні композиції, «Калинові Медобори» та «Козацькі забави», поставлені Ігорем Олексійовичем, втілюючи у високому мистецтві всі його настанови [3].

Також у V-ому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського брав участь Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» Тернопільської філармонії, майстерно відтворивши манеру виконання, прищеплену Ігорем Олексійовичем.

Колективи «Любисток» і «Надзбучанка» були відібрані на гала-концерт, який проходив на сцені Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка 22 листопада 2017 року. З танцем «Дзюмбалики» Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» став лауреатом першої премії. Ансамбль народного танцю «Любисток» став лауреатом і отримав диплом за третє місце у номінації К.

Передчасно пішовши з життя, Ігорь Олексійович Николишин назавжди залишиться у пам'яті всіх, хто його любив та знав; у поставлених ним танцях, що увійшли до скарбниці народно-сценічного хореографічного мистецтва України; у справах учнів, які вимірюють свої професійні досягнення за високими канонами Вчителя.

Наукова новизна. Вперше виявлено основні етапи становлення та розвитку балетмейстерської та педагогічної майстерності Ігоря Олексійовича Николишина – одного з провідних фахівців-практиків народно-сценічного танцю Тернопілля. Введено до наукового обігу нові матеріали, що уточнюють та доповнюють відомості про життя та творчість І. Николишина.

Висновки. Досить умовно можна провести періодизацію творчого шляху І. Николишина. 1977 – 1984 рр. – фундаментальна хореографічна підготовка в училищі культури та інституті культури. Навчання у провідних фахівців народно-сценічної хореографії тернопільського регіону (у Теребовлянському культосвітньому училищі) та України (у Київському інституті культури ім. О. Є. Корнійчука), особисті вольові якості стали запорукою подальших педагогічних та балетмейстерських звершень. 1986 – 2009 рр. – становлення та розквіт педагогічної (Теребовлянське училище культури) та балетмейстерської (ансамбль «Любисток») майстерності, з 2002 р. – громадська діяльність в якості голови обласного осередку Національної хореографічної спілки України. 2009 – 2017 рр. – у статусі високого професіонала був головним балетмейстером (до 2013 р.) професійного колективу – Ансамблю танцю «Надзбручанка», очолював циклову комісію народної хореографії в Теребовлянському вищому училищі культури, заснував дитячу студію танцю при Теребовлянській мистецькій школі.

Багатовекторна плідна діяльність у сфері вітчизняної народно-сценічної хореографічної культури принесла І. Николишину справедливе визнання. Його ім'я навічно вписано в історію вітчизняного та світового танцювального мистецтва.

Література

1. Бігус О. О. Балетмейстерський контекст творчих портретів В. Чуперчук та А. Зібаровської. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18(1). С. 228-231.

2. Бігус О. О. Основні аспекти творчості Я. Чуперчука у контексті розвитку сценічної хореографії Прикарпаття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. №3. С. 119-122.

3. Габрук З. 30 листопада 2017 р. – 40 днів світлої пам'яті Ігоря Николишина URL: : http://tvuk.at.ua/news/30_listopada_2017_r_40_dniv_svitloji_pam_jati_igorja_nikolishina/2017-11-27-252

4. Диплом №КВ-701500. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Спр. 595, арк. 2.

5. Диплом Э-1 №241245. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Спр. 595, арк. 8.

6. Жив – як танцював… URL: http://tvuk.at.ua/news/zhiv_jak_tancjuvav/2017-10-24-237

7. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки XX ст.): автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Житомир, 2007. 25 с.

8. Залікова книжка №805001. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Спр. 595.

9. Керівник ансамблю народного танцю «Надзбручанка» Ігор Николишин. URL: https://te.20minut.ua/ua-i-svit/kerivnik-ansamblyu-narodnogo-tantsyu-nadzbruchanka-igor-nikolishin-tan-173496.html

10.Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст.: автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 15 с.

11.Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського: автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Віктор Андрійович Литвиненко. Київ, 2017. 22 с.

12.Островська К. В. Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 220-230.

13.Плахотнюк О. Хореографічне мистецтво України у роздумах Олега Семеновича Голдрича. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 14. С. 52-56.

14.Характеристика на студента IV курсу групи КХ-50 Николишина Ігоря Олексійовича. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Спр. 595, арк. 1.

15.Характеристика-рекомендація випускника Теребовлянського культурно-освітнього училища Николишина Ігоря Олексійовича, 1962 року народження, українця, члена ВЛКСМ. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Спр. 595, арк. 14.

16.Чайківська Я. Тернополяни провели ніч у філармонії. URL: http://www.tenews.org.ua/post/view/ternopolyani_proveli_nich_u_filarmonii

References

1. Bihus, O.O. (2012). The ballet master context of creative portraits of V. Chupercuk and A. Zibarovskaya. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 18(1), 228-231 [in Ukrainian].

2. Bihus, O.O. (2013). The main aspects of J. Chupechuk's work in the context of the development of stage choreography of the Carpathian region. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 3, 119-122 [in Ukrainian].

3. Habruk, Z. (2017). November 30, 2017 – 40 days of the light memory of Igor Nikolyshyn. Retrieved from http://tvuk.at.ua/news/30_listopada_2017_r_40_dniv_svitloji_pam_jati_ igorja_ nikolishina/2017-11-27-252 [in Ukrainian].

4. Diploma № КВ-701500. Archive of the Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv. Spr. 595, 2 [in Ukrainian].

5. Diploma Э-1 №241245. Archive of the Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv. Spr. 595, 8 [in Ukrainian].

6. Lived – how danced ... (2017). Retrieved from http://tvuk.at.ua/news/zhiv_jak_tancjuvav/2017-10-24-237 [in Ukrainian].

7. Zhyrov, O.A. (2007). Development of Ukrainian folk choreography in the artistic-pedagogical heritage and the activities of K. Vasilenko (50-90 years of the twentieth century). Extended abstract of candidate's thesis. Zhytomyr [in Ukrainian].

8. Gradebook №805001. Archive of the Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv. Spr. 595 [in Ukrainian].

9. Igor Nikolishin, head of folk dance ensemble «Nadzbruchanka»: «I can express everything with dancing». (2010). Retrieved from https://te.20minut.ua/ua-i-svit/kerivnik-ansamblyu-narodnogo-tantsyu-nadzbruchanka-igor-nikolishin-tan-173496.html [in Ukrainian].

10.Kosakovska, L.P. (2009). The artistic paradigm of Vasyl Avramenko in the context of the development of Ukrainian culture of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11.Lytvynenko, V.A. (2017). Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization at the Pavlo Virskyi Theater of Dance. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

12.Ostrovska, K.V. (2016). Anatolii Kryvokhyzha – the keeper of choreographic traditions of Ukraine. Kultura Ukrainy, 53, 220-230 [in Ukrainian].

13.Plakhotniuk, O. (2014). Choreographic art of Ukraine in the reflections of Oleh Semenovych Holdrych. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo, 14, 52-56 [in Ukrainian].

14.Characteristics of a student of IV course of group KH-50 Nykolyshyn Ihor Oleksiiovych. Archive of the Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv. Spr. 595, 1 [in Ukrainian].

15.Characteristic-recommendation of the graduate of the Terebovlian cultural-educational school Nykolyshyn Ihor Oleksiiovych, born in 1962, a Ukrainian, a member of the Komsomol. Archive of the Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv. Spr. 595, 14 [in Ukrainian].

16.Chaikivska, YA. (2016). Ternopil people spent the night at the Philharmonic. Retrieved from http://www.tenews.org.ua/post/view/ternopolyani_proveli_nich_u_filarmonii [in Ukrainian].

УДК 792.82 (477)

Тодорюк Юліана Іванівна,
викладач кафедри класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
to.yuliana@ukr.net

БАЛЕТИ ДЛЯ ДІТЕЙ В УКРАЇНІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *– виявити особливості сучасного балетного репертуару для дітей в Україні.* ***Методологія*** *дослідження складається з методів систематизації, мистецтвознавчого аналізу та порівняння.* ***Наукова новизна*** *полягає у систематизації балетного репертуару для дітей в Україні кінця XX – початку XXI ст., виявленні його особливостей.* ***Висновки.*** *У репертуарі всіх оперно-балетних театрів України є балетні вистави для дітей, серед яких «класична спадщина», балети радянського періоду (переважають вистави Г. Майорова), оригінальні балети на авторську та збірну музику. Найбільша кількість балетів для дітей у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей і юнацтва, що природно, зважаючи на творче спрямування установи, а також в Одеському національному академічному театрі опери та балету завдяки залученню до співпраці Одеської хореографічної школи та Школи-студії класичного танцю Світлани Антипової. Балетні вистави для дітей є багатогранним самостійним феноменом вітчизняного та світового балетного мистецтва, специфіка якого полягає в орієнтації на різновікову дитячу аудиторію, що передбачає урахування психічних та фізіологічних особливостей розвитку, втілення загальновідомих, переважно казкових сюжетів. Саме цим шляхом оновлення та поповнення репертуару для дітей пішли балетні театри України у період незалежності.*

Ключові слова: *балет для дітей, дитячий балет, балетний театр України, хореографія, танець, репертуар.*

Тодорюк Юлиана Ивановна, *преподаватель кафедры классической хореографии Кевского национального университета культуры и искусств*

Балеты для детей в Украине конца XX – начала XXI века

Цель исследования *– выявить особенности современного балетного репертуара для детей в Украине.* ***Методология*** *исследования состоит из методов систематизации, искусствоведческого анализа и сравнения.* ***Научная новизна*** *заключается в систематизации балетного репертуара для детей в Украине конца XX – начала XXI в., выявлении его особенностей.* ***Выводы****. В репертуаре всех оперно-балетных театров Украины есть балетные спектакли для детей, среди которых «классическое наследие», балеты советского периода (преобладают спектакли Г. Майорова), оригинальные балеты на авторскую и сборную музыку. Наибольшее количество балетов для детей в Киевском муниципальном академическом театре оперы и балета для детей и юношества, что естественно, учитывая творческое направление театра, а также в Одесском национальном академическом театре оперы и балета благодаря привлечению к сотрудничеству Одесской хореографической школы и Школы-студии классического танца Светланы Антиповой. Балетные спектакли для детей является многогранным самостоятельным феноменом отечественного и мирового балетного искусства, специфика которого заключается в ориентации на разно-возрастную детскую аудиторию, предусматривает учет психических и физиологических особенностей развития, воплощение общеизвестных, преимущественно сказочных сюжетов. Именно этим путем обновления и пополнения репертуара для детей пошли балетные театры Украины в период независимости.*

Ключевые слова: *балет для детей, детский балет, балетный театр Украины, хореография, танец, репертуар.*

©Тодорюк Ю. І., 2018

***Todoryuk Yuliana**, Lecturer, Department of Classical Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Ballets for children in Ukraine at the end of the twentieth century – at the beginning of the 21st century

***The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the modern ballet repertoire for children in Ukraine. **Methodology.** The research methodology consists of methods of systematization, art analysis, and comparison. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the systematization of the ballet repertoire for children in Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st century, revealing its features. **Conclusions.** In the collection of all opera and ballet theaters in Ukraine, there are ballet performances for children, among them "classical legacy," ballets of the Soviet period (G. Mayorov's stagings predominate), original ballets for author's and team music. The most significant number of ballets for children in the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth, which is natural, given the creative direction of the theater, as well as in the Odessa National Academic Opera and Ballet Theater due to the involvement of the Odessa Choreography School and the Svetlana Classical Dance School Antipova. Ballet performances for children is a multifaceted independent phenomenon of the national and world ballet art, whose specificity lies in the orientation towards the age-old children's audience, provides for the recording of mental and physiological features of development, the embodiment of popular, mostly fairy-tale subjects. It was this way of updating and replenishing the repertoire for children that ballet theaters of Ukraine went into during the period of independence.*

Key words: *ballet for children, children's ballet, ballet theater of Ukraine, choreography, dance, repertoire.*

Актуальність теми дослідження. Балети для дітей – самостійний різновид балетних вистав, що можуть виконуватися в професійних та аматорських колективах. Балетне мистецтво активізує пізнавальний інтерес дітей, сприяє розвитку художнього смаку, задовольняє потребу в самопізнанні та самоствердженні, а також залучає дітей до хореографічної та загальнолюдської культури і є одним з найбільш дієвих засобів естетичного виховання. Наукове осмислення балетного репертуару для дітей є надзвичайно важливим з огляду на вищезазначене.

Сучасний репертуар оперно-балетних театрів України неможливо уявити без балетних вистав для дітей, однак вони досить рідко стають предметом спеціальних досліджень, зазвичай потрапляючи лише до загального контексту висвітлення проблем балетного театру. Можна констатувати певне пожвавлення у цій царині в осанні роки. Р. Вагабов виявляє проблеми втілення «дитячої теми» у сучасному театрі, наголошуючи на більш високих вимогах, що висуваються до балетів для дітей, зважаючи на вікову специфіку їх художньо-естетичного розвитку [2]. Деякі історичні віхи функціонування балетного театру для дітей висвітлено у статті Т. та М. Гузун [3]. Генриху Майорову, автору двох найбільш відомих балетів для дітей, присвячено статтю О. Білаш [1]. Акцент на регіональному аспекті проблеми балетних вистав для дітей зробив К. Шкурєєв, дослідивши сценічну реалізацію партитур представників харківської композиторської школи [14] та вплив хореографічних навчальних закладів Харкова на створення дитячих балетів [15], торкнувшись сучасних проблем «дитячого балету» [16]. Однак комплексного дослідження, спеціально присвяченого сучасному стану балетних вистав для дітей в Україні, не створено.

Мета дослідження – виявити особливості сучасного балетного репертуару для дітей в Україні.

Виклад основного матеріалу**.** Після періоду стагнації у театральному мистецтві України початку 90-х рр. XX ст., пов'язаному із соціально-політичними трансформаціями на теренах колишнього Радянського союзу, становленням України як незалежної держави, з середин 90-х поступово можна говорити про відновлення постановочної діяльності в оперно-балетних театрах нашої країни, у тому числі, пожвавлення створення балетів для дітей.

Провідним колективом у цій сфері упродовж всієї історії існування залишається Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. За роки незалежності України тут поставлено понад десять балетних вистав для дітей.

Традиційно до репертуару для дитячої аудиторії входить балет П. Чайковського «Лускунчик». У Київському муніципальному декілька десятиліть йде балет-феєрія на 2 дії йде у постановці народного артиста УРСР та СРСР В. Ковтуна.

У травні 1997 р. балетмейстер А. Рубіна здійснила нову хореографічну версію балету «Майська ніч» Є. Станковича. Цей твір вже йшов у театрі в інтерпретації балетмейстера В. Гаченка, який є автором його лібрето. Нова постановка, з неординарною режисерською вигадкою здійснена А. Рубіною, кардинально відрізнялась від попередньої. Л. Жиліна порівняла цю виставу з Діснейлендом: «Ця фантасмагорична подорож за кількістю несподіванок майже не поступалася славетному Діснейленду, щоправда, сценічне "містечко атракціонів" було суто на український лад. Балетмейстер, зуміла тонко відчути й передати не просто стиль, характер, ігрову стихію українського танцю, а й усе те, що об'єднують всеохопним поняттям "душа"» [5]. (2015 р. театр знов повернувся до постановки В. Гаченка).

Наступною прем'єрою у театрі став балет на одну дію на музику С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк» (1999) у постановці В. Ковтуна. «Петрик і Вовк» зазвичай виконується в одній виставі з одноактним балетом «Карнавал тварин», також адресованим найменшим глядачам [6]. Прем'єра вистави «Карнавал тварин» на сцені Київського муніципального 2008 р.

Прем'єра балетної вистави на дві дії на музику О. Градського «Мауглі» відбулася на сцені театру у постановці народного артиста України В. Литвинова (2003, лібрето О. Градського за Р. Кіплінгом). У 2004 році вистава була удостоєна театральної премії «Київська пектораль» у номінації «краща вистава для дітей».

Наступною виставою на сцені театру стала «Попелюшка» С. Прокоф'єва у постановці В. Ковтуна (балет на 2 дії, лібрето М. Волкова за мотивами казки Ш. Перро).

Прем'єра вистави «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського у постановці балетмейстера В. Литвинова (хореографія Г. Майорова) у Київському муніципальному відбулася 2006 р. (балет на 2 дії, лібрето В. Борковського та С. Петровського за мотивами казки братів Грімм).

2006 року в Київському муніципальному відбулася прем'єра вистави П. Чайковського «Спляча красуня» – балету-феєрії на 2 дії у постановці В. Литвинова (лібрето І. Всеволожського та М. Петіпа за мотивами казок Ш. Перро, хореографія М. Петіпа та Ф. Лопухова). На сцені театру вперше виставу було

поставлено у 1994 р.балетмейстером Г. Ковтуном. Від 2006 року «Спляча красуня» йде у постановці В. Литвинова.

Прем'єра балетної вистави на 2 дії «Бармалей та Айболить» Ю. Шевченка у постановці балетмейстера В. Литвинова відбулася 2011 р. (лібрето О. Баклана та В. Литвинова за мотивами творів К. Чуковського, диригент-постановник – О. Баклан, художник-постановник – Н. Кучеря).

Прем'єра вистави на дві дії «Лялька. Нова історія Коппелії» Л. Деліба у постановці балетмейстера С. Кона, лауреата міжнародних конкурсів (2015) стала непересічною подією для всього балетного мистецтва країни. «Щиро вірю, що у виставі "Лялька. Нова історія Коппелії" і дорослий, і дитина знайдуть щось своє, щось близьке до своєї щирості і безпосередності. І пам'ятайте, тільки щирі почуття, безкорислива дружба, віра в себе і у власні сили здатні навіть "ляльку" перетворити на людину!» – говорить про постановку С Кон [6]. Діти дуже швидко засвоюють новітні науково-технічні та мистецькі досягнення людства, лексика сучасного танцю, зокрема популярних та масових форм їм близька та зрозуміла. З розумінням перспективності цього шляху С. Кон і створив цю виставу в естетиці постмодерну.

До репертуару Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка нині входять як балети класичної спадщини для дітей («Лускунчик», «Попелюшка»), балети Г. Майорова – радянська класика дитячих балетних вистав («Білосніжка та семеро гномів», «Чиполіно»), так і оригінальні балети українських авторів («Буратіно і чарівна скрипка», «Снігова королева»). На жаль зник з репертуару балет «Русалонька», який створив балетмейстер В. Федотов за мотивами казки Г.-Х. Андерсена на партитуру українського композитора О. Костіна (1993).

1995 року на київський сцені Г. Майоровим було втілено оновлену хореографічну редакцію балету К. Хачатуряна «Чіполліно» [1, 124].

Всесвітньо відомий балет «Коппелія» Л. Деліба за мотивами казки Е. Гофмана «Людина з піску» був поставлений на сцені Нацопери А. Шекерою 1999 р. «Художня цілісність, завершеність кожного пантомімічного епізоду і танцю, поєднання всіх складових частин спектаклю в широку панораму – це визначальні риси балетмейстерського пошуку А. Шекери характеризували і його динамічну, багатобарвну інтерпретацію «Коппелії», – зазначає Ю. Станішевський [10, 362].

Першою прем'єрою сезону 2004–2005 рр. була нова, четверта постановка балету «Лускунчик» П. Чайковського у хореографічній версії В. Литвинова. Однак у репертуарі театру було збережено хореографічний варіант цього шедевру, створений В. Ковтуном (1986).

2007 р. Національна опера України запросила юних глядачів на прем'єру балету «Буратіно і чарівна скрипка». Музику до вистави написав відомий київський композитор Ю. Шевченко, фантастичні декорації вигадала художниця М. Левитська, поставив балет хореограф В. Литвинов: «Значно змінивши всім відомий сюжет казки О. Толстого, у фіналі нашого балету всі персонажі стають добрими (це стосується Карабаса-Барабаса, Лисиці Аліси та Кота Базиліо). У нашій історії добро перемогло зло не шляхом відплати, а завдяки чарівним перетворенням і силою любові, – зауважував В. Литвинов. –У нашій постановці класика поєднується із сучасними елементами балету та пластикою. Глядачі одразу бачать, де негативний, а де

позитивний герой. Яскравий, часом гротескний танець (негативних персонажів) протиставляється піднесеному танцю позитивних героїв» [12].

У репертуарі театру знову з'явилася «Попелюшка» С. Прокоф'єва в поновленій інтерпретації В. Литвинова і диригента В. Кожухаря (2009). За висловом Ю. Станішевського, «ця вистава з оригінальною хореографією, драматургічно обумовленим розвитком сюжету дозволила виявити творчі індивідуальності виконавців не тільки головних партій, а й усіх інших персонажів. Поновлення спектаклю в основному торкнулося молодих артистів, які не були знайомі з хореографічною версією Віктора Литвинова, але сприйняли її легко, із задоволенням працювали над створенням яскравих музично-пластичних образів героїв. Звичайно, були оновлені також костюми й декорації» [10, 206].

Серед останніх яскравих прем'єр на сцені Нацопери можна назвати балет «Снігова королева» у постановці народної артистки України А. Рехвіашвілі (2016, лібрето А. Рехвіашвілі та О. Баклана за мотивами однойменної казки Г.-Х. Андерсена, музична композиція О. Баклана та А. Рехвіашвілі). Основа вистави – музика П. Чайковського, а також твори А. Лядова, А. Рубінштейна, Е. Гріга, Ж. Массне. Крім того, були використані фрагменти двох симфоній Чайковського – 6-ї та «Манфред». Лібрето не повторює в точності казку Г.-Х. Андерсена. Історія пошуків Кая втілена в маренні Герди під час того, як вона замерзає у володіннях Снігової королеви.

«Для балетмейстера Снігова королева – це втілення вічної холодної краси, а історія Кая і Герди – зародження дорослого кохання у двох молодих людей, які здолали на своєму шляху перешкоди, що лише зміцнили їхні почуття… У цілому ж балет живе контрастами: жанрові масові сцени різко переходять до стилю величної грації і вивіреної хореографічної лінії, коли на сцені з'являється головна героїня – Снігова королева… "Снігова королева" – один із наймасовіших балетів, адже на сцені діють 100 персонажів, ролі яких виконують 60 танцівників. Для цього було пошито понад 200 костюмів», – зауважує критик [9].

До репертуару Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка нині входить низка балетних вистав, серед яких традиційні «Лускунчик» П. Чайковського в хореографії М. Петіпа (з 1992), «Білосніжка та сім гномів» Б. Павловського (з 1986 р.), одна з останніх прем'єр – «Снігова королева» композитора О. Шимка за лібрето А. Рубіної у постановці А. Рубіної (2015) [13].

До репертуару Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької нині входить лише дві власне балетних вистави для дітей: «Лускунчик» П. Чайковського за лібрето М. Петіпа у постановці народного артиста України Г. Ісупова; «Коппелія» Л. Деліба за лібрето Ш. Ньюттера та А. Сен-Леона за мотивами новел Е. Гофмана у постановці заслуженого артиста України П. Малхасянца [7]. Слід зауважити, що у репертуарі відсутні оригінальні балетні вистави для дітей.

У Дніпропетровському академічному театрі опери та балету до репертуару входять лише дві вистави для дітей, обидві з класичної спадщини: «Лускунчик» П. Чайковського у хореографії В. Вайнонена (з 2008 р.), «Спляча красуня» П. Чайковського у хореографії М. Петіпа (з 1989 р.) [4].

Свіжим подихом новітніх тенденцій світового європейського хореографічного мистецтва були пройняті оригінальні, часом експериментальні постановки В. Писарева, який винахідливо поєднував класику з пластичними візерунками модерну й елементами постмодерну, перетворюючи досвід майстрів балетного театру, з якими йому довелося працювати і на вітчизняній сцені, і за кордоном (Ю. Григорович, Б. Ейфман, Й. Маннес, Х. Шпоерлі). Серед його балетмейстерських робіт – масштабний багатоплановий балет «Пер Гюнт» за однойменною драмою Г. Ібсена на музику Е. Гріга, що був поставлений на сцені Донецького академічного театру опери та балету ім. А. Солов'яненка (1997).

Своєрідна ситуація склалася в Одеському національному академічному театрі опери та балету, чий репертуар насичений різноманітними балетними виставами для дітей за рахунок залучення до співпраці Одеської хореографічної школи та Школи-студії класичного танцю Світлани Антипової.

Силами артистів театру виконуються балети «Спляча красуня» П. Чайковського у хореографії М. Петіпа з використанням фрагментів хореографії К. Сергєєва, Ф. Лопухова; «Лускунчик» П. Чайковського у постановці балетмейстера В. Трощенка, використано фрагменти хореографії М. Петіпа, Л. Іванова, О. Горського, В. Вайнона, А. Ємельянова; «Чіполліно» К. Хачатуряна у хореографії Г. Майорова. Окрасою репертуару є балет-фантазія на дві дії «Айболіт XXI» на музику Н. Роти (лібрето А. Рубіної за мотивами казок К. Чуковського, балетмейстер-постановник – заслужена артистка України А. Рубіна).

До репертуару входить низка вистав, в яких беруть участь вихованці балетної студії заслуженої артистки України С. Антипової та артисти балету Одеського Національного академічного театру опери і балету: «Лускунчик» П. Чайковського у постановці С. Кочергіна (2012); балет на дві дії «Аліса в країні чудес» Л. Волкова; балет-пантоміма у двох діях «Пітер Пен» на музику Дж. Россіні, Е. Гріга, Л. Деліба, А. Мессажера, Й. Штрауса (2013); балет на дві дії «Попелюшка» С. Прокоф'єва (хореограф-постановник і автор лібрето – С. Кочергін); балет на дві дії «Русалочка» на музику композиторів XVIII – XX ст., автор лібрето та хореограф-постановник С. Кочергін; балет на дві дії «Червона Шапочка» на музику А. Адана, Л. Бетховена, Дж. Верді, Ш. Гуно, П. Моріа, Дж. Россіні, П. Чайковського, Й. Штрауса (автори лібрето та хореографи-постановники – заслужений артист України С. Доценко і Я. Кісельова). Художній керівник усіх постановок – заслужена артистка України С. Антипова.

За участю вихованців Одеської хореографічної школи (художній керівник і директор – О. Книжник) та артистів балету театру виконується: балет на дві дії «Король Лев і Повелителька гієн» на музику Л. Бетховена, Х. Циммера, Е. Джона, балетмейстер-постановник та автор лібрето – С. Соколова-Євтіфеєва; балет на дві дії «Лісова казка» на музику К. Сен-Санса, О. Глазунова, Ж. Оффенбаха, Ф. Черчілля, Л. Харліна, П. Дж. Сміта (лібрето К. Купчинової та Г. Бадіки за мотивами казки братів Грімм «Білосніжка та семеро гномів», хореограф-постановник – К. Купчинова) [8].

До репертуару всіх оперно-балетних театрів країни входять балети для дітей, але у деяких театрах дуже їх мала кількість, експлуатується класичний та радянський репертуар, відсутні оригінальні дитячі балети (Дніпропетровськ, Львів).

Наукова новизна полягає у систематизації та виявленні особливостей балетного репертуару для дітей в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Висновки. У репертуарі всіх оперно-балетних театрів України є балетні вистави для дітей, що досить умовно можна розділити за групами: балети «класичної спадщини» («Лускунчик», «Спляча красуня», «Попелюшка», «Коппелія»); балети радянського періоду («Білосніжка та семеро гномів» та «Чиполліно» Г. Майорова, «Петрик і Вовк» та ін.), оригінальні балети на авторську та збірну музику («Майська ніч» Є. Станковича - А. Рубіної, В. Гаченка у Київському муніципальному, «Буратіно та чарівна скрипка» (Нацопера) та «Бармалей та Айболить» (Київський муніципальний) Ю. Шевченка - В. Литвинова; («Спляча красуня» О. Шимка - А. Рубіної у харківському театрі та А. Рехвіашвілі на збірну музику у Нацопері.

Найбільша кількість балетів для дітей у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва, що природно, зважаючи на творче спрямування установи, а також в Одеському національному академічному театрі опери та балету завдяки залученню до співпраці Одеської хореографічної школи та Школи-студії класичного танцю Світлани Антипової.

Балетні вистави для дітей є багатогранним самостійним феноменом вітчизняного та світового балетного мистецтва, специфіка якого полягає в орієнтації на різновікову дитячу аудиторію, що передбачає урахування психічних та фізіологічних особливостей розвитку, втілення загальновідомих, переважно казкових сюжетів. Саме цим шляхом оновлення та поповнення репертуару для дітей пішли балетні театри України у період незалежності.

Література

1. Білаш О. Дитячі балети Генріха Майорова: до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №4. С. 122–126.

2. Вагабов Р. «Детская тема» в балете. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2012. №1(10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete (дата звернення: берензень 2018)

3. Гузун Т., Гузун М. Здобутки українського хореографічного мистецтва в 30-70 рр. ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету*. 2010. Вип. 52. С. 106–109.

4. Дніпропетровський академічний театр опери та балету. URL: http://www.opera-ballet.com.ua/ (дата звернення: березень 2018).

5. Жиліна Л. «Майська ніч». *День*. 1997. 4 липня.

6. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. URL: https://www.musictheatre.kiev.ua/ (дата звернення: березень 2018).

7. Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької. URL: https://opera.lviv.ua/ (дата звернення: березень 2018).

8. Одеський національний академічний театр опери та балету. URL: http://opera.odessa.ua/ (дата звернення: березень 2018).

9. «Снігова королева» станцювала під музику Чайковського. *АРТ профіль: мистецькі новини.* URL: http://art.co.ua/snihova-koroleva-stantsyuvala-pid-muzyku-chajkovskoho/ (дата звернення: березень 2018).

10. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.

11. Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2013. 304 с.

12. Тарасенко Л. Нова стара казка. *День*. 2007. № 187. 25 жовтня.

13. Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. URL: http://hatob.com.ua/ukr/ (дата звернення: березень 2018).

14. Шкурєєв К. Балети харківських композиторів для дітей. Ідейно-художні та філософські мотивації. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 231–242.

15. Шкурєєв К. Становлення хореографічної освіти у Харкові (XX — початок XXI століття) як чинник створення балетних вистав для дітей. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2016. №1. С. 143–148.

16.Шкуреев К. Сценическая «Чукоккала» и концепция «детского балета» в хореографической практике рубежа XX–XXI столетий. *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.* 2017. № 5(52). С. 45–53.

References

1. Bilash, O. (2017). Children's ballets by Henry Mayorov: to the history of the Kiev period of the work of the choreographer (1972–1978). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. №4, 122–126 [in Ukrainian].

2. Vagabov, R. (2012). "Children's theme" in the ballet. Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts. №1(10). Retrieved from https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete [in Russian].

3. Huzun, T., & Huzun, M. (2010). Achievements of Ukrainian choreographic art in the 30's and 70's of the twentieth century. Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Issue 52, 106–109 [in Ukrainian].

4. Dnipropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater. Retrieved from http://www.opera-ballet.com.ua/ [in Ukrainian].

5. Zhylina, L. (1997). "May Night". Den. July 4 [in Ukrainian].

6. Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth. Retrieved from https://www.musictheatre.kiev.ua/ [in Ukrainian].

7. Lviv National Academic Opera and Ballet Theater named after Solomiya Krushelnytska. Retrieved from https://opera.lviv.ua/ [in Ukrainian].

8. Odessa National Academic Opera and Ballet Theater. Retrieved from http://opera.odessa.ua/ [in Ukrainian].

9. The "Snow Queen" danced to Tchaikovsky's music. (2018). ART profil: mystetski novyny. Retrieved from http://art.co.ua/snihova-koroleva-stantsyuvala-pid-muzyku-chajkovskoho/ [in Ukrainian].

10. Stanishevskyi, Yu. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

11. Stanishevskyi, Yu. (2013). National Opera of Ukraine 2001–2011. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

12. Tarasenko, L. (2007). New old fairy tale. Den. №187, October 25 [in Ukrainian].

13. Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater. MV Lysenko. Retrieved from http://hatob.com.ua/ukr/ [in Ukrainian].

14. Shkurieiev, K. (2016). Ballets of Kharkov composers for children. Ideological and artistic and philosophical motivations. Culture of Ukraine. Issue 53, 231–242 [in Ukrainian].

15. Shkurieiev, K. (2016). The formation of choreographic education in Kharkiv (XX - early XXI century) as a factor in the creation of ballet performances for children. Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture. №1, 143–148 [in Ukrainian].

16. Shkurieiev, K. (2017). Stage "Chukokkala" and the concept of "children's ballet" in the choreographic practice of the turn of the XX–XXI centuries. Vestnik of Vaganova Ballet Academy. № 5(52), 45–53 [in Ukrainian].

УДК 792.8

Хоцяновська Людмила Францівна,
доцент кафедри народної
та класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПЕРІОД НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Мета дослідження *– аналіз особливостей взаємопроникнення українського і європейського хореографічного мистецтва у період незалежності нашої країни.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні мистецтвознавчих, порівняльних, історичних і логічних методів.* ***Новизна дослідження*** *полягає у спробі проаналізувати взаємодію українського і європейського хореографічного мистецтв із погляду змін культурних епох.* ***Висновки****. Україна як невід'ємна складова європейської культури, починаючи з одержання своєї державної незалежності в 1991 році, завжди намагалася орієнтуватися на загальноєвропейський художній трек. У сфері танцю це стосувалося розгляду цього мистецтва як інструмента для розвитку тіла виконавців і формування їхньої індивідуальної й колективної хореографічної лексики. Як у країнах Європи, так і в Україні протягом останніх десятиліть відкрилася величезна кількість танцювальних шкіл і студій, розвиваються нові танцювальні стилі, підсилюється інтерес до напрямків не тільки сучасного, але й класичного танцю. Для нашої країни важливо, що в Європі для хореографічного мистецтва характерним є дослідницька спрямованість, обумовлена взаємодією танцю з філософією руху, а також комплексом знань про можливості людського тіла. Взаємообмін і взаємопроникнення українських і європейських хореографічних традицій традиційно здійснювалося через творчість окремих видатних танцюристів, балетмейстерів (постановників, хореографів, педагогів).*

Ключові слова: *балет, балетна музика, хореографія, хореографічне мистецтво, танець, класичний танець, сучасний танець, вистава, гастролі, модерн, постмодерн, метамодерн, взаємопроникнення, школа.*

Хоцяновская Людмила Францевна, *доцент кафедры народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и исскуств*

Взаимопроникновение украинского и европейского хореографического искусства в период независимости нашей страны

Цель исследования *– анализ особенностей взаимопроникновения украинского и европейского хореографического искусства в период независимости нашей страны.* ***Методология*** *исследования заключается в применении искусствоведедческих, сравнительных, исторических и логических методов.* ***Новизна исследования*** *заключается в попытке проанализировать взаимодействие украинского и европейского хореографического искусств с точки зрения смен культурных эпох.* ***Выводы****. Украина как неотъемлемая составляющая европейской культуры, начиная с получения своей государственной независимости в 1991 году, всегда старалась ориентироваться на общеевропейский художественный трек. В сфере танца это касалось рассмотрения этого искусства как инструмента для развития тела исполнителей и формирования их индивидуальной и коллективной хореографической лексики. Как в странах Европы, так и в Украине на протяжении последних десятилетий открылось огромное количество танцевальных школ и студий, развиваются новые танцевальные стили, усиливается интерес к направлениям не только*

©Хоцяновська Л. Ф., 2018

современного, но и классического танца. Для нашей страны важно, что в Европе для хореографического искусства характерным является исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с философией движения, а также комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Взаимообмен и взаимопроникновение украинских и европейских хореографических традиций традиционно осуществлялось через творчество отдельных выдающихся танцоров, балетмейстеров (постановщиков, хореографов, педагогов).

Ключевые слова: *балет, балетная музыка, хореография, хореографическое искусство, танец, классический танец, современный танец, спектакль, гастроли, модерн, постмодерн, метамодерн, взаимопроникновение, школа.*

Khotsianovska Liudmyla, *Associate Professor at the National and Classical Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Interpenetration of ukrainian and the european choreographic art in the period of independence of our country

The purpose of the article *research of features of the interpenetration of Ukrainian and the European choreographic art in the period of independence of our country.* ***Methodology.*** *The methodology of research consists in application of art-criticism, comparative, historical and logical methods.* ***Scientific novelty*** *of analysis consists in the attempt to analyze the interaction between Ukrainian and European choreographic arts from changes of cultural eras.* ***Conclusions.*** *Ukraine as the integral component of the European culture, since obtaining the state independence in 1991 always tried to be guided by the all-European art track. In the sphere of dance, it concerned consideration of this art as the tool for development of a body of performers and formation of their individual and collective choreographic lexicon. Both in the countries of Europe and in Ukraine for the last decades, a considerable number of dancing schools and studios has opened, new dancing styles develop, interest in the directions not only modern but also classical dance amplifies. For our country important that in Europe for choreographic art the research orientation caused by an interaction of dance with a philosophy of the movement and also a complex of knowledge of opportunities of a human body is characteristic. Interchange and interpenetration of the Ukrainian and European choreographic traditions it was traditionally carried out through works of certain outstanding dancers, ballet masters (directors, choreographers, teachers).*

Key words: *ballet, ballet music, choreography, choreographic art, dance, classical dance, modern dance, performance, tours, modernist style, postmodern, metamodern style, interpenetration, school.*

Актуальність теми дослідження. В основі цінностей європейського мистецтва в усі часи знаходилися такі компоненти, як креативність та індивідуальний підхід. Значною мірою ці риси також є прикметними і для української національної культури й мистецтва. У повній мірі це також стосувалося і стосується хореографічного мистецтва, в якому концентровано виражається все прекрасне, що є у зовнішній оболонці людини. Україна як невід'ємна складова європейської культури, починаючи зі здобуття своєї державної незалежності в 1991 року, завжди намагалася орієнтуватися на загальноєвропейський мистецький трек. Відповідним чином, вітчизняна хореографія певною мірою відігравала «наздоганяючу роль», оскільки наслідувала європейські тенденції.

Водночас і для європейського хореографічного мистецтва представляється актуальним врахування українського культурного впливу, базовими складовими якого є глибока етнічність, чуттєвість, звернення до «вічних» тем, важливих для танцювальних вистав як у минулому, так і в період сьогодення. Заслужену славу практично у всіх країнах Європи здобув український балет.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Власне, проблема взаємопроникнення між українським та європейським хореографічним мистецтвом ще не стала об'єктом окремого комплексного наукового дослідження (крім поодиноких публікацій, зокрема Ю.Станішевського щодо проблем інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст [11, 302-317]).

Зазначене обумовлюється досить широкою постановкою даного питання, а також складністю із пошуком підходів та методів із визначення характеристик цієї взаємопов'язаності. Серед українських науковців, які упродовж останніх років на системній основі вивчали вітчизняні школи хореографічного мистецтва, слід, зокрема, вказати О.Бігус [1], Ю.Колесниченка, Є.Досенка [3], І.Федькову [13], а європейської хореографії – Н.Кабачок [2], Т.Повалій [8], О.Плахотнюка [7], М.Рожка [9], Н.Чілікіну [17].

Метою даної публікації є дослідження особливостей взаємопроникнення українського та європейського хореографічного мистецтва у період незалежності нашої країни.

Об'єктом дослідження даної статті є хореографічне мистецтво України та країн Європи.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до визначення понять, відзначимо, що взаємопроникнення в контексті проблеми, яка розглядається, слід розуміти як взаємообмін, взаємозбагачення між різними культурами.

У період незалежності нашої держави в європейському хореографічному мистецтві відбувалися цікаві й принципові зміни. Наприкінці XX – впродовж перших десятиліть XXI ст. інтерес до танцювального мистецтва в Європі багаторазово зріс. Водночас розвинена європейська медіакультура підсилює роль візуальної складової у сучасних танцювальних шоу, що породжує відповідні характеристики існуючих проектів, де танець прагне до максимізації видовищності й створення образів, які легко упізнаються й активно транслюються засобами масової інформації.

Взаємообмін і взаємопроникнення українських і європейських хореографічних традицій традиційно здійснювалося через творчість окремих видатних танцівників, балетмейстерів (постановників, хореографів, педагогів). Серед цих імен слід назвати: Сержа Лифара – реформатора танцювального мистецтва XX століття, художнього керівника паризької «Гранд Опери», президента Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО й українця за походженням; Ірину Дворовенко – солістку Національної опери України, котра стала примою балериною «Метрополітен Опера» в Нью-Йорку; Володимира Малахова – керівника балетного колективу Великого оперного театру Берліна (родом з Кривого Рогу); Івана Путрова – золотого лауреата міжнародних конкурсів у Києві та Лозанні, прем'єра першого оперного театру Англії «Ковент Гарден» [11, 303].

Інтерес в ЄС до українського балетного мистецтва упродовж останніх років істотно активізувався у зв'язку з ювілеєм балетної трупи Національної опери України, якому у жовтні 2016 року виповнилося 90 років. На нашу думку, має

рацію Ю.Станішевський, котрий стверджує, що «… балет України впевнено вийшов на світову театральну арену, багато його талановитих майстрів визнано "зірками першої величини", а обдаровані молоді солісти стали переможцями найскладніших міжнародних конкурсів класичного танцю та найавторитетніших балетних фестивалів» [11, 309].

Крім того, великий вплив на розповсюдження канонів українського танцювального мистецтва на Заході має зростання у чисельності представників української діаспори в країнах ЄС (унаслідок еміграції), серед яких – значне число представників танцювальних колективів нашої країни. Їхня доля складається так, що вони змушені залишити свою Батьківщину, але водночас вони збагачують українським національним культурним колоритом хореографічне мистецтво Європи.

Розглядаючи сучасні тенденції європейського танцю на конкретних прикладах, не зайвим буде аналіз того, які саме складові хореографічного мистецтва країн Євросоюзу є актуальними для України. Зупинимося на прикладі танцювальних вистав Іспанії, Франції й Ірландії.

Іспанія як одна із найбільш самобутніх у контексті хореографічного мистецтва країн Європи також наразі має свої видатні танцювальні вистави, одним з яких є «Estampas de Espana» («Картинки з Іспанії») колективу балетної трупи «Larreal» Королівської консерваторії танцю «Mariemma» (Мадрид). «Estampas de Espana», за свідченням очевидців – це незабутня подорож по цій країні через її музику й жагучі танці [14].

Балетна трупа «Larreal» спромоглася забезпечити собі успіх у публіки завдяки нестримній молодості, польоту фантазії й відмінній техніці. Історія «Larreal» розпочалася у 1992 році, коли відомий іспанський танцюрист і хореограф Х.-К. Сантамарія об’єднав найбільш талановитих студентів, і з тих пір трупа є постійним учасником численних престижних танцювальних міжнародних фестивалів по усьому світу [14].

На окрему увагу заслуговує ще одне іспанське танцювальне шоу – «Dancing Catalonia» (Танцююча Каталонія). По суті, це шоу представляє собою один із найбільш престижних танцювальних конкурсів у Європі, своєрідну зустріч найрізноманітніших танцювальних напрямків і шкіл. Усі учасники конкурсу одержують незалежну й професійну оцінку міжнародного журі, яке працює за чітко продуманою оцінною системою. Кожний учасник танцювальних змагань одержує номерний, іменний диплом, зареєстрований в іспанському представництві, а керівники груп і хореографи – сертифікати від Танцювальної Ради при ЮНЕСКО [15].

Вельми поширеним в країнах Європи є відоме танцювальне шоу «Pixel» (Франція), яке представляє собою елегантне поєднання танцю й цифрової графіки [12]. Поєднання графіки й руху у шоу «Pixel» належить Е. Мондо й К. Бардаїн, у той час як хореографія й художня постановка має авторство М. Мерзукі. Режисер шоу свого часу загорівся ідеєю скомбінувати разом реальний та віртуальний світи і у своїх експериментах з танцями й інтерактивним відео звернув увагу на цифровий дизайн [12]. Дослідники відзначають змагальний характер багатьох танцювальних

шоу Франції, яка безсумнівно є однією з найбільш розвинених у культурно-мистецькому контексті країн ЄС.

Як відомо, Ірландія належить до найбільш самобутніх у мистецькому плані країн Євросоюзу. Одним із найбільш яскравих хореографічних вистав в країнах Євросоюзу є ірландське танцювальне шоу «Lord of the Dance» («Володар танцю»), в основі якого знаходиться поєднання кельтської народної музики й танцю із сучасними хореографічними елементами [19]. Вистава передбачає донесення до глядачів сюжету у вигляді інтуїтивно зрозумілих сцен, жестів і рухів персонажів, тобто через мову танцю. І хоча сюжет «Lord of the Dance» є досить архаїчним і складним, більшість глядачів, які передивлялися цю виставу, є єдиними у позитивних її оцінках.

До легендарних танцювальних вистав Ірландії належить також «Rhythm of the Dance», яка є лідером у світі ірландського танцю, що прагне зберегти чистоту його традицій, і водночас представити танець у найсучаснішому вигляді. Ця вистава є поєднанням танцю, музики, театральної вистави, імпровізації, сучасних спецефектів та приголомшливого сценічного світла, усе разом вражаюче за своїм масштабом і майстерністю [4].

На нашу думку, збагачення вітчизняного хореографічного мистецтва європейськими культурними трендами могло б бути більш інтенсивним у разі відвідування України колективами згаданих танцювальних вистав Іспанії, Франції й Ірландії.

Зрештою, говорячи про перейняття Україною європейських мистецьких трендів, зокрема в сфері хореографії, слід зазначити про панкультурну течію метамодерну, яка на початку XXI століття поступово приходить на зміну постмодерну.

В основі мистецького напрямку метамодерну лежить ідея про «коливання», як природний світоустрій («Маніфест метамодернізму») [5]. З огляду на викладене звісно не можна виключати активне звернення в країнах Європи до естетики і художніх прийомів класичного танцю, зокрема балетного мистецтва.

Новизна дослідження полягає у спробі проаналізувати взаємодію українського і європейського хореографічного мистецтв із погляду змін культурних епох.

Висновки. Таким чином, розглянувши окремі риси «дифузії» українського та європейського хореографічного мистецтва у період з 1991 року, ми з'ясували, що взаємообмін і взаємопроникнення українських і європейських хореографічних традицій здійснювався через творчість окремих видатних танцюристів, балетмейстерів (постановників, хореографів, педагогів). Наразі в європейському мистецтві, зокрема мистецтві танцю, прийнято говорити про нову епоху – час метамодерну. Для українського хореографічного мистецтва могли б бути актуальними такі цілі нового мистецтва – повернення до класичних естетичних канонів танцю першої половини й середини XX століття, звертання до «вічних» мистецьких тем (добра і зло, людські відносини, релігія тощо).

Тема пов'язаності українського хореографічного мистецтва з різними національними і регіональними школами танцю є вельми *перспективною для*

подальших досліджень. Зокрема, практично невивченими є такі питання, як взаємне проникнення художньо-естетичних канонів української з неєвропейськими хореографічними школами, а також роль хореографічного мистецтва в становленні інформаційного суспільства України й світу в цілому.

Література

1. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: монографія. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Ліра-К, 2015. 180 с.
2. Кабачок Н. Л. Феномен неокласики в хореографічній культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Баланчіна): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2013. 18 с.
3. Колесниченко Ю. В., Досенко Є. Українське намисто. Десять українських танців: зб. хореогр. творів із муз. дод. Вінниця: Нова Книга, 2014. 269 с.
4. Легендарное танцевальное шоу «Rhythm of the Dance» в Москве URL: http://expert.ru/2016/11/24/legendarnoe-tantsevalnoe-shou-rhythm-of-the-dance-v-moskve.
5. METAmodernism: переклички внутренние и внешние URL: http://postmodern.in.ua/?p=2366.
6. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? URL: http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu.
7. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2016. 22 с.
8. Повалій Т. Л. Модернізація хореографічної освіти в Республіці Польща: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Суми, 2015. 20 с.
9. Рожко М. Н. Актуальные вопросы зарубежной хореографии. Луганск: ГУ "ЛНУ им. Тараса Шевченко", 2014. 102 с.
10. Русін Р. М. Художній образ: від класики до постмодерну: [монографія]. Київ: Київський університет, 2015. 206 с.
11. Станішевський Ю. Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст. Художня культура. Актуальні проблеми. 2005. Вип. 2. С. 302-317.
12. Танцевальное шоу Pixel. URL: http://www.kulturologia.ru/blogs/070115/22832.
13. Федькова І. А. Українська хореографічна лексика: структурно-семантична та генетична характеристики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Івано-Франківськ, 2014. 20 с.
14. Фламенко из Испании в картинках – шоу «Estampas de Espana». URL: http://www.israelculture.info/flamenko-iz-ispanii-v-kartinkax-shou-estampas-de-espana.
15. Хореографический конкурс в Испании Dancing Catalonia URL: http://ru.fiestalonia.net/fest/horeograficheskij-konkurs-v-ispanii-dancing-catalonia.
16. Хореография. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хореография.
17. Чілікіна Н. О. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2014. 20 с.
18. Danse avec les stars. URL: https://www.tf1.fr/tf1/danse-avec-les-stars.
19. Lord of the Dance URL: http://www.lordofthedance.com.
20. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. «Notes on metamodernism». URL: http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf.

References

1. Bihus, O. O. (2015). Folk Stage Choreography of the Carpathian region: Monograph. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

2. Kabachok, N. L. (2013). The Phenomenon of Neoclassics in the Choreographic Culture of the 20th Century (Based on the Experience of G. Balanchine): Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate of Art Studies: 26.00.01. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

3. Kolesnychenko, Y. V. & Dosenko, Ye. & Batnichuk D. (2014). Ukrainian Necklace. Ten Ukrainian Dances: Collection of Choreographic Works with Music Supplement. National Choreographic Union of Ukraine. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

4. Legendary Dance Show Rhythm of the Dance in Moscow Retrieved from: http://expert.ru/2016/11/24/legendarnoe-tantsevalnoe-shou-rhythm-of-the-dance-v-moskve [in Russian].

5. META Modernism: Internal and External Roll-Calls Retrieved from: http://postmodern. in.ua/?p=2366 [in Russian].

6. Mitroshenkov, O. What will come to replace postmodernism? Retrieved from: http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu. [in Russian].

7. Plakhotniuk, O. A. (2016). Contemporary Jazz Dance as a Phenomenon of Artistic Culture: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Art Studies: 26.00.01. Ivano-Franivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Public Educational Institution [in Ukrainian].

8. Povalii, T. L. (2015). Modernization of Choreographic Education in the Republic of Poland: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Pedagogy: 13.00.01. Sumy: State A.S. Makarenko Pedagogical University [in Ukrainian].

9. Rozhko, M. N. (2014). Topical Issues of Foreign choreography. Luhansk: Taras Shevchenko National University of Luhansk [in Ukrainian].

10. Rusin, R. M. (2015). Artistic Image: from Classics to Postmodern. Kyiv: Kyivskyi Universytet. [in Ukrainian].

11. Stanishevskyi, Y. (2005). Problems of Integration of Ukrainian Choreographic Art into the World and European Cultural Context. Khudozhnia kultura. Aktualni problem, 2, pp. 302-317 [in Ukrainian].

12. Pixel Dance Show Retrieved from: http://www.kulturologia.ru/blogs/070115/22832 [in Russian].

13. Fedkova, I. A. (2014). Ukrainian Choreographic Vocabulary: Structural, Semantic and Genetic Characteristics: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Philological Sciences: 10.02.01. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Public Educational Institution [in Ukrainian].

14. Flamenco from Spain in Pictures – Estampas de Espana Show Retrieved from: http://www.israelculture.info/flamenko-iz-ispanii-v-kartinkax-shou-estampas-de-espana. [in Russian].

15. Choreographic Competition in Spain Dancing Catalonia. Retrieved from: http://ru. fiestalonia.net/fest/horeograficheskij-konkurs-v-ispanii-dancing-catalonia. [in Russian].

16. Choreography Retrieved from: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хореография. [in Russian].

17. Chilikina, N. O. (2014). Corporative Practices in Modern Choreographic Culture: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Art Studies: 26.00.01. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

18. Danse avec les stars. Retrieved from: https://www.tf1.fr/tf1/danse-avec-les-stars. [in French].

19. Lord of the Dance. Retrieved from: http://www.lordofthedance.com. [in English].

20. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. «Notes on metamodernism» Retrieved from: http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf. [in Dutch].

УДК 398:78:7.071.1

Данилець Вікторія Володимирівна,
аспірант та концертмейстер
кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
danylets1985@gmail.com

ГУЦУЛЬСЬКА ТЕМАТИКА І ФОЛЬКЛОР У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Мета роботи *– проаналізувати творчість М. Колесси, зокрема гуцульську тематику, і фольклор, як визначальні фактори музичного стилю мистця. Особлива увага в дослідженні приділяється аналізу музичної структури в симфонічних та фортепіанних творах композитора, висвітлюючи специфічні риси гуцульської музики.* ***Методологія*** *статті полягає у використанні аналітичного та компаративного методів дослідження музики Колесси, яка охоплює широкий спектр естетико-стильових мистецьких напрямів ХХ століття: пізній романтизм, імпресіонізм, символізм, неокласицизм, неофольклоризм та гуцульську сецесію. Відзначено органічний сплав різних стильових рис та тенденцій, що значною мірою вплинуло на формотворчі та жанрово-стилістичні особливості його індивідуального композиторського почерку.* ***Наукова новизна*** *дослідження підкреслює формотворчу роль музично-семантичних елементів гуцульського фольклору в музичній мові Колесси, особливо в симфонічних та фортепіанних творах. Окреслено основоположну роль жанрових та структурних елементів коломийки в побудові інтонаційних та метро-ритмічних параметрів музичної тканини у творах Колесси. Майстерне поєднання архаїчних пластів карпатського фольклору з новітніми засобами композиторської техніки, вказують на актуальність його музики в європейському контексті. А його творчість сприяла утвердженню українського модерного мистецтва з яскраво вираженою національною основою. Розглянуто праці видатних українських музикознавців та фольклористів, які займаються вивченням творчості М. Колесси, зокрема – її семантичних, стилістичних та жанрових особливостей.* ***Висновки.*** *Збагачена карпатськими образами тематика творів Колесси та переосмислення митцем елементів гуцульського фольклору в системі новітніх композиторських прийомів, характеризують його творчість як унікальне та знакове явище в контексті української музики ХХ століття. А глибоко народна складова творчого методу митця утвердила у вітчизняній композиторській школі чіткі національні орієнтири, серед яких важлива роль належить гуцульському фольклору.*

Ключові слова: *М. Колесса, симфонічна музика, фортепіанна творчість, гуцульський фольклор, композиторський стиль.*

Данилец Виктория Владимировна*, аспирантка и концертмейстер кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства учебно-научного института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника*

Гуцульская теамтика и фольклор в творчестве Николая Колессы

Целью работы *является анализ творчества Н. Колессы, в частности, гуцульской тематики и фольклора, как определяющих факторов музыкального стиля композитора. Особое внимание в исследовании уделяется симфоническим и фортепианным произведениям, а именно, – специфическим чертам гуцульской музыки.* ***Методология*** *статьи включает аналитический и*

©Данилець В. В., 2018

компаративный методы исследования музыки Колессы, которая охватывает широкий спектр эстетико-стилевых направлений XX века: поздний романтизм, импрессионизм, символизм, неокласицизм, неофольклоризм и гуцульскую сецессию. Подчеркнуто органическое слияние разных стилевых тенденций в музыке Н. Колессы, что значительно повлияло на формообразующие и жанрово-стилистические особенности индивидуального композиторского почерка. ***Научная новизна*** *подчеркивает формообразующую роль гуцульского фольклора в музыкальном языке Колессы. Также отмечена основополагающая роль жанра коломыйки в построении интонационных и метро-ритмических параметров музыкальной ткани в произведениях Колессы, особенно в его фортепианных циклах. Высокохудожественное соединение архаических пластов карпатского фольклора с новейшими методами композиторской техники указывают на актуальность музыки Колессы в европейском контексте. Также творчество композитора способствовало утверждению украинского модерного искусства с его ярко выраженной национальной основой. Рассмотрены работы известных украинских музыковедов и фольклористов, которые занимаются изучением творчества Н. Колессы, в частности его стилистических, семантических и жанровых особенностей.* ***Выводы.*** *Обогащенная карпатскими образами тематика творчества Колессы и переосмысление композитором элементов гуцульского фольклора в системе новейших художественных приемов, характеризируют его музыку как уникальное и знаковое явление в контексте украинского музыкального искусства XX века.*

Ключевые слова: *Н. Колесса, симфоническая музыка, фортепианное творчество, гуцульский фольклор, композиторский стиль.*

Danylets Viktoriia*, Postgraduate student, Accompanist, Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art, Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk.*

The Hutsul theme and folklore in Mykola Kolessa music art

The purpose of the article *is the analysis of Mykola Kolessa's music art, especially the Hutsul theme and folklore, such as essential factors in his musical style. Especial attention in the research was directed to the symphonic and piano music by Mykola Kolessa.* ***The methodology*** *of the article includes analytical and comparative methods of analysis Kolessa's music. Kolessa's music contains many different aesthetic-style art directions of XX century: late romanticism, impressionism, symbolism, neoclassicism, neo-folklorism, Hutsul secession. Kolessa's creative manner combined different style features and tendencies. Besides it influenced to the formwork and genre-stylistic features of his individual composer style. The critical stage in symphonic work of Kolessa is suite for a string orchestra "In mountains"(1972). This cycle of three-part is distinguished by the refined impressionistic colour in harmonic, timbre and texture relation.* ***The scientific novelty*** *reflects important meaning of the Hutsul folklore in his music language. Also in the article was outlined fundamental role of the kolomyika in intonation and metro-rhythmic parameters in Kolessa's music art, especially it was expressed in his piano cycles. The elements of Carpathian folklore are distinctly presented in the cycle "Three kolomyikas," Preludes and Second Symphony. "Three kolomyikas" is the cycle of piano miniatures where the Hutsul dancing elements are clearly shown in that. Folklore motives in the refined artistically-stylistic finishing are presented in Preludes for piano by Kolessa: "Fantastic" (1938), "Autumn" (1969), "Hutsul" (1975), "About Dovbush" (1981). In the suite for piano "Pictures of Hutsul's Land" composer did not use authentic motives but create the own musical style by the colorful Hutsul folk music.* ***Conclusions****. Skilful combination of archaic layers of Carpathian folklore with the newest facilities of composer's technique is specified on actuality of his music in the European context and also his music style assisted becoming of the Ukrainian modern art with the brightly expressed national basis. In the research are considered labours of the prominent Ukrainian musicologists who study and explore Kolessa's music art, in particular – semantic, stylistic and genre features of it. The subjects of Kolessa's music and rethinking of Hutsul folklore elements by him had enriched his music language, also it characterized his composer art as unique and significant phenomenon in Ukrainian music context of XX century.*

Key words: *M. Kolessa, symphonic music, piano art, Hutsul folklore, composer style.*

Актуальність теми дослідження. Микола Колесса – видатна постать в історії української музики XX століття. Будучи першим західноукраїнським модерністом, М. Колесса звертався у своїй мистецькій концепції до фольклору, як до визначального джерела інспірації, і в сплаві традицій народної музики з найновішими композиторськими прийомами, був започаткований новий стильовий напрям вітчизняної композиторської школи – «нова фольклорна хвиля».

Актуальність дослідження простежується в окресленні індивідуального творчого стилю М. Колесси, що якнайповніше репрезентує семантичні, стильові, жанрові та ладо-гармонічні засади творення музики на ґрунті фольклорного першоджерела. Як відомо, композитор диференціював регіональні напрямки національного фольклору, широко застосовуючи їх у своїй музиці. Саме в творчості Колесси викристалізувались такі яскраві народні діалекти, як лемківський, бойківський та гуцульський.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість М. Колесси досліджували видатні українські музикознавці С. Павлишин, Л. Кияновська, О. Козаренко та інші. Слід відзначити ґрунтовну працю Л. Кияновської «Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку».

Метою дослідження є аналіз гуцульського фольклору у творчому переосмисленні М. Колесси.

Основний виклад матеріалу. Музика композитора виразно поєднала своєрідний колорит гуцульської традиції: жанрові особливості народної музики, її ладо-інтонаційний та метро-ритмічний стрій по-новому були сприйняті та переосмислені творчим генієм Миколи Колесси. Розглядаючи творчі принципи М. Колесси, можна ствердити, що він не залишався осторонь від експериментів, які користувалися великою популярністю серед західноєвропейських композиторів початку XX століття. Але експерименти композитора із сучасними засобами музичної виразності підпорядковувались музичній ідеї в інтенції підсилити внутрішню глибину та експресію авторського задуму, а не епатувати аудиторію незвичними зовнішніми ефектами, на кшталт деяких європейських композиторів-авангардистів.

Мистець часто звертався до гуцульської тематики для збагачення кола художньої образності своїх полотен, що яскраво втілене в фортепіанній музиці: Сонатині, прелюдах та циклі «Картинки Гуцульщини». Переосмислені ним елементи музичного фольклору пронизують власний стиль музичного мислення композитора, що відобразилось в якісно новій інтерпретації мелодій пісень та характерних ладових особливостей, що яскраво представлено в фіналі Першої симфонії, скерцо та фіналі Другої симфонії, в Четвертій частині оркестрової сюїти «В горах».

Фольклорний матеріал, який він зодягнув у насичені альтеровані гармонії з підсиленням тембрально-колористичної лінії, звучить у вказаних музичних полотнах досить оригінально, не втрачаючи своєї характерної національної природи. Загострена увага до тембральних барв музичного матеріалу вказує на вплив стильових параметрів сецесії. Як зауважує О. Козаренко, «така імпресіоністична яскравість гармонічної мови має своїм еквівалентом, очевидно, підкреслену декоративність колориту в гуцульському гончарстві» [3, 148].

Великий вплив на становлення творчої індивідуальності Колесси мало культурно-мистецьке середовище не лише Праги, але і тогочасного Львова. Видатний музикознавець, дослідниця творчої діяльності М. Колесси, Л. Кияновська, влучно окреслила засадничі риси його композиторської манери: «… композитор, навчаючись у Відні і Празі, обертаючись в колі видатних митців і пізнаючи найновіші напрями і тенденції буремної доби – міжвоєнного двадцятиріччя, органічно сприйняв і переосмислив на національному ґрунті інноваційні здобутки імпресіонізму, символізму, урбанізму, неокласицизму, зумів тонко відчути не лише їх музичні обертони, але й поетичні, живописні, архітектурні. Тому його музика настільки барвиста, багата і захоплююча, що може конкурувати з поемою, романом, чи картиною» [2, 54]. В його мистецькій концепції зосереджені риси сецесії, що виявляються у вибагливій інтонаційно-ритмічній структурі музики митця, що відображено в складній та насиченій фактурі фортепіанних циклів автора: «Картинки Гуцульщини», «Три коломийки».

Також визначальною рисою сецесійного стилю є національний елемент, що є дуже співзвучним внутрішньому відчуттю Колесси, який успадкував від батька високоінтелектуальний підхід до фольклорних першоджерел.

Самобутній композиторський стиль яскраво проявляється вже в першому симфонічному творі мистця – «Українській сюїті». Цикл складається з чотирьох частин: Прелюд, Скерцо, Ноктюрн і Коломийка. Вибрані жанри вказують на західноєвропейські традиції, а IV частина виступає символічним узагальненням фольклорної основи цілого твору. Адже коломийка, на основі якої побудований тематизм фіналу, – це надзвичайно місткий жанр в стосунку форми та інтонаційного розгортання музичної структури.

Написаний Фінал в складній тричастинній формі. Основна тема проводиться в партії скрипки і має чіткі національні риси. Гуцульський лад, квінтові ходи та рясна мелізматика надають музиці автентичного колориту. В Коломийці Колесса використав метод тембрального співставлення теми. В музиці втілені виразні риси народного ансамблевого музикування, але, як відмічає С. Павлишин, «це не є наслідування народної гри, а поетичне узагальнення образу» [4, 45]. Коломийка як заключний розділ «Української сюїти» увиразнює драматургію циклу, виступає яскравою смисловою та емоційною кульмінацією, утверджуючи національний колорит твору.

Творчою зрілістю в симфонічній музиці Колесси вирізняється сюїта для струнного оркестру «В горах» (1972). Цикл позначений витонченим імпресіоністичним колоритом у гармонічному, тембральному та фактурному відношенні. В Першій частині початкові інтонаційні звороти в партії скрипок позначені гостротою штрихів та характерною пунктирністю ритмічного малюнку, що відразу передає характерний гуцульський колорит. Гостроту та напругу початкового проведення відтіняє наспівна лірична тема. М'якою ліричністю, пісенністю та задушевністю характеризується Друга частина сюїти «В горах». В цій частині яскраво простежуються стильові риси романтизму, що яскраво представлені в гомофонно-гармонічному типі викладу та характерній романтичній гармонії. Інтонаційно музична тканина III частини сюїти пов'язана з гуцульською мелодикою, яка майстерно переосмислена в індивідуальному стилі композитора,

який зумів вловити найтонші і найтиповіші ознаки народної стихії і втілити їх в оркестровій фактурі. По-новому звучить ладо-гармонічна палітра в IV частині циклу, що насичена терпкими альтерованими співзвуччями в поєднанні із гуцульським ладом, що надає свіжих барв романтично-імпресіоністичному колориту сюїти.

У фортепіанному циклі Колесси «Пасакалія, скерцо і фуга» виразно проглядає ключовий принцип української професійної музики XX століття, започаткований Миколою Лисенком, який полягає в об'єднанні народнопісенної основи з жанрами європейської музики. Три частини фортепіанної сюїти пов'язані між собою внутрішнім зв'язком і звучать контрасnно одна до одної.

Пасакалія – велична і монументальна, в звучанні поступово наростає драматична напруга. На фоні похмурих дисонуючих гармоній проступає українська тема. Контрастом до Пасакалії виступає II частина, сповнена жвавого, запального характеру. III частина – Фуга, є логічним узагальненням двох попередніх контрастних частин сюїти. Фуга дуже динамічна, експресивна; вона представляє собою класичну форму, але музично-тематичний матеріал виходить за межі поліфонічного жанру. Художня сфера заключної частини насичена фантастичними образами.

Гуцульська тематика виразно присутня в Сонатині для фортепіано Колесси (1939). Цей твір вирізняється стильовим різноманіттям, поєднуючи риси імпресіонізму, неокласицизму та неофольклоризму. Сонатині притаманний узагальнений тип програмності, де кожна частина має назву: I частина «Слідами Довбуша», II частина «Довбуш і Дзвінка», III – «Біля вогнища». Перша частина Сонатини передає стрімку енергію руху, а яскраві ритмічні акценти наближують звучання до гуцульської народно-виконавської традиції. Друга частина змальовує нічний пейзаж у Карпатах, до цієї частини є жанровий підзаголовок «Ноктюрн». Жанровою основою третьої частини є гуцульський чоловічий танець Аркан. Танцювальна стихія цієї частини оздоблена вишуканою ладо-гармонічною палітрою. Контрастом виступає жіноча тема dolce, яка відтіняє енергійний запал початкової теми. Сонатині притаманні неофольклористичні риси: гуцульська тематика в поєднанні з вишуканими ладо-гармонічними знахідками та карпатським колоритом звучання, набувають самобутнього та неповторного забарвлення.

У творчому доробку Колесси карпатські елементи особливо виразно представлені в циклі «Три коломийки», прелюдах та Другій симфонії. «Три коломийки» (1958) – цикл фортепіанних мініатюр, в яких чітко виражені характерні риси гуцульської танцювальної стихії. Переосмислення коломийки як головного музичного символу Гуцульщини, дуже майстерно відбулося в творчості Колесси, зокрема в жанрі фортепіанної музики. Як зазначає І. Вавренчук, «жанрово-танцювальна природа коломийки органічно вписується в естетичну концепцію сецесійного стилю» [1, 156]. Адже з творчістю Колесси, його поетичним світовідвідчуттям та високо естетичним відношенням до фольклору, пов'язане утвердження естетично-стильових засад гуцульської музичної сецесії в музичному просторі Західної України.

Фольклорні мотиви у витонченому художньо-стильовому оздобленні втілені у фортепіанних прелюдах Колесси: «Фантастичний» (1938), «Осінній» (1969), «Гуцульський» (1975), «Про Довбуша» (1981).

Риси імпресіонізму яскраво проглядають в музичній палітрі «Фантастичного прелюду» Колесси (1938). Як зазначав композитор, прелюд був написаний під впливом повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».

«Осінній» прелюд звуковими барвами занурює в меланхолійно-мрійливу атмосферу осені. Фактурна насиченість і динамічна палітра поступово призводять до кульмінації, після чого знову панує початковий лірико-споглядальний настрій. Цей прелюд за своєю інтонаційною сферою та колоритом перекликається із прелюдією Клода Дебюссі «Мертве листя» з Другого зошиту «Прелюдій».

В прелюді «Про Довбуша» використана гуцульська пісня «Ой по-під гай зелененький». Твір написаний в характері нешвидкого танцю з контрастною середньою частиною.

Яскравою сторінкою в фортепіанній творчості Колесси стала сюїта «Картинки Гуцульщини». Композитор зобразив тут не тільки мальовничі пейзажі Карпат, але й вміло відтворив самобутній та неповторний колорит гуцульського життя. В «Картинках Гуцульщини» Колесса не використовував автентичних мотивів, а створив свій власний музичний тематизм на основі барвистої гуцульської стилістики.

Перша п'єса сюїти, «Прелюд» ля-мінор, вводить в атмосферу загадкової карпатської природи. Мінорний лад та варіантний виклад теми дуже влучно підкреслюють особливий колорит народної музики, зокрема характерне награвання «троїстих музик». Фортепіанну фактуру «Прелюду» характеризують квінтові звучання, синкопи, метрична перемінність, поліритмія. Ці елементи споріднюють музичний стиль Колесси з гуцульським фольклорним первнем, збагачуючи та увиразнюючи коло інтонаційних, ладо-гармонічних та тембральних характеристик музичної тканини твору.

Друга п'єса циклу – «Контрасти» ре-мінор. Відповідно до назви, в мініатюрі використані дві теми, що контрастують між собою: рішуча та вольова тема на основі чоловічого гуцульського танцю Аркан та плавна лірична тема, пов'язана з жіночою сферою. Коломийковість в «Контрастах» виступає головним принципом побудови музичного матеріалу. Народний колорит музики яскраво посилює метро-ритмічний чинник, а також артикуляційні та штрихові прийоми музичної виразності: форшлаги, гостре стаккато та звуконаслідування фанфар і сопілки.

Третя п'єса циклу «Колискова» сі мінор відіграє роль драматичної кульмінації циклу. Семантика та драматургія твору виходять за межі жанру мініатюри. Експресія та наскрізний розвиток пронизують акцентовану музичну фактуру на розміреному ритмічному фоні, який нагадує погойдування колиски. Майстерне використання Колессою гуцульської ладовості надає «Колисковій» чіткої жанрової визначеності. Особливо вирізняється ладо-гармонічна лінія середньої частини мініатюри, сповнена альтерованих звучань, хроматизації фактури, модуляцій та розщеплення звуків ладу. Отже, насичений гармонічний фон створює атмосферу неспокою та напруги, яку значно підсилює регістрове розшарування крайніх голосів та наростання динаміки.

Завершує фортепіанний цикл «Картинки Гуцульщини» «Веснянка» мі-мінор (Vivo con anima). Стрімкий рух вводить в настрій весняного пробудження та оновлення.

Наукова новизна. М. Колесса зробив неоціненний вклад у розвиток та становлення національної композиторської школи з чіткими фольклорними орієнтирами. Творчість митця яскраво репрезентує регіональне багатство українського фольклору, зокрема, особливе місце в музиці метра зайняли гуцульська тематика і фольклор. Широке коло карпатської образності втілив композитор у фортепіанних та симфонічних полотнах, використовуючи для художнього оздоблення гуцульського мелосу широкий спектр жанрових, стильових та технічних прийомів сучасного композиторського мистецтва.

Висновки. Творчий стиль Колесси становить унікальне явище в естетико-стильовому контексті українського музичного мистецтва першої половини XX століття. Стильова палітра музики Колесси поєднала риси пізнього романтизму, символізму, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму та сецесії, утворивши, таким чином, напрочуд барвистий та вишуканий колорит музичної тканини творів з виразною фольклорною домінантою.

Жанрове розмаїття коломийки спонукало Колессу до активних мистецьких пошуків та експериментів, що яскраво втілене у симфонічному циклі «В горах», фортепіанній сюїті «Картинки Гуцульщини» та у фортепіанному циклі «Три коломийки». Аналіз симфонічних та фортепіанних творів Колесси вказує на важливу роль коломийковості в побудові інтонаційно-ритмічного стержня музичної тканини його неповторних шедеврів. А інтерпретація гуцульської тематики і фольклору загалом, суттєво розширила семантичну та образну складові творчості композитора, накресливши нові перспективи розвитку національного фольклору в композиторському мистецтві із застосуванням прийомів сучасної композиційної техніки та різноманітних естетико-стильових тенденцій, характерних для XX століття.

Література

1. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. на здобуття кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 215 с.

2. Кияновська Л. О. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку. Сім новел з життя артиста: монографія. Львів: ЛДМА імені М. Лисенка, НТШ, 2003. 294 с.

3. Козаренко О. В. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. Музична україністика: сучасний вимір: Київ – І. Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 146-152.

4. Павлишин С. Симфонічна творчість М. Колесси. Львів, 1996. С. 44-55.

References

1. Vavrenchuk, I. A. (2015). Ukrainian musical secesia: genesis and typology of embodiments. Doctor's thesis. Lviv: LDMA imeni M. Lysenka [in Ukrainian].

2. Kyjanovska, L. O. (2003). Son of century. Mykola Kolessa is in the Ukrainian culture of XX of age. Seven short stories from life of artist. Lviv: LDMA imeni M. Lysenka, NTSh [in Ukrainian].

3. Kozarenko, O. V. (2008). Hutsul musical secesia: national review on the European call. Muzychna ukrai'nistyka: suchasnyj vymir, 2, 146-152 [in Ukrainian].

4. Pavlyshyn, S. S. (1996). Symphonic work of M. Kolessa, 44-55 [in Ukrainian].

УДК 792.06: 792.077 (477.42) "19"

Соболєвська Світлана Олександрівна,
аспірант кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
lana2930@bigmir.net

ЗНАЧЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ТЕАТРУ У РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ НАРОДНИХ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ ЖИТОМИРЩИНИ 1990 – 2000-Х РОКІВ)

Мета роботи *полягає у дослідженні діяльності народних аматорських театральних колективів Житомирщини від 1990-х років до сучасності.* ***Методологія дослідження*** *включає у себе компаративний метод для порівняння принципів формування репертуару аматорських театрів у XIX та XX століттях, співставлення аматорського театру і естрадного аматорського театру; методи індукції та дедукції у дослідженні створення репертуару народних аматорських театрів Житомирщини.* ***Наукова новизна*** *роботи очевидна, адже на сьогодні формування репертуару народних аматорських театрів Житомирщини залишається малодослідженим.* ***Висновки*** *свідчать про те, що творчість народних аматорських театральних колективів Житомирщини є важливою частиною культурних процесів, що відбуваються у суспільстві. Репертуар аматорських театрів відображає смаки і уподобання його глядачів та характеризує цей історичний період, як час підвищеного інтересу до національної культури. Окрім того, наголошується на ролі аматорського театру у розкритті здібностей митців та формуванні культури глядачів шляхом виховання та самовиховання, діяльності та спілкування.*

Ключові слова: *народний аматорський театральний колектив, Житомирщина, репертуар, культурні процеси, національна культура.*

Соболевская Светлана Александровна, *аспирант кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Значение репертуара театра в развитии культуры (на материале народных аматорских театров Житомирщины 1990 – 2000-х годов)

Цель работы *заключается в исследовании деятельности народных любительских театральных коллективов Житомирщины от 1990-х годов до современности.* ***Методология исследования*** *включает в себя компаративный метод для сравнения принципов формирования репертуара любительских театров в XIX и XX веках, сопоставления любительского театра и эстрадного любительского театра; методы индукции и дедукции в исследовании создания репертуара народных любительских театров Житомирщины.* ***Научная новизна*** *работы очевидна, ведь на сегодня формирование репертуара народных любительских театров Житомирщины остается малоисследованным.* ***Выводы*** *свидетельствуют о том, что творчество народных любительских театральных коллективов Житомирщины является важной частью культурных процессов, происходящих в обществе. Репертуар любительских театров отражает вкусы и пристрастия его зрителей и характеризует данный исторический период, как время повышенного интереса к национальной культуре. Кроме того, отмечается роль любительского театра в раскрытии способностей актеров-творцов и формировании культуры зрителей путем воспитания и самовоспитания, деятельности и общения.*

Ключевые слова: *народный любительский театральный коллектив, Житомирщина, репертуар, культурные процессы, национальная культура.*

©Соболєвська С. О., 2018

Sobolevska Svitlana, *Postgraduate, Culturology and Information Communications, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The value of the repertoire in the development of culture (on the material of the amateur folk theatres of Zhytomyr region at 1990-2000-ies)

The purpose of the article *is to research the activities of the amateur folk theater groups of Zhytomyr region from the 1990-ies to the present.* ***The methodology*** *of the research involves comparative method for comparing the principles of formation the repertoire of amateur theatre in the XIX and XX centuries, a comparison of amateur theater and a variety of amateur theater; the methods of induction and deduction in the study of the creation of the popular repertoire of the amateur folk theatres of Zhytomyr region.* ***The scientific novelty*** *of the work is obvious because today the formation of the repertoire of amateur folk theatres of Zhytomyr region remains unexplored. The* ***conclusions*** *suggest that the creativity of the amateur theater groups of Zhytomyr region is an important part of cultural processes taking place in society. The repertoire of the amateur theatres reflects the tastes and preferences of his audience and describes this historical period as a time of increased interest in national culture. In addition, specified the role of the Amateur theatre in revealing the abilities of the actors-creators and the culture of the audience through education and self-education, activities and communication.*

Key words: *the amateur folk theatre, Zhytomyr region, repertoire, cultural processes, national culture*

Актуальність теми дослідження. У гуманістичному та демократичному суспільстві центральними у системі моральних поглядів і ціннісних орієнтацій є особистість людини та можливість проявити себе у різних сферах життя. В свою чергу, формування культури шляхом виховання людини на взірцях світової культури і наголошенні на значенні культурних цінностей має сприяти всебічному розвитку особистості. Багатоманітність ситуацій, у які людина потрапляє кожного дня, вимагає здатності швидкого реагування на процеси, що відбуваються у сучасному суспільстві, що стрімко й динамічно розвивається. Зразком життєвих сценаріїв справедливо можна вважати театральні п’єси, але виникненню професійного театру передували аматорські вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. Якщо звернутися до історії становлення українського драматургічного мистецтва, то, як вказував український вчений та письменник І. Франко, його розвиток основується на тісних зв’язках драматурга з народом, адже драматург, як ніхто інший, має можливість ставити і розв’язувати нагальні питання часу. Ось чому розвиток театру, за словами І. Франка, це «свідоцтво дозрілості» того чи іншого народу, а питання репертуару – дуже важливий фактор у створенні народного театру. Сила українського театру, на його думку, як і всякого іншого, полягала в оригінальності і національній самобутності, а не в сліпому наслідуванні і вірності старим естетичним догмам, які не відповідають потребам сучасності: «Створити власний репертуар п’єс з народного життя – ось першочергове завдання» [8, 9-11]. Дане визначення не втратило актуальності й дотепер, хоча вимоги, яким повинен відповідати репертуар аматорського театру, змінюються відповідно до історичної епохи.

Незмінними у творчості аматорського театру залишаються відображення дійсності через глибоке висвітлення кращих рис, притаманних людині, де присутній елемент залучення до її виховання та самовиховання, а також критика негативних суспільних явищ, які необхідно подолати не тільки на сцені театру.

Якщо порівнювати шляхи формування репертуарів аматорського та професійного театрів, то щодо репертуару професійних театрів мистецтвознавець

О. Апчел разом з драматургом Н. Ворожбит одностайно стверджують, що сучасний театр не ризикує працювати з новою драматургією, обґрунтовуючи це як інтересами публіки, так і фінансовою складовою. Як зазначає Н. Ворожбит: «Якщо мертвим класикам не потрібно платити відсотки з продажу квитків, то сучасним авторам доводиться виплачувати авторські відрахування» [6]. У аматорському театрі у більшості випадків на формування та експлуатацію репертуару впливає публіка, до смаків якої має прислухатись керівник аматорського колективу. На думку режисера І. Боня, глядач є своєрідним камертоном творчості, а за рахунок емоційного захоплення виставою виникає особливий вплив театру на глядача, ефект сценічного притягування, першим кроком до досягнення якого є робота з драматургією [2, 47].

Узагальнити і наголосити на проблемах формування репертуару українського аматорського естрадного театру спробувала аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв О. Бережна, яка у своїй праці зазначила, що першоосновою творчості в естрадному аматорському театрі є принципи формування репертуару. Можна погодитись, що як у естрадному, так і у звичайному аматорському театрі нині спостерігається велика проблема в нестачі джерел поповнення репертуару, спричинена економічною та політичною нестабільністю. Тож, керівникам аматорських театрів доводиться використовувати теми авторів ХХ століття, адаптуючи їх до сучасності, та розширювати репертуар за рахунок фольклору і народної творчості. Відсутність цікавого матеріалу на теми сьогодення, зокрема дотепних мініатюр, інтермедій, монологів, фейлетонів, одноактних вистав тощо, стає причиною того, що основною базою поповнення новими номерами в аматорських колективах часто виступають твори, що вже апробовані на професійній сцені. Виходом з даної ситуації може бути лише досвід та кваліфікація керівника, який повинен вміти не тільки знаходити цікаві твори для постановки або вигадувати мініатюри, а й власним прикладом заохочувати учасників до колективного співавторства [1].

Мета дослідження полягає у аналізі та порівнянні репертуару народних аматорських театрів Житомирщини, які є важливою складовою сфери культури регіону від 1990-х років до сучасності.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб театральне мистецтво дійсно стало для глядача джерелом радості і надиху, учасникам театральної самодіяльності необхідно постійно знаходитись у творчому пошуку форм, стилів та жанрів. Український режиссер М. Терещенко на власному досвіді переконує, що режиссер під час читання п’єси керується власним світоглядом і сприймає художній твір під власним кутом зору. «Було б наївно думати, що режисер читає п’єсу без будь-якого внутрішнього особистого переконання. Торкнувшись душевних струн режисера, думки автора викликають рій вражень, асоціацій, часто таких, які ніколи не забуваються. Перші враження – хороші чи погані – своєю несподіваністю і незайманістю врізуються в пам’ять і стають зародками творчого почуття. Хороше враження від першого читання – велика запорука подальшого успіху… У момент сприйняття, написаного автором, відбувається перший процес аналізу й синтезу, внаслідок якого формується враження. В подальшій роботі цей процес поглиблюється… Вистави можуть відроджуватись і жити протягом багатьох років, але вони ніколи не залишаються незмінними. І кожна наступна вистава відрізняється від попередньої. Вільна творча фантазія актора робить його

гру настільки багатою й різноманітною, що, дивлячись кілька разів одну і ту саму виставу, глядач ніби щоразу бачить оновлену п'єсу, п'єсу неповторну, яка не фіксується, як і гра актора. Свій відбиток на викладення змісту твору засобами театру накладають зміна історичних обставин, виконавців ролей, склад глядацької зали. Як і у всі часи, сучасних глядачів цікавлять, насамперед, такі драматичні колізії, свідками яких є вони самі», – зазначає режисер і з його словами можна погодитись [7, 11-15].

Звичайно, на початку визначити стиль майбутньої вистави у всіх деталях і подробицях важко, він окреслюється під час репетицій, а іноді лише наприкінці роботи, як результат сконцентрованих спільних творчих зусиль, коли форму вистави віднайдено для повного розкриття сутності і форми літературного твору. До критеріїв, якими необхідно керуватись при підборі репертуару, можна віднести його відповідність технічним і творчим можливостям акторів-аматорів. Також режисер аматорського театру має добре знати смаки як свого колективу, так і людей, що відвідують вистави, вміти вдало театралізувати наявний матеріал. На думку науковця А. Обертинської, можна розрізнити сценарну і режисерську театралізацію. У першому випадку – це творчій спосіб перетворення життєвого, документального матеріалу у художній сценарій, у другому – творчій спосіб приведення сценарію до художньої образної форми вистави через систему образотворчих, виразних та інакомовних засобів. Також існує театралізація компільованого (комбінованого) виду [4, 92].

Але нині однією з помилок режисерів навіть у народних аматорських театрів часто стає сліпе копіювання побаченого без попереднього прочитання тексту оригіналу твору, створення вистав за телевізійними версіями, за «мотивами мотивів», наслідками чого є перекручування змісту того, що автор-драматург хотів донести до глядачів, відсутність реакції публіки на дійство, яке вже раніше демонструвалось іншим, професійним колективом. Це призводить до того, що актори-аматори і глядачі не отримують творчого задоволення від вистави, не досягають катарсису. За визначенням культуролога Є. Подольської, катарсис – це поняття давньогрецької естетики, яке характеризує естетичний вплив твору мистецтва на людину. Катарсис включає й полегшення після великого напруження почуттів і облагородження цих почуттів, що синтезовані в естетичному переживанні [5, 232].

Щодо діяльності народних аматорських театральних колективів Житомирщини варто зазначити, що за даними Житомирського обласного центру народної творчості в області нараховується 19 народних театральних колективів, серед яких народні аматорські театри місцевого факту (колишні агітаційно-художні бригади) Народицького, Романівського, Ємільчинського, Попільнянського районних будинків культури, народний аматорський театр Будинку культури Коростенського навчально-виробничого підприємства Українського товариства сліпих, народний аматорський студентський театр Державного агроекологічного університету м. Житомира, народний аматорський дитячо-юнацький театр «Юність» Житомирського міського культурно-спортивного центру, народні аматорські театри Ємільчинського, Чуднівського, Романівського районних будинків культури, народний аматорський театр Житомирського міського палацу культури «Сучасник», народний аматорський театр будинку культури с. Райгородок Бердичівського району, народні аматорський та молодіжний театри Новоград-Волинського міського палацу культури ім. Лесі

Українки, народний аматорський театр Бердичівського міського палацу культури ім. О. Шабельника, народні аматорські театри Коростишівського, Овруцького, Бердичівського районних будинків культури, а також народний аматорський театр Коростенського міського будинку культури [3].

Серед діючих колективів можна відмітити народний аматорський театр Новоград-Волинського міського палацу культури ім. Лесі Українки, який було створено ще у 1949 році. В своєму репертуарі театр нараховує майже вісімдесят п'єс українських та зарубіжних авторів, серед яких найбільш відомі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, драматичні вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Пізнє кохання» О. Островського та ряд інших. У 1959 році за успіхи, досягнуті у розвитку аматорського театрального мистецтва, драматичному колективу (одному з перших на Україні) було присвоєно почесне звання «народний аматорський театр», і своє творче життя народний театр продовжив постановкою драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», яку аматори підготовили до Декади української літератури і мистецтва в Москві. З 1965 року колектив очолює заслужений працівник культури України, режисер П. Сурай, який запроваджує до репертуару театру більше п'ятдесяти вистав за творами М. Старицького, О. Кобилянської, Лесі Українки, О. Довженка, Л. Дмитренка, М. Гоголя та багатьох інших авторів. Особливо запам'ятались глядачам вистави «Потомки Запорожців» О. Довженка, «Навіки разом» Л. Дмитренка, «Піднята цілина» М. Шолохова, «Бояриня», «Касандра», «На полі крові» Лесі Українки, «Сподіваюсь» Ю. Щербака, «Мина Мазало» М. Куліша. В 2008 році колектив театру в черговий раз стає лауреатом обласного конкурсу аматорського мистецтва, а режисер П. Сурай отримує спеціальну премію за краще режисерське вирішення вистави за твором Лесі Українки «На полі крові».

Також варто відзначити народний аматорський театр Романівського районного будинку культури, який розпочав свою роботу у 1990 році. Організатором та його першим керівником став директор районного Будинку культури Ю. Кондратюк, нині заслужений працівник культури, директор Житомирського обласного центру народної творчості. У стислий термін він зумів зібрати і об'єднати в єдиний творчий колектив людей по-справжньому закоханих в театральне мистецтво. Тоді у репертуарі колективу з'являються нові цікаві вистави, зокрема «По модньому» М. Старицького, «Хто сміється, тому не минеться» І. Тендетникова, «На перші гулі» С. Васильченка, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Патріот» та «Морока» О. Олеся. У 1994 році аматорському театру присвоюється почесне звання «народний аматорський». Колектив народного театру неодноразово бере участь в обласних конкурсах театрального мистецтва і виборює перемогу. Нові вистави та інсценівки театру з захопленням переглядають не тільки глядачі Романова, але й багатьох сел району. Сьогодні колектив театру очолює здібний організатор та режисер І. Савчук, під керівництвом якої значно оновився та поповнився творчий склад учасників, а у репертуарній афіші театру з'явились нові яскраві вистави – «Аз і Ферт» П. Федорова, «Дворянські вибори» Г. Квітки-Основ'яненка», «По ярмарку» М. Янчука.

Народна творчість та фольклор були покладені у основу діяльності Ємільчинського народного аматорського театру місцевого факту Ємільчинського районного будинку культури, що виник у 50-ті роки XX століття, коли працівниками Будинку культури та бібліотекарями було створено невеличкий аматорський гурток.

Сценарії складались колективно, кожен учасник вносив в майбутню театралізовану програму частку свого досвіду, таланту, що дозволяло поповнити майбутній виступ новими творчими знахідками. Основу майже кожної програми становили місцевий фольклор, народні звичаї та сцени з місцевого побуту. В репертуарі театру з'являються програми «Весілля», «Народини», «Ємільчинський ярмарок». Виступи аматорів були актуальними і при цьому простими та зрозумілі кожному глядачеві, адже на сцені відбувалося поєднання щирої української пісні, влучного слова та народного танцю. Колектив неодноразово виступав перед глядачами Олевського, Народицького, Новоград-Волинського районів, був запрошений зі своїми програмами на Всеукраїнське свято фольклору та етнографії в місто Київ. У 90-х роках з'являються нові програми «На Івана, на Купала», «Ємільчинське весілля», а колектив стає неодноразовим переможцем обласних конкурсів, бере участь у районних та обласних святах. Паралельно із ним діє народний аматорський театр Ємільчинського районного будинку культури, який було створено у 40-х роках XX століття, а відновлено у 1990 році місцевими ентузіастами театрального мистецтва на чолі з режисером Г. Терещук постановкою вистави за повістю І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», яка з успіхом пройшла на сценах багатьох районних клубних закладів. Згодом в репертуарі аматорів з'являються нові п'єси та інсценізації, зокрема «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя та «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Поряд із ними у репертуарі з'являються багато театральних мініатюр, невеличких гумористичних сценок, інтермедій, а у 1995 році за високі творчі показники та популяризацію аматорського театрального мистецтва театру присвоюється звання народного аматорського.

До гумору у наповненні репертуару тяжіє народний аматорський театр місцевого факту Попільнянського районного будинку культури, в репертуарі якого провідне місце посідають жартівливі гумористичні сценки, мініатюри, театралізовані ігрові програми, серед яких «Ностальгія факт» О. Чернухи, «Інопланетяни на Попільнянщині» Н. Вишневської, «Говорить та показує ДАІ» В. Мерзляка. Аматорський театр був створений у 1985 році при Попільнянському районному Будинку культури, на даний час аматорським театром місцевого факту керує В. Мерзляк, який працює над оновленням репертуару колективу, акторською майстерністю та сценічною культурою виконавців. Саме під його керівництвом в 2008 році колективу за успіхи, досягнуті в розвитку аматорського театрального мистецтва, присвоєно почесне звання «народний аматорський театр місцевого факту». Також у 2008 році колектив взяв участь в обласному конкурсі народних аматорських театрів сільських театральних колективів та театрів місцевого факту та виборов призове місце.

Створений у 1999 році заслуженим артистом Уряїни В. Берелетом та студентами різних факультетів народний аматорський студентський театр Державного агроекологічного університету м. Житомира сприяв естетичному вихованню студентів та залученню до художньої творчості студентської молоді. Першими у його репертуарі з'являються «Шельменко-денщик» за Г. Квіткою-Основ'яненком, «Привіт, я – ваша тьотя» за Б. Томасом, «Без мене, мене женили» за Ф. К. Крьоцом, що свідчить про інтерес його учасників як до української, так і до світової культури. У 2000 році на Всеукраїнському фестивалі драматичних колективів серед студентської молоді в м. Вінниці студентський театр виборює 3-тє місце. У 2006 році репертуар театру поповнився виставою за п'єсою І. Нечуя-

Левицького «Кайдашева сім'я», а нині колектив працює над постановкою вистави за твором «За двома зайцями» М. Старицького.

За результатами дослідження репертуару народних аматорських театрів Житомирщини можна зазначити, що чільне місце у ньому посідає українська класика. Зокрема, найчастіше аматори представляють на сцені вистави за творами І. Карпенка-Карого, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, Т. Шевченка, М. Гоголя. Сільські аматори беруть в роботу твори за тематикою близькі і доступні мешканцям сільської місцевості. Увагою глядачів користуються п'єси, де наявний одвічний конфлікт поколінь, зокрема «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького, «На перші гулі» С. Васильченка, твори Лесі Українки також привертають увагу її земляків. І все вищезгадане сприяє популяризації української культури.

Щодо вистав для підростаючого покоління, яке необхідно залучати до світу культури, зацікавивши вдалим поєднанням засобів театрального та інших мистецтв, можна зазначити, що у репертуарі багатьох народних аматорських театрів Житомирщини є п'єси для дітей. Безпосередньо у Житомирі з вересня 2000 року діє народний аматорський дитячо-юнацький театр «Юність» Житомирського міського культурно-спортивного центру, який очолює Т. Мокра. Загальний чисельний склад колективу 55 дітей, він поділяється на три вікові групи – молодшу, середню, старшу. Головною метою є вивчення та популяризація кращих драматичних творів української та зарубіжної класики, сучасної драматургії, виховання на цій основі індивідуальних здібностей дітей. Діапазон задіяних у репертуарі творів широкий – від В. Шекспіра до Лесі Українки, наявні естрадні мініатюри та літературно-музичні композиції. У народному аматорському театрі будинку культури с. Райгородок Бердичівського району, що був створений у 1990 році на базі сільського будинку культури, при дорослому колективі організована і успішно працює дитяча підготовча театральна студія. Під керівництвом Л. Яремчик у її репертуарі з'явились дитячі вистави за творами Л. Петренка «Подорож до країни невивчених уроків» та С. Маршака «Дванадцять місяців». Різний вік аматорів народного театру дає їй змогу добирати різноманітний репертуар.

Народний аматорський молодіжний театр Новоград-Волинського міського палацу культури ім. Лесі Українки у своєму репертурі має вистави «Пепі Довга панчоха» А. Лінгрен та «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері. Народний аматорський театр Бердичівського міського палацу культури ім. О. Шабельника, який розпочав свою роботу у 1947 році, з 1994 року під керівництвом режисера С. Іванченко змінює стиль і напрямок роботи, які спрямовує на популяризацію театрального мистецтва серед дітей, підлітків та молоді. В репертуарі колективу з'являються казки «Усі миші полюбляють сир» Д. Урбана, «Снігова Королева» Е. Шварца, шоу-програма «В країні Мульті-Пульті». З 1993 року керувати народним аматорським театром Овруцького районного будинку культури, робота якого починається ще у 1929 році, розпочинає молодий фахівець О. Харченко, яка продовжила багаторічні творчі традиції театру. З її ініціативи при народному театрі створюється дитяча підготовча театральна студія «Бім-Бом», яка користується неабияким успіхом у дітей та підлітків міста Овруч. Репертуар дитячої театральної студії складають казки «Золотий ключик» О. Толстого, «Кицькин дім» С. Маршака, «Попелюшка» Е. Шварца [3].

Наукова новизна. На сьогодні формування репертуару народних аматорських театрів Житомирщини протягом декількох останніх десятиріч залишається

малодослідженим. Тож автором статті зроблено спробу аналізу та систематизації їхнього репертуару протягом 1990-х – початку 2000-х років.

Виновки. Можна зазначити, що творчість народних аматорських театральних колективів Житомирщини, деякі з яких діють в області вже не одне десятиліття, позитивно впливає стан сфери культури регіону, адже створення оригінального репертуару, що включає й власні твори режисерів-авторів на основі місцевого матеріалу, сприяє популяризації театрального мистецтва, що є важливою складовою української культури. Оскільки репертуар є візитною карткою самодіяльного колективу для керівника кожного народного аматорського театру важливо віднайти твори, які пов'язані із життєвим досвідом як акторів-аматорів, так і глядачів, з їхніми власними переконаннями та вподобаннями. У процесі виконання творчих завдань і демонстрації п'єси публіці одночасно відбувається як розкриття здібностей митців, так і формування культури глядача, шляхом створення засобами театру умов для виховання та самовиховання, діяльності та спілкування.

Література

1. Бережна О. В. Проблеми формування репертуару в аматорському естрадному театрі. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: Зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф.*, Київ, 21-22 грудня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2007. Ч. 2. 360 с. URL: http://nadoest.com/materiali-vseukrayinsekoyi-naukovo-praktichnoyi-konferenciyi-stor-15.

2. Бонь І. Г. Мистецтво аматорського театру. Черкаси: РВП «Сіяч», 1993. 72 с.

3. Житомирський обласний центр народної творчості. Житомир: ЖОЦНТ, 2007 – 2016. URL: http://www.tvorchist.com.ua/kolekt/teatralni.

4. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності: Навч. посібник. Київ.: ДАКККіМ, 2002. 132 с.

5. Подольська Є. А., Лихвар В. Д. Культурологія: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Харків: Вид-во НФаУ: Золоті сторінки, 2003. 248 с.

6. Судьба украинского автора в украинском театре. 26 окт. 2008 г. [аудиозапись]: дискуссия / вед. дискус. Н. Ворожбит. Личный архив О. А. Апчел.

7. Терещенко М. С. Режисер і театр. Київ: «Мистецтво», 1971. 158 с.

8. Франко І. Я. Про театр і драматургію / під ред. М. Ф. Нечиталюка. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1957. 240 с.

References

1. Berezhna, O. V. (2007). Problems of formation of the repertoire of the Amateur variety theater. Ukrainian culture in the context of modern scientific research and the practical realities: Proceedings of the International scientific-practical conference, Kyiv, December 21-22, 2006 (Part 2), (p. 360). Kyiv: DAKKKiM Retrieved from http://nadoest.com/materiali-vseukrayinsekoyi-naukovo-praktichnoyi-konferenciyi-stor-15 [In Ukrainian].

2. Bon', I. G. (1993). The art of amateur theater. Cherkasy: RVP "Siyach" [in Ukrainian].

3. Zhytomyr regional center of folk art (2007-2016). Zhytomyr: ZhOCNT. Retrieved from http://www.tvorchist.com.ua/kolekt/teatralni. [in Ukrainian].

4. Obertynska, A. P. (2002). Fundamentals of the theory of drama and screenwriting: a training manual. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

5. Podolska, E. A., Lyhvar, V. D. (2003). Cultural studies: a textbook for students of higher educational. Kharkiv: Vid-vo NPhaU: Zoloty storinky [in Ukrainian].

6. The fate of Ukrainian author in Ukrainian theater. 26 Oct. 2008 [audio recording]: leading discussions N. Vorozhbit. The personal archive of O. A. Apchel [in Russian].

7. Tereshchenko, M. S. (1971). The Director and the theatre. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

8. Franko, I. Ya. (1957). About theatre and drama. M. F. Nechitalyuk (Ed.). Kyiv: Vid-vo Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 785.1(477.63)

Башмакова Наталія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри «Народні інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
ORCID 0000-0002-9484-2406
nbashmakova.7@gmail.com

Кікас Вікторія Петрівна,
викладач кафедри «Народні інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
vika.kikas@mail.ru

Федотов Юрій Павлович,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри «Народні інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
annalopa46@gmail.com

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ДОСВІД ДАМ ІМ. М. ГЛІНКИ

Мета дослідження *– в історичному аспекті охарактеризувати специфіку фахової підготовки артистів оркестру народних інструментів, що склалася на відділі/кафедрі «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.* ***Методологія*** *ґрунтується на культурно-мистецтвознавчому підході та історичному, компаративному, описово-аналітичному методах, що дають змогу розглянути еволюцію оркестрових форм виконавства на народних інструментах в м. Дніпро та вплив концертно-фестивальних заходів на динаміку навчального процесу.* ***Наукова новизна.*** *Вперше в історії українського музикознавства розглядається оркестрова практика виконавства на народних інструментах Дніпропетровщини.* ***Висновки.*** *Традиції фахової підготовки оркестрантів на кафедрі «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки формувалися впродовж 70 років. Специфіка цього процесу визначається співіснуванням трьох колективів, їх комплектацією та унікальною концертною практикою, що реалізується під час проведення міжнародного фестивалю «Музика без меж».*

Ключові слова: *оркестрове виконавство, оркестровий клас, оркестр народних інструментів, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки.*

Башмакова Наталья Викторовна*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки;* ***Кикас Виктория Петровна****, преподаватель кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинк;* ***Федотов Юрий Павлович****, заслуженный артист Украины, старший преподаватель кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.*

Формирование культуры оркестрового исполнительства на народных инструментах: опыт ДАМ им. М. Глинки

©Башмакова Н. В., 2018
©Кікас В. П., 2018
©Федотов Ю.П., 2018

Цель исследования *– в историческом аспекте охарактеризовать специфику профессиональной подготовки артистов оркестра народных инструментов на кафедре «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.* ***Методология*** *основана на культурно-искусствоведческом подходе и историческом, компаративном, описательно-аналитическом методах, позволяющих рассмотреть эволюцию оркестровых форм исполнительства на народных инструментах в г. Днипро и выявить влияние концертно-фестивальных мероприятий на динамику учебного процесса.* ***Научная новизна.*** *Впервые в истории украинского музыковедения рассматривается оркестровая практика исполнительства на народных инструментах Днепропетровщины.* ***Выводы.*** *Традиции профессиональной подготовки оркестрантов на кафедре «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки формировались на протяжении 70 лет. Специфика данного процесса определяется сосуществованием трех коллективов, их комплектацией и уникальной концертной практикой, реализующейся во время проведения международного фестиваля «Музыка без границ».*

Ключевые слова: *оркестровое исполнительство, оркестровый класс, оркестр народных инструментов, Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки.*

Bashmakova Nataliya*, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Folk Instruments Department, Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music;* ***Kikas Victoria****, Lecturer of the Folk Instruments Department, Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music;* ***Fedotov Yuriy****, Honored Artist of Ukraine, Lecturer of the Folk Instruments Department, Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*

Formation of the culture of orchestral performance on folk instruments: the experience of Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

The purpose of the article *to characterize the specifics of the professional training of the artists of the orchestra of folk instruments, formed on the department of Folk Instruments of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, in the historical aspect.* ***Methodology*** *is based on the cultural-artistic approach and historical, comparative, descriptive-analytical methods that allow to consider the evolution of orchestral forms of performing on folk instruments in the city of Dnipro and the influence of concert and festival events on the dynamic of the educational process.* ***Scientific Novelty.*** *First in the history of Ukrainian musicology is considered the orchestral practice of performing on folk instruments of the Dnipropetrovsk region.* ***Conclusions.*** *Traditions of professional training of orchestrates at the Department of Folk Instruments of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music was formed for 70 years. The specifics of this process are determined by the coexistence of the three teams, their complete set and unique concert practice, which is realized during the international festival "Music without limits".*

Key words: *orchestral performance, orchestral class, the orchestra of folk instruments, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music.*

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст. зусиллями провідних діячів академічного народно-інструментального мистецтва було відкрито наукову дискусію щодо специфіки функціонування колективних форм виконавства на народних інструментах у системі вищої музичної освіти [1].

Аналіз досліджень і публікацій. У цей час означився і регіональний підхід до осмислення оркестрової практики, який розвивається і нині (розвідки Ю. Лошкова, З. Стельмащука) [2; 5]. На перехресті цих наукових інтересів виникає тема даної статті, актуальність якої зумовлюється як відсутністю наукових праць, присвячених особливостям розвитку оркестрового виконавства на народних інструментах на Дніпропетровщині, так і необхідністю осмислення сучасної оркестрової практики в регіональному вимірі та навчально-методичному контексті.

Мета дослідження. В історичному аспекті охарактеризувати специфіку фахової підготовки артистів оркестру народних інструментів, що склалася на кафедрі «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Виклад основного матеріалу. Одним з напрямків процесу формування академічного народно-інструментального мистецтва був розвиток традицій оркестрового виконавства. Окреслюючи основні віхи еволюції цього напрямку на Дніпропетровщині, слід визначити, що в місті оркестрові колективні форми музикування на народних інструментах почали формуватися лише в середині XX ст. і, на відміну від ансамблевих форм (які з'явилися раніше – у 1920-х роках), цей вид виконавства так і не отримав професійний статус. На Дніпропетровщині ніколи не існувало професійного оркестру народних інструментів. Його відсутність компенсувалася ансамблевими формами[1].

Осередком розвитку оркестрових форм виконавства на народних інструментах на Дніпропетровщині були спеціалізовані навчальні заклади (школи, училища та консерваторія/академія), а також заводські будинки культури та вишівські клуби художньої самодіяльності, тобто сфера музичної освіти та аматорського музикування. Майже кожне десятиліття, починаючи з середини XX ст., при будинках культури з'являлися нові аматорські колективи (які зникли з розпадом Радянського Союзу):

у 1950-х – оркестр народних інструментів Палацу культури ім. Ілліча заводу ім. Г. Петровського (колектив мав звання «Народного»), на чолі якого були такі відомі музиканти, як Вільгельм Гамбургер, Віктор Аксьонов, Віктор Колісниченко, Станіслав Пархомович;

у 1960-х – оркестр клуба ім. К. Лібхкнехта, який очолювали Віктор Бурцев, Юрій Федотов (1960-1980-ті) та оркестри клуба заводу «Червоний Профінтерн» і клуба заводу «Комінтерн» (керівник – В. Гамбургер);

у 1970-х – оркестр Палацу культури «Шиннік» (керівник – Леонід Дніпров) та оркестр при ПК Железнодорожников (керівник – Володимир Готвянський).

Серед вишівських аматорських оркестрів народних інструментів активну позицію займали колективи Дніпропетровського сільськогосподарського інституту, який в різні роки очолювали Володимир Клименко та Анатолій Долгозв'яга; Дніпропетровського гірничого інституту, керівником якого у 1977-1997 рр. був Олександр Дишук; Дніпропетровського хіміко-технологічного інституту – 1980-1983 рр., керівник Л. Дніпров.

Більш тривалою та плідною з позицій розвитку оркестрового виконавства на народних інструментах в місті була практика, яка реалізувалася (та продовжується дотепер) в спеціалізованих навчальних закладах, що готують фахівців музичного профілю. Оркестр Дніпропетровського педагогічного училища (нині – Педагогічний коледж Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара) очолювали Вільгельм Гамбургер, Леонід Житченко; нині – Леонід Антонович Зіневич. В училище культури, де серед колективних форм музикування завжди домінували ансамблі народних інструментів, оркестровим класом керував Віктор Аксьонов; нині – Володимир Іванович Тіпер.

В Дніпропетровському музичному училищі ім. М.Глінки оркестровий клас було відкрито у 1948 р. Впродовж тридцяти п'яти років колектив очолював Віктор Іванович Готвянський. Він, будучи майстерним аранжувальником та справжнім ентузіастом своєї справи, як викладач та диригент формував у учнів особливе ставлення до оркестрового виконавства на народних інструментах. За часи

діяльності В.І. Готвянського в оркестровій репертуарній практиці ствердилася традиція, яка базувалася на поєднанні фольклорної та класичної течії (виконувалися оригінальні твори, побудовані на народному тематизмі, та переклади шедеврів світової класики). Колектив брав активну участь у музичному житті міста, виїжджав з концертами до Кривого Рогу, Запоріжжя [2, 96].

Після закінчення педагогічної практики В.І. Готвянського (у 1983 р.) оркестровий клас очолив Михайло Сергійович Васильєв, а у 1984 – 1990 рр. – В.В. Колісниченко. У 1988 р. під керівництвом Віктора Васильовича оркестр став лауреатом Всеукраїнського конкурсу оркестрів народних інструментів серед музичних училищ. Йому належала ідея популяризації оригінального оркестрового репертуару, який створювався на Дніпропетровщині. Так у 1987 р. колективом була підготовлена концертна програма до ювілею Ю.Г. Корнієнка – відомого музиканта та композитора-аматора, випускника Дніпропетровського музичного училища.

У 1990-х оркестром керували такі досвідчені викладачі відділу народних інструментів, як Віктор Семенович Пікінер (1990-1993 рр.), Юрій Васильович Кутєпов (1993-1996), Ольга Анатоліївна Коваленко (1996-1998 рр.), Володимир Олександрович Красношлик (1998-2000 рр.). У 2000 р. відповідальність за роботу оркестрового класу прийняв Юрій Павлович Федотов. У 2001 р. колектив брав участь у звітному концерті Дніпропетровської області у Національному палаці «Україна» м. Київ (у складі зведеного оркестру народних інструментів області), у святкових концертах Дніпропетровського оперного театру [2, 98]. Творчі репертуарні стратегії були в цей час спрямовані на розкриття тембрової самобутності оркестру та на поглиблення художньо-образного розуміння у студентів феномена оркестрового звучання.

З відкриттям на базі музичного училища вищого навчального закладу – у 2004 р. філії Харківського державного університету ім. І.П. Котляревського, у 2006 р. – Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (з 2016 р. – Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки) почався новий етап розвитку професійної освіти для виконавців на народних інструментах. Структурні зміни вимагали і перегляду підходів до організації роботи оркестрового класу. У 2007 р. на відділі народних інструментів з'явився Молодший оркестр народних інструментів, в якому студенти перших курсів коледжу грають з учнями старший класів ЦМШ. Колектив очолювали: Ю. Федотов (2007-2009 рр. та з 2015 рр. і до тепер), Є. Тітова (2010-2012 рр.), М. Кулініч (2012-2015 рр.). Великий оркестр народних інструментів об'єднав учнів старших курсів коледжу та студентів академії. З року в рік міцнішав його виконавський потенціал, що позначилося на об'ємах програм та на якості їх виконання. В перше десятиліття існування зведеного оркестру мала місце практика частої зміні керівників О. Коваленко (2008); В. Красношлик (2009-2010); Л. Верещака (2011-2012); С. Карлов (2012-2014); К. Єзікова (2014-2015). З 2015 р. оркестровий клас веде В. Кікас, і той факт, що ази диригентської майстерності Вікторія Петрівна опанувала в класі Д. Ільїна – викладача Криворізького музичного училища, колишнього вихованця В. Готвянського – дозволяє зафіксувати процес формування виконавської традиції, що базується на спадкоємності творчих проглядів.

Характеристика фахової підготовки оркестранті-народників в ДАМ ім. М. Глінки не буде повною без згадки про ансамбль народних інструментів «Козачок», який був створений у вересні 1992 р. за ініціативою Володимира Олександровича Красношлика (нині – завідувач ПЦК «Народні інструменти»). Прилив нових творчих сил, що відбувся з відкриттям консерваторії, надав можливість переформовувати ансамбль, який на той час вже мав добру репутацію в професійних колах[2], у камерний оркестр народних інструментів. Впродовж свого 25-річного існування творчий колектив вів активну концертно-конкурсну практику[3], співпрацюючи як з відомими артистами, так і молодими виконавцями-солістами, а також з капелою бандуристів «Чарівниці» ДАМ ім. М. Глінки.

До вересня 2017 р. всі три колективи, відносно загально прийнятої термінології [5], були академічними оркестрами народних інструментів, але цього навчального року відбувся кардинальний перегляд інструментального складу та напрямку подальшого розвитку «Козачка». На його основі виник український оркестр народних інструментів «Січеслав», дебют якого відбувся в грудні 2017 р. В історії навчального закладу це була перша вдала спроба відійти від андріївського типу оркестрового складу. Частково успадкований репертуар «Козачка» ніби зазвучав рідною мовою в тембровому сплетінні бандур, домр та кобз, цимбалів, баянів, скрипок та духових інструментів.

Таким чином, специфіка сучасного етапу організації процесу фахової підготовки оркестрантів у комплексному навчальному закладі «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки» на кафедрі «Народні інструменти» перш за все визначається функціюванням відразу трьох колективів, які різняться функціональною спрямованістю, кількістю учасників та рівнем розвитку їх виконавських вмінь.

Молодший оркестр народних інструментів, метою якого є формування основ оркестрового мислення, складається з учнів старших класів музичної школи та першого і другого курсів коледжу; загальна кількість учасників – 20-25 осіб. Колектив щорічно (або двічі на рік) готує та виконує у концертах-звітах цікаві концертні програми, що складаються з 7-9 творів.

Великий оркестр народних інструментів (приблизно 50-60 виконавців) об'єднує студентів старших курсів коледжу (9-14 осіб) та студентів і магістрантів академії (27-35 осіб), при цьому половина оркестрантів (інколи і дві третини) є «ознайомцями» (тобто грають не на інструментах фаху). В складі оркестру також є ілюстратори (10-13 фахівців).

До складу камерного оркестру «Козачок», а нині – українського оркестру народних інструментів «Січеслав» (20-25 виконавців), входили/входять лише найкращі студенти та ілюстратори, які є колишніми вихованцями ДАМ ім. М.Глінки. Колектив існує в формі факультативних занять.

Поєднання в межах одного колективу виконавців суміжних освітніх рівнів позитивно впливає на розвиток навичок оркестрової гри та надає можливість опрацьовувати більш складний репертуар. Спільне музикування учнів з різним рівнем виконавської підготовки (в цьому аспекті слід ще раз відзначити, що для більшості з них оркестровий інструмент не є фаховим) є корисним для представників обох сторін – молодших оркестрантів мотивує більш досконала в

технічному відношенні гра старших, яких, в свою чергу, надихає роль взірця та вселяє впевненість у власних можливостях. На подібних засадах будуються й колективні заняття в ефективних педагогічних концепціях музичного виховання.

Вагомим аргументом мотивації навчання є концертна практика оркестрових колективів. У цьому аспекті величезну роль відіграють форуми виконавців на народних інструментах, що з 2014 р. щорічно проводяться у рамках міжнародного фестивалю «Музика без меж» [6]. Їх структура складається з сольних концертів гостей, їх виступів з Великим оркестром народних інструментів, майстер-класів та творчих зустрічей.

Завдяки цьому мистецькому заходу студенти отримують незабутні враження, що надихають на творчі подвиги, та як оркестранти набувають досвід спільного музикування з провідними виконавцями сучасності. Гостями-солістами проведених п'яти форумів були лауреати міжнародних конкурсів: всесвітньовідомий баяніст Йосиф Пуріц; доцент Ростовської державної консерваторії ім. С. Рахманінова Валентин Терещенко (балалайка); доцент КНМАУ імені П.І. Чайковського Людмила Шорошева (домра, кобза); віртуоз-баяніст, соліст Білоруської державної філармонії Владислав Пліговка; соліст-ансамбліст Національного академічного оркестру народних інструментів України, заслужений артист України Андрій Войчук (цимбали, сопілка, флейта-панна, волинка); соліст та концертмейстер «Государственного академического русского народного ансамбля "Россия" имени Людмины Зыкиной» Валерій Матряшин (домра); заслужений артист України, професор Одеської національної академії музики ім. А.В. Нежданової Володимир Мурза (баян); заслужений артист України, доцент кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової Олександр Мурза (балалайка); викладач класу етно-духових інструментів КНУКіМ Олесь Журавчак (сопілка, окарина, флейта-панна, дримба); композитор та джазовий виконавець Віктор Соломін (електродомра-тенор); старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського Яна Данилюк (домра); соліст Харківської обласної філармонії Дмитро Жаріков (баян); професор, заслужений артист Литви Вітаутас Тятянскас (бірбіне); фіналістка конкурсу «Eurovision Young Musicians – 2012» Олександра Дєнісєня (білоруські цимбали); викладач Нижегородської державної консерваторії (академії) ім. М. Глінки Нікіта Власов (акордеон).

Спілкування між студентами, гостями та численними слухачами цього мистецького марафону безсумнівну є плідним методом творчого збагачення та розвитку академічних традицій народно-інструментального мистецтва. Його практичне значення позитивно відображається на рості оркестрової культури, а саме – на рівні виконавського мислення учасників, якості звуковидобування та фразування, темповій та динамічній мобільності колективу (дані зауваження будуються на основі аналізу відгуків фахівців, які є постійними слухачами, та враженнях самих гостей форуму). Фестивальна практика відбивається на репертуарній політиці – програма Великого оркестру зумовлена не лише навчальними планами, а й творчими вимогами гостей-солістів – саме вони пропонують твори для спільного виконання (в цьому ракурсі слід зауважити, що концертна програма фестивалів та програма державних іспитів не співпадають).

В процесі підготовки статті було проведене опитування оркестрантів з метою виявлення їх ставлення до організації форумів та роботи оркестрового класу. Усі студенти добре ставляться до участі оркестру у фестивальних заходах та підтверджують позитивний вплив концертної практики на динаміку розвитку власних виконавських здібностей. Деякі оркестранти, що грають не на фаховому інструменті, висловили побажання вдосконалювати навички гри на оркестрових інструментах (зокрема детально ознайомитися з нюансами специфіки звуковидобування), а деякі (гітаристи) просили замінити оркестрові різновиди балалайки гітарною групою, щоб виконувати акомпанемент на інструменті з фаху. Серед сформульованих пропозицій – прохання переглянути принцип організації репетиційної роботи (були висловлені побажання збільшити кількість групових занять) та план проведення фестивальних заходів. Передбачений навчальною програмою графік роботи оркестру (три рази на тиждень по дві години) збільшується за день-два до відкриття фестивалю – з приїздом солістів. У зв'язку з цим було запропоновано розосередити в часі виступи солістів – запрошувати не водночас на початку весни, а протягом всього навчального року. Це дасть можливість оркестрантам дійсно насолоджуватися творчим спілкуванням з видатними виконавцями, а не «переробляти в екстремальному порядку трактовки опанованих творів, підстроюючись під інтерпретації солістів». Не зважаючи на те, що репертуар оркестру в останні роки складається саме з оригінальних творів, створених у другій половині XX – на початку XXI ст., студенти висловили прагнення грати саме сучасну музику, яка, в більшості випадків, є досить трудомісткою з позиції опанування (метро-ритмічні складнощі та художньо-змістовна сутність). Також серед зауважень репертуарного характеру – збільшити кількість саме оркестрових творів, а не обмежуватися виключно акомпанементами. Є бажання збільшити час професійного спілкування з гостями (збільшити кількість майстер-класів) та розширити коло обговорюваних питань (зокрема ввести традицію проведення майстер-класів з диригування). Це вказує на те, що студенти (зокрема ті, хто отримують додаткову кваліфікацію «керівник оркестру народних інструментів») бачать себе в майбутньому диригентами, продовжувачами традицій оркестрового виконавства на народних інструментах.

Наукова новизна. Вперше розглядається оркестрова практика виконавства на народних інструментах Дніпропетровщини на прикладі діяльності оркестрів народних інструментів ДАМ ім. М. Глінки.

Висновки. Традиції фахової підготовки оркестрантів на кафедрі «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки формувалися впродовж 70 років. Велику роль в цьому процесі грали викладачі (В. Готвянський, В. Красношлик, Ю. Федотов), які організовували та впродовж тривалого часу очолювали існуючі на кафедрі оркестрові колективи (В. Колісниченко, В. Пікінер, Ю. Кутєпов, О. Коваленко, С. Карлов, В. Кікас). Специфіка сучасного етапу визначається співіснуванням трьох оркестрів народних інструментів, їх комплектацією та унікальною концертною практикою, що реалізується під час проведення міжнародного фестивалю «Музика без меж».

Примітки

[1] Так серед творчих одиниць Дніпропетровської обласної філармонії були ансамблі народних інструментів – у середині 1960-х ансамбль під керівництвом лауреата міжнародних конкурсів М.С. Васильєва; у 1990-х – до 2015 рр. квартет народних інструментів «Слов'яни» під керівництвом заслуженого артиста України (2010) Ю. Федотова. Існували і народно-інструментальні колективи при Дніпропетровському будинку органної та камерної музики.

[2] Колектив став лауреатом Регіонального конкурсу виконавців на народних інструментах (1997 р.), Міжнародного фестивалю «Хвилі Дніпра» (1998 р.), IV фестивалю народної інструментальної музики (1999 р.).

[3] У 2011 р. камерний оркестр народних інструментів «Козачок» отримав звання лауреата І премії V Міжнародного конкурсу-фестивалю народної музики «Самородки» (м. Севастополь); у 2014 р. – лауреата І Міжнародного фестивалю-конкурсу оркестрів, інструментальних ансамблів «Яскрава симфонія Прикарпаття» (м. Трускавець).

Література

1. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукраїнської наук.-теорет. конф. (Київ, 2 грудня 2005 р.) / [ред.-упор. М. Давидов]. Київ, 2005. 104 с.

2. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898-2008) [нариси] / під заг. ред. Т. Медведнікової. Дніпро: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с.

3. Лошков Ю.І. Творчість В.А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2000. 205 с.

4. Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України: підручник. URL: http://posibnyky.vntu.edu.ua/narodniy_rkestr/rozd1.html

5. Стельмащук З. М. Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2014. № 2. С. 50-57. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_2_10.

6. The International festival of music art «Music without limits». URL: http://mwlfestival. com/#tabs|Soloists:conductors

References

1. Davidov, M. (Eds.). (2005). Academic art of orchestras of folk instruments and choral bandurists of special music universities of Ukraine. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

2. Medvednikova, T. (Eds.). (2008). Dnipropetrovsk Conservatory M. Glinka (1898-2008) [sketches]. Dnipropetrovsk: ART PRESS [in Ukrainian].

3. Loshkov, Yu. I. (2000). V.A.Komarenko's creative work and folk-instrumental performances in Sloboda Ukraine (first half of XX century). Candidate's thesis. Kharkiv: Academy of Culture [in Ukrainian].

4. Sidletska, T. (n. d.). Practical cultural studies. History of folk-orchestral performance of Ukraine. Retrieved from http://posibnyky.vntu.edu.ua/narodniy_rkestr/rozd1.html [in Ukrainian].

5. Stelmashchuk, Z.M. (2014). Creative activity of folk-instrumental orchestral teams of Ternopil region of the second half of the XXth – beginning of the XXI century. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: *Art* Studies, *2,* 50-57 Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_2_10.

6. The International festival of music art «Music without limits». Retrieved from http://mwlfestival.com/#tabs|Soloists:conductors [in Ukrainian]

УДК 782.1 (470):792.071.2.027+78.071.2 (477)

Бондарчук Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної
академії України імені П.І. Чайковського
art2603@ukr.net

ОПЕРА І. ДЗЕРЖИНСЬКОГО «ТИХИЙ ДОН» У СЦЕНІЧНОМУ РІШЕННІ Д. ГНАТЮКА

Мета роботи *– виокремити творчу біографію митця в окрему площину дослідження з обов'язковим закріпленням в координати соціокультурного контексту. Вектором обраного дослідження є один з етапів творчого становлення Д.М.Гнатюка – період його режисерської практики. Акцентуючи увагу на постановці опери «Тихий Дон» І.Дзержинського, ми маємо можливість об'єктивного аналізу комунікативної системи періоду середини ХХ століття.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні історичного та культурологічного методів, що дає можливість аналізу становлення творчої особистості в контексті соціокультурної динаміки України. Запропонований міждисциплінарний підхід до розгляду проблеми створює оптимальні умови вивчення сутності вітчизняного оперного виконавства у проекції на творчі поступи Д.Гнатюка.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше представлено до огляду значний доробок архівних джерел, епістолярної спадщини, що стимулює до об'єктивного та незаангажованого відображення соціокультурного простору України ХХ століття.* ***Висновок.*** *Аналізуючи творчі поступи майстра – Д.Гнатюка в проекції на його режисерську практику, ми маємо можливість пізнати систему життєвих орієнтирів особистості, відчути протистояння внутрішнього і зовнішнього у просторі мистецьких пошуків та апробацій, пізнати сутність культурно-мистецьких та соціо-політичних інтенцій українського середовища ХХ століття.*

Ключові слова: *соціальна ідентифікація, акторська лексика, міжнаціональна комунікація, суспільна інформатизація.*

Бондарчук Виктор Алексеевич, *кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

Опера И.Дзержинского «Тихий Дон» в сценическом решении Д.Гнатюка

Цель исследования *извлечение творческой биографии художника в отдельную плоскость исследования с обязательным закреплением в координаты социокультурного контекста. Вектором избранного исследования есть один из этапов творческого становления Д.М.Гнатюка – период его режиссерской практики. Акцентируя внимание на постановке оперы «Тихий Дон» И.Дзержинского, мы имеем возможность объективного анализа коммуникативной системы периода середины ХХ века.* ***Методология исследования*** *заключается в применении исторического и культурологического методов, которое дает возможность анализу становления творческой личности в контексте социокультурной динамики Украины. Предложенный междисциплинарный подход к рассмотрению проблемы создает оптимальные условия изучения сущности отечественного оперного исполнительского в проекции на творческие продвижения Д.М.Гнатюка.* ***Научная новизна работы*** *заключается в том, что впервые представлена к обзору значительная наработка архивных источников, эпистолярного наследства, которое стимулирует к объективному и незаангажированному отражению социокультурного пространства Украины ХХ век.* ***Выводы.*** *Анализируя творческие продвижения мастера – Д.Гнатюка в проекции на его режиссерскую практику, мы имеем возможность познать систему жизненных ориентиров личности,*

©Бондарчук В. О., 2018

почувствовать противостояния внутреннего и внешнего в пространстве художественных поисков и апробаций, познать сущность культурно-художественных и социо-политических интенций украинской среды XX века.

Ключевые слова: *социальная идентификация, актерская лексика, межнациональная коммуникация, общественная информатизация.*

***Viktor Bondarchuk**, Associate Professor, Candidate of Art, National Music Academy of Ukraine named after Tchaikovsky*

Opera I. Dzerzhinsky «Quiet Don» in the scenario of D.M. Gnatyuk

***The purpose of the article.** The purpose of the study is determined by the isolation of the creative biography of the artist in a separate plane of research with the mandatory fixing in the coordinates of the socio-cultural context. The vector of the chosen study is one of the stages of the creative formation of D.M. Gnatyuk - the period of his directorial practice. Focusing on the production of the opera «Quiet Don» by I. Dzerzhinsky, we have the opportunity to analyze the communicative system of the mid-twentieth century objectively. **The methodology** of the research is to apply historical and cultural methods, which makes it possible to examine the formation of a creative person in the context of socio-cultural dynamics of Ukraine. The proposed interdisciplinary approach to the problem's consideration creates optimal conditions for the study of the essence of domestic opera performance in the projection of the creative steps of D.M. Gnatyuk. **The scientific novelty** of the work consists in the fact that for the first time the review presents a significant amount of archival sources, an epistolary workpiece that stimulates the objective and unbiased display of the socio-cultural space of Ukraine of the twentieth century. **Conclusions.** Analyzing the creative steps of the master - D. Gnatyuk in the projection of his directing practice, we have the opportunity to know the system of life orientations of the person, to feel the confrontation between the internal and external in the space of artistic searches and approbations, to know the essence of the cultural and artistic and socio-political intentions of the Ukrainian environment of the twentieth century.*

Key words: *social identification, actor's vocabulary, interethnic communication, social informatization.*

Актуальність теми дослідження. Дослідження творчих біографій національного мистецького та культурного простору набирає динаміки свого розвитку. Закріплюючи проблему в координати біографістики, ми маємо унікальну можливість заповнити маловивчену і недостаньо опрацьовану сторінку української мистецької спадщини, формуючи потужне тло майбутніх наукових досліджень та узагальнень.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню творчої біографії Д.Гнатюка присвячено незліченну кількість статей, публікацій, заміток та монографій. Аналізуючи діяльність Національної опери України, Б.Гнидь яскраво висвітлює творчі здобутки Д.Гнатюка; вкрай важливими стають рецензії С.Гайко, Л.Каневського, С.Олександренко у періодичних видання, які формують картину об’єктивного і незаангажованого часовими реаліями розуміння соціокультурного простору України, в яких відбувалася сутнісна ідентифікація Майстра; незамінною складовою вивчення творчості Д.Гнатюка є матеріали засідань художньої ради театру та його документація, що зберігається в архівах установи [2; 6; 3; 1; 7; 8].

Мета роботи – виокремити творчу біографію митця в окрему площину дослідження з обов’язковим закріпленням в координати соціокультурного контексту. Вектором обраного дослідження є один з етапів творчого становлення Д.Гнатюка – період його режисерської практики. Акцентуючи увагу на постановці

опери «Тихий Дон» І.Дзержинського, ми маємо можливість об'єктивного аналізу комунікативної системи періоду середини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Важливим і вкрай складним етапом режисерського становлення Д.Гнатюка став період підготовки театру до проведення XXV з'їзду КПРС та XXV з'їзду Компартії України. Перед театром поставлено чітке завдання – підготувати прем'єру опери, смислове та ідеологічне навантаження якої буде детерміноване координатами суспільно-ідеологічного формату цыэъ соціо-політичної ситуації. З ініціативи диригента К.Симеонова та рішенням художньої ради театру до проведення урочистої події обрано оперу І.Дзержинського «Тихий Дон» за мотивами ІІІ і ІV частин роману М.Шолохова.

Д.Гнатюк розпочав роботу над втіленням твору у складних для режисера умовах. Серед ключових проблем, які ставали перешкодою матеріалізації творчих задумів митця, була відсутність нотного матеріалу у повному його викладі – клавіру, партитури, оркестрових партій. Режисер був повністю обмежений у формуванні концептуальних векторів розвитку драматургії твору, механізмів її творчого обґрунтування та засобів сценічного втілення на сцені київського театру опери та балету. Д.Гнатюк вивчає оперний матеріал за результатами поточної критики у статтях, рецензіях періодичних видань, формуючи уявний результат з ознаками віртуальної моделі, не маючи при цьому її графічного фіксування з можливістю повноцінного аналізу. «Тихий Дон» – річ цілком нова для мене. Читання клавіру – було першим знайомством з матеріалом, в результаті чого опера захопила мене в рекордно короткий термін» – зазначав у інтерв'ю Г.Садовській Дмитро Михайлович [9].

Лише повністю опрацювавши первинну структуру матеріалу І.Дзержинського, сформувавши власну модель майбутнього твору, диригент та режисер розпочинають роботу над опануванням і системою практичного втілення опери «Тихий Дон» [7]. Сформувавши чітку модель драматургії твору, принцип її смислової організації та механізми сценічного втілення, у співпраці з головним художником театру Ф.Ніродом було окреслено попередній варіант художнього оформлення опери, виготовлення якого було покладено на П.Арсеньєва [7]. Окрім творчих завдань, обумовлених режисерською діяльністю, Д.Гнатюк вирішує низку технічних питань, пов'язаних з постановкою вистави. В контексті системного підходу до справи, він звертається до заступника директора театру А.Старостіна з проханням чітко окреслити етапи роботи комбінату по забезпеченню всіх складових сценічного оформлення вистави. Спільно з директором художньо-виробничого комбінату В. Батковським, Дмитро Михайлович вибудовує структуру підготовки ескізів костюмів з метою вчасного їх виготовлення та відповідно проведення повноцінних світлових та оркестрових репетицій [7].

Режисер формує чіткий графік роботи над мізансценічним матеріалом зі всіма складами трупи солістів-вокалістів, визначеного для проведення вистави. Головне завдання, яке ставить для себе Д.Гнатюк – максимально ґрунтовно і динамічно визначити вектори роботи над твором з акторами, оскільки значна їх частина має

розподіляти навантаження між участю у проведенні концертних заходів, зустрічей, делегацій та підготовкою опери до прем'єри [7].

Під час роботи над виставою, режисер прагне уникати фрагментарності музичної драматургії другої частини дилогії. Він формує власну, концептуально-нову форму її сценічного втілення, створює прагматичні механізми вирішення акторських завдань, постійно генерує нові форми вираження сценічних образів, удосконалює виконавську майстерність, підвищує ідейно-художній рівень драматургії.

Апелюючи до головної ідеї композиторського задуму – відстоювання соціалістичних реалій в структурі суспільних інтересів, режисер розширює координати поеми М.Шолохова і культивує, в поліфонічному протистоянні головній тематиці, ще й внутрішній простір героїв, їхню духовну модель глибинного і виснажливого буття. Акторський досвід володіння сценічною майстерністю режисера-постановника, встановив нові критерії для артистів і формального відпрацювання своєї партії вже було недостатньо. Концептуальний, і консолідований внутрішнім осмисленням ролі підхід до справи – режисерське кредо Д.Гнатюка. «Актор повинен бездоганно володіти своїм тілом – аксіома. Актор на репетиції проводить потужне тренування. До кожного спектаклю готуєшся, наче до дебюту. Наші спектаклі – це командна гра, де перемога приходить завдяки злагодженим діям усіх учасників. У нас потрібна бездоганна зібраність усіх учасників, і бодай один актор дозволить собі послаблення, це зведе нанівець спільні зусилля. Адже зникне зворотній зв'язок з глядачем, без чого мистецтво не варте» – зазначав режисер у інтерв'ю з Л.Каневським [3]. Сукупна цілісність режисерських механізмів Д.Гнатюка була заснована на збереженні системності постановки, де кожний елемент мізансцени, доведений до філігранної відповідності авторській концепції, формує єдину драматургічну сутність оперної вистави. Пластика, портативність акторської майстерності, в чітких координатах режисерського трактування, дає можливість певній розгерметизації виконавської послідовності, стимулюючи у актора психологічну розвантаженість.

Квінтесенцією режисерського моделювання опери стала умовність – категорія, яка розгерметезовує поняття виконавської інтерпретації і є уособленням динамічного чинника музичної виразності. Дотримуючись семантичних кордонів даної категорії, Д.Гнатюк руйнує стереотипи анахронічних режисерських практик попередніх постановок і формує критерії перманентної оперної практики з акцентом на культивування нових поглядів щодо механізмів сценічного втілення твору, поняття авторської інтерпретації, виконавського стилю тощо. Саме концептуальні засади умовного підходу до висвітлення деяких моментів драматургічного розвитку опери дають можливість глядачу сприймати твір у новому форматі, форматі вільної, незаангажованої думки зі стереотипами індивідуального розкодування оперного матеріалу. «Готуючи спектаклі, я прагну визначити певну схему кожного образу. Та якщо актор пропонує якусь цікаву деталь, охоче погоджуюся з ним, аби тільки збереглася головна режисерська лінія. Режисер повинен вмерти в акторі, почерк постановника має упізнаватися» –

зазначав під час роботи Д.Гнатюк [3]. Динамічна система координат режисерського підходу, у єдності з однодумцями, знайшла своє логічне завершення у вигляді конструктивного, логічно-обґрунтованого та творчо-зосередженого результату. Терміни, встановлені художньою радою театру щодо підготовки опери І.Дзержинського «Тихий Дон» були витримані, на сцені театру відбувся попередній показ опери, що вказувало на можливість проведення прем'єри.

Чітко окреслена стратегія роботи над виставою К.Симеонова дала можливість відкрити нові горизонти опери, наповнити її сутність глибинним змістом, фактурно висвітлити психологічне навантаження твору з пріоритетами сучасних культурно-мистецьких концепцій розвитку жанрової тканини. Така модель стала основою формування та кристалізації загальної композиції вистави. Концептуальні критерії опери чітко структурують її системні елементи, що представлені яскравим, поетичним різнобарв'ям з проекцією просторового та об'ємного виконавського мислення. Концептуальні засади вистави – лірико-романтична концепція, яка в редакції К.Симеонова не тільки не втратила свої просторові координати, а й сформувала чітку модель виконавського сприйняття диригентом стильових та жанрових механізмів сценічного втілення опери, закладених композитором І.Дзержинським [8]. Через призму авторської інтерпретації та систему художніх узагальнень, диригент формує координати епічних роздумів, що є характерною ознакою у характеристиці головних персонажів твору. Саме народнопісенна структура, що закладена в основу драматургічного розвитку опери, створює оптимальні умови для розбудови всієї сюжетної лінії опери І.Дзержинського. В результаті повного перманентного переосмислення і усвідомлення сутності жанрової основи опери, майстер організовує музичну тканину у чітку систему образності зі складним драматургічним наповненням. Саме завдяки такій диригентській концепції у опері превалює динаміка музично-театрального матеріалу, контрастні моделі акторського виконавства, які функціонують як такі, виключно в контексті диригентської координації.

Високої оцінки зазнала і проведена робота художника-постановника Ф.Нірода. Відчуття стильових координат опери, її специфіки драматургічного розвитку, широта і масштабність творчого мислення стали результатом осмисленого і логічно-вмотиваного твору. «Вистава дійсно вийшла дуже життєвою і об'єктивною. Мені здається, що ця опера навіть Шолохова не залишила б байдужим. Оформлення Ф.Нірода дійсно чудове, це зразок оформлення у виставі. Всі сцени живуть Доном. Мене це дуже схвилювало» – зазначив І.Козловський [8].

Окремої уваги заслуговує і робота хормейстера-постановника Л.Венедиктова, який значно розширив режисерський простір Д.Гнатюка, консолідуючи загально-драматургічну концепцію опери, створивши відчуття епічності, масштабу, широко-народного горизонту. Д.Гнатюк і Л.Венедиктов великого значення приділяли розробці масових сцен, оскільки саме цей елемент дає можливість сформувати відчуття потужного суспільного конгломерату на майданчику. Складне завдання ставила постановча група перед хоровим колективом. Робота з хором над мізансценічним матеріалом вимагає високого професійного рівня, відчуття

виконавського балансу та осмислення часових координат колективу на сцені. Хор – це такий механізм, який має можливість створити динаміку розвитку опери, включити важелі стимулювання загально драматургічного імпульсу, уникнути інертності та втрати пластичності розвитку твору. В свою чергу, не повне розуміння хоровим колективом загальної драматургічної концепції стає стимулюючи аспектом гальмування у розвитку сюжетної лінії, зміщується центр кульмінаційного розвитку твору, призводячи цим самим до режисерського, а відтак, і загального театрального колапсу. Працюючи з хоровим колективом, режисер та хормейстер дотримувалися пластичності взаємодії ансамблевої моделі «вокаліст – хор» з метою створення єдиного творчого континуума. У такій проекції відбувалося культивування основної думки опери – комуністичної ідеології в контексті екзистенційної проекції героїв.

Режисерське відчуття простору, жанрової епічності та монументальності прикріплюється динамічною системою комунікації виконавців з глядачем. Фінал твору, коли Григорій Мелехов після виснажливого пошуку сутності свого життєвого шляху повертається додому, окреслений глибоким сумом людського буття, на сцені проектується динамічна патетика загальної драматургії твору. Така інтерпретаційна модель досягається механізмами форсованого оркестрового та хорового звучання з маркуванням виконавцями високої психологічної напруги на сцені. Запропонована фінальна концепція стимулює до переосмислення життєвих категорій людиною, яка втратила свій життєвий вектор у вирі соціальних, ідеологічно розмитих концепцій. Як зазначив режисер, головна складність полягала у збереженні особливостей Шолоховської мови, неповторного колориту літературного твору. Хор уособлює собою значне сюжетне і смислове навантаження, допомагає яскравіше відбити побут донського козацтва та фольклорні особливості мови [1].

Великою творчою заслугою Д.Гнатюка є рівень підготовки акторського складу до прем'єри. Головна ідея постановки – осмислений підхід виконавського складу до ролі, відчуття акторами стилю, виконавської манери, ідеологічної концепції, притаманної часовим координатам створення вистави. «У творі проживають Шолоховські характери. Поєднати їх з загальною масою досить складно, але це зроблено. Вистава зростає від картини до картини. Яскраві сцени створили Туфтіна, Ципола, Семененко, Мокренко, Кіришев. Тут треба говорити не про їхню гру, а про життя на сцені. Чудово звучить хор. Народні сцені вражають реальність і розмахом. Враження від вистави велике і сильне» – зазначає Ю.Станішевський [8].

Режисерська думка Д.Гнатюка побудована на механізмах системної побудови драматургії опери, структурна сутність яких передбачає донесення до глядача загальної концептуально-драматургічної думки, не втрачаючи значення більш дрібних елементів розвитку твору. Режисерський підхід Д.Гнатюка обумовлений паритетністю мізансценічних побудов, де кожна дрібна її частина розглядається як елемент загальної концептуальної думки, який не тільки формує момент наступного розвитку сюжетної події, а й є невід'ємною його частиною. Відтак, формальний підхід до зв'язуючих елементів-мізансцен, режисер розглядав як основу статичного виконавського мислення, який в процесі реалізації-відтворення

втратить свою динаміку не тільки в процесі виконавської інтерпретації, а й в процесі загального драматургічного розвитку та сприймання. Режисер намагається витримати не тільки ідеологічні формати вітчизняної оперної практики – як механізм продукування радянської ідеологічної концепції з культивуванням патріотичних та народних поглядів, а й донести до глядацького середовища відчуття естетичного маркування головних персонажів вистави.

Режисер виконав вимоги, поставлені перед ним театром, а головне – виконав ті вимоги, які він поставив перед собою – досягти повного усвідомлення актором власного виконавського завдання, відтворити інтерпретаційними механізмами композиторської та режисерської драматургічної моделі. Осмислюючи постановчу концепцію, Д.Гнатюк активно шукає важелі режисерської практики з метою відображення реалістичного полотна на сценічному майданчику. Митець прагне створити цілісний образ опери, який пройде чітким пунктиром його драматичної сутності. Відчути координати простору і часу на сцені, осмислити психологічне навантаження рольової моделі актора, окреслити координати індивідуальності та неповторності, передати глядачу власну виконавську концепцію втілення образу з акцентуванням загально драматургічних векторів вистави – це ті принципові і детерміновані творчими апробаціями критерії, які визначив для себе Дмитро Михайлович. Як зазначає Н.Кошара, квінтесенцією постановки є відчуття реалістичності виконавців, правдивості інтонаційної системи з типовою сценічною поведінкою акторів на сцені [4].

Відчувши режисерський подих, актори дотримуються головної ідеї опери – максимально правдивого відтворення образної характеристики персонажу – як принципу вокального донесення до глядача драматургічного значення партії, так і акторськи обґрунтованої концепції героїв.

Працюючи над формуванням системного і послідовного розвитку драматургії твору, Д.Гнатюк сформував загальну структуру опери у відповідності до її композиторської організації. Та в контексті утримання цілісності структурної організації вистави, режисером було втрачено контроль над деякими окремими елементами в контексті режисерської техніки, художнього оформлення вистави, загальної театральної комунікації.

Відтак, при обговоренні вистави член художньої ради В.Тимофєєв звернув увагу на складність матеріалу, його неоднозначність як в контексті лібрето, драматургії та оркестрової фактури. І.Дзержинський, формуючи структурну сутність опери, зробив акцент у формуванні і розвитку драматургії твору на тому, що глядач досконало знає сюжет твору, його смислову цілісність, і тому дозволяє собі деякі фрагментарності у висвітлення подій. Наприклад, незрозумілою є етимологія деяких мізансцен опери, зокрема тих, де всі дійові особи ідуть із життя за кулісами. Запропоноване вирішення драматургії твору формує одноплановість театральної комунікації, глядач не має можливості відчути внутрішню напругу актора у час його смерті. Такі механізми вирішення сценічного завдання стимулюють до герметизації смислового навантаження сюжетної лінії твору, що породжує ознаки статичності та потенційного гальмування розвитку драматургії опери.

Враховуючи всі зауваження щодо проблемних моментів постановки вистави, сформувалася загальна думка щодо постановки Д.Гнатюка, сутність якої представлена значними пріоритетами режисерської концепції та творчою потенцією опери в просторі театрально-мистецької практики ХХ століття.

Даючи оцінку театральної прем'єри, К.Симеонов висловив своє бачення ситуації, що склалася. Він акцентував увагу на тому, що парадигма розвитку вітчизняного оперного жанру знаходить в координатах динамічних пошуків та апробацій. Формується концепція продукування реалістично-стильових тенденцій у театральній площині, відтак, поняття виконавської і драматургічної ідеальності має розмиті кордони і нівелювання того, що це, фактично, творча апробація і адаптація сучасної режисерської думки до схематичних традиційних рішень, значно девальвує кінцевий результат постановки. Враховуючи це, той аспект, що в процесі підготовки вистави ще піддавалися корегуванню клавір та партитура, кінцевий результат вистави ще не окреслений і буде піддаватися творчому корегуванню.

Я.Вітошинський також підтримав позитивні відгуки щодо загальної оцінки опери і зазначив про значну популярність творів М.Шолохова в контексті прогресивної ідеологічної мотивації. Він зазначив, що введення в репертуар театру опери «Тихий Дон» є не тільки пріоритетно з точки зору театрального простору, та й потенційним в контексті загально-політичних та суспільно-ідеологічних концепцій [8].

Сам режисер чітко окреслив координати проведеної ним роботи і, враховуючи всі потенційні зауваження щодо режисерських недоліків, зазначив про тривалий, складний, але позитивний період його творчості. «Оперне мистецтво має багато умовностей, які часом відділяють його від широких мас слухачів. Навіть реалізм оперної сцени має власний відтінок. Тому я вважаю, що режисура може і повинна допомогти оперному мистецтву стати набутком широкого кола слухачів. Виправданість поведінки артиста, внутрішня правда його почуттів – завжди знайдуть шлях до людських сердець. Поза цим опера – мертва» – заявив у своєму інтерв'ю О.Олександренку Д.М.Гнатюк [6].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше представлено до огляду значний доробок архівних джерел, епістолярної спадщини, що стимулює до об'єктивного та незаангажованого відображення соціокультурного простору України ХХ століття.

Висновок. 108 театральний сезон (1975 – 1976 року) у творчості Д.Гнатюка представлений новими пошуками та режисерськими звершеннями, займаючи активну позицію у динаміці продукування оперного виконавства на теренах вітчизняного культурно-мистецького простору. Його виконавська практика знаходить своє логічне продовження у координатах режисерської діяльності, екзистенційні пориви якої стимулюють до пошуків чергового постановчого матеріалу. Майстер розширює діапазони власного режисерського досвіду, вивчаючи та аналізуючи оперний доробок композиторів як української оперної традиції, російської, так і європейської.

Література

1. Гайко С. Безсмертні герої Шолохова. *Культура і життя*. 1976. 21 лютого.
2. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
3. Каневський Л. Маестро майстрові – зрідні. *Старт*. Київ, 1987. № 7.
4. Кошара Н. Провесень Тихого дона. *Рабочая газета*. Киев. 1976. 22 февраля.
5. Мамчур І. За Шолоховською епопеєю. *Київська правда*. 1976. 23 лютого.
6. Олександренко О. Нова зустріч з героями М. Шолохова. *Театральна Україна*. Київ, 1976. № 26.
7. Протокол № 4 засідання партійного бюро парторганізації театру опери та балету від 28 жовтня 1975 р. *Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка*.
8. Протокол № 4 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 12.02.1976 р. *Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка*.
9. Садовська Г. Моя краща роль – ще попереду. *Вільне життя*. Тернопіль, 1976. 28 листопада.
10. Станишевский Ю. А. «Тихий Дон» – на оперной сцене. *Известия*. 1976. 19 марта.
11. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ: Муз. Україна, 1991. 167 с.
12. Сухленко О. Героїка правди. *Вечірній Київ*. Київ. 19 квітня.1976.
13. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно. *Театрально-концертний* Київ. 1980. № 6.
14. Юцевич Ю. Правда людських почуттів. *Київська правда*. 1976. 20 березня.

References

1. Hayko, S. (1976). Immortal heroes Sholokhov [Ukraine].
2. Gnid, B. (2003).To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
3. Kanevskiy, L. (1987). Maestro maystrovi – zridni [Ukraine].
4. Koshara, N. The Quiet Flow of the Don (1976). [Ukraine].
5. Mamchur, I. (1976). For the Sholokhov epic. [Ukraine].
6. Oleksandrenko, O. (1976). New meeting with heroes M. Sholokhov. [Ukraine].
7. Minutes, No. 4 (1975). Meeting of the Party Bureaus of the Party Organization of the Opera and Ballet Theater. [Ukraine].
8. Minutes, No. 4 (1975). of the Presidium of the Artistic Council. [Ukraine].
9. Sadovska, G. (1976). My best role is still ahead. [Ukraine].
10. Stanishevsky, Y. (1991). A. «Quiet Flows the Don». [Ukraine].
11. Stanishevsky, Y (1991). Dmytro Hnatyuk. [Ukraine].
12. Sukhlenko, O. (1976). The Heroic of Truth. [Ukraine].
13. Turkevich, V.(1980). Sound true, reliable. [Ukraine].
14. Yutsevich, Y (1976). Truth of human feelings. [Ukraine].