

## ДИЗАЙН

УДК 746.3(477)

**Цитування:**

Варивончик А. В. Історичний шлях оздоблення вишивкою традиційного українського вбрання. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 3-9.

Varyvonchik A. (2021). The historical way of embroidery of traditional clothing. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 3-9 [in Ukrainian].

*Варивончик Анастасія Віталіївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну і технологій Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>  
[varivonchik@ukr.ne](mailto:varivonchik@ukr.ne)

**ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ ОЗДОБЛЕННЯ ВИШИВКОЮ  
ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ**

**Мета статті.** Відстежити історичні витoki та генезу оздоблення вишивкою традиційного українського вбрання та проаналізувати запровадження технологічних та технічних інновацій у декоруванні українського одягу. **Методологія** ґрунтується на принципах історизму, мистецтвознавчому аналізі, науковій об'єктивності та системності у дослідженні генези оздоблення українського вбрання. **Наукова новизна.** Розкрито сучасний стан декорування вишивкою традиційного українського вбрання і порушено питання введення інноваційних технологій у сучасному оздобленні одягу. На основі результатів проведеного дослідження можемо зробити **висновки**, що сучасне оздоблення наслідує традиції народного вбрання, включаючи все більше новітніх технологій. Проаналізовано унікальний досвід сучасних майстрів та визначені шляхи розвитку у напрямку мистецтва оздоблення вишивкою. Різноманітні техніки вишивки з безмежним майстерним потенціалом, виступають поряд з творами із застосуванням машинної вишивки.

**Ключові слова:** традиції, дизайнер-модельєр, вишивка, творчість, інновації, освіта.

*Varyvonchik Anastasiia, Doctor of Sciences (Art Studies), Associate Professor, Professor of the Department of Design and Technology Kyiv National University of Culture and Arts*

**The historical way of embroidery of traditional clothing**

**Purpose of the article.** Trace the historical origins and genesis of embroidery decoration of traditional Ukrainian clothing and analyze the implementation of technological and technical innovations in the decoration of Ukrainian clothing. **The methodology** is based on the principles of historicism, art history analysis, scientific objectivity, and consistency in the study of the genesis of the decoration of the Ukrainian dress. **Scientific novelty.** The current state of embroidery decoration of traditional Ukrainian clothing is revealed and the issue of introducing innovative technologies in modern clothing design is raised. **Conclusions.** Based on the results of the study, we can conclude that modern decoration imitates the traditions of folk dress, including more and more the latest technologies. The unique experience of modern masters is analyzed and the ways of development in the direction of the art of embroidery decoration are determined. A variety of embroidery techniques with limitless skillful potential appear alongside machine embroidery works.

**Keywords:** traditions, fashion designer, embroidery, creativity, innovation, education.

Актуальність теми дослідження. Національний костюм – це складова культури нації. Образно-стилістична структура вбрання відображає філософські, етичні, естетичні цінності та норми моральної свідомості народу й загалом рівень матеріальної і духовної культури нації. Сукупність культурних, мистецтвознавчих, освітніх, економічних та

інвайроментальних<sup>1</sup> процесів сприяє створенню нових культурних кодів, символів і знаків, що транслюється в образах, ідеях, проектах сучасних дизайнерів-модельєрів. Завдяки стрімкому розвитку соціальних мереж й інтернет-ресурсів загальна система смислів та подій стає більш доступною. У ХХІ столітті оберегові й духовно-естетичні підтексти

українського вбрання втрачають свої визначальні функції, сакральне значення, як і свої регіональні виражальні особливості. Традиційний одяг набуває інвайроментальних та декоративних характеристик. Усвідомлення у світі екологічних цінностей доводить необхідність гармонізації людини з довкіллям, що поступово знаходить відображення в інноваційних рішеннях сучасних майстрів та дизайнерів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження науковцями національного костюму дозволяє зіставити етнографічні матеріали і порушити питання про генезу оздоблення вишивкою як формотворчої складової національного костюму України. Вітчизняними вченими М. Костишиною [11], М. Білан [2], Г. Стельмащук [2], Л. Бурачинською [3], Т. Ніколаєвою [14], К. Матейко [12] та ін., здійснено фундаментальний внесок у розвідці локальних рис українських костюмних комплексів та способів їх декорування. Наукові дослідження української народної вишивки та регіональні особливості оздоблення здійснили Т. Кара-Васильєва [9; 10], Р. Захарчук-Чугай [6; 7], А. Варивончик [4], Т. Шнуренко [20] та ін. Особливості та позначки орнаменталізації в українській вишивці відстежив М. Селівачов [15]. Техніку і технологію виконання у вишивці розглянули Г. Цибульова [19], Г. Гаврилова [19]. Аналіз специфіки дизайнерських інтерпретацій та сприйняття вишиванки у моді ХХ – початку ХХІ ст. розглянуто М. Мельником, де досліджено головні чинники модності вишиванки та виявлено «основні ознаки її художньо-стилістичної подачі у різні історичні періоди» [13].

У більшості праць та публікацій авторів за цією тематикою розкриваються різноманітні аспекти, пов'язані з українським кроєм та традиційним мистецтвом оздоблення вбрання, проте на цей час постає актуальним питання використання новітніх технік вишивки та технологій виготовлення як тканин і ниток, так і оздоблення одягу, що чекає на своє висвітлення.

Метою дослідження є відстеження історичних витоків та запровадження технологічних та технічних інновацій у сучасному оздобленні вишивкою українського одягу, за прикладами робіт дизайнерів-модельєрів ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Аналіз історичних джерел, музейних зразків народної творчості засвідчує, що українське мистецтво вишивання має давнє походження, витoki якого сягають епохи неоліту. [6, 6]. В епоху бронзи вишивка супроводжує всі вбрання. Як

спосіб прикрашання одягу вона виникла і розвинулась із швів, про що свідчать найдавніші зразки вишивок [5, 3]. На теренах України відома пам'ятка ХІ – ХІІ ст. із села Жежава (нині с. Зелений Гай, Тернопільська обл.), де «технікою «вприкріп» виконаний складний ромбоподібний розвід із розетками на краях» [17, 266]. Дослідник-мистецтвознавець М. Селівачов, вивчаючи композицію антимінса<sup>2</sup> 1148 року, вказує на його схожість з вишивкою та трактує «як накреслений узор для вишивання або наслідування техніці вишивання чорнильним малюнком» [15, 12].

Відомо, що для оздоблення одягу на теренах України застосовували найрізноманітніші матеріали від жіночого волосся та соломи до срібних та золотих ниток. До прийняття християнства остаточно відбулося формування основних складових українського вбрання. З прийняттям християнства посилювався вплив Візантії на культуру Київської Русі. Коштовні золототкані та шовкові матерії, бахрама, тасьма, стрічки, галуни, намистини, бісер, дорогоцінне каміння та перли разом з емалевими комплексами створювали яскраву інтерпретацію візантійського костюму. Оздоблювання стрічками з візантійської парчі з візерунком із золотих ниток на шовковій основі або шовковими стрічками символізувало заможність родини. До стародавніх способів декорування відносилась аплікація різноманітними металевими нашивками та вишивка. Остання, із примітивного плетіння цупких ниток, перетворюється на гаптування, яке складає більш цільний орнаментальний малюнок. Фігури набувають контурів, ускладнюються, з'являються елементи рослинних орнаментів, але переважає геометричність. З часом художній смак майстринь та розуміння засобів композиційної побудови зумовили розквіт мистецтва оздоблення одягу. ХІІІ ст. визначається гальмуванням всієї культури, але «художні традиції залишаються живлющим ґрунтом, на якому йшло подальше формування і розвиток художньої культури українського народу» [10, 8].

У ХVІІ-ХVІІІ ст. особливого розвитку набуває гаптування і вишивка, що було викликано як загальним соціально-економічним, так і культурним піднесенням, що «свідчить про яскраво виражені риси національної самобутності», – наголошує Т. Кара-Васильєва [9, 7]. Деталізація візерунків сприяє поширенню нових технік вишивки: настилування, гладі. Найчастіше вишивка у вбранні розташовується на рукавах, пазухах, комірі, манжетах рукавів, подолі, запасках,

подолі спідниць та ін. На одязі чоловіків вона відрізняється простотою, у порівнянні з вишивкою на жіночому вбранні, яка виконувалася небіленими нитками, натертими воском, або вовняними, фарбованими природними барвниками. Геометричні, рослинні, зооморфні, антропоморфні орнаментальні мотиви вишивки усіх регіонів України вирізнялися, що ґрунтовно досліджено на цей час. Так само чоловічі, жіночі символи, що пов'язувалися із давньослов'янськими релігійними символами. Для підсилення святковості вбрання поширення набуває вишивка білим шовком на тонкій прозорій тканині з додаванням золотих і срібних ниток, мережива [9, 8]. Таким чином, у XIX ст. особливістю української вишивки стає культурне засвоєння матеріалів та технік Візантійської культурної спадщини в поєднанні з самотнім українським орнаментально-сюжетним змістом. Кольорова гама, орнаментальні мотиви, художні композиції викристалізуються із покоління в покоління, залишаючи нащадкам найбільш художні, доцільні, типові взірці орнаментів, технік, швів та ін.

З розвитком хімічної промисловості на початку XX ст. поліхромія увійшла у мистецтво вишивки та оздоблення, але було втрачено технології використання природних барвників. У художній промисловості України з розвитком масового виробництва одягу та його декорування з використанням орнаментів традиційної народної вишивки, у другій половині XX століття відбувається запровадження машинної вишивки з виконанням технік: «брідки», «жук», «гладь», «пісок», «бісер», «дірочка». Тамбурні машини вишивали ланцюжковими швами: «тонкий шнур», «обкрутка», «баранець». Наприкінці 80-х р. XX ст., з'явилися напівавтоматичні вишивальні машини, що виконували вишивку технікою «гладь» з розгоном [4, 152]. У 90-х рр. XX ст. в Україні була започаткована вишивка промисловими автоматами від

японського виробника. Останнє десятиріччя XX ст. позначилося занепадом виробництва цієї галузі, відбулася втрата високохудожніх технік: вишивка по маркізету, шовку [4, 432]. Нині для вишивання використовують сукно, капрон, шовк, крепдешин та ін. Нитки застосовують різнобарвні: муліне, шовк, ірис [17, 267]. Розвиток текстильної промисловості у світі додав сучасному українському ринку багатоголовкові вишивальні автомати, які виконують комбіновані вишивки «гладь», «махра», а також прозорі техніки: «вирізування», «мережки».

Технічні та художні надбання у вишивці з різноманітністю її орнаментів, обрисів, елементів, їх поєднань і комбінацій (мотивів), тональних, фактурних і колористичних ефектів є невичерпним джерелом натхнення у дизайні та виготовленні сучасного українського одягу. Цей безцінний скарб духовності та естетики стає джерелом збереження народних традицій, необхідний при вихованні нащадків, який об'єднує українців в єдину націю. Українські вишивальні традиції відомі у світі завдяки творам заслужених майстринь народної творчості України Н. Іпатій [8], Н. Вакуленко [18], О. Гасюк [21] та ін. Їх роботи зберігаються у багатьох країнах світу.

Запит на вишиванки у світовій моді актуалізувало появу нових дизайнерських костюмів. Стилзацією одягу до світових тенденцій моди відзначені колекції дизайнерів-модельєрів Р. Богуцької, Л. Бушинської, О. Караванської, О. Теліженко, Л. Чернікової, О. Полонець, В. Кін, Ю. Магдич та багато ін. Із застосуванням вишивки створює жіночий одяг сучасний дизайнер Оксана Полонець. Розробляючи святкові, весільні, вечірні колекції, модельєр використовує шовкові, атласні, лляні тканини та органзу. У 2015 р. відбулися покази її моделей в Нью-Йорку та Чикаго. У 2017 р. бренд «Оксана Полонець» (рис 1, а-в) нагородили «Золотим знаком якості національних товарів та послуг» [23].



а



б



в

Рис. 1 а-в. Моделі одягу з вишивкою О. Полонець

Однією з відомих дизайнерів одягу в Україні є львів'янка Оксана Караванська. Її колекції були відзначені відомим кутюр'є П. Карденом. У своїх творах Караванська

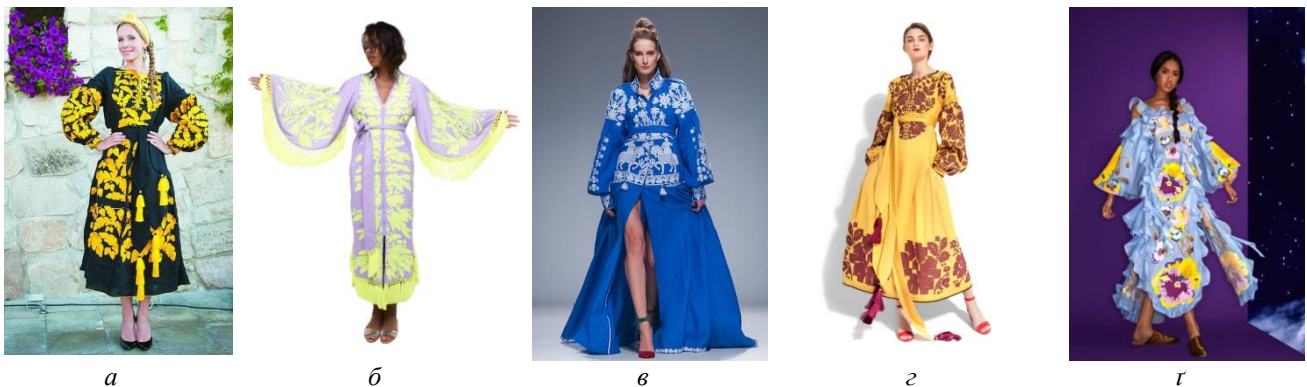
застосовує сучасний крій та ручну вишивку з традиційними українськими орнаментами Карпатських регіонів, Львівщини, Івано-Франківщини, Буковини та ін. [23].



*Рис. 2 а-г. Моделі одягу з вишивкою О. Караванської*

Юлія Магдич, володарка відзнаки «Ікона Стилю» за версією журналу ELLE, власниця премії «Elle Style Awards», створила в 2013-му

«бренд вишуканих та оригінальних вишиваних суконь. Одяг її бренду продається в 50 країнах світу» [23].



*Рис. 3 а-г. Моделі одягу з вишивкою Юлії Магдич*

Колекцію вишитих суконь на льоні Віти Кін журнал «The Wall Street Journal», назвав

найпопулярнішими літніми сукнями 2015-го року.



*Рис. 3 а-г. Моделі одягу з вишивкою Віти Кін*

Мистецтвознавець М. Мельник відзначає, що «український стрій послужив джерелом натхнення для колекцій Gaultier Paris (весна-літо 2005) та John Galliano (осінь-зима 2008–2009)» [13]. Аналізуючи світові модні тенденції початку XXI ст., дослідники доводять, що всесвітньовідомі дизайнери фешн-брендів: Gucci, Gaultier, Valentino, John Galliano, Alberta Feretti, H&M, Antik Batik, Mes Mademoiseles представляють вишиванку як «елемент вільного богемного космополітичного стилю» [13]. Вбрання у національному стилі стало модним серед представників як української влади, так і молоді. У молодіжній моді українців більшого значення набуває етностиль.

Для митців сучасного українського вбрання видове розмаїття творів може бути розширене завдяки використанню новітніх технік вишивки. У державному підприємстві «Український інститут інтелектуальної власності» в 2009 році Н. Гончарук було запатентовано «спосіб вишивання на різних матеріалах». При цьому обирають кольорову гаму, використовуючи двошарову, тришарову техніку вишивки, «французький вузлик». Застилання полотна нитками проводять, починаючи зі створення об'ємності зображення композиції. У визначених місцях малюнку здійснюють накладання багатшарового настилування ниток певного кольору. По закінченні виконання вишивки окантовують складові малюнку [16].

Висновки. Оздоблення вишивкою сучасного українського вбрання наслідують традиції усіх минулих поколінь. За впливу гендерних, вікових та соціально-економічних факторів сформувалося сучасне оздоблення вишивкою українського костюму. Інші розвинуті культури сприяли вдосконаленню декорування українського вбрання, як елементу формоутворюючій складовій костюмного комплексу. У XXI столітті український одяг втрачає свої оберегові й сакральні значення. Послаблюються регіональні виражальні особливості. Традиційний одяг набуває декоративних та інвайроментальних характеристик. Екологічність використовуваних матеріалів має велике значення для сучасного споживача. Світові проблеми доводять необхідність гармонізації людини з довкіллям, що поступово знаходить відображення і в моделях одягу сучасних дизайнерів-модельєрів. Опрацювання і обґрунтування можливостей у поєднанні традицій з художньо-естетичними та техніко-технологічними інноваціями є

актуальним напрямом наукових досліджень, що являє собою важливе підґрунтя для збереження традицій.

### Примітки

<sup>1</sup> Англ. environment – оточення, середовище. Матеріальне оточення системи, процесу або організму [20].

<sup>2</sup> Антимінс [грец. ἀντιμῆνσιον (ἀντιμῆνσιον) – те, що замість престолу; від грец. ἀντί – замість і лат. Mensa – стіл, трапеза] – у православ'ї частина престолу; освячений архієреєм чотирикутний плат зі шшитими мошами святих і символічними зображеннями, обов'язковий для здійснення літургії [1].

### Література

1. Антимінс. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BD%D1%81> (дата звернення: 3.11.2021).
2. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Український стрій. Львів: Фенікс, 2000. 325 с.
3. Бурчинська Л. Український народний одяг. Торонто: Філадельфія, 1992. 310 с. : іл.
4. Варивончик А. В. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції : монографія. 2-ге вид., перероб. та допов. Київ: «Ліра-К». 2019. 552 с.
5. Васіна З. Український літопис вбрання: науково-художні реконструкції: книга-альбом у 2-х т. Київ: Мистецтво, 2003. Т. 2. 448 с.
6. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР. Київ: Мистецтво. 1988. 190 с.
7. Захарчук-Чугай Р. В. Вишивка. Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: у 2 т.: Львів: Духовна культура, 2002. Т. 2. С. 256–273.
8. Іванов Ю. Ніна Іпатій із Решетилівки вишиває сорочки та блузи у художній техніці білим по білому. URL: <https://oukr.info/nina-ipatij-iz-reshetylivky-vyshyvaye-sorochky-ta-bluzy-u-hudozhnij-tehniczi-bilym-bilomu.html> (дата звернення: 30.10.2021).
9. Кара-Васильєва Т. В. Українська сорочка (Таємниці чарівної нитки). Київ : Мистецтво, 1982. 146 с.
10. Кара-Васильєва Т. В. Українська сорочка. Томоріс. Київ: Мистецтво, 1994. 232 с.
11. Костишина М. В. Український народний костюм північної Буковини. Традиції і сучасність. Чернівці: Рута, 1996. 194 с.
12. Матейко К. Український народний одяг: етнографічний словник. Київ: Наукова думка, 1996. 195 с.
13. Мельник М. Т. Вишиванка в контексті моди XX – початку XXI століття. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з

міжнародною участю «Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики. Сучасний стан, загрози перспективи». Київ, 2016. С. 20-22 URL: <https://uccs.org.ua/wp-content/uploads/2018/02/tradcult2016.pdf>, (дата звернення: 28.10.2021).

14. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ: Наукова думка, 1996. 176 с.

15. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. 2-е вид., допов. та випр. Київ: Редакція вісника «АНТ», 2009. 408с.

16. Спеціальна інформаційна система Укрпатенту. Спосіб вишивання. URL: <https://sis.ukrpatent.org/uk/search/detail/266303/> (дата звернення: 28.10.2021).

17. Тернопільський Енциклопедичний Словник: [в 4 т.] / передм. Г. Яворський. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1: А-Й. 2004. 696 с.: іл. С. 266.

18. В. С. Фурман. Вакуленко Надія Вікторівна / Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=32938](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=32938) (дата звернення: 26.10.2021)

19. Цибульова Г.К., Гаврилова Г.Ф. Ручне вишивання. Київ: Техніка, 1982. 56 с.

20. Шнуренко Т. Дослідження української сорочки як складової традиційного строю у працях вітчизняних науковців (друга пол. XIX ст.– 80-ті роки XX ст.) Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: культурологія) 2019. вип. 30, с. 68–76.

21. Яківчук О. Ф., Шудря Є. С. Гасюк Олена Онуфрїївна / Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=28846](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=28846) (дата звернення: 26.10.2021).

22. General Multilingual Environmental Thesaurus URL: <https://www.eionet.europa.eu/gemet/ru/concept/10166>.

23. Ukrainian people. ТОП-7 УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ, ВІДОМИХ У СВІТІ URL: <https://ukrainianpeople.us/%D1%82%D0%BE%D0%F7-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%85-%D1%83/> (дата звернення: 26.10.2021).

## References

1. Antymins. (n.d.). Great Ukrainian Encyclopedia. URL: Retrieved from <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BD%D1%81> [in Ukrainian].

2. Bilan M. S. (2000). Stelmashchuk H. H. Ukrainian system. Lviv: Feniks. [in Ukrainian].

3. Burachynska L. (1992). Ukrainian folk clothing. Toronto: Filadelfiia, il. [in Ukrainian].

4. Varyvonchuk A. V. (2019). Artistic crafts of Ukraine: genesis, historical evolution, current state and trends: monograph. 2nd ed., rev. and add. Kyiv: «Lira-K». [in Ukrainian].

5. Vasina Z. (2003). Ukrainian chronicle. Outfits: scientific and artistic reconstructions: book-album in 2 volumes. Kyiv: Mystetstvo. T. 2. [in Ukrainian].

6. Zakharchuk-Chuhai R. V. (1988). Ukrainian folk embroidery: western regions of the Ukrainian SSR R. V. Zakharchuk-Chuhai. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

7. Zakharchuk-Chuhai R. V. (2002). Embroidery. Lemkivshchyna. Historical and ethnographic research: in 2 volumes. T. 2 Lviv: Dukhovna kultura. 256–273. [in Ukrainian].

8. Ivanov Yu. (n.d.). Nina Ipatiy from Reshetilovka embroiders shirts and blouses using art technique in white on white. Retrieved from URL: <https://oukr.info/nina-ipatij-iz-reshetylivky-vyshyvaye-sorochky-ta-bluzu-u-hudozhnij-tehniczi-bilym-bilomu.html> [in Ukrainian].

9. Kara-Vasylieva T. V. (1982). Ukrainian shirt (Secrets of the magic thread): [album]/ T. V. Kara-Vasylieva. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

10. Kara-Vasylieva T. V. (1994). Ukrainian shirt. Tomoris. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

11. Kostyshyna M. V. (1996). Ukrainian folk costume of northern Bukovina. Tradition and modernity. Chernivtsi. Ruta, 194. [in Ukrainian].

12. Mateiko K. (1996). Ukrainian folk clothing: ethnographic dictionary. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

13. Melnyk M. T. (2016). Vyshyvanka in the context of the fashion of the XX - early XXI century. Materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation “Traditional culture of Ukraine of the XXI century as a component of cultural policy. State of the art, threats to the future. Kyiv. 20-22 Retrieved from URL: <https://uccs.org.ua/wp-content/uploads/2018/02/tradcult2016.pdf>, [in Ukrainian].

14. Nikolaieva T. (1996). History of Ukrainian costume. Kyiv. [in Ukrainian].

15. Selivachov M. R. (2009). Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology): textbook. allowance. 2nd ed., add. and ex. Kyiv: Redaktsiia visnyka «ANT», [in Ukrainian].

16. Special information system of Ukrpatent. Embroidery method. Retrieved from URL: <https://sis.ukrpatent.org/uk/search/detail/266303/> [in Ukrainian].

17. Ternopil Encyclopedic Dictionary: [in 4 volumes] (2004). G. Yavorsky. Ternopil: VAT TVPK «Zbruch», T. 1: A-Y. 696 s.: il. 266. [in Ukrainian].

18. V. S. Furman. (n.d.). Vakulenko Nadezhda Viktorovna. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version. Ch. editorial board: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak, etc.; NAS of Ukraine, NOSH. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=32938](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=32938) [in Ukrainian].

19. Tsybulova H.K., Havrylova H.F. (1982). Hand embroidery. Kyiv: Tekhnika. 56. [in Ukrainian].

20. Shnurenko T. (2019). Research of the Ukrainian shirt as a component of the traditional system in the works of domestic scientists (second half of the 19th century – 80s of the 20th century) Ukrainian culture: past, present, ways of development (direction: cultural studies) issue. 30, 68–76. [in Ukrainian].

21. Iakivchuk O. F., Shudria Ye. S. (2006). Gasyuk Elena Onufrievna Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version [online] / Ch. editorial

board: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak, etc.; NAS of Ukraine, NOSH. Kyiv: Institute of Encyclopedic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, Retrieved from URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=28846](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=28846) [in Ukrainian].

22. General Multilingual Environmental Thesaurus. Retrieved from URL: <https://www.eionet.europa.eu/gemet/ru/concept/10166>. [in Ukrainian].

23. Ukrainian people. TOP-7 UKRAINIAN DESIGNERS FAMOUS IN THE WORLD. Retrieved from

URL: <https://ukrainianpeople.us/%D1%82%D0%BE%D0%BF-7->

[%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85-](https://ukrainianpeople.us/%D1%82%D0%BE%D0%BF-7-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85-)

[%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2-](https://ukrainianpeople.us/%D1%82%D0%BE%D0%BF-7-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2-)

[%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%85-%D1%83/](https://ukrainianpeople.us/%D1%82%D0%BE%D0%BF-7-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%85-%D1%83/) [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.08.2021*

*Отримано після доопрацювання 10.09.2021*

*Прийнято до друку 17.09.2021*

УДК 7.012+003.7:655.24:655.532(477)

**Цитування:**

Дубрівна А. П., Дороніна С. О. Український шрифт: витоки, етапи формування, стилістичні особливості. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 10-14.

Dubrivna A., Doronina S. (2021). Ukrainian font: origins, stages of formation, stylistic features. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 10-14 [in Ukrainian].

*Дубрівна Антоніна Петрівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри рисунка та живопису  
Київського національного університету  
технологій та дизайну  
<https://orcid.org/0000-0001-8012-6946>  
antart@ukr.net

*Дороніна Софія Олександрівна,*  
магістрант кафедри рисунка та живопису  
Київського національного університету  
технологій та дизайну  
sonyaaador98@gmail.com

## УКРАЇНСЬКИЙ ШРИФТ: ВИТОКИ, ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

**Мета роботи** – висвітлення особливостей становлення українського шрифту й аналіз взаємодії формотворчих та образних особливостей в системі пошуку національного стилю. **Методологія** дослідження побудована згідно загальних мистецтвознавчих принципів наукового пізнання, що базуються на системно-аналітичному, комплексно-історичному, формальному підходах та узагальненні. **Наукова новизна** полягає у розкритті візуально-комунікативних аспектів та художньо-стильових особливостей українського шрифту в контексті комплексного визначення передумов його становлення та розвитку. **Висновки.** Окреслено перспективу розвитку сучасного українського шрифту, що полягає у ствердженні національної складової, базуючись на міцному ґрунті минулого, протиріччях еволюції та становленні його нових форм та моделей. Визначено особливу роль українського шрифту як засобу візуальної комунікації, що має високий рівень сприймання носіями української мови. Виявлено позитивний ефект використання акцидентних шрифтів з метою втілення українських автентичних народних традицій.

**Ключові слова:** український шрифт, національний стиль, письмо, шрифтова графіка, візуальна комунікація, сприйняття.

*Dubrivna Antonina, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design; Doronina Sofiia, Master Candidate of the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design*

**Ukrainian font: origins, stages of formation, stylistic features**

**The purpose of the article** is to highlight the peculiarities of the establishment of the Ukrainian font and analysis of the interaction of formative and figurative features in the retrieval system of national style. **The methodology** is built according to the general principles of art history of scientific knowledge based on system-analytical, complex-historical, formal approaches, and generalization. **The scientific novelty** lies in the revelation of visual and communicative aspects and artistic and stylistic features of the Ukrainian font within the context of a comprehensive definition of the factors of its formation and development. **Conclusion.** The perspective of the development of the modern Ukrainian font is outlined, which lies in the assertion of the national component based on the stable foundation of the past, the contradictions of evolution, and the formation of its new forms and models. The special role of the Ukrainian font as a means of visual communication with a high level of perception by native speakers of the Ukrainian language is determined. The positive effect of using accidental fonts in order to embody Ukrainian authentic folk traditions has been revealed.

**Keywords:** Ukrainian font, national style, writing, font graphics, visual communication, perception.

Актуальність теми дослідження. Наразі вектор розвитку українського суспільства прямує до усвідомлення та ствердження своєї національної ідентичності. Шрифтова

культура і еволюція писемності України є одними з ключових аспектів для вивчення й відновлення культурних цінностей та традицій. Постійне збільшення об'ємів

інформації актуалізує питання покращення її сприймання. Це можливо реалізувати через створення особливої стилістики шрифту, що наслідують культурну спадщину минулого, відповідає вимогам сучасності та отримує позитивну візуальну реакцію носіїв мови.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню форм письма, його типології, графічній пластиці букв та історії української графіки приділяли увагу багато поважних зарубіжних й вітчизняних дослідників, таких як: В. Даниленко, І. Дудник, В. Мітченко, Г. Нарбут, М. Чабайовська, В. Чебанник, та ін.

Темі становлення українського автентичного шрифту, а саме дослідженню стародруків багато уваги приділив науковець І. Дудник. Значення результатів його дослідження полягає у ознайомленні з історією української графіки і книги, висвітленні появи і розвитку перших українських шрифтів та знайомству з українською історичною шрифтовою спадщиною [8]. Дослідниця М. Чабайовська сконцентрувала вектор своєї праці на становленні українського рукописного шрифту, його значенні для культурної спадщини, підкреслюючи актуальність для сучасного використання [17].

На розвиток шрифту України, яка входила у XVIII ст. до складу Російської імперії, дуже негативно вплинуло проведення шрифтової реформи Петром I в 1708 р., внаслідок чого замість давньоруського шрифту почали використовувати «гражданський» шрифт, значно спрощений [15].

Знаний український дизайнер В. Даниленко розглядав проблему, еволюції графічного дизайну України і дійшов висновків, що дизайн має бути унікальним та відтворювати свою національну ідентичність. На сучасному етапі необхідним є створення нових форм, що прокладе шлях до формування і усвідомлення власних цінностей [6]. Саме тому тема національної візуальної унікальності українського шрифту вимагає уважного вивчення і поглиблення, особливо в контексті художньо-образних аспектів та їх впливу на сприйняття носіями української мови.

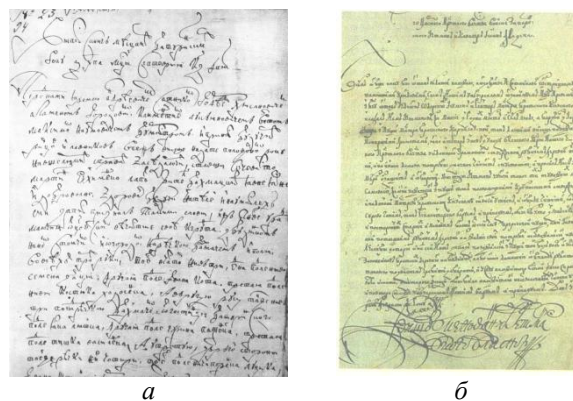
Метою дослідження є висвітлення особливостей становлення українського шрифту й аналіз взаємодії формотворчих та образних особливостей в системі пошуку національного стилю.

Виклад основного матеріалу. Базуючись на тому, що шрифт є елементом візуальної комунікації, він безпосередньо впливає на нас як на носіїв мови та має позитивний ефект на формування національної свідомості в українському соціумі й виявляє собою унікальну мистецько-культурну форму [4].

Тому погоджуємося з думкою дослідниці М. Ісмаїлової, що типографіка становить потужний засіб комунікації і впливу на споживача, а шрифт має відповідати національним цінностям суспільства [9, 24-32]. Дійсно, попри сучасні глобалізаційні процеси, актуальним наразі є звернення до етнічних візуальних елементів в системі графічного проектування.

Для того, щоб стверджувати власну автентичність, необхідним є вивчення процесу формування шрифту, дослідження культурної спадщини. Історія українського письма має фундаментальне значення для осмислення національної ідентичності і є складовою культурного надбання.

Рівень друкарської справи в минулому України надавав можливість бути нарівні з виданнями провідних країн Західної Європи. Пересопницьке Євангеліє не має рівних серед українських рукописів, воно написано українським уставом та півуставом з елементами скоропису (Рис.1). [13].



**Рис. 1. Зразки скоропису: а – історичний зразок скоропису; б – Універсал гетьмана Війська Запорозького Івана Мазепи.**

Скоропис є найзручнішою і візуально найпривабливішою формою, через свою зв'язаність. Завдяки історичним знахідкам, маємо унікальні зразки для створення нових шрифтів.

Аналізуючи історичні етапи формування українського шрифту, варто підкреслити руйнівний вплив «гражданського» шрифту реформи Петра I, що спростив вигляд старослов'янського письма, максимально наближаючи його до західноєвропейської антикви, саме це зробило кирилицю естетично непривабливою [14, 154]. Він простий і читабельний, проте не відповідав характеру української ідентичності, оскільки не мав українських етнічних ознак.

Одним з найголовніших чинників впливу шрифту на носіїв мови є збереження його національних особливостей та акцидентності, що впливає на читабельність.

На думку українського дизайнера-графіка Т. Іваненка, акцидентний шрифт підкреслює роль у збереженні національної ідентичності та найкраще показує народні особливості, а може слугувати шляхом до відродження культурних традицій у графічному мистецтві [8, 54].

На початку ХХ ст. активізуються спроби відродити українські шрифти. М. Кірнарський та Г. Нарбут одними із перших намагалися письмово відродити культурну спадщину. Нарбут створив для Української Народної Республіки абетку української мови [10]. А Кірнарський, який був учнем Г. Нарбута, у своїх працях також надихався стародруками, створюючи свій особливий напрям, який втілював народні мотиви. Своєю працею він проклав дорогу до книжкової графіки, незважаючи на тернистий шлях [5, 68-70].

У радянській Україні форму друкарських шрифтів отримала лише розробка В. Хоменка, який був автором першого українського складального шрифту, над яким працював протягом 1964-1967 рр. Результат цієї роботи мав 6 накреслень і використовувався для набору багатьох книг і видань. Пізніше в 2000 р., сучасний шрифтовий дизайнер В. Харик створив цифрову версію цієї гарнітури [16].

Так, визначною постаттю в історії українського сучасного шрифту є В. Чебанік, професор, художник-графік, каліграф, який понад 40 років досліджував літерну графіку та відтворював український алфавіт. Василь Якович зробив потужний внесок у художню культуру і розвиток українського шрифту. Він працює у галузі книжкової графіки, створює оригінальні шрифтові композиції. Неоцінним досягненням стало створення його славнозвісного шрифту «Рутенія». Із здобуттям незалежності Україною він стає провідником нового вектору в її новій шрифтовій графічній культурі, створивши

абетку на основі класичної кирилиці, прагнучи привернути увагу до українських народних символів за допомогою особливої мови шрифту [15], (Рис.3).



**Рис.3. Приклад гражданського шрифту і шрифту В. Чебаніка «Рутенія»:**  
а – гражданський шрифт Петра І;  
б - шрифт В. Чебаніка «Рутенія».

Його доробок у галузі мистецтва шрифту і книжкової графіки є дійсно унікальним, що суттєво вплинув на молодих художників і дизайнерів, надаючи невичерпне джерело натхнення та поштовх до творчості. Напрацювання В. Чебаніка спонукали до активного пошуку в системі графічного проектування шрифтів українських шрифтовиків, серед яких варто виділити А. Шевченка й К. Ткачова (Рис. 4).

УКРАЇНА



А



Оксана

б



Україна – держава  
Найбільша країна  
територія повністю  
віддавна на території  
існували держави  
останньої до скла  
територія середні

в

**Рис. 4. Приклад використання шрифту у медіапросторі:** а – застосування авторського шрифту у культурному просторі, автор А. Шевченко; б – шрифт «Оксана» А. Шевченка, удостоєний премії всеукраїнського шрифтового фестивалю «Рутенія»; в – застосування шрифту у ЗМІ, автор К. Ткачов.

Завдяки праці А. Шевченка Україна має певну шрифтову базу, що використовують в художньому проектуванні реклами та

поліграфії. Надзвичайно талановитий майстер, який не має дизайнерської освіти, створив шрифти, що є реальним втіленням

національної української ідентичності. Дизайнер вважає, що культурне відродження рідної країни є доволі довгим та складним процесом, і натхнення потрібно черпати у попередників. Однією з найкращих його робіт є супер-сім'я шрифтів «Оксана». За цю роботу він отримав премію на першому українському фестивалі шрифтів «Рутенія» [7].

Варто виділити доробок дизайнера шрифтів К. Ткачова, шрифти якого стали частиною українських проєктів «Ukraine Now», «Rozetka», «NAMU», «Мінкультури», «Дія», логотип для «Укрзалізниці», рок-фестивалю «Західфест», шрифти для розробки фірмового стилю адміністрації Білої Церкви, Луцька та Дніпра та багатьох українських міст. Він створює кастомні шрифти, виготовлення яких обумовлено готовністю українського ринку до замовлень. На думку автора, вдалий шрифт може замінити будь-який логотип. Зазначимо, що наявність держзамовлення на проєктування сучасного українського шрифту, підтверджує позитивне сприйняття та активний запит українського суспільства на автентичні художні форми [11].

У контексті піднятої теми виділимо плідну співпрацю Г. Заречнюка, Д. Растворцева та Л. Турецького, які презентували шрифт, що базується на реальному почерку Т. Шевченка. Основою для нього стало факсимільне видання рукописної збірки творів «Три літа». Шрифт має назву «Kobzar KS» і доступний для безкоштовного завантаження на офіційному сайті шрифту. (Рис. 5), [3].

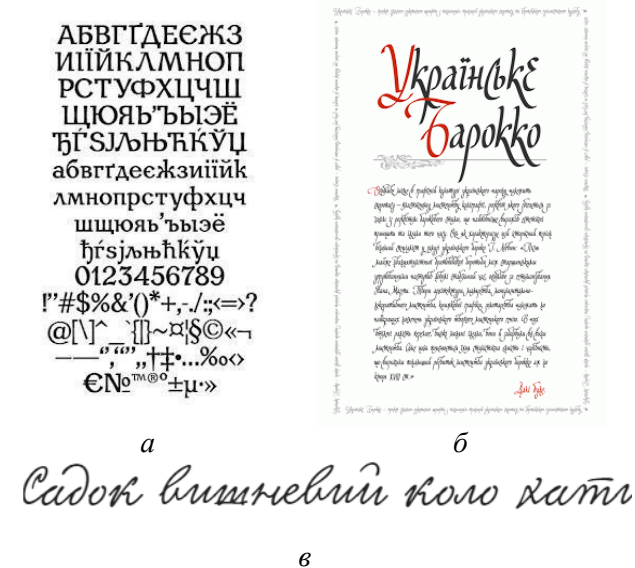


Рис. 5. Приклади сучасного українського шрифту: а, б – шрифти Г. Заречнюка; в – цифрова інтерпретація шрифту Kobzar KS авторів: (Г. Заречнюк, Д. Растворцев, Л. Турецький).

З огляду на вищезазначене, зазначимо, що сучасне графічне шрифтове проєктування в Україні набуває впевненого піднесення завдяки поглибленню осмислення ціннісних орієнтирів українського суспільства в напрямку ствердження національного стилю та плідним напрацюванням дизайнерів, що на гідному рівні втілюють найкращі вияви української культурної традиції.

Наукова новизна. Комплексний аналіз історичних передумов і етапів розвитку українського шрифту дозволив виявити його художньо-стильові особливості, що полягають у гармонійному поєднанні національних традицій, уживаних принципів проєктування шрифтових форм та композицій, а також актуальні тенденції, що відповідають запитам українського сучасного суспільства та позитивно впливають на акт сприйняття в контексті візуальної комунікації.

Висновки. Згідно проведеного аналізу, підкреслимо позитивну перспективу розвитку сучасного українського шрифту, що полягає у ствердженні національної складової, базуючись на міцному ґрунті минулого, протиріччях еволюції та становленні його нових форм та моделей. Дослідження визначило особливу роль українського шрифту як засобу візуальної комунікації, що має високий рівень сприймання носіями української мови та виявило позитивний ефект використання акцидентних шрифтів з метою втілення українських автентичних народних традицій.

Література

1. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000. Київ, Ірпінь: Перун, 2005, VIII, 1728 с.
2. Висоцький С. А. Давньоруські надписи Софії Київської. XI-XIV ст. Київ, «Наукова думка», 1966. 238 с.
3. В Україні створили шрифт, ідентичний почерку Тараса Шевченка. Створили шрифт, ідентичний почерку Тараса Шевченка: веб-сайт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26574906.html> (дата звернення 11.04.2021).
4. Гарнітура шрифту та її вплив на сприймання тексту. Реферат: веб-сайт URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/journalism/25035/> (дата звернення 15.04.2021)
5. Голлербах, Е. Графіка Марка Кірнарського [Електронна копія] / Е. Голлербах // Бібліологічні вісті. 1926. № 2. С. 68-72.
6. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проєктної культури: Монографія. Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.; іл.
7. Дизайнер знаков и букв Андрей Шевченко. Шрифты: веб-сайт. URL: <http://www.adme.ua/shevchenkoandrej/dizajner-znakov-i-bukv-andrej-shevchenko-101805/> (дата звернення 05.05.2021).

8. Иваненко Т. А. Современные тенденции формирования акцидентного шрифта. Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Харьков: ХГАДИ, 2006. № 1. С. 47-57.

9. Исмаилова М. С. Шрифт як основний засіб формоутворення візуально-образної мови типографіки в дизайні поліграфічної рекламної продукції періоду раннього модернізму. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2016. № 5. С. 24-32.

10. Кирилівські читання. Сучасний український шрифтовий дизайн. [веб-сайт] URL: [http://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post\\_29.html](http://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post_29.html) (дата звернення 8.04.2021).

11. Кирило Ткачов. Шрифти замовляють у півтора-два рази більше щорічно: веб-сайт. URL: <https://tegraf.design/kyrylo-tkachov-shryfty-zamovlyayut-u-pivtora-dva-razy-bilshe-shhorichno/> (дата звернення 02.05.2021).

12. Огієнко І. І. Історія українського друкарства: упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. С. Тимошик; Ред. кол.: Ю. П. Дяченко, В. О. Замлинський, Л. Г. Мельник, Ю. М. Мушкетик, В. Г. Сарбей, В. А. Смолій, В. П. Тараник, Ф. П. Шевченко (голова). Кбів: Либідь, 1994. 448 с.

13. Пересопницьке Євангеліє 1556–1561. Дослідження. Транслітерованій текст. Словопоказчик НАН України. / Гнатенко Л.А та ін. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Peresopnytske\\_jeva\\_nheliie](http://www.history.org.ua/?termin=Peresopnytske_jeva_nheliie) (дата звернення 25.02.20).

14. Півторак Г. П. Гражданський шрифт. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія / НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень, 2006. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=26807](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=26807) (дата звернення 25.02.2021).

15. Українці користуються шрифтом Петра I, а треба своїм – каліграф. Telegraf.design. веб-сайт URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayinska-mova-abetka-shryft/29591554.html> (дата звернення 27.02.2021)

16. Хоменко Василь Йосипович. Український графік: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Хоменко\\_Василь\\_Йосипович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Хоменко_Василь_Йосипович) (дата звернення 02.05.2021).

17. Чабайовська М.І. Становлення українського рукописного шрифту. Педагогічний Часопис Волині. Луцьк: Східноєвропейський національний університет, 2019. №2(13). С. 52-58.

### References

1. Busel, V.T. (2005). Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language: 250000. Kyiv, Irpin: Perun, VIII, 1728. [in Ukrainian].

2. Vysotskyi, S.A. (1966). Ancient Russian inscriptions of Sophia of Kyiv. XI-XIV centuries. Kyiv: Scientific Thought, 238. [in Ukrainian].

3. A font identical to Taras Shevchenko's handwriting was created in Ukraine. A font identical to Taras Shevchenko's handwriting was created: website. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26574906.html> [in Ukrainian].

4. Font typeface and its influence on the perception of the text. Summary: website URL:

<https://osvita.ua/vnz/reports/journalism/25035/> [in Ukrainian].

5. Hollerbakh, E. (1926). Graphics by Mark Kirnarsky [Electronic copy] Bibliological News, № 2, 68-72 [in Ukrainian].

6. Danylenko, V.Ya. (2005). Design of Ukraine in the world context of art and design culture: Monograph. Kharkiv: KhDADM; Kolorit, 244 p. [in Ukrainian].

7. Designer of signs and letters Andrei Shevchenko. Fonts: website. URL: <http://www.adme.ua/shevchenkoandrej/dizajner-znakov-i-bukv-andrej-shevchenko-101805/> [in Russian].

8. Ivanenko, T.A. (2006). The modern trends in the formation of display type. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkov: KhSADA, No. 1, 47-57 [in Russian].

9. Ismailova, M.S. (2016). Font as the main means of shaping the visual and figurative language of typography in the design of printed advertising products of the period of early modernism. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv: KhSADA, № 5, 24-32 [in Ukrainian].

10. Cyril's readings. Modern Ukrainian font design. Website: URL: [http://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post\\_29.html](http://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post_29.html) [in Ukrainian].

11. Kyrylo T. (n.d.). Fonts are ordered one and a half to two times more per year: a website. URL: <https://tegraf.design/kyrylo-tkachov-shryfty-zamovlyayut-u-pivtora-dva-razy-bilshe-shhorichno/> [in Ukrainian].

12. Ohiienko, I. I. (1994). History of Ukrainian printing: Ed. ist.-biogr. essays and notes. M. S. Tymoshyk; Red. kol.: Yu. P. Diachenko, V. O. Zamlynskyi, L. H. Melnyk, Yu. M. Mushketyk, V. H. Sarbei, V. A. Smolii, V. P. Taranyk, F. P. Shevchenko. Kyiv: Lybid, 448. [in Ukrainian].

13. Peresopnytsia Gospel 1556–1561. Research. Transliterated text. Word index of the NAS of Ukraine. Hnatenko L.A. and others. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Peresopnytske\\_jeva\\_nheliie](http://www.history.org.ua/?termin=Peresopnytske_jeva_nheliie) [in Ukrainian].

14. Pivtorak, G.P. Civil font. Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version / NAS of Ukraine, NTS. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research, 2006. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=26807](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=26807) [in Ukrainian].

15. Ukrainians use the font of Peter I, and need their own - a calligrapher. Telegraf.design. website URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayinska-mova-abetka-shryft/29591554.html> [in Ukrainian].

16. Khomenko V.Y. (n.d.). Ukrainian graphic: website. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Khomenko\\_Vasylyosypovych](https://uk.wikipedia.org/wiki/Khomenko_Vasylyosypovych) [in Ukrainian].

17. Chabaiovska, M.I. (2019). Formation of the Ukrainian handwritten font. Pedagogical magazine of Volyn. Lutsk: Eastern European National University, №2 (13), 52-58 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 02.08.2021  
Отримано після доопрацювання 27.08.2021  
Прийнято до друку 03.09.2021*

УДК 7.012.038

**Цитування:**

Костюк О. П. Концептуальне мистецтво у дизайні. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 15-21.

Kostiuk O. (2021). Conceptual art in design. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 15-21 [in Ukrainian].

**Костюк Ольга Петрівна**,  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри дизайну  
ДЗ «Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка»  
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5309-2816>  
[olgakostuck@gmail.com](mailto:olgakostuck@gmail.com)

## КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ДИЗАЙНІ

**Мета дослідження** полягає у розгляді поняття концепту й визначення його складових, в опрацюванні та аналізі концептуального мистецтва у сучасному дизайні. **Методологія.** Використані такі методи: аналіз, синтез, а також семіотичний, герменевтичний, психоаналітичний. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні концептуального мистецтва на прикладах дизайну зачісок, перукарських колекцій й у спробі осмислення закладених контекстів та смислів в процесі інтерпретації об'єктів дизайну. **Висновки.** Враховуючи той факт, що сучасний дизайн як поліморфне утворення з домінантною інноваційною складовою актуалізує діяльність нової генерації й набуває рис інтелектуального осмислення візуальної інформації, можна стверджувати, що концептуальне мистецтво є пріоритетним у цьому напрямленні. Концепт як вихідне поняття концептуального визначено як багаторівневе утворення змісту, смислове значення знаку, що вимагає процесу інтерпретації. Через дослідження теорії знакових систем Дж. Ділі, стає зрозуміла інтерпретація концепту у системі традицій, ритуалів, звичаїв, що сприймається різними людьми по-різному в силу приналежності до різних культур, суспільств й т.п. Доведено, що в основі створення концепту лежать процеси, які спираються на індивідуальну практику, особисті асоціації та основні типи метафоричного та алегоричного осмислення, що виникають з досвіду не тільки пізнавальної, але й предметної діяльності. Дослідження концептуального мистецтва на прикладах дизайну зачісок, перукарських колекцій виявляє особливість таких творів мистецтва: вони не завжди є функціональними й не завжди визначені як утилітарний предмет, але використані незвичні колір, форма, прогресія, силуетні лінії, наповненість простору та об'єму знаками й символами, вимагають багаторівневого смислового визначення в процесі інтерпретації через інтелектуальне осмислення закладених контекстів та смислів.

**Ключові слова:** концептуальне мистецтво, концепт, дизайн, зачіска.

*Kostiuk Olha, Ph.D. of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Design, SI «Luhansk Taras Shevchenko National University»*

### Conceptual art in design

**The purpose of the article** is to consider the concept and determine its components, in the development and analysis of conceptual art in modern design. **Methodology.** The following methods are used: analysis, synthesis, as well as semiotic, hermeneutic, psychoanalytic. **The scientific novelty** of the work lies in the study of conceptual art on the examples of hairstyle design, hairdressing collections, and an attempt to comprehend the underlying contexts and meanings in the process of interpretation. **Conclusions.** Given the fact that modern design as a polymorphic entity with a dominant innovative component actualizes the activities of the new generation and acquires the features of intellectual comprehension of visual information, it can be argued that conceptual art is a priority in this direction. The concept as the initial concept of the conceptual is defined as a multilevel formation of content, the semantic meaning of the sign, which requires a process of interpretation. Through J. Dili's study of the theory of sign systems, the interpretation of the concept in the system of traditions, rituals, customs, which is perceived differently by different people due to belonging to different cultures, societies, etc., becomes clear. It is proved that the creation of the concept is based on processes based on individual practice, personal associations, and the main types of metaphorical and allegorical thinking that arise from the experience of not only cognitive but also substantive activity. The study of conceptual art on examples of hairstyle design, hairdressing collections shows the peculiarity of such works of art: they are not always functional and are not always defined as a utilitarian object, but the use of unusual color, shape, progression, silhouette lines, the fullness of space and volume with signs and symbols, require a multilevel semantic definition in the process of interpretation through intellectual comprehension of the inherent contexts and meanings.

**Keywords:** conceptual art, concept, design, hairstyle.

Актуальність теми дослідження. Сучасний дизайн являє собою поліморфний процес або продукт, для якого характерна інноваційна складова з утіленням різновидів форм, варіацій, змішування стилів та напрямлень. У такій орієнтації актуалізується дизайнерська діяльність нової генерації, що полягає у відмові від традиційних форм, методів, прийомів дизайну як для суто естетичного сприйняття візуальної інформації й набуває пріоритету інтелектуальне осмислення, надаючи для усвідомлення закладені контексти та смисли. Саме до таких найбільш пріоритетних напрямлень сучасного дизайну належить концептуальне мистецтво або концептуалізм (від. лат. *conceptus* – ідея, думка, уявлення), для сприйняття якого необхідно застосувати інтелектуальне мислення, герменевтичний аналіз, актуалізуючи культурний і екзистенціальний досвід.

Аналіз досліджень та публікацій. Теорією та історією формування концептуального мистецтва займалися О. Андреева, О. Бобринська, С. ЛеВітт, Г. Флінт та ін. Генрі Флінт у «*Conceptual Art*» (1961) «мистецтво концепту» пов'язував з мовою, а витoki його розглядав через практики, що володіють певною естетикою. Солл ЛеВітт у «*Paragraphs on Conceptual Art*» (1967) наголошував, що в контексті концептуального мистецтва є мета художника створити інтелектуальний твір, не «чіпляючи душу» глядача. О. Бобринська у «*Концептуалізм*» (1994) розглядає концептуалізм як авангардний напрям у сучасному образотворчому мистецтві й окреслює проблематику цього напрямку. О. Андреева у «*Постмодернізм: Искусство второй половины XX – начала XXI века*» (2007) досліджує зміну концепцій сучасного мистецтва та історію основних його напрямків: абстрактного живопису, поп-арту, мінімалізму, концептуалізму та ін.

Мета дослідження полягає у розгляді поняття концепту й визначення його складових, в опрацюванні та аналізі концептуального мистецтва у сучасному дизайні.

Виклад основного матеріалу. Вихідним розумінням концептуального є поняття концепту, під яким ми розуміємо зміст, смислове значення знаку, багаторівневе смислове утворення, що вимагає процесу інтерпретації. На сьогодні використовується різноманітність підходів до визначення знаку: спілкування у комунікативному просторі;

візуальне сприйняття, що розуміється всіма членами спільноти; матеріальний об'єкт тощо.

Для сучасного американського філософа Дж. Ділі у розгляді теорії знакових систем, яку він досліджує через семіотичний процес, людський досвід – це завжди інтерпретована структура, яка опосередковується й підкріплюється знаками. У такій структурі «індивід існує у такий спосіб, як того потребує буття, осмислене в речах, якими індивід не є, але засобами цих речей можна зрозуміти, чим є індивід» [1, 87]. Це унікальне і важливе розуміння засновник семіотики Ч. Пірс називає інтерпретантом, що означає, як людина використовує знак або який вплив має знак на людину. Цей процес є «ключем до розуміння дії знаків» й дозволяє визначити, хто є інтерпретантом знаку: «Це все те, що чітко висловлене в самому знакові поза контекстом і умовами висловлювання» [1, 67]. Ч. Пірс називає ці знаки символами, їх створення характеризується не лише індивідуальною обізнаністю, але, перш за все, загальним досвідом колективу, який володіє спільністю настанов і поглядів щодо того, як сприймати та використовувати знак у певному значенні.

З цієї точки зору цілком зрозуміла інтерпретація концепту у системі традицій, ритуалів, звичаїв різними людьми по-різному в силу приналежності до різних культур, суспільств й т.п. В основі створення концепту лежать процеси, які спираються на індивідуальну практику, особисті асоціації та основні типи метафоричного та алегоричного осмислення, що виникають з досвіду не тільки пізнавальної, але й предметної діяльності.

Ю. Суржанська виділяє чотири рівні існування концепту: індивідуальна свідомість, авторський текст, текст інтерпретатора та колективна підсвідомість. На першому рівні розуміються концепти, які є суб'єктивними та формуються через особистий пізнавальний та емоційний досвід. Авторський текст спирається на індивідуальний досвід, який вже наповняється особистим смислом, що дозволяє відтворити загальний світ автора. Процес інтерпретації представлено засобами герменевтики. З одних позицій це звернення до витоків суб'єктивного з точки зору авторської уяви, з іншого – це реконструкція та породження нових смислів. На рівні колективного підсвідомого формуються концепти, що володіють культурною спільністю, об'єктивністю, формуються в історії народу, через закріплення досвіду і

зберігаються у колективній свідомості [3, 76-77].

Розглянемо концептуальне мистецтво на прикладах дизайну як окремих зачісок, так й перукарських колекцій, запропонованих сучасними дизайнерами-стилістами. Особливістю таких творів мистецтва є те, що вони не завжди є функціональними й використані як утилітарний предмет. У цьому випадку твором мистецтва стають незвичні колір, форма, прогресія, силуетні лінії, наповненість простору та об'єму знаками, символами, що вимагає процесу інтерпретації й визначення як багаторівневого смислового утворення.

Передісторією до конкурсного показу НАНА-2021 (North American Hairstyle) на номінації Avan Garde для канадського перукаря Родріго Аранедо (Rodrigo Araneda) (рис.1) послужила колекція Gucci Cyborg осінь/зима 2018-2019, креативним директором якої став Алессандро Мікеле (Alessandro Michele). У концепції колекції відображені фігури, що несуть свої голови й нагадують Кефалофорів (від грец. Cephalophore «головиносець» – святі з власною відрубаною головою). У християнському мистецтві це означало, що людина, про яку йде мова, була замучена шляхом обезголовлювання й згідно з легендами, чудесним чином продовжувала проповідувати.



Рис. 1. НАНА-2021 Avan Garde, Родріго Аранедо  
Джерело: <https://www.instagram.com/rodrigohairdresser/>

У межах концептуальної родової кімнати, де проходив показ колекції Gucci Cyborg осінь/зима 2018-2019, через алегоричне народження доносяться апокаліптичні наслідки серії хірургічних втручань, в результаті яких з'являються транслюдські істоти. Колекція висловлює заклик до заміни соціальних очікувань особистим бажанням і в кінцевому підсумку Gucci Cyborg встановлює план для химерного світу можливостей звільнення, де те, що ми носимо, і хто ми є, повністю залежить від кожного з нас [7].

На показі НАНА-2021 Родріго Аранедо використовувалися копії голів з воску, які при демонстрації залишалися в руках моделей. Перукар використовував метод «точної

стрижки», працюючи тільки машинкою. Основний напрямок колекції – це прями, чіткі лінії, що мають скульптурну й архітектурну форми. Фарбування виконано в техніці «плавлення кольору» – затемнення коріння й колірний акцент, що плавно перетікає по пасмах.

Концептуальний дизайн використовує в своїх роботах стиліст Денніс Ланні (Dennis Lanny). При роботі з волоссям створюються образи, які показують єдність органічного і синтетичного, що відкриває утопічне бачення самовизначення й свободу виходити за рамки жорсткої класифікації людської ідентичності, нав'язаної суспільством [6].

Стиліст конструює вишукані форми зачісок з найнесподіваніших матеріалів, представляючи фізику як наслідок магічної уяви. На Oribe Avant Garge Look Денніс Ланні представив зачіску у вигляді корони, виготовленої з невидимок, голок та інших дрібних металевих предметів (рис. 2).

За основу кріплення був узятий магніт як фізичне тіло, основна функція якого притягувати. До тяжіння також відноситься

явище месмеризму (тваринний магнетизм), згідно з яким люди виділяють особливого роду магнітну енергію або флюїди, які дозволяють їм встановлювати телепатичний зв'язок один з одним. Вважалося, що ці флюїди можуть посилюватися або слабшати за допомогою емоцій або почуттів. Звісно, за таким концептом стиліст дає розуміння самовираження як трансформації фізичного конструювання засобами магічної уяви.



*Рис. 2. Oribe Avant Garge Look, Денніс Ланні*

*Джерело: <https://hair.su/zhurnaly/hair-s-how/#&gid=/mags/hh/234/&pid=44>*

Інші алегорії Денніс Ланні пов'язує з персонажами режисера Генрі Селика (Henry Selick) з «Жаху перед Різдвом» (The Nightmare Before Christmas). У цьому ляльковому анімаційному фільмі-мюзиклі представлена історія про персонажа, який потрапляє з Хеллоуїна в Різдво. Головний герой – Джек Скеллінгтон, житель міста Хеллоуїна, що ототожнюється з чудовиськом, але чекає різдвяної любові й радості, випадково знаходить портал в місто Різдва. Він прийшов до думки замінити Санта-Клауса, але через необізнаність дарує дітям подарунки не радісні, а страшні й бридкі. Аналізуючи візуальну складову мультфільму: асиметричні композиції, різкі контрасти світла й тіні, простежується вплив німецького експресіонізму, представники якого відмовлялися від сприйняття, копіювання та імітації реальності. Стиліст на своїх моделях також використовував ці характерні риси: незграбна кутова архітектура зачіски з перекрученими формами і лініями, «різка гра

кольору», які відображають окрему людину, з характерною їй свідомістю, що не сприймає шаблонність суспільства. Разом з тим, такий людині комфортно жити в світі, який не є для неї жахливим й інакшим, що говорить про норму і на право на існування.

Колекція групи іспанських перукарів Себадо (Sebado) «Магічний хаос» (Chaos Magic) представлена за мотивами казки Льюїса Керролла «Аліса у Дивокраї», міфологічні та казкові мотиви якої занурюють реципієнта в стан філософської рефлексії (рис. 3). На тему пригод Аліси свого часу фантазували багато дизайнерів: Christopher Kane, Maison Margiela, Alexander McQueen, Chloe і Charles Anastase. Головний концепт колекції «Магічний хаос» є логічним відтворення сюжету казки й ґрунтується на твердженні існування двох сутностей одночасно: персонажі нерухомі – рухаються, ростуть – зменшуються, але при цьому залишаються адаптованими до умов трансформації [5].



Рис. 3. *Chaos Magic*, Себадо

Джерело <https://hair.su/zhurnaly/hair-s-how/226/#&gid=/mags/hh/226/&pid=60>

У колекції представлені образи в романтичному стилі, які мімікують (від фр. *Mimétisme*, англ. *Mimicry* – наслідування, маскування). Наприклад, персонаж Чорна королева – бізнес-леді, Аліса – дівчина перед першим побаченням, і навіть Божевільний Капелюшник не такий вже божевільний – хіба що волосся стирчить, як у Альберта Ейнштейна, і очі з чорною підводкою. Особливістю колекції є «унісекс-пропозиція», що виражено в зачісках за допомогою форми, довжини, руху волосся, кольору, укладання. Також характерною рисою колекції є

уніфікованість методів та засобів у дизайні зачіски, що дозволяють застосувати свободу стайлінгу для волосся й адаптувати до будь-яких трансформацій і контрастів.

Перукар-стиліст Чанг-Янг Су (Chung-Yang Su) представляє трендколекцію в номінації *Avan Garde* «Метафоричний світ» (*Metaphorical World*) (рис. 4), натхненням до якої послугувала маска, яка, на думку австрійського дизайнера, бере участь у процесі соціалізації та адаптації людини до зовнішнього світу [8, 30-31].



Рис. 5. *Metaphorical World Avan Garde*, Чанг-Янг Су

Джерело: <https://hairstyle-news.hr/rokk-ebony-kolekcija-metaphorical-world/>

У передніх дослідженнях маска розглядалася у психоаналітичному аспекті як цілісність двох взаємопов'язаних душевних інстанцій: персони, що є зовнішньою видимістю дійсності, та Аніми – душевної інстанції, що відображає внутрішню сутність людини [2]. К. Г. Юнг пише: «Персона є компромісом між індивідуумом і соціальністю щодо того, «ким хтось є». Цей «хтось» приймає ім'я, отримує титул, представляє посаду і є тим або тим. Зазвичай це так і є, але у відношенні індивідуальності того, про кого йде мова. Персона виступає як вторинна дійсність виключно компромісного походження, у якому інші іноді беруть більшу участь, ніж вона сама» [4, 183]. З одного боку, персона, окреслюючи межі «Я» у суспільстві, приховує справжню індивідуальність, оберігаючи «Я» від надмірного вторгнення у внутрішній світ, з іншого – вона ж розглядається як приклад зміни внутрішньої структури людини, як «одержимість», бажання бути прийнятим і схваленим у суспільстві [4, 176].

На думку Чанг-Янг Су, сутність людини не змінюється, а тільки додаються нові шари маски. Кожна окрема модель колекції надає метафоричне значення концепту, в основі якого є розуміння повідомлення у вигляді історії або образного вираження у новому сенсі. Наприклад, блакитний «ірокез» за силуетом схожий на гребінь шлема римського легіонера й являє собою спробу виглядати вище та переконливіше, як це було прийнято за часів стародавньої культури. Але варто зауважити, що така нова текстура «ірокезу» дуже прозора й крихка у відповідності до павутиння, що не є міцним та довговічним. Інша модель замкнена обличчям у рамки зеленого трикутника. Щоб сплести таку фігуру, Чанг-Янг Су використав техніку плетіння браслетів з паракорду (браслетів виживання), особливістю яких є довга та міцна мотузка. З точки зору суто утилітарної функції, така мотузка стає предметом спасіння в умовах дикої природи. У метафоричному аспекті цей захист у багато разів збільшує ймовірність виживання людини, що опинилася у складній критичній ситуації.

Висновки. Враховуючи той факт, що сучасний дизайн як поліморфне утворення з доміантною інноваційною складовою актуалізує діяльність нової генерації й набуває рис інтелектуального осмислення візуальної інформації, можна стверджувати, що концептуальне мистецтво є пріоритетним в цьому напрямленні. Концепт як вихідне

поняття концептуального визначено як багаторівневе утворення змісту, смислове значення знаку, що вимагає процесу інтерпретації. Через дослідження теорії знакових систем Дж. Ділі стає зрозуміла інтерпретація концепту у системі традицій, ритуалів, звичаїв, що сприймається різними людьми по-різному в силу приналежності до різних культур, суспільств й т.п. Доведено, що в основі створення концепту лежать процеси, які спираються на індивідуальну практику, особисті асоціації та основні типи метафоричного та алегоричного осмислення, що виникають з досвіду не тільки пізнавальної, але й предметної діяльності.

Дослідження концептуального мистецтва на прикладах дизайну зачісок, перукарських колекцій виявляє особливість таких творів мистецтва: вони не завжди є функціональними й не завжди визначені як утилітарний предмет, але використані незвичні колір, форма, прогресія, силуетні лінії, наповненість простору та об'єму знаками й символами, вимагають багаторівневого смислового визначення в процесі інтерпретації через інтелектуальне осмислення закладених контекстів та смислів.

Накреслюючи подальші перспективи у розгортання цієї проблеми, маємо намір висвітлення концептуального мистецтва на інших прикладах дизайну зачісок та перукарських колекцій сучасних дизайнерів-стилістів з можливим застосуванням культурно-філософського контексту, що стане логічним продовженням цієї теми.

### Література

1. Ділі Дж. Основи семіотики. Львів : Арсенал, 2000. 232 с.
2. Костюк О. П. Маска в обрядах ініціації та її актуалізація у модерному суспільстві. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. 2014. № 1–2, т. 27 (66). С. 263–270.
3. Суржанская Ю. В. Концепт как философское понятие. Вестник Томского государственного университета. 2011. №2(14). С.70–78.
4. Юнг К. Г. Психология бессознательного. Москва : Когито-Центр, 2010. 352 с.
5. Cebado presenta, Alice in Wonderland, un mundo mágico de tendencias. Beautymarket : веб-сайт. URL: <https://www.beautymarket.es/peluqueria/cebado-presenta-alice-in-wonderland-un-mundo-magico-de-tendencias-peluqueria-15216.php> (дата доступу: 10.06.2021).

6. Dennis Lanny. Infringe : веб-сайт. URL: <https://www.infringe.com/dennis-lanni/> (дата доступу: 10.06.2021).

7. Gucci Cyborg: A chimeric world of fluid identities and fashion that defies trends. Yatzer : веб-сайт. URL: <https://www.yatzer.com/gucci-cyborg-fw-18-19> (дата доступу: 10.06.2021).

8. Trendcollectie Metaphorical World Van Chung-Yang Su. De kapper. 2018. № 4, 76 p.

### References

1. Dili, Dzh. (2000). Basics of Semiotics. Lviv: Arsenal [in Ukrainian].

2. Kostyuk O. P. (2014). The mask in initiation rites and its actualization in modern society. *Vcheni zapu`sky` Tavrijs`kogo nacional`nogo universy`tetu imeni V. I. Vernads`kogo*. 1–2, 27 (66), 263–270 [in Ukrainian].

3. Surzhanskaya Yu. V. (2011). Concept as a philosophical idea. *Vestnik Tomskogo*

*gosudarstvennogo universiteta*. 2(14), 70–78 [in Russian].

4. Yung K. G. (2010). Psychology of the unconscious. Moscow : Kogito-Tsentr [in Russian].

5. Cebado presenta, Alice in Wonderland, un mundo mágico de tendencias. *Beautymarket*. Retrieved from: <https://www.beautymarket.es/pelequeria/cebado-presenta-alice-in-wonderland-un-mundo-magico-de-tendencias-pelequeria-15216.php>.

6. Dennis Lanny. Infringe. Retrieved from: <https://www.infringe.com/dennis-lanni/>. [in English]

7. Gucci Cyborg: A chimeric world of fluid identities and fashion that defies trends. Yatzer. Retrieved from: <https://www.yatzer.com/gucci-cyborg-fw-18-19>. [in English]

8. Trendcollectie Metaphorical World Van Chung-Yang Su. (2018). *De kapper*. 4, 76. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 20.09.2021*

*Отримано після доопрацювання 11.10.2021*

*Прийнято до друку 18.10.2021*

УДК 72.012:686

**Цитування:**

Скляренко Н. В., Колосніченко М. В. Стікери: засоби проектування динамічної візуальної комунікації. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 22-28.

Skliarenko N., Kolosnichenko M. (2021). Stickers: design tools of the dynamic visual communication. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 22-28 [in Ukrainian].

**Скляренко Наталія Владиславівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету технологій та дизайну  
<https://orcid.org/0000-0001-9188-1947>  
[nata\\_skliarenko@ukr.net](mailto:nata_skliarenko@ukr.net)

**Колосніченко Марина Вікторівна**, доктор технічних наук, професор, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, декан факультету дизайну Київського національного університету технологій та дизайну  
<https://orcid.org/ORCID 0000-0003-0020-3214>

**СТІКЕРИ: ЗАСОБИ ПРОЄКТУВАННЯ ДИНАМІЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

**Мета роботи.** У роботі висвітлено засоби проектування візуальних комунікацій із використанням стікерів. Проблема підвищення інформативності повідомлення та рівня його сприйняття тісно пов'язана із формуванням динамічного зображення. **Методологія** дослідження ґрунтується на основі системного підходу до проектування, а також методів структурно-композиційного, функціонального та художньо-образного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що стікер вперше розглянуто як невід'ємну частину дизайн-системи для створення динамічної інформації, яка є найбільш ефективною для сприйняття. Підкреслено, що засоби проектування дозволяють розв'язати проблеми взаємодії візуальних комунікацій із матеріальними об'єктами, людиною та середовищем засобами динаміки. **Висновки.** Закцентовано увагу на аналізі візуалізації процесів, що здійснюється шляхом повторення стікерів із незначною трансформацією на рухомих конструкціях. Завдяки використанню ефекту анімаційності дизайнерам вдається створити ілюзію неперервного процесу. У роботі проаналізовано використання стікерів-шаблонів, художньо-графічна мова яких формується на основі залучення людини до комунікації шляхом комбінування елементів у межах визначеної структури. Доведено, що ефективним засобом підвищення динаміки візуальних комунікацій виступає використання запаху або пари. З розвитком інноваційних технологій актуальності набувають стікери-індикатори, які стають візуальними маркерами динамічних змін у хіміко-біологічному складі продуктів. Охарактеризовано тісні взаємозв'язки між прихованими динамічними ознаками та візуальними змінами кольору стікерів. Досліджено, що проектування динамічних візуальних комунікацій пов'язано з використанням стікерів як актуальних засобів структуризації простору. Участь стікерів у процесі візуального впорядкування публічних інсталяцій проявляється з часом та здійснюється на основі постійного потоку людей. У результаті усі описані візуальні трансформації, пов'язані із використанням стікерів, вимагають переосмислення традиційних смислових і візуально-пластичних конструкцій, які стосуються відкритості та зрозумілості повідомлення.

**Ключові слова:** стікер, візуальна комунікація, динамічна візуалізація, стікер-шаблон, дизайн-система.

*Skliarenko Nataliia, Ph.D., Candidate in Art Sciences, History and Theory of Arts), Associate Professor, Doctoral student, Kyiv National University of Technologies and Design; Kolosnichenko Marina, Doctor of Technical Sciences, Professor, Laureate of the State Prize of Ukraine in the field of Science and Technique, Dean of Design Faculty, Kyiv National University of Technologies and Design*

**Stickers: design tools of the dynamic visual communication**

**The purpose of the article.** In the work, we showed design tools of visual communications designing with the stickers using. The problem of informing increase of message and level of its perception closely relates to forming of a dynamic image. **Research methodology** is founded on the basis of the system design approach, and also some methods such as structural and compositional, functional, artistic, and imaginative design-analysis. **The scientific novelty of the work.** We found out that people can use stickers as an integral part of the design system for dynamic information creation which is the most effective for perception. We focus on the fact that design tools can solve the problems of

interaction of visual communications with material objects, persons, and the environment by dynamic means. **Conclusions.** We emphasize attention on analyzing the visualization processes that happen by stickers repetition with minor transformations on the moving constructions. By using the animation effect, designers manage to create the continuous process illusion. During the work, we analyze the using of template stickers. Their artistic and graphic language is formed on the person's involvement in communication by the combining of some elements within a defined structure. We proved that using smell and steam. With the development of innovative technologies, stickers-indicators, which become visual markers of dynamic changes in the chemical and biological composition of products, become relevant. We described the close relationship between hidden dynamic signs and visual color changes of stickers. We studied that the design of dynamic visual communications relates to the using of stickers as relevant tools of structuring space. The participation of stickers in the process of visual arrangement of public installations appears over time and is carried out on the basis of a constant flow of people. As result all of the described visual transformations relate to the use of stickers and require the rethinking of traditional semantic and visual-plastic constructions that belong to the openness and intelligibility of the message.

**Keywords:** sticker, visual communication, dynamic visualization, template sticker, design system.

Актуальність теми дослідження. Швидкий ритм життя, безліч взаємодій та зростання динамічності середовища призвели до необхідності переосмислення дизайну візуальних комунікацій. Наявність обмежених можливостей статичних зображень призводить до зниження уваги споживачів або до її цілковитої втрати. Тому виникає потреба у створенні більш динамічного інформаційного повідомлення, що характеризує послідовність декількох подій. Сьогодні однією з проблем сучасного дизайну стає теоретичне обґрунтування та практика створення дизайн-систем, що дозволяють здійснити динамічну візуалізацію процесів різного характеру.

Зручним інструментом для динамічної візуалізації інформаційного повідомлення виступає стікер або їх набір. Традиційно стікери сприймаються як наліпки, які не передбачають жодних трансформацій. Зручність кріплення на поверхню будь-якого об'єкту засвідчують ефективність та швидкість їх використання.

Інтенсивний розвиток комунікацій призводить до трансформації конструктивних особливостей, естетики та стилістики стікерів у взаємодії із іншими об'єктами, середовищем та людиною, а також до зміни засобів та технологій їх розробки. Стікер стає частиною нового динамічного візуального зображення, інформативність якого зростає. Питання розширення спектру функціональності при зміні підходів до формування візуально-графічної мови є важливим для проектування системи динамічних візуальних комунікацій, зокрема і створених із використанням стікерів. Тому актуальність дослідження пов'язана із вибором засобів проектування, які беруть участь у динамічній візуалізації інформації.

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідження ґрунтується на аналізі

теоретичних та практичних основ проектування візуальних комунікацій, що вказують на їх міждисциплінарний характер. Робота S.Fahmy, B. M. Angela та W. Wanta спрямовує увагу на систематичне вивчення візуальних образів, засобів їх проектування, когнітивних та поведінкових ефектів візуальної комунікації, що є важливим для розуміння оточуючого світу та людини в ньому [3]. Теорія та практика комунікативного дизайну розглядається як важлива сфера, що використовує різноманітні засоби проектування статичних та динамічних візуальних комунікацій для переконання, інформування, навчання та управління [4]. О. Прохожев пропонує практичні шляхи розв'язання композиційних завдань під час проектування засобів візуальних комунікацій, що об'єднують графічні, предметні та просторові аспекти [9, 51]. Оглянуті джерела складають фундаментальне підґрунтя для більш глибокого дослідження саме стікерів як розповсюджених носіїв візуальної інформації.

Малочисельні дослідження, присвячені стікерам, торкаються переважно наступних питань: історія виникнення та формування [8; 12]; стікери як рекламний носій [5; 17] та практичні аспекти створення інноваційних стікерів [1-7; 13; 16]. Привертає увагу інформація про різні сфери застосування об'єктів дослідження – від медичних засобів [16] до публічних інсталяцій [1]. Проте значна частина наукових розвідок присвячена інноваційним розробкам стікерів, що є основою розумних упаковок [6; 7; 11; 13; 15].

На основі аналізу публікацій виявлено, що динамічний аспект формування візуальних комунікацій за участю стікерів залишається поза увагою дослідників, а значна кількість інформації носить рекламний характер. Тому пошук нових засобів художньо-графічної мови

візуальних комунікацій є актуальним на тлі підвищення динаміки процесів життєдіяльності.

Метою роботи є виявлення засобів проєктування динамічних систем візуальної комунікації, складовою частиною яких виступають стікери. Об'єктом дослідження виступають стікери як матеріальні носії візуальної інформації, які знаходять застосування у життєдіяльності людини. До уваги не беремо стікери та стікерпаки, що розробляються для віртуального середовища та представлені у соціальних мережах і месенджерах, оскільки це окрема тема дослідження.

Виклад основного матеріалу. Стікер – це рекламний носій різних розмірів, який можна кріпити на усіх доступних поверхнях [17, 51]. За дослідженнями Л. Станішевської та О. Левковської, стікери відносимо до друкованих засобів візуальної комунікації [14,10]. Стікери мають давню історію, що розкриває видозміни матеріалів та технологій виготовлення, функціональне призначення та художньо-композиційні особливості. Технологія використання клейкої поверхні у поштових марках як праобразів стікерів сягає початку XVIII ст. [12]. Згодом клейовий склад для паперової основи першого медичного пластиру дозволив створити низку продуктів з можливістю самонаклеювання [12], серед яких – липка стрічка для ремонту велосипедних шин, паперова етикетка, скотч, блоки з невеликих аркушів з друкованим зображенням або без нього.

Сьогодні стікери являють собою недорогі довговічні вироби, стійкі до впливів природних чинників (сонячного випромінювання, перепадів температур, води тощо) [8]. Триває подальша їх розробка та вдосконалення фізичних та естетичних властивостей.

Стікери беруть участь у формуванні різних форм візуальної комунікації. Альтернативною концепцією використання звичайних наклейок стає залучення їх до участі у візуалізації процесів, а не просто для створення статичного інформаційного повідомлення. В результаті стікери забезпечують динамічну візуалізацію інформації із використанням різних засобів художньої виразності.

Найбільш поширеним підходом до проєктування є створення ефекту анімаційності, який можемо розглядати як

метод візуалізації з метою створення ілюзії неперервного процесу або декількох варіантів одного зображення. Стікери розташовуються на рухомих елементах дверей, ліфтів та сходинах ескалаторів та справляють враження кадрів у фільмі. Анімаційний рух стікерів дозволяє створити враження циклічного процесу, який носить сюжетний характер. Завдяки декоруванню рухомих конструкцій утворюється візуалізація розвитку процесу в часі та просторі, що формує цілісний образ, спрямований на програмування підсвідомої реакції споживачів (рис. 1). Саме тому динамічна візуалізація процесів виступає одним із ефективних інструментів передачі інформації та активно використовується у зовнішній та внутрішній рекламі.

Стікери набувають поширення як елементи, що доповнюють образ. Таким зразком є зображення у вигляді кухля пива, вухом якого виступає ручка вхідних дверей (рис. 2:3) або стікери, присвячені проблемі глобального потепління [2], розташовані навколо вимикачів (рис. 2:1, 2). У такий спосіб здійснюється візуальна трансформація образу, яка ненав'язливо залучає споживача до активної участі у творенні зображення.

Поряд із трансформацією окремих елементів зображення поширення набуває прийом комбінування, що дозволяє розглянути динамічну візуалізацію як конструктор з окремим набором компонентів у межах визначеної структури. Стікери, які зазвичай наклеюють на скло вітрин, представляють у цьому випадку набір елементів, який адаптується до мінливої ситуації. Ці стікери сприймаються як шаблони. Стікер-шаблон може містити декілька зображень, які при сполученні з людиною та позиціонуванні її обличчя чи інших частин тіла, утворюють впізнаваний цікавий образ. Людина стає частиною візуальних комунікацій, а багаторазова зміна людей дозволяє утворити безліч різних емоційно забарвлених зображень (рис. 3).

Сьогодні така технологія отримала поширення не лише в матеріальному середовищі, а й у віртуальному. Синхронність розвитку онлайн та оффлайн стікерів засвідчують взаємний обмін технологій та засобів проєктування. Тому знаходимо аналогії із створенням віртуальних стікерів-шаблонів [10].

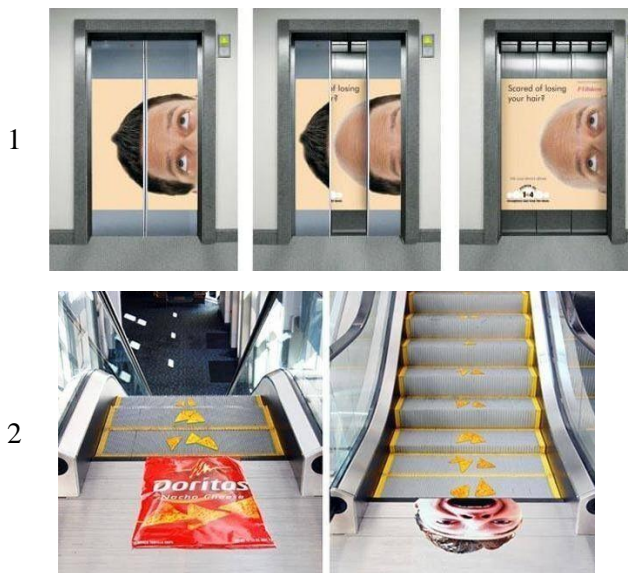


Рис. 1. Стікери на рухомих конструкціях:  
1 – реклама Folliderm у ліфті [2];  
2 – реклама чіпсів Doritos на ескалаторі.

Ще одним засобом підвищення динамічності візуальної комунікації є використання стікерів, що передають аромат або створюють його ілюзію. Наприклад, стікери, оброблені есенцією корму для собак, наклеїли на тротуарах перед зоомагазинами (рис. 4:1), а стікери із зображенням чашки кави були винесені на люки, що парують, у Манхеттені (рис. 4:2). Аромат та пар формує ставлення споживача та доповнює і поглиблює сприйняття візуальної інформації, програмуючи поведінку.



Рис. 2. Доповнення образу за допомогою стікерів:  
1 – стікери SOSrainforests.com [2];  
2 – реклама Tyskie Beer на входних дверях (фото: adeevee.com).

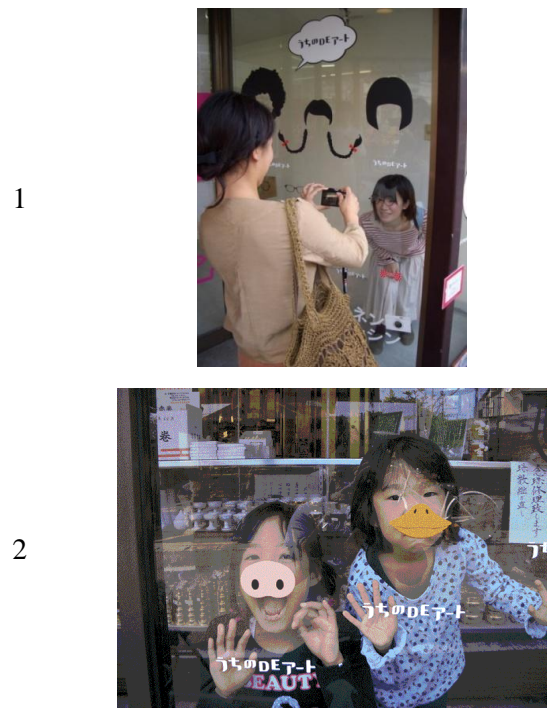


Рис. 3. Стікери-шаблони: вітрина магазину зі стікерами. Японія, 2015 р.

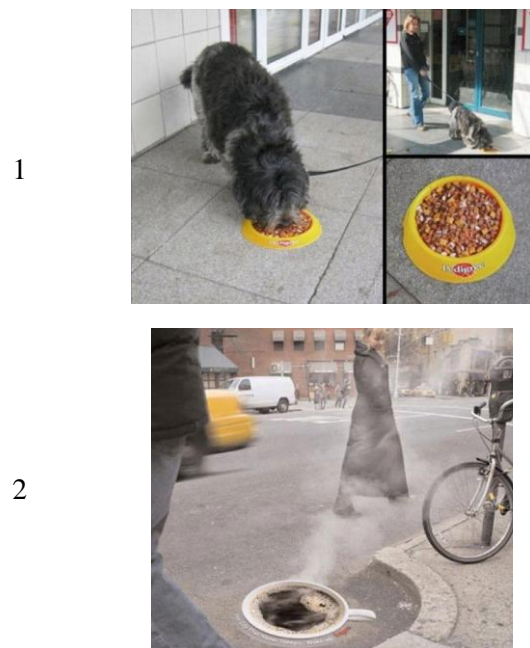


Рис. 4. Стікери на тротуарі: 1 – з ароматом корму Pedigree [2]; 2 – з візуалізацією пари Folgers coffee, Манхеттен [2].

Зміна кольору виступає динамічним візуальним маркером стану продукту та відповідно процесів, які у ньому відбуваються. Цей художній засіб лежить в основі проектування стікерів-індикаторів, основне призначення яких – робота з динамічними ознаками, які швидко можуть втратити актуальність. Відбувається візуалізація перебігу ферментних, хімічних та

мікробіологічних реакцій у продуктів харчування, що здатні до псування: молочна, м'ясна, рибна продукція [6]. Візуалізація таких даних спрямована на те, щоб виявити приховані закономірності під час прямої взаємодії харчового продукту та індикатора. Наприклад, стікер на упаковці змінює колір залежно від наявності аміаку, що виділяється м'ясними продуктами [11] (рис. 5:1). Така видима динамічна візуалізація кольору стікерів на упаковках інформує споживача про термін придатності товару.

У медичній сфері набуло поширення використання пластирів-індикаторів з подібними властивостями. Завдяки здатності змінювати колір залежно від типу інфекції, пластрин спонукає до більш раціонального використання антибіотиків [12] (рис. 5:2). Стікери-індикатори в такий спосіб підвищують рівень інформування споживачів та можливість контролю якості товарів, а відповідно, і ефективність їх використання.

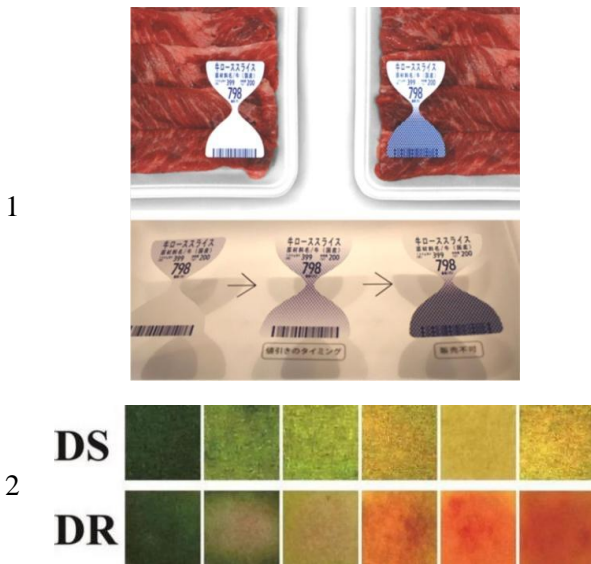


Рис. 5. Стікери-індикатори: на упаковці для м'ясних виробів [11]; 2 – пластрин-індикатор [16].

Інтенсивний розвиток інформативної та динамічної візуальної мови знаходить своє втілення у дизайні середовища. Тепер стікери як носії інформації та ефективні знаки візуальної комунікації виступають одним із актуальних засобів структуризації простору, здійснюючи процес його візуального впорядкування у відповідності із плином часу. Цей засіб активно використовується під час створення публічних інсталяцій із присутністю постійного потоку людей. Так, процес поступового формотворення середовища лежить в основі всесвітньо відомої інсталяції

Яйоа Кусами «Знищена кімната» [1]. В основі концепції її створення лежить принцип наклеювання кожним відвідувачем кольорових стікерів, які з часом змінюють не лише візуальне, а й змістово-емоційне забарвлення інтер'єру (рис. 6:1).

Іншим способом формотворення середовища виступає принцип відклеювання стікерів, який реалізований у дизайні офісних шпалер Pixelnotes від Дункана Уїлсона. Вони представляють собою чотири шари паперу різних відтінків сірого на червоній основі [5]. Кожен шар – це квадратні стікери з липкою основою, на яких можна робити замітки, малювати та знімати шматочки за необхідності (рис. 6:2). Утворюється своєрідна схема-образ, що ґрунтується на можливості постійного перетворення та швидкої адаптації до оновлення сприйняття інформації. Отже, візуалізація динамічних процесів, які змінюються з часом, в образотворчому просторі стає необхідним параметром, що визначається характером взаємодії людини із контекстом.

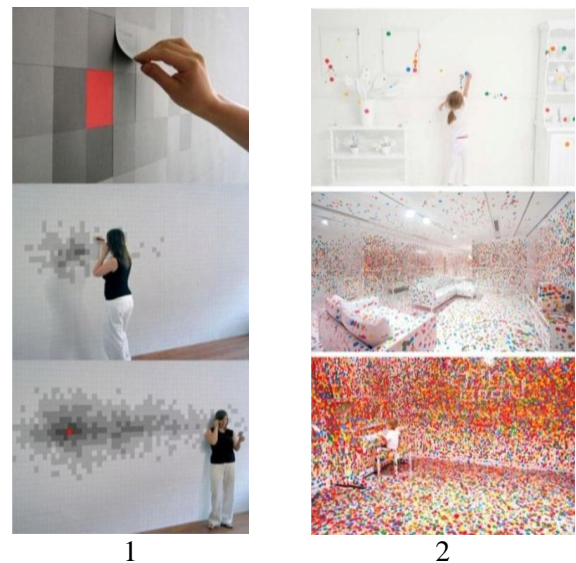


Рис. 6. Інтерактивні інсталяції з використанням стікерів: 1 – Pixelnotes Wallpaper [5]; 2 – «The Obliteration Room», Yayoi Kusama, 2011 [1].

Наукова новизна. У роботі вперше звернуто увагу на використання стікерів як невід'ємної частини системи динамічних візуальних комунікацій. Доведено, що проблема взаємодії візуальних комунікацій із контекстом – матеріальними об'єктами, людиною та середовищем – дозволяє підвищити рівень сприйняття інформації або перенести акцент на емоційну сферу. Усі описані візуальні трансформації, пов'язані із

використанням стікерів, вимагають переосмислення традиційних смислових і візуально-пластичних конструкцій, які спрямовані на покращення візуальної комунікації та досягнення зрозумілості повідомлення засобами динаміки.

Висновки. Результати наукового дослідження дозволили виявити особливості проектування динамічних візуальних комунікацій на прикладі використання стікерів. Виділено наступні засоби композиції, що ґрунтуються на динаміці: 1) повторення елементів із незначною трансформацією у контексті рухомих конструкцій; 2) візуальна трансформація образу за рахунок доповнення стікерами інших об'єктів; 3) комбінування різних елементів у межах визначеної структури (стікери-шаблони); 4) введення запаху або пари як засобів візуальної комунікації до структури стікерів; 5) трансформація кольору стікерів під дією хіміко-біологічних реакцій об'єкту; 6) здатність до структуризації простору. У такий спосіб стікер стає частиною процесу існування дизайн-системи, яка представляє собою комплекс зв'язків та взаємопов'язаних елементів з визначеними властивостями, структурою та образним рішенням. Завдяки наявності у дизайн-системі змінних параметрів формується динамічна візуалізація вихідної інформації, що спонукає до розширення спектру комунікації.

Потрібно відзначити зростання складності проєктованих візуальних комунікацій, їх вплив на суспільство і навколишнє середовище. Саме тому перспективною вважається необхідність переосмислення підходів до сприйняття та проєктування візуальних комунікацій, які інтегровані у середовище та відображають основні закони природи та існування суспільства.

### Література

1. 10 знакових проєктів Яєи Кусамі. URL: [https://artchive.ru/publications/3917~10\\_znakovykh\\_poeoktov\\_Jaei\\_Kusamy](https://artchive.ru/publications/3917~10_znakovykh_poeoktov_Jaei_Kusamy) (дата звернення 16.05.2021).
2. Creative Uses of Stickers in Advertising. URL: <http://www.creativeguerrillamarketing.com/guerrillamarketing/creative-uses-of-stickers-in-advertising/> (Last accessed: 20.05.2021).
3. Fahmy S., Bock A.M., Wayne W. Visual Communication Theory and Research: A Mass Communication Perspective. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: 10.1057/9781137362155.
4. Frascara J. Communication design :

principles, methods, and practice. New York, NY: Allworth Press, 2004.

5. Williford T. Pixelnotes Wallpaper Makes Office Fashion Meet Function. Oct. 9, 2008. URL: <https://www.apartmenttherapy.com/pixelnotes-wallpaper-makes-off-65823> (дата звернення 16.05.2021).

6. Грунченко О. Интеллектуальная упаковка. The Chemical Journal. №9. 2002. URL: [http://tcj.ru/wp-content/uploads/2013/12/2002\\_9\\_43\\_ypakovka.pdf](http://tcj.ru/wp-content/uploads/2013/12/2002_9_43_ypakovka.pdf) (дата звернення 16.05.2021).

7. Индикаторы свежести продуктов. URL: <https://yalosindicator.com/technology/indikatori-svejesti> (дата звернення 16.05.2021).

8. Краткая история стикеров. URL: <https://ardy.com.ua/kratkaya-istoriya-stikerov/> (дата звернення 16.05.2021).

9. Прохожев О. А. Проектирование средств визуальной коммуникации. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2019. 113 с.

10. Разработка стикеров. URL: <http://soft.photolab.me/stickers-creating.html> (дата звернення 16.05.2021).

11. Родионов Д. А., Суворина И. В., Макеев П. В., Полушкин Д. Л., Устьян Е.В. Умная упаковка. Молодой ученый. 2016. №2. С. 1066-1069. URL: <https://moluch.ru/archive/106/24986/> (дата звернення 11.05.2021).

12. Самоклеящиеся этикетки: как все начиналось. URL: <https://www.etiketki24.ru/interesnye-stati/samokleyashchiesya-etiketki-kak-vse-nachinalos> (дата звернення 16.05.2021).

13. Современные упаковочные материалы. URL: <https://www.fleimina.ru/inform/pack/upakovochnye-materialy/> (дата звернення 16.05.2021).

14. Станишевская Л. С., Левковская Е. С. Визуальные коммуникации в дизайне. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2017. 60 с.

15. Умная упаковка. URL: [https://pikabu.ru/story/umnaya\\_upakovka\\_7886330](https://pikabu.ru/story/umnaya_upakovka_7886330) (дата звернення: 16.05.2021).

16. Ученые изобрели умный пластырь, который может распознавать тип бактерий. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/223203012> (дата звернення: 16.05.2021).

17. Хмельовський О.М. Графічний дизайн. Луцьк: Волинська мистецька агенція «Терен», 2008. 160 с.

### References

1. 10 iconic projects by Yayoi Kusama. (n.d.). Retrieved from [https://artchive.ru/publications/3917~10\\_znakovykh\\_poeoktov\\_Jaei\\_Kusamy](https://artchive.ru/publications/3917~10_znakovykh_poeoktov_Jaei_Kusamy) [in Russian].
2. Creative Uses of Stickers in Advertising. (2010). Retrieved from <http://www.creativeguerrillamarketing.com/guerrillamarketing/creative-uses-of-stickers-in-advertising/> [in English]

3. Fahmy, S., Bock, A. M., Wayne, W. (2014). *Visual Communication Theory and Research: A Mass Communication Perspective*. New York, NY: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137362155> [in English]
4. Frascara, J. (2004). *Communication design : principles, methods, and practice*. New York, NY: Allworth Press. [in English]
5. Williford T. (2008). Pixelnotes Wallpaper Makes Office Fashion Meet Function. Retrieved from <https://www.apartmenttherapy.com/pixelnotes-wallpaper-makes-off-65823>. [in English]
6. Grunchenko, O. (2002). Intelligent packaging. *The Chemical Journal*, 9. Retrieved from [http://tcj.ru/wp-content/uploads/2013/12/2002\\_9\\_43\\_ypakovka.pdf](http://tcj.ru/wp-content/uploads/2013/12/2002_9_43_ypakovka.pdf) [in Russian].
7. Freshness indicators. (n.d.). Retrieved from <https://yalosindicator.com/technology/indikatori-svejesti> [in Russian].
8. A brief history of stickers. (n.d.). Retrieved from <https://ardy.com.ua/kratkaya-istoriya-stikerov/> [in Russian].
9. Prohozhev, O. A. (2019). *Visual communication design*. Nizhniy Novgorod: NNGASU [in Russian].
10. Design of stickers. (n.d.). Retrieved from <http://soft.photolab.me/stickers-creating.html> [in Russian].
11. Rodionov, D. A., Suvorina, I. V., Makeev, P. V., Polushkin, D. L., Ustyan, E.V. (2016). Smart packaging. *Molodoy ucheniy*, 2:1066-1069. Retrieved from <https://moluch.ru/archive/106/24986/> [in Russian].
12. Self-adhesive labels: how it all began. (n.d.). Retrieved from <https://www.etiketki24.ru/interesnye-stati/samokleyashchiesya-etiketki-kak-vse-nachinalos> [in Russian].
13. Modern packaging materials. (n.d.). Retrieved from <https://www.fleimina.ru/inform/pack/upakovochnye-materialy/> [in Russian].
14. Stanishevskaya, L. S., Levkovskaya, E. S. (2017). *Visual communication in design*. Blagoveschensk: Izd-vo AmGU [in Russian].
15. Smart packaging. (2020). Retrieved from [https://pikabu.ru/story/umnaya-upakovka\\_7886330](https://pikabu.ru/story/umnaya-upakovka_7886330) [in Russian].
16. Scientists have invented a smart patch that can recognize the type of bacteria. (2020). Retrieved from <https://news.myseldon.com/ru/news/index/223203012> [in Russian].
17. Khmelovskiy, O. M. (2008). *Graphic design*. Lutsk: Volynska mystetska ahentsiia «Teren» [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2021*

*Отримано після доопрацювання 02.08.2021*

*Прийнято до друку 09.08.2021*

УДК 7.012:747

**Цитування:**

Приходько К. О. Інтер'єр коворкінг-центру як унікальний художній простір XXI століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 29-33.*

*Приходько Ксенія Олександрівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв <https://orcid.org/0000-0002-7347-3226>*

Prykhod'ko K. (2021). Interior of coworking center as a unique art space of the XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats', 40, 29-33 [in Ukrainian].*

## ІНТЕР'ЄР КОВОРКІНГ-ЦЕНТРУ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР XXI СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – виявити тенденції та закономірності організації художнього простору сучасного інтер'єру коворкінг-центру, а також створення науково-обґрунтованої методики, що аргументує доцільні шляхи рішення дизайнерських завдань у галузі естетизації робочого простору XXI ст. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний, структурний, філософсько-естетичний метод; метод художньо-стилістичного аналізу для виявлення особливостей дизайну інтер'єру київських коворкінг-центрів; структурно-семіотичний метод, завдяки якому визначено художньо-образний зміст в дизайні інтер'єру сучасного коворкінг-простору. **Наукова новизна.** Розглянуто основні теоретичні концепції, які стали підґрунтям для визначення інтер'єру коворкінг-центру як унікального виду художнього простору; здійснено аналіз основних просторових концепцій, розроблених відомими філософами, які осмислюють його як художній простір; виявлено і проаналізовано особливості художніх рішень у процесі проектування робочих інтер'єрів вітчизняних коворкінг-центрів; визначено фактори впливу на художньо-образне рішення інтер'єру коворкінг-простору. **Висновки.** На основі аналізу існуючих просторових концепцій визначено, що простір сучасного коворкінг-центру можна вважати одним із видів художнього простору та виявляти у ньому певні сенсові категорії (за Габричевським, Шпенглером, Хайдеггером та ін.). Характерні прийоми та засоби художньої виразності сучасних інтер'єрів коворкінг-центрів, які пов'язані з осмисленням простору як художнього концепту, відображають ідею його поліфонічності та визначають художньо-естетичні засади вітчизняного інтер'єру коворкінг-центру перших десятиліть XXI ст. Дослідження виявило, що в інтер'єрах сучасних київських коворкінг-просторів («Часопис», «Платформа» (бізнес-центр «Леонардо» та арт-завод), «New Work Labs», «Кооператив», «Hub 4.0», «Creative Quarter», «LIFT99 Kyiv Hub», «Anthill Space», «Lofti Space», «Creative States», «Голока», «Сад - Смартворкінг») реалізовано євразійський та європейський типи організації художнього простору.

**Ключові слова:** коворкінг-центр, дизайн інтер'єру, художній простір, предметно-просторове середовище.

*Prykhod'ko Kseniia, postgraduate student, Kiev National University of Culture and Arts*

### **Interior of coworking center as a unique art space of the XXI century**

**The purpose of the article** is to identify trends and patterns of organization of the artistic space of the modern interior of the coworking center, as well as the creation of scientifically sound methods that argue appropriate ways to solve design problems in the field of aesthetics of the XXI century. **Research methodology.** The theoretical, structural, philosophical, and aesthetic method is applied; method of artistic and stylistic analysis to identify features of the interior design of Kyiv coworking centers; structural-semiotic method, which determines the artistic and figurative content in the interior design of modern coworking space. **Scientific novelty.** The main theoretical concepts that became the basis for defining the interior of the coworking center as a unique type of artistic space are considered; -an analysis of the basic spatial concepts developed by famous philosophers who understand it as an artistic space; identified and analyzed the features of artistic solutions in the process of designing working interiors of domestic coworking centers; the factors of influence on the artistic and figurative decision of the interior of the coworking space are determined. **Conclusions.** Based on the analysis of existing spatial concepts, it is determined that the space of a modern coworking center can be considered one of the types of artistic space and identify certain semantic categories (according to Gabrichevsky, Spengler, Heidegger, etc.). Characteristic techniques and means of artistic expression of modern interiors of coworking centers, which are related to the understanding of space as an artistic concept, reflect the idea of its polyphony and determine the artistic and aesthetic principles of domestic interior coworking center in the first decades of the XXI century. The study found that in the interiors of modern Kyiv coworking spaces ("Magazine", "Platform" (Leonardo Business Center and Art Factory), "New Work Labs", "Kooperativ", "Hub 4.0", "Creative Quarter", "LIFT99 Kyiv

Hub", "Anthill Space", "Lofti Space", "Creative States", "Toloka", "Garden - Smartwork") implemented Eurasian and European types of organization of artistic space.

**Keywords:** coworking center, interior design, artistic space, subject-spatial environment,

Актуальність дослідження. Відповідно до сучасних тенденцій розвитку робочого інтер'єру, розробка проекту інтер'єру коворкінг-центру включає органічне поєднання різноманітних прийомів та засобів, що об'єднують його елементи в єдину предметно-просторову композицію. Для цього згідно з сенсовою програмою переробляються різноманітні стилістичні форми, формується головна тема, що визначає художній образ інтер'єру, який передбачає необхідне об'ємно-пластичне, лінійно-графічне та живописно-декоративне рішення.

Водночас можемо констатувати, що у багатьох випадках дизайнери в процесі розробки дизайн проекту інтер'єра коворкінг-центру не враховують художній та стильовий аспекти, а надають їм другорядне значення, фокусуючись на функціональній складовій.

Це актуалізує дослідження художнього простору інтер'єру коворкінг-центру в контексті привнесення дизайнером в алегоричній формі сенсово-змістовного аспекту засобами асоціативного сприйняття явищ середовищної буденності та культури.

Останні дослідження та публікації. На сучасному етапі новаторською дослідницькою лінією стосовно дизайну інтер'єру робочого простору стало визнання робочого інтер'єра особливим видом художнього простору. Проте у контексті дизайну інтер'єру коворкінг-центру означена проблематика і досі лишається не висвітленою. Аналіз наукової літератури засвідчує, що сучасними вітчизняними науковцями різноманітні аспекти дизайну коворкінг-простору лише починають розроблятися. Одними з небагатьох наукових публікацій, у яких авторами розглядаються проблеми сучасного інтер'єру коворкінг-центру є статті О. Олешко та Ю. Петровської «Використання елементів фітодизайну при формуванні інтер'єрів центрів коворкінгу» (2018 р.) [5], Ю. Радченко та О. Шмельової «Особливості формування дизайну інтер'єру коворкінг-центрів на базі ВНЗ» [6], Х. Снігур «Коворкінг: переваги та недоліки в організації робочих місць» [7], О. Шмельової, О. Сафронова, Т. Булгакова та М. Синицької «Особливості дизайну просторів сучасних коворкінгів залежно від їх функціонального призначення» [9] та ін.

Мета статті – виявити тенденції та закономірності організації художнього простору сучасного інтер'єру коворкінг-центру, а також створення науково-обґрунтованої методики, що аргументує доцільні шляхи рішення дизайнерських завдань в галузі естетизації робочого простору ХХІ ст.

Виклад матеріалу дослідження. У сучасному соціокультурному просторі дизайн нерозривно пов'язаний із процесами інформатизації, глобалізації та масовізації суспільства, що призводить до підвищення його значущості під час візуалізації культури в цілому. Таким чином, дизайн стає фактором адаптації раніше існуючих культурних форм до умов інформаційної сфери, їх відтворенням у візуальні образи, оскільки виражальні засоби дизайну подібні кодам, які необхідні для утворення лаконічних візуально-образних повідомлень [2, 13].

Предметно-просторове середовище коворкінг-центру є інтегрованим результатом діяльності дизайнера, що формується поступово і розвивається у часі. Предметне середовище завжди конкретне – воно не існує поза людиною – вона є продуктом його діяльності. Оскільки людина створює матеріальний та духовний світ довкола себе і для себе у формах, що придатні для сприйняття та засвоєння, середовище завжди відображає людські стосунки, фіксує соціальні зрушення та культурні процеси, вбираючи в себе простір як художній матеріал – таким чином виникають нові зв'язки між людиною та предметно-просторовим оточенням, що перебуває у процесі безперервних змін.

Під інтер'єром коворкінг-центру розуміємо внутрішній простір будівлі, його функціональну та архітектурно-художню організацію, а також комплекс засобів художньої виразності – меблі, обробка, декоративне оформлення.

На думку дослідників, дизайн інтер'єру, зафіксований розробником у проєктах, являє собою особливий вид художнього простору, що наділений «знаковими» характеристиками і демонструє стильові трансформації, зумовлені існуючою просторовою моделлю [4, 6].

Екстраполюючи вищевикладене на дизайн інтер'єру коворкінг-центру, можемо визначити напрямки, за якими необхідно його

розглядати: морфологія простору (архітектура інтер'єру коворкінг-центру, його просторово-планувальні рішення, розміри, форма приміщень та ін.); знаково-символічні характеристики (предметне наповнення, колір, світло, фактура, форма та величина простору, тобто виражальні елементи інтер'єру, які пов'язані між собою дизайном відповідно до певного сенсу); феноменологічний аспект (художні прийоми, способи та засоби, що дозволяють досягти індивідуальності, оригінальності, унікальності та неповторності дизайну інтер'єру коворкінг-центру).

Найсучасніші, новаторські рішення дизайну інтер'єру коворкінг-центру спираються на історично сформовані універсальні концепції організації художнього простору, що передбачають середовищне та просторове бачення об'єкту проектування і визначають архітектурні та декораційні прийоми в роботі з ним.

Основними аспектами, що визначають художньо-виразний образ сучасного інтер'єру коворкінг-центру є естетична ідея та ідея «відкритості».

Художньо-образне рішення дизайну інтер'єру коворкінг-центру засноване не стільки на прийомах комбінаторики, скільки на цілісній ідейно-змістовній програмі, що визначає конструктивний характер предметно-просторового синтезу в дизайні. У контексті теми даної статті, позиціюємо інтер'єр коворкінг-центру особливим видом художнього простору.

Відповідно до концепції О. Шпенглера, проблематика художнього простору пов'язана з ідеєю «просимволу»: просторові уявлення, що закріпилися, виражають унікальний і неповторний почерк культури, який визначає мову її форм і відрізняє її від іншої культури [10, 237].

У сучасному дизайні інтер'єру коворкінг-центру «просимвол» отримує вираження в усталених архетипних елементах і формах, що відображають ідейно-змістовну програму соціального, духовного та соціологічного характеру як конкретної людини, так і часу загалом. Таким чином, визначаючи художність простору коворкінг-центру та спираючись на положення концепції О. Шпенглера, можемо визначити наскільки будь-який архітектурний об'єкт, будівля чи інтер'єр відповідають існуючій просторовій моделі, чи «просимволу», а також зафіксувати знакові характеристики елементів інтер'єру, виділяти аспекти, що визначають художньо-

образний зміст у дизайні сучасного інтер'єру коворкінг-центру.

Це дозволяє розглядати сучасний інтер'єр коворкінг-центру як гнучку систему значень, що відображає естетичні уявлення перших десятиліть ХХІ ст.

Натомість на думку історика і теоретика образотворчого мистецтва О. Габричевського, який у власних дослідженнях виходив з індивідуальної характеристики, внутрішнього сприйняття, переживання та відчуття простору людиною, виявляючи при цьому двоїстість жесту як тілесного, і уявного, допустиме поетапне освоєння простору [3, 435]. Дослідник показував, як безперервний перехід від одного типу жесту до іншого утворює цей простір.

Такий підхід дозволяє пов'язати інтер'єр коворкінг-центру зі світом людських емоцій та виявити такі художні прийоми, способи та методи проектування, що відповідають його індивідуальності, оригінальності, унікальності і, відповідно, розглядати інтер'єр коворкінг-центру як проєкцію особистості людини.

За теорією М. Хайдеггера реальний простір сприймається людиною через його послідовне освоєння у вигляді організації функціональних «місць» і «областей» [11, 313-314]. Таке освоєння простору дозволяє розглядати інтер'єрний простір коворкінг-центру як функціональну структуру, що чуйно реагує на зміни, які вносяться часом. Окрім того, функціональна структура, зафіксована у плануванні інтер'єру, дозволяє розглядати його як фізично даний простір, що потребує дизайнерського рішення, яке адаптує його під бажання людини.

На думку відомого мистецтвознавця та філософа М. Тарабукіна, художня форма простору відображає певне світосприйняття і з погляду історичної ретроспекції простір осмислюється як «як знак», «як річ» та «як енергія», а з точки зору категорії тривалості - як «простір статичний», «простір динамічний», «простір, що спочиває» [8, 328].

О. Єфремова наголошує, що визначені дослідником характеристики простору («простір як знак», «простір як річ», «простір як енергія», «простір статичний» та «простір динамічний») можна перенести на пластичні види мистецтва і сприймати як ключ до розуміння побудови художнього простору відповідної культури [4, 6].

Отже, зіставлення декоративно-пластичних рішень сприяє виявленню художніх прийомів та засобів, що застосовуються у дизайні сучасного інтер'єру

коворкінг-центру, відповідно до модифікації просторової ідеї.

Розглядаючи феномен особливого бачення об'єкта у просторі, американський естетик, психолог, кінознавець, відомий теоретик мистецтва Р. Арнхейм моделює просторову ситуацію таким чином, що вільний простір виступає не лише як тло об'єкта, але й як рівноправний елемент композиції [1, 56]. Встановлені Р. Арнхеймом закономірності сприйняття дозволяють дизайнерам розробляти художні прийоми, які створюють різні ефекти та метаморфози в реальному інтер'єрному просторі, переорганізують його та задають йому якісно нове звучання і вплив.

У контексті специфіки дизайну сучасного інтер'єру коворкінг-центру важливою є концепція П. Флоренського про два типи організації художнього простору – євразійський та європейський, на які можна спиратися, характеризуючи сучасні композиційні прийоми та способи перетворення інтер'єру [12, 108-109]. Перший тип організації простору відрізняється домінуванням простору над речами, коли речі ніби «розчиняються» у ньому, зберігаючи лише геометрію своїх оболонки, другий підкреслює індивідуальність речі та надає простору субстанційної, індивідуальної фактури.

Аналіз інтер'єрів сучасних київських коворкінг-просторів («Часопис», «Платформа» (бізнес-центр «Леонардо» та арт-завод), «New Work Labs», «Kooperativ», «Hub 4.0», «Creative Quarter», «LIFT99 Kyiv Hub», «Anthill Space», «Lofti Space», «Creative States», «Толока», «Сад - Смартворкінг») дозволяє зробити висновок, що на практиці реалізуються обидва, при цьому євразійський відповідає просторовому баченню об'єкта, що проектується, а європейський реалізується в середовищному підході.

О. Єфремова акцентує на тому, що в сучасній «просторовій» культурі необхідно виробити розуміння того, що визначає структуру сучасного робочого простору як художнього. Аналізуючи концептуальні уявлення про прийоми організації та методи сприйняття простору, дослідниця, серед найдоречніших, називає морфологічний, символічний та феноменологічний вид просторового опису архітектурної форми А. Раппапорта, відповідно до якого:

- у структурі простору повинні бути присутніми «геометричні схеми», які визначають все, що відноситься до будови,

засновані на геометрії та законах візуального сприйняття («морфологічний простір»);

- щоб відповідати різним запитам людини, простір має містити «життєві схеми», засновані на екзистенційних життєвих та творчих властивостях, («феноменологічний простір»);

- дизайнер змушує простір мати символічний характер, інакше простір буде не виразним і може перетворитися просто на місце для проживання або роботи (символічний простір) [4, 9].

Інтер'єр вітчизняних коворкінг-центрів ХХІ ст. як сфера повсякденної робочої діяльності наділена цілісністю, оскільки організація всіх його елементів підкорена єдиному завданню – створенню психологічного комфорту для підвищення працездатності. Він формується за допомогою механічного запозичення та комбінаторного міксування різноманітних елементів стилю, зазвичай полярних композиційних прийомів, предметів обстановки та декоративного оформлення. Це зумовлює специфіку його предметно-просторової організації, що пов'язана з нетрадиційним, експериментальним використанням промислових та побутових предметів, техніки, нових декоративно-оздоблювальних матеріалів.

Наукова новизна. Розглянуто основні теоретичні концепції, які стали підґрунтям для визначення інтер'єру коворкінг-центру як унікального виду художнього простору; здійснено аналіз основних просторових концепцій, розроблених відомими філософами, які осмислюють його як художній простір; виявлено і проаналізовано особливості художніх рішень в процесі проектування робочих інтер'єрів вітчизняних коворкінг-центрів; визначено фактори впливу на художньо-образне рішення інтер'єру коворкінг-простору.

Висновки. На основі аналізу існуючих просторових концепцій визначено, простір сучасного коворкінг-центру можна вважати одним із видів художнього простору та виявляти у ньому певні сенсові категорії (за Габричевським, Шпенглером, Хайдеггером та ін.). Характерні прийоми та засоби художньої виразності сучасних інтер'єрів коворкінг-центрів, які пов'язані з осмисленням простору як художнього концепту, відображають ідеєю його поліфонічності та визначають художньо-естетичні засади вітчизняного інтер'єру коворкінг-центру перших десятиліть ХХІ ст.

Дослідження виявило, що в інтер'єрах сучасних київських коворкінг-просторів («Часопис», «Платформа» (бізнес-центр «Леонардо» та арт-завод), «New Work Labs», «Кооператив», «Hub 4.0», «Creative Quarter», «LIFT99 Kyiv Hub», «Anthill Space», «Lofti Space», «Creative States», «Толока», «Сад - Смартворкінг») реалізовано євразійський та європейський типи організації художнього простору.

### Література

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Издательство «Прогресс», 1974. 392 с.
2. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального : автореферат дис. канд. Культурологии : 24.00.01 / ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств». Кемерово, 2014. 24 с.
3. Габричевский А.Г. Пространство и масса в архитектуре Морфология искусства. Москва: Аграф, 2002. С. 430-447.
4. Ефремова О. В. Художественные решения отечественного жилого интерьера : автореферат дис. канд. Искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2013. 24 с.
5. Олешко О., Петровська Ю. Використання елементів фітодизайну при формуванні інтер'єрів центрів коворкінгу. Архітектурний вісник КНУБА. 2018. Вип. 14–15. С. 143–152.
6. Радченко Ю. С., Шмельова О.Є. Особливості формування дизайну інтер'єру коворкінг-центрів на базі ВНЗ. Наукові розробки молоді на сучасному етапі : тези доповідей XVII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів (26–27 квітня 2018 р., Київ). Київ : КНУТД, 2018. Т. 1 : Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення. С. 442–443.
7. Снігур Х. Коворкінг: переваги та недоліки в організації робочих місць. Вісник Тернопільського національного економічного університету. 2017. № 4. С. 117–124.
8. Тарабукин, Н.М. Проблема пространства в живописи. Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 319-336.
9. Шмельова О. Є., Сафронова О.О., Булгакова Т. В., Синицька М.О. Особливості дизайну просторів сучасних коворкінгів залежно від їх функціонального призначення. Искусство и дизайн. 2019. № 4. С. 119–131.
10. Шпенглер, О. Закат Европы. Т. 2. Города и народы. Москва : Мысль, 1998. 663 с.
11. Хайдеггер, М. Искусство и пространство. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. С. 312-316.
12. Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва : Мысль, 2000. С. 81-285.

### References

1. Arnheim, R. (1974). Art and visual perception. Moscow: Progress Publishing House [in Russian].
2. Voronova, I. V. (2014). Artistic image in graphic design: interaction of national and international. Abstract of Ph.D. Kemerovo: FGBOU VPO Kemerovo State University of Culture and Arts [in Russian].
3. Gabrichevsky, A. G. (2002). Space and Mass in Architecture Morphology of Art. Moscow: Agraf, 430–447 [in Russian].
4. Efremova, O. V. (2013). Artistic solutions of domestic residential interior. Abstract of Ph.D. St. Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions [in Russian].
5. Oleshko, O., Petrovska, Y. (2018). The use of elements of phytodesign in the formation of interiors of coworking centers. Architectural Bulletin of KNUBA, Issue 14–15, 143–152 [in Ukrainian].
6. Radchenko, Yu. S., Shmelyova, O. E. (2018). Features of interior design of coworking centers on the basis of universities. Scientific developments of youth at the present stage: abstracts of the XVII All-Ukrainian scientific conference of young scientists and students (April 26–27, 2018, Kyiv). Kyiv: KNUITD, Vol. 1: Modern materials and technologies for the production of consumer goods and special purpose, 442–443 [in Ukrainian].
7. Snigyr, H. (2017). Coworking: advantages and disadvantages of organizing jobs. Bulletin of Ternopil National Economic University, no. 4, 117–124 [in Ukrainian].
8. Tarabukin, N.M. (1994). The problem of space in painting. Questions of art history, no. 1, 319–336 [in Russian].
9. Shmelyova, O. E., Safronova, O. O., Bulgakova, T. V., Sinit'skaya, M. O. (2019). Features of design of spaces of modern coworking depending on their functional purpose. Art and design, no. 4, 119–121 [in Ukrainian].
10. Spengler, O. (1998). Decline of Europe. T. 2. Cities and peoples. Moscow: Mysl [in Russian].
11. Heidegger, M. (1993). Art and Space. Time and being. Moscow: Republic. 312–316 [in Russian].
12. Florensky, P.A. (2000). Analysis of spatiality in works of art. Articles and research on the history and philosophy of art and archeology. Moscow: Mysl. 81–285 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2021  
Отримано після доопрацювання 26.10.2021  
Прийнято до друку 29.10.2021

УДК 7.048.7.012

**Цитування:**

Чистіков О. П. Проблеми використання геометричного орнаменту України в контексті розбудови національної системи дизайну на початку ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 34-39.

*Чистіков Олексій Павлович,  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-4488-427X>  
chistikovalexey@gmail.com*

Chystikov O. (2021). Problems of using Ukrainian geometric ornament in the context of the national design system development at the beginning of XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 34-39 [in Ukrainian].

## ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОЗБУДОВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ДИЗАЙНУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

**Мета роботи** є виявлення стану дослідженості геометричних орнаментів як ідентифікаторів національної культури і складових національної системи дизайну на початку ХХІ ст. **Методологія.** Використано методи: аналітичний, логічний; хронологічний – для виявлення етапності наукової думки та встановлення різних аспектів проблематики побудови і застосування геометричних орнаментів. **Наукова новизна.** У статті вперше системно розглянуто значення геометричного орнаменту як мистецької форми, відповідної потребам представлення здобутків української культури. **Висновки.** Виділено найбільш значущі проблеми використання геометричного орнаменту України у візуальних комунікаціях у різні часові проміжки. Серед них: несистемність та недостатня сформованість теоретичної бази, поширення продукції графічного дизайну з низьким професійним рівнем якості, порушення правил композиційної організації елементів орнаменту, перевантаженість композиції, дисгармонії у кольоровому вирішенні, відсутності художнього смаку та графічної культури. Встановлено перспективні напрямки використання геометричного орнаменту у проектах графічного дизайну та його наукового дослідження. Цими напрямками є естетичні трансформації композиційних закономірностей укладання орнаменту, що базуються на синтезі міжгалузевих знань; вдосконалення професійних навичок дизайнера у стилізації та композиції; забезпечення відповідності змісту орнаментальних композицій до контексту застосування.

**Ключові слова:** орнамент, геометричний орнамент, графічний дизайн, візуальна ідентифікація національної культури.

*Chystikov Olexii, aspirant of Kyiv National University of Culture and Arts*

**Problems of using Ukrainian geometric ornament in the context of the national design system development at the beginning of XXI century**

**The purpose of the article** consists in identifying the actual components of the national design system formation at the beginning of the XXI century. In particular, was been researched the study level of the influence of geometric ornaments as identifiers of national culture. **Methodology.** Analytical, logical, and chronological methods were being used. **The scientific novelty** consists in fact of first time systematically investigating the meaning of a geometric ornament as an art form that marking Ukrainian culture in the context of cultural globalization. **Conclusions.** As a result of generalizing the scientific views of various fields of knowledge, were marked the most significant conditions and problems of using the geometric ornament of Ukraine in visual communications at different time periods. Conditions include the «modernization» of graphic techniques and using a wide specter of intersectoral knowledge. The main problems are: unsystematic and insufficiently formed theoretical base, low professional level of designers (ignoring organizing visual-communicative elements rules, disharmony in the color solution, low graphic culture). As a result, were formed main directions for using geometric ornaments in graphic design projects. These directions are a synthesis of intersectoral knowledge, improvement of the designer's stylization and composition skills, using ornamental compositions with considering to context.

**Keywords:** ornament, geometric ornament, graphic design, visual identification of ethnic culture.

Актуальність теми дослідження. Після проголошення Незалежності України перед українським суспільством гостро постає питання визначення власних векторів ідентифікації у інформаційному середовищі. Актуальність розвитку кожного з таких векторів стверджується наявністю численних праць науковців з різних галузей, що прямо або опосередковано піднімають питання щодо впровадження засобів ідентифікації української культури в осередку світової спільноти. Проблеми визначеності національного у об'єктах комунікацій і обґрунтованості засобів їх забезпечення стає полем дослідження науковців і практиків з графічного дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільшу увагу питанням практичного застосування орнаментів у візуальних комунікаціях приділяють саме фахівці з дизайну, серед яких вбачаємо необхідним відзначити наукові розвідки В. Даниленко [5], Ю. Гупало [4], С. Прищенко [9], Н. Сбітнєвої [11] та Т. Божко [1]. Дослідження М. Селівачова [10] відкривають шлях до переосмислення засобів графічного втілення традиційних елементів орнаменту у їх іконографічному і стилістичному вираженні. Культурологічні дослідження Н. Янішевської [20] висвітлюють геометризм як один з методів формотворення, характерний і для національного, і для авангардного мистецтва. З. Бойко [2] акцентує увагу на властивостях символу як засобу ідентифікації, що впливає на формування і становлення «символічної свідомості» українців [2, 134]. Ю. Гупало [4] окреслює процеси формування національного стилю та наполягає на подальших дослідженнях національних мотивів у графічному просторі з причини їх фрагментарності та частковості. Т. Божко [1], акцентує увагу на нехтуванні семантичною складовою орнаментів в практиці їх застосування у рекламній і пакувальній продукції. М. Яковлев [19], розглядає геометричні передумови композиційного поєднання елементів в творах станкового мистецтва, дизайну та орнаментальних композиціях на основі їх графічної формалізації. І. Сиваш [13], розкриває універсальність образної мови орнаментів та її зрозумілість для широких мас. Джеймс Тріллінг [16] наголошує на комплексності орнаменту, що містить власну морфологію, синтаксис і семантику. Такі дослідники, як Н. Сбітнєва [12], А. Король [8], Д. Солдатенко [14], Л. Триноженко [17], С. Геренко [3],

О. Коновалова [7], розглядають та аналізують проблеми, що постають при використанні орнаментів як художніх елементів у графічному дизайні, та окреслюють типові помилки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчаючи умови втілення національної ідеї у графічному дизайні незалежної України, Ю. Гупало [4] стверджує, що через протистояння системи цінностей російської культурної спадщини та відродження традиційних українських цінностей, пошуки засобів графічного втілення стилістичних ознак національної самобутності йшли неоднорідно. Саме після Революції Гідності, у графічному дизайні здійнялась хвиля патріотизму, що вплинула на подальше формування графічної мови й осмислення місця орнаментальних структур в ній. Проте, станом на 2017 рік Ю. Гупало підсумовує, що наукові роботи у даному напрямку є фрагментарними, а засоби ідентифікації розкриті недостатньо. На думку В. Даниленко [5], починаючи з періоду незалежності, у рекламі все частіше почала використовуватись орнаментика. Система представлення та реклами товарів, що позиціонувались як близькі до народних традицій (сувеніри, продукти харчової промисловості, тощо), переважно містила елементи етномотивів. Однак В. Даниленко наголошує на масовому поширенні дизайн розробок низької якості на тлі яких окремі вдалі проекти виглядали поодинокими. Цю більшість експериментів Даниленко визначає як «шароварщину», що викликала негативну реакцію як дизайнерів, так споживачів. Необхідне творче переосмислення етнічного матеріалу, знаходження нових засобів і прийомів, застосування яких могло б гідно представити український дизайн на міжнародному рівні.

У 2010 році Л. Триноженко виокремлює орнаментальні мотиви як такі, що особливо придатні вирішувати проблему візуальної ідентифікації країни на тлі загальних процесів глобалізації. Дослідниця акцентує синергію естетичної і ідентифікаційної функцій орнаментальних елементів та їх композиційних угруповань, їх здатність втілювати у собі поняття етносу, нації, держави, політики та ідеології [17, 188]. Економічна і політична криза українського суспільства вагомо відображається на стані дизайну, внаслідок чого з 2010 р. вітчизняні дизайнери вкрай обмежено використовують візуальні та смислові національні мотиви, а

українська модель дизайну все ще знаходиться на початковій стадії формування [17, 191].

У 2011 році, аналізуючи стилістику рекламної графіки, С. Прищенко [9] окреслила проблему механічного запозичення мотивів селянського мистецтва при накладанні їх на позанаціональні об'єкти. Це, в свою чергу, сформувало у поняття «псевдонаціоналізації». Графічні дизайнери при наданні національного колориту своїй продукції, за браком достатньої практики, йдуть простим поверхневим шляхом. Вказуються на недоліки у композиційних вирішеннях, перевантаженість, дисгармонію у колірному вирішенні, відсутність художнього смаку. Цю проблему також окреслює Н. Сбітнева [12], виявляючи конфлікт між кваліфікованим дизайн-проектуванням та аматорським підходом дизайнерів до створення проєктів. Основною тенденцією що визначає розвиток графічного дизайну України на початку ХХІ ст. є різновекторність пошуків дизайнерських засобів для вираження національної ідентичності. Важливим і перспективним у розвитку граф. дизайну є «можливість використання рукотворних складових у контексті пошуків дизайнерських засобів для висловлення національної ідеї» [12, 65].

А. Король [8] у 2013 р. зазначає, що ознаками відродження на Україні інтересу до своєї історії та національної культури, є візуально якісна трансформація етнічних зображувальних мотивів на грошових знаках, що є виразом пошуку єднання національної форми і змісту. Того ж року Т. Божко [1] окреслює проблеми та наслідки застосування знаково-символьних елементів етнічного мистецтва в рекламі. Звертає увагу на необхідності залучення полігалузевого підходу під час проєктування. Бо ефективність комунікації забезпечується інтеграцією знань з психології, соціології, семіотики, культурології, маркетингу. Окреслено нехтування глибокими семантичними характеристиками графічних елементів. «В якості недоречного застосування розглядається не лише нанесення знаків етнічної культури на невідповідні за функцією носії, а також і утворення недолугих композиційних угруповань, комбінування різнохарактерних елементів, з невідповідністю змістового наповнення тієї інформації, що мала бути сформована образологічною мовою» [1, 108]. Це породжує дисонанс, втрату прихильності до рекламного повідомлення.

У 2014 році Д. Солдатенко [14], вивчаючи тенденції в розробці фірмового

стилю та рекламних повідомлень з використанням національних форм, вказує, що дизайн, сформований на усвідомленні власної ідентичності та своєрідності, черпає натхнення у творчості українського народу: вишивці, кераміці, писанкарстві, килимарстві та ін. У більшості випадків, скарбниця української колористики, мистецький досвід стилізації і формалізацій форм залишаються поза увагою графічних дизайнерів. Солдатенко розрізняє такі рівні створення дизайн проєкту:

1. механістичне, поверхнєве накладання візуальних стереотипів на дизайнерські форми;

2. застосування мотивів на основі повторення творчих рішень дизайнерів західних країн;

3. створення оригінального, високоестетичного дизайн продукту з використанням глибинних цінностей української культури у синтезі з досягненнями світової дизайнерської думки. Цей рівень є найбільш складним через залучення міжгалузевих знань у області психології, історії, соціології, мистецтвознавства та культурології. Станом на 2014 рік, Солдатенко вважає, що через брак міжгалузевих знань, українські дизайнери переважно працюють на другому рівні.

Підсумовуючи результати досліджень тенденцій розвитку графічного дизайну, Н. Сбітнева зазначає, що «ейфорія від використання комп'ютерних технологій вже пройшла» [11, 67] і важливим є зваженість вибору проєктного інструментарію, стриманість та доречний мінімалізм, поєднання сучасних технологій з традиційними художніми засобами і прийомами. Обмірковано поєднуючи інноваційні технологічні досягнення й традиційні форми українського мистецтва є можливість створювати функціональні і високохудожні проєкти графічного дизайну. Наукові погляди Коновалової О. В. 2015 р. висвітлюють проблему визначеності національної сутності продукту як одну з пріоритетних [7, 618]. Коновалова наголошує, що «коло знакової системи декору набагато ширше, ніж образ козака чи дівчини у віночку» [7, 618]. Через брак інформації про багатство українського орнаменту, заштампованість і відсутність професійного підходу, проєкти графічного дизайну втрачають національний колорит.

У публікаціях 2016 року С. Геренко визначає одну із проблем дизайну України, що полягає у питанні поєднання традиційних національних мотивів з найкращими світовими

зразками дизайнерського і рекламного продукту [3, 593]. У 2018 р. І. Сиваш вказує, що «Дизайн в Україні має міцне етнокультурне підґрунтя, що вагомо впливає на його становлення і розвиток» [13, 416]. Дослідниця акцентує на тому, що орнаментам у дизайні притаманна універсальність, інтернаціональність образної мови та зрозумілість для широких мас. Таким чином отримуємо наукову суперечність між необхідністю забезпечення національної ідентифікації і науковими поглядами на геометричні орнаменти, як складові інтернаціональної і позанаціональної графічної мови. Використовуючи національні форми у контексті інтернаціональності, тяжіючи до універсальності, розмивається їх культурна індивідуальність. Тому постає питання чи доречно використовувати національні орнаментальні мотиви у дизайні товарів та послуг, що позиціонують себе не лише як народні та традиційні. «Національні мотиви все частіше зустрічаються у вирішенні логотипів, є атрибутикою фірмового стилю чи постають у рекламі тих чи інших брендів» [13, 419]. І. Сиваш вважає, що на 2018 рік присутні спроби дизайнерів створити осмислений, концептуальний проект, що синтезує у собі нову візуальну мову з архетипами народної культури, поєднає інтернаціональну стилістику з мотивами регіональних культур. Дослідниця приходить до висновку, що рекламна індустрія активно використовує народне мистецтво України. Національний колорит у рекламі схвально сприймається як замовником, так і глядачем. У тому ж році О. Колісник, С. Мисак [6] аналізують спадкоємність символів та оберегів орнаменту України, стверджують, що орнаменти все частіше використовують не лише у декоративно-ужитковому мистецтві, а і у сучасному просторі графічного дизайну. О. Колісник та С. Мисак подають орнамент як комунікаційний діалог між епохами, де одночасно є важливими як естетична складова, так і магічно-захисна. О. Колісник зазначає, що «поєднання творчих рішень з глибинними духовними цінностями народу є відправною точкою успішного створення інноваційного, якісного та естетичного логотипу, фірмового стилю чи плакату. Використання простих лаконічних форм та обробка ідеї сучасними засобами графічного дизайну допоможе об'єктивно втілити потрібну систему значень у життя» [6, 39]. При цьому науковці застерігають від зайвої кількості орнаментальних елементів, їх черезмірного

нашарування та багатозначності символів. Багатозначність призводить до невірної інтерпретації головної ідеї проекту. Геометричні орнаменти та їх окремі елементи застосовуються у широкому спектрі продукції графічного дизайну. Більша частина таких елементів використовується при знакоутворенні, айдентиці, створенні постерів плакатів. Н. Сухецька назвала геометричність фігур однією з перспективних тенденцій у графічному дизайні. На її думку дизайн «з таким сучасним рішенням виглядає стильно та допомагає досягти вражаючих композицій» [15, 504]. С. Прищенко [9] також наголошує на широкому використанні геометричного підходу як основного формотворчого принципу у сучасному графічному дизайні. Використання ритмічних і комбінаторних побудов на площині та у просторі з додаванням колірного контрасту набувають першорядного значення в сучасних тенденціях розвитку дизайну. М. Яковлев [19] вважає, що формотворення на основі комбінаторно-модульного проектування є надзвичайно перспективною тенденцією. А «композиційні маніпуляції з графічними модулями в сучасній проектній практиці за допомогою комп'ютера здатні набагато підвищити ефективність пошуку найвиразніших зорових образів» [19, 194]. Модуль повинен бути естетично виразним, оригінальним та одночасно простим, мати композиційну відкритість форми, з наявністю стикових точок та легко масштабуватися. Можна припустити, що елементи геометричного орнаменту можуть влучно відігравати роль модуля у дизайнерських проектах. Проте, як зазначає Т. Божко [1], важливо акцентувати увагу не на нескінченності продукування модульних угруповань, а на утриманні чітко визначених способів композиційної взаємодії для забезпечення якості візуальних повідомлень. Підсумовуючи еволюцію становлення та розвитку національної системи дизайну, доречним є зазначити, що площинно композиційні структури на основі використання геометричних форм орнаменту можуть становити інтерес для подальшого впровадження у проектах графічного дизайну. Проте графічно-стилістична варіативність їх трансформацій та композиційних угруповань у реальних проектах майже не описані з наукової точки зору, що і визначає вектор для подальших досліджень. Дослідження множини засобів стилізації та формалізації етнічних мотивів, укладення їх типології та обґрунтування семантичної відповідності

знакових елементів композиційної структури може стати вагомим внеском у розвиток національної системи дизайну.

Висновки. За період становлення Незалежності України, національні мотиви (зокрема потенціал геометричного орнаменту України) використовувались з різною інтенсивністю та різним ступенем осмислення. Інтерес до національних мотивів як елементів візуальної ідентифікації української етнічної культури сформувався та розширювався у нульових роках ХХІ ст. Але з посиленням інтересу з 2011 року наукова думка констатувала проблему недостатньої наявності кваліфікованих дизайнерів, здатних естетично, доцільно, та відповідно до змісту застосувати національні мотиви у своїх проєктах. Проблеми крилися як у низькому професійному рівні виконавців графічних робіт, так і в несистемній та недостатньо сформованій теоретичній базі. На практиці головні недоліки реалізованих і проаналізованих науковцями проєктів проявлялись у порушеннях законів і правил композиційної організації візуально-комунікативних елементів в продукції графічного дизайну. Виявлено, що найбільш поширеною помилкою є перевантаженість елементами, дисгармонія у колірному вирішенні, відсутність художнього смаку та графічної культури. Все це знайшло прояв у так званій «шароварщині» та «псевдонаціоналізації». Прямолінійний неосмислений шлях українізації візуальних форм викликав негативну реакцію як дизайнерів, так споживачів. Прикметно, що думки науковців багатьох галузей є суголосними в питанні необхідності виваженого та науково-обґрунтованого застосування маркерів української культури, в складі яких геометричні орнаменти виділено як найбільш потужні і візуально активні. Теоретично сформовані рекомендації щодо їх застосування повинні сприяти підйому національної свідомості та самоідентифікації українського суспільства. Тому вкрай важливим є сформулювати та систематизувати умови візуального представлення «осучаснених» засобів і прийомів використання геометричного орнаменту. Переходити від стадії простого механістичного запозичення елементів орнаменту та їх композиційної будови до естетичних трансформацій, що базуються на синтезі міжгалузевих знань. Звертати увагу на стилістичну і композиційну єдність елементів проєкту, а також відповідність змісту

орнаментальних композицій до контексту застосування. Наслідуючи сучасні тенденції у графічному дизайні, елементи геометричних орнаментів можуть використовуватись у площинно-композиційних структурах. Впровадження таких композиційних структур буде поєднувати традиційне семантичне наповнення з сучасними напрямками у графічному дизайні.

### Література

1. Божко Т. О. Композиційні прийоми графічного втілення етнічної проєктної концепції. Вісник НАККіМ. 2014. № 3. С. 145–149.
2. Бойко З. В. Символ як конструктивна діяльність. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. № 31. С. 134–141.
3. Геренко С. С. Розвиток графічного дизайну і реклами в Україні 2009–2015 рр. Молодий вчений. 2016. №5(32). С. 592–595.
4. Гупало Ю. С. Формування національної ідеї в графічному дизайні України. Компетентнісний вимір сучасної освіти: теорія і практика: матеріали V регіон. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 19 трав. 2017 р. Запоріжжя, 2017. С. 200–202.
5. Даниленко В. Я. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна. Харків: Колорит, 2007. 197 с.
6. Колісник О. В., Мисак С. В. Символіка орнаменту народної вишивки у графічному дизайні. Art and Design. 2018. № 1. С. 35–41.
7. Коновалова О. В. Мотиви української народної орнаментики як складова знакової системи національного графічного дизайну. Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір. 2015. № 13. С. 618–622.
8. Король А. М. Методика трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні. Вид. від. ПНПУ імені В. Г. Короленка. 2013. № 8. С. 56–63.
9. Прищенко С. В. Стилістичні тенденції розвитку рекламної графіки кінця ХХ –початку ХХІ ст. Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв. 2011. № 7. С. 153–157.
10. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: навч. Посіб. Київ: «АНТ», 2009. 408 с.
11. Сбітнева Н. Ф. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку. Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. 2011. № 6. С. 52–55.
12. Сбітнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. Теорія мистецтва. 2015. № 6. С. 60–66.
13. Сиваш І. О. Етнодизайнерські аспекти реклами. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. С. 416–423.

14. Солдатенко Д. А. Сучасні тенденції в розробці фірмового стилю та рекламних повідомлень із використанням етнічних форм. Технології та дизайн. 2014. № 2. С. 48–58.

15. Сухецька Я. А. Перспективні тенденції в індустрії графічного дизайну. Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення. 2018. С. 505–506.

16. Тріллінг Дж. Мова орнаменту. Thames & Hudson, 2001. 224 с.

17. Триноженко Л. С. Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації. Львівська політехніка. 2010. № 7. С. 188–191.

18. Юрченко І. А. Структура геометричних фігур як основа формотворення в етнодизайні. Традиції та новатії у вищій архітектурно-художній школі. 2015. № 1. С. 124–131.

19. Яковлев М. І. Пріоритетні принципи графічної формалізації та моделювання в сучасному дизайн-процесі. Мистецтвознавство України. 2014. № 13. С. 185–194.

20. Янішевська Н. С. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910-1930 рр. (Культурологічний аспект): дис. ... канд. мист. наук: 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2017. 198 с.

#### References

1. Bozhko, T.O. (2014) Compositional techniques of a graphic embodiment of ethnic design concept. *Visnyk NAKKiM*, 3, 145–149 [in Ukrainian].

2. Boiko, Z.V. (2013). Symbol as a construct of mental activity. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 31, 134–141. [in Ukrainian].

3. Herenko, S.S. (2016). Development of graphic design and advertising in Ukraine 2009-2015. *Molodyi vchenyi*, 5, 592–595. [in Ukrainian].

4. Hupal, U.S., & Nechyporenko, V. V. (2017). Formation of the national idea in graphic design of Ukraine. *Proceedings from 5th Regional Scientific and Practical Conference «Competence dimension of modern education: theory and practice»*. (pp. 200-202) Zaporizhia: Khortytsia National Academy [in Ukrainian].

5. Danulenko, V.Y. (2007). The future of European design: Czech Republic, Poland, Ukraine. *Kharkiv: Koloryt* [in Ukrainian].

6. Kolisnyk, O. V. & Mysak, S. V. (2018). Symbolism of folk embroidery ornament in graphic design. *Art and Design*, 2, 35–41 [in Ukrainian].

7. Konovalova, O. V. (2015). Motives of Ukrainian folk ornaments as a component of the sign system of national graphic design. *Suchasni stratehii universytetskoï osvity: yakisnyi vymir*, 13, 618–622 [in Ukrainian].

8. Korol, A. M. (2013). Methods of transformation of ethnic pictorial motifs in graphic design. *Vyd. vid. PNPu imeni V. H. Korolenka*, 8, 56–63 [in Ukrainian].

9. Pryshchenko, S. V. (2011). Stylistic trends in the development of advertising graphics in the late XX - early XXI. *Visnyk Kharkivskoi derzh. akademii dyzainu i mystetstv: zbirn. nauk. Prats*, 7, 153–157 [in Ukrainian].

10. Selivachov, M. R. (2009). *Lexicon of Ukrainian Ornamentation*. Kyiv: Ant [in Ukrainian].

11. Sbitneva, N.F. (2011). Graphic design of Ukraine at the beginning of the III millennium: problems and prospects of development. *Design education in Ukraine: current status, development prospects and European integration*. 6, 52–55 [in Ukrainian].

12. Sbitneva, N.F. (2015). Trends in modern graphic design: a return to handicrafts. *Teoriia mysletstva*, 6, 60–66 [in Ukrainian].

13. Sivash, I.O. (2018). Ethno-design aspects of Advertising. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 40, 416–423. [in Ukrainian].

14. Soldatenko, D.A. (2014) Current trends in the development of corporate identity and advertising messages using ethnic forms. *Tekhnolohii ta dyzain*, 2, 48–58 [in Ukrainian].

15. Suhetska, Ya.A. (2018). Perspective tendencies in the graphic design industry. *Suchasni materialy i tekhnolohii vyrobnytstva vyrobiv shyrokooho vzhytuku ta spetsialnoho pryznachennia*, 505–506 [in Ukrainian].

16. Trilling, J. (2001). *The Language of Ornament*. Thames & Hudson [in English].

17. Trynozhenko, L.S. (2010). National motives of modern graphic design in Ukraine as a means of visual identification. *Lvivska politekhnik*, 7, 188–191 [in Ukrainian].

18. Yurchenko, I.A. (2015). Structure of Geometric figures as a basis of formation in ethnodesign. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii shkoli*, 1, 124–131 [in Ukrainian].

19. Yakovlev M.I. (2013). Priority principles of graphic formalization and modeling in the modern design process. *Mystetstvovnavstvo Ukrainy*, 13, 185–194 [in Ukrainian].

20. Yanishevska, N.S. (2017). Geometric ornament in the figurative-plastic language of Ukrainian art of 1910–1930 (Cultural aspect) Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. acad. of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2021  
Отримано після доопрацювання 11.10.2021  
Прийнято до друку 18.10.2021*

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

**Цитування:**

Акімов Д. І. «Домашнє» споживання мистецьких проєктів та мотивації «домашніх» споживачів. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 40-45.

Akimov D. (2021). "Local" consumption of art projects and motivation of the "local" consumers. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 40-45 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,  
доктор соціологічних наук,  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
Голова Генеральної Дирекції Міжнародної  
Академії рейтингових технологій і соціології  
«Золота Фортуна»  
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>  
[akimov@fortuna.org.ua](mailto:akimov@fortuna.org.ua)*

## «ДОМАШНЄ» СПОЖИВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ ТА МОТИВАЦІЇ «ДОМАШНІХ» СПОЖИВАЧІВ

**Мета роботи.** Дослідження та аналіз мотивацій споживачів продуктів образотворчого мистецтва, на основі алгоритмів маркетингових технологій. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати мотивації споживачів творів мистецтва, які віддають перевагу захопленню образотворчим мистецтвом через інтернет, соціальні мережі, телевізійні програми, з подальшим використанням результатів досліджень в маркетингових процесах просування творів мистецтва на арт-ринку. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про мотивації споживачів ринку образотворчого мистецтва в мережах інтернету, телевізійних програмах та в дослідженні подальших маркетингових процесів на арт-ринку. В статті проаналізовано алгоритми маркетингових технологій при аналізі мотивацій «домашнього» споживання продуктів ринку образотворчого мистецтва. В статті встановлено, що в арт-маркетингу є актуальним та необхідним дослідження поведінки інтернет-споживачів творів мистецтва, аналізуючи ситуації «домашнього» споживання творів мистецтва. В арт-маркетингу поступово напрацьовуються технології вивчення та аналізу мотивацій інтернет-споживачів творів мистецтва при просуванні мистецького продукту на арт-ринку. Аналіз мотивацій інтернет-споживачів арт-ринків дає можливість більш об'єктивно сегментувати учасників ринкових відносин. **Висновки.** У статті визначена та проаналізована модель «домашнього» онлайн споживання образотворчого мистецтва, а також мистецьких проєктів, та, відповідно, описан сегмент он-лайн споживачів творів мистецтва в домашніх умовах з використанням телебачення, інтернету та інших комунікаційних засобів. Також доведено, що поведінка «домашнього» споживача у маркетингу мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивідуум – Продукт – Ситуація. Саме на цих складових формуються типи мотивації, на яких будується модель споживання та споживацької поведінки. Таким чином, нами досліджені Індивіди, що споживають твори мистецтва та мистецькі проєкти, які в свою чергу є Продуктами, представленими у вигляді друкованого чи електронного зображення, й нами досліджено Ситуації «домашнього» споживання творів мистецтва та мистецьких проєктів.

**Ключові слова:** арт-ринок, маркетингові дослідження, маркетинг стосунків, мотивація споживачів творів мистецтва, мистецькі проєкти, «домашнє» споживання творів мистецтва, поведінка споживачів арт-ринку.

*Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of The Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"*

### "Local" consumption of art projects and motivation of the "local" consumers

**The purpose of the article.** Research and analysis of consumer motivations of fine arts products, based on algorithms of marketing technologies. **The research methodology** is to apply comparative, empirical, and theoretical methods. This methodological approach allows us to analyze the motivations of consumers of works of art who prefer to be fascinated by fine arts through the Internet, social networks, television programs, followed by the use of research results in marketing processes to promote works of art in the art market. **The scientific novelty** lies in the expansion of

ideas about the motivation of consumers of the market of fine arts on the Internet, television programs, and in the study of further marketing processes in the art market. The article analyzes the algorithms of marketing technologies in the analysis of motivations for "home" consumption of products of the fine arts market. The article finds that in art marketing it is relevant and necessary to study the behavior of Internet consumers of works of art, analyzing the situation of "home" consumption of works of art. In art marketing, technologies for studying and analyzing the motivations of Internet consumers of works of art in promoting an art product on the art market are gradually being developed. Analysis of the motivations of Internet consumers of art markets makes it possible to more objectively segment the participants of market relations. **Conclusions.** The article identifies and analyzes the model of "home" online consumption of fine arts, as well as art projects, and, accordingly, describes the segment of online consumers of works of art at home using television, the Internet, and other means of communication. It is also proved that the behavior of the "home" consumer in art marketing is determined by three mandatory components: Individual - Product - Situation. It is on these components that the types of motivation are formed, on which the model of consumption and consumer behavior is built. Thus, we have studied Individuals who consume works of art and art projects, which in turn are Products presented in the form of printed or electronic images, and we have studied Situations of "home" consumption of works of art and art projects.

**Keywords:** art market, marketing research, relationships of marketing, motivation of consumers of works of art, art projects, "home" consumption of works of art, behavior of consumers of art market.

Актуальність теми дослідження та проблемні питання. В статті розглянуті та проаналізовані певні алгоритми розвитку арт-ринку, які вже існують та продовжують генерувати сегмент «домашніх» інтернет-споживачів творів мистецтва. «Домашній» інтернет та ТБ-споживач розглядається як Індивід, який споживає Продукт – твори мистецтва в Ситуації моделі «домашнього» інтернет- та ТБ-споживання. Окрема увага в статті приділяється питанням соціокультурного проектування в мистецтві в умовах «домашнього» споживання мистецьких проєктів.

Розглядаючи модель «домашнього споживання» Продуктів арт-ринку, повернемося до авторської позиції таких відомих науковців, як Ф. Коблер та Ж. Нантель, які визначають та аналізують схожі риси поведінки споживачів культурного продукту, чи споживчого товару, чи відповідних послуг. А тому ми відповідно розглядаємо «домашнього» інтернет-споживача як Індивіда, який споживає твори мистецтва як Продукт в умовах Ситуації «домашнього» інтернет-споживання [1, 92-93]. Отже, ми дивимось на динаміку ринку, на її розвиток, аналізуючи та беручи до уваги взаємозв'язок трьох зазначених чинників: Індивід – Продукт – Ситуація.

Аналіз досліджень і публікацій на означену тему є обмеженим кількома публікаціями автора цієї статті та його колег, зокрема професора Б. Платонова. Варто зазначити, що один з класиків маркетингу Ф. Колбер, який своїми публікаціями охопив майже всі сфери людської діяльності, присвятив певну увагу й маркетингу мистецтва, але щоправда, в одній роботі, в якій він досліджував й маркетинг культури. Також

проблеми, що розкриваються в цій статті, широко розглядаються в роботах авторів: Л. Скокова «Культурно-досугове практики населения: сдвиги последних десятилетий», «Українське суспільство: моніторинг соціальних змін», «Медіа. Демократія. Культура», Р. Шульга «Тенденції художнього споживання в сучасній Україні. Українське суспільство 1992-2012. Стан та динаміка змін. Соціологічний моніторинг», Н. Івановська, О. Яковлев, В. Шульгіна «Соціокультурне проектування в мистецтві», Ф. Котлер «Маркетинг от А до Я». Можна зробити висновок, що всебічне дослідження маркетингових процесів арт-ринку потребує кропіткої тривалої роботи науковців в галузях соціології, економіки, психології та мистецтвознавства.

Мета статті: аналіз типової моделі споживання творів образотворчого мистецтва та моделювання мистецьких проєктів сегментом численних споживачів арт-ринку – в умовах «домашнього» споживання перед монітором комп'ютера чи екраном телевізора.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо сегмент споживачів образотворчого мистецтва, до якого входять «домашні» інтернет-споживачі та ТБ-споживачі творів мистецтва.

Численні Індивіди приймають для себе рішення переглянути Продукти образотворчого мистецтва тим чи іншим шляхом, зібрати певну інформацію про зазначені Продукти, з подальшою метою професійного – наукового або публіцистичного використання зібраної інформації, чи з метою культурного самовдосконалення Індивідуума, або плануючи придбати Продукт арт-ринку з певною метою, маючи ту чи іншу відповідну мотивацію. Продукт, навколо якого

зосереджена увага Індивіда – твор мистецтва, яким зацікавився цей споживач. В нашій статті ми досліджуємо Ситуацію, в якій відбувається споживання твору мистецтва: це може бути здобуття естетичної насолоди при перегляді творів мистецтва, коли споживач знаходиться, наприклад, не в залах музеїв, а в себе вдома перед телевізором чи монітором комп'ютера, або переглядаючи друковані альбоми з репродукціями. Зазначимо, що ми розглядаємо одну з основних груп споживачів арт-ринку для подальшого аналізу проблем, мотивацій та завдань, що виникають перед Індивідами в процесі споживання творів мистецтва. До цієї групи належать сегменти некомерційних та комерційних споживачів арт-ринку.

Так, некомерційні споживачі творів мистецтва отримують естетичну насолоду, розширюють свій кругозір, зростають духовно, переглядаючи культурологічні телепрограми, мистецькі інтернет-ресурси, спеціалізовану друковану арт-продукцію, що містить репродукції творів мистецтва та відповідну текстову інформацію. Комерційні споживачі, в певній мірі, так само цікавляться мистецьким Продуктом, але мають на меті використання отриманої інформації в подальших комерційних проєктах. Як бачимо, в двох наведених сегментах відрізняється Індивід, який цікавиться мистецтвом, Продукт – твір, що оглядається на моніторі, телеекрані, або на сторінках друкованих видань, а також Ситуація, коли споживання відбувається не шляхом споглядання оригіналу в публічному чи приватному місці, а шляхом перегляду репродукцій на екранах, моніторах, в друкованих альбомах, на листівках, поштових марках тощо.

У сучасному суспільстві відбуваються процеси поступового, повільного, але впевненого зміщення балансу культурно-освітніх та культурно-дозвільних процесів від масових публічних до нечисленних, індивідуальних, приватних форм реалізації процесів освіти, самоосвіти, культурного саморозвитку, самовдосконалення та дозвілля шляхом поширення інформації через інтернет, телебачення, електронні носії та друковану продукцію. Приватні «домашні» практики спілкування з мистецтвом не в виставкових залах, а через монітори комп'ютерів та через

екрани телевізорів набули потужного розвитку протягом десятиліть формування всесвітньої інтернет-мережі. «Цей баланс в цілому залишається стабільним протягом останніх десятиліть моніторингового спостереження Інституту соціології НАН України, – вважає науковець Л. Скокова. Більшу частину вільного часу респонденти проводять дома, в колі родини, тобто можна казати про одомашнювання дозвілля, що, власне, і є розповсюдженим трендом для сучасних суспільств» [2, 75]. 2019-2021 роки, які накреслили незворотну смугу між минулим та майбутнім світової спільноти під назвою «пандемія», остаточно сформували найбільш масовий сегмент приватних інтернет-споживачів арт-простору.

Далі ми наводимо таблицю [3, 489-491], яка достатньо повно демонструє тенденції змін в балансі між приватними та публічними формами організації дозвілля, хоча, нажаль, в цій таблиці не приділено бажаної уваги заняттям, спрямованим на споживання образотворчого мистецтва в музеях, галереях, на спеціалізованих виставках. Тим не менше, можна зробити висновок, що відвідування театрів, музеїв, художніх виставок протягом останніх двадцяти років не зменшилось. Також варто зазначити, що домашнє споживання образотворчого мистецтва та інших культурологічних та мистецьких програм та проєктів в інтернет-просторі швидко збільшується [4, 187]. Дослідник Р. Шульга зауважує наступне: «Процес споживання художніх творів населенням України зазнав значних змін протягом останніх десятиліть. Навіть нефахівцю зрозуміло, що можливості спілкування з мистецтвом у пересічного громадянина значно зросли. Зрозуміло, що така ситуація стала можливою завдяки здобуткам технічного прогресу, поширенню і доступності аудіовізуальної техніки, а також неухильному нарощуванню кількості каналів на телебаченні. Всі ці новації дають підставу стверджувати те, що нинішній споживач мистецтва може задовольнити свої художні потреби, смаки, не підводячись із власного дивану. Тобто йдеться про домашнє споживання як головну прикмету сучасного спілкування з мистецтвом» [5, 446].

Таблиця 1

Культурні заняття українців у вільний від основної та домашньої роботи час, якими вони займалися протягом 7 днів разом із вихідними днями перед днем проведення опитування (% опитаних; n = 1802)

III	1996 рік	2006 рік	2016 рік
<b>Зняття, що тісно пов'язані з культурою, «домашнім споживанням» мистецтва</b>			
Екскурсійні подорожі	2,9	1,5	3,2
Відвідування кінотеатрів	2,6	4,3	6,7
Відвідування бібліотеки	5,8	5,1	4,1
Читання художніх літератури	33,5	24,1	16,9
Прослуховування музики (платівок, диски, магнітофони тощо)	32,4	27,7	22,6
Перегляд телепередач	79,7	87,4	72,5
Прослуховування радіопередач	45,1	50,4	22,8
Читання газети	56,2	66,6	29,6
Перегляд фільмів	-	13,6	5,1
<b>Заняття, пов'язані із мистецтвом та творчістю</b>			
Відвідування театрів, концертів, музеїв, художніх виставок	3,4	2,9	4,7
Художня творчість (створення музики, віршів, прози, малюнків, гра на музичних інструментах тощо)	4,1	3,1	2,6
Прикладна творчість (рукоділля, вишивання, виготовлення дрібних виробів, різблення по дереву, карбування тощо)	9,5	5,6	6,0
Відвідування курсів, гуртків, студій	1,8	1,5	1,7
Колекціонування, фотографування, кінозйомки	-	3,3	2,7
Громадська робота	4,5	4,4	3,5
<b>Заняття, пов'язані із розвагами та виконання громадських обов'язків</b>			
Відвідування спортивних видовищ (як глядач)	3,8	3,1	3,2
Відвідування церкви (костюлу, синагоги, мечеті, молитовного дому)	13,6	16,8	18,7
Відвідування ресторану, ночного клубу	9,3	10,7	5,9
Відвідування клубів, дискотек, вечерів відпочинку	-	5,4	4,3
Настільні ігри (шахи, шашки, карти, доміно тощо)	12,7	9,2	8,7
Заняття з комп'ютером (пошук інформації, ігри, створення програм тощо)	7,9	15,6	36,3
Рибальство, мисливство, збирання грибів	-	4,6	11,9

Так зване «домашнє споживання» образотворчого мистецтва має чимало недоліків, бо при «домашньому споживанні» втрачається безпосередній контакт з художніми творами та спілкування з однодумцями на «території мистецтва».

Але «домашнє споживання» має свої вагомі переваги:

1. Мільйони людей, які не мають можливості поїхати до Парижу та сходити в Лувр, у той же час, мають можливість побачити експозиції тисяч музеїв світу на відповідних інтернет-ресурсах.

2. Споживач має можливість самостійно визначитись, коли йому зручно знайомитись з тими чи іншими творами мистецтва на спеціалізованих сайтах. 3. Як зазначає науковець Р. Шульга, домашнє споживання повністю виключає будь-який контроль, будь-яку регламентацію стосовно кількості, видів та жанрів мистецтва, яке споживається.

Окремо зупинимось на онлайн-споживачах арт-ринку, які в Ситуації «домашнього» споживання перед моніторами працюють в інтернет-просторі, беручи участь у мистецьких ярмарках, аукціонах творів

мистецтва, а також продаючи та купуючи та просуваючи Продукти образотворчого мистецтва на сайтах, форумах та інших інтернет-ресурсах. Зазначимо, що комерційні інтернет-споживачі є зацікавленими в розширенні кола некомерційних інтернет-споживачів, адже чимало некомерційних споживачів поступово приходять від споживання образотворчого мистецтва як форми дозвілля та самоосвіти до колекціонування та участі в комерційних проєктах арт-ринку. За таких обставин кожен музей образотворчого мистецтва, кожна галерея, кожен аукціон прагне до потужного розвитку власних інтернет-платформ, участі в інтернет-форумах, в телевізійних культурологічних проєктах тощо.

У контексті нашої статті варто окремо зупинитись на питанні моделювання мистецьких проєктів, які все частіше створюються в інтернет-просторі. Група авторів Н. Івановська, В. Шульгіна та О. Яковлев [6, 101] зазначають, що «Під моделюванням проєктів у сфері культури та мистецтва ми розуміємо таку форму концептуалізації досліджуваних явищ і процесів, результатом якої стає створення функціонального прообразу бажаного результату проєкту, його теоретичної моделі. Базовою підставою побудови подібної теорії є наукове осмислення сутності й параметрів культурного проєкту, за допомогою якого відбувається соціалізація й інкультурація особистості». Погоджуючись з думкою авторів, звернемо увагу, що більшість мистецьких проєктів у наш час починають моделюватись в інтернет-просторі й, відповідно, першими споживачами, які споживають новий мистецький Продукт, стають саме Індивіди, що споживають нові мистецькі проєкти в «домашній» Ситуації перед моніторами комп'ютерів та екранами телевізорів.

Розглядаючи як Продукт мистецькі проєкти, працюючи з кожним споживачем як з Індивідом, варто приділяти особливу увагу сфері маркетингу стосунків, які необхідно побудувати між співробітниками інтернет-ресурсів, які втілюють мистецькі проєкти – з одного боку, та Індивідом, тобто, споживачем Продукту мистецького проєкту – з іншого боку. Як зазначає Ф. Котлер [7, 81]: «Головні характеристики маркетингу стосунків:

- Зосередження на партнерах та клієнтах, а не на продуктах компанії;

- Акцент на утриманні клієнтів та розвитку стосунків з ними, а не на залученні нових клієнтів;

- Опора на команди, що створені зі співробітників різних підрозділів, а не на роботу різних підрозділів;

- Опора не на переконання словом, а на вислуховування та вивчення».

Погоджуючись з Ф. Котлером, варто зазначити, що автори сучасних мистецьких інтернет-проєктів, як правило, обмежуються створенням найбільш коштовних сайтів, але приділяють недостатню увагу індивідуальній роботі зі споживачами мистецьких інтернет-проєктів. Проте варто враховувати, що «домашнє» споживання мистецьких проєктів поступово витісняє інші форми взаємовідносин між виробниками та споживачами мистецького Продукту.

Висновки. У статті визначена та проаналізована модель «домашнього» он-лайн споживання образотворчого мистецтва, а також мистецьких проєктів, та, відповідно, описаний сегмент он-лайн споживачів творів мистецтва в домашніх умовах з використанням телебачення, інтернету та інших комунікаційних засобів. Також доведено, що поведінка «домашнього» споживача у маркетингу мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивід – Продукт – Ситуація. Саме на цих складових формуються типи мотивації, на яких будується модель споживання та споживачької поведінки. Таким чином, нами досліджені Індивіди, що споживають твори мистецтва та мистецькі проєкти, які, в свою чергу, є Продуктами, представленими у вигляді друкованого чи електронного зображення, й нами досліджені Ситуації «домашнього» споживання творів мистецтва та мистецьких проєктів.

### *Література*

1. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Издатель Васин А.И., 2004. 256 с.

2. Скокова Л. Культурно-досуговые практики населения: сдвиги последних десятилетий. Социология: теория, методы, маркетинг. 2015. №4. С. 72-99.

3. Українське суспільство: моніторинг соціальних змін. Випуск 3 (17). Інститут соціології НАН України, 2016. 548 с.

4. Медіа. Демократія. Культура (за ред. Н. Костенко, А. Ручки). Київ: Інститут соціології НАН України. 2008. 356 с.

5. Шульга Р. Тенденції художнього споживання в сучасній Україні. Українське суспільство 1992-2012. Стан та динаміка змін. Соціологічний моніторинг (за ред. В. Ворони, М. Шульги). Київ.: Інститут соціології НАН України. 2012. С. 446-454.

6. Івановська Н., Яковлев О., Шульгіна В. Соціокультурне проектування в мистецтві. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. 196 с.

7. Котлер Ф. Маркетинг от А до Я. Москва. 2018, 216 с.

8. Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 3. С. 102-107.

9. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. Альманах «Культура і сучасність». 2021. № 1. С. 139-144.

10. Акімов Д. І. Сегментація арт-ринку в маркетингу образотворчого мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. № 39. С. 27-31.

11. Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. № 37. С. 22-27.

12. Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. Альманах «Культура і сучасність». 2020. № 1. С. 104-109.

13. Акімов Д. І. Маркетинг мистецтва та інтегровані маркетингові комунікації (реклама, стимулювання збуту, паблік релішнз). Альманах «Культура і сучасність». 2019. № 1. С. 61-67.

14. Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2019. № 36. С. 3-8.

### References

1. Colbert F. (2004). Marketing of culture and art. (Trans). Sankt-Peterburg Izdatel' Vasin A. [in Russian].

2. Skokova L. (2015). Cultural and leisure practices of the population: shifts in recent decades. Sociology: theory, methods, marketing. 4. 72-99 [in Russian].

3. Ukrainian society: monitoring of social change. (2016). 3 (17). Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

4. Media. Democracy. Culture (N. Kostenko, A. Ruchki) (2008). Kyiv: Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

5. Shulga R. (2012). Trends in artistic consumption in modern Ukraine. Ukrainian society 1992-2012. Status and dynamics of changes. Sociological monitoring. Kyiv: Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 446-454 [in Ukrainian].

6. Ivanovska N., Yakovlev O., Shulgina V. (2018). Sociocultural design in art. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management Herald. 196 [in Ukrainian].

7. Kotler F. (2018). Marketing from A to Z. Moscow. 216 [in Russian].

8. Akimov D. I. (2021). Purchasers of artworks on the art market and their motivations. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 102-107 [in Ukrainian].

9. Akimov D. I. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 139-144 [in Ukrainian].

10. Akimov D. I. (2021). Segmentation of art market in the fine art's marketing. Art notes, 39, 27-31 [in Ukrainian].

11. Akimov D. I. (2020). Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of the population to works in art marketing. Art notes, 37, 22-27 [in Ukrainian].

12. Akimov D. I. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 104-109 [in Ukrainian].

13. Akimov D. I. (2019). Marketing art and integrated marketing communications (advertising, stimulation of object, please re-leases). Culture and contemporaneity: almanac, 1, 61-67 [in Ukrainian].

14. Akimov D. I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. Art notes, 36, 3-8 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2021*

*Отримано після доопрацювання 13.10.2021*

*Прийнято до друку 17.10.2021*

**Цитування:**

Гамалія К. М. Пелікан у системі орнітосимволів української культури та мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 46-50.

Gamaliia K. (2021). Pelican as an ornithic symbol in Ukrainian culture and arts. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 46-50 [in Ukrainian].

*Гамалія Катерина Миколаївна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії та історії мистецтва  
Національної академії образотворчого  
мистецтва та архітектури України  
<https://orcid.org/0000-0002-8982-2005>  
gamaleya@ukr.net*

## ПЕЛІКАН У СИСТЕМІ ОРНІТОСИМВОЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

**Мета роботи.** Дослідити детермінацію в українській культурі та мистецтві образу пелікана як самобутного прояву національної символіки. **Методологія** дослідження базується на застосуванні системного підходу у поєднанні з історико-генетичним, компаративним та мистецтвознавчим методами, із залученням аналізу джерел з галузі вітчизняного символізму. **Наукова новизна** полягає в актуалізації досліджень символічного образу пелікана як національно-специфічного компонента української культури. **Висновки.** Представники орнітофауни набули в народній уяві форм усталених символічних образів, які шляхом міфологічного мислення увійшли до простору вітчизняного фольклору. Проникнення символу пелікана до арсеналу образотворчості української культури не пролягав через міфологічну стихію, а був запозичений з християнських культових видань та зображень країн Європи. Найдавніші відомі зображення пелікана в Україні належать художній оздобі книжки, а з XVIII століття трапляються в бароковому іконописі та всіх видах пластичного мистецтва. В українському мистецтві, як і на території інших країн, образ пелікана набуває символічного змісту в трьох іпостасях: символ самопожертви Христа, батьківського самовідречення та людського милосердя. Пріоритет у дослідженні ролі і місця символічного образу пелікана у вітчизняній культурі належить мистецтвознавчині та політичній діячці Наталі Коцюбинській. Подальший пошук відомостей щодо ролі орнітоформних символів в системі української культури відкриває перспективу поглибленого розуміння національного менталітету нашого народу.

**Ключові слова:** символічний образ, пелікан, мистецтво, українська культура, Наталя Коцюбинська.

*Gamaliia Kateryna, Doctor of Arts, Associate Professor of Theory and History of Art of the National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine*

### **Pelican as an ornithic symbol in Ukrainian culture and arts**

**The purpose of the article.** Investigate the determination of the image of the pelican in Ukrainian culture and art as an original manifestation of national symbolics. **Methodology.** The research methodology is based on the application of a systems approach in combination with historical-genetic, comparative, and art methods, with the involvement of analysis of sources from the field of Ukrainian symbolism. **The scientific novelty** lies in the actualization of the study of the symbolic image of the pelican as a nationally specific component of Ukrainian culture. **Conclusions.** The representatives of the Ukrainian avifauna acquired in the popular imagination the forms of established symbolic images, that entered the space of national folklore through mythological thinking. The penetration of the pelican symbol into the arsenal of fine arts of Ukrainian culture did not pass through the mythological element but was borrowed from Christian cult publications and images of European countries. The oldest known images of the pelican in Ukraine belong to the artistic decoration of the book, and since the XVIII century, they are found in Baroque iconography and all kinds of plastic art. In Ukrainian art, as in the art of other countries, the image of the pelican acquires a symbolic meaning in three hypostases: a symbol of Christ's self-sacrifice, paternal self-denial, and human mercy. Priority in the study of the role and place of the symbol of the pelican in the national culture belongs to an art critic, poet, political activist Natalia Kotsyubynska. Further search for information on the role of ornithological symbols in the system of Ukrainian culture opens the prospect of a deeper understanding of the national mentality of our people.

**Keywords:** symbolic image, pelican, art, Ukrainian culture, Natalia Kotsyubynska.

Актуальність теми дослідження.  
Реконструкція культурно-історичного процесу

базується на загальноприйнятій практиці  
дослідження таких складових, як міфологія та

фольклор, у міфопоетичному просторі яких містяться яскраві символічні образи. Завдяки символам, фіксаторам та хранителям пам'яті набуває можливості відтворення історичних етапів культури та мистецтва, переосмислювання подій, що розгортались в глибині століть. Традиційна картина світу змінилася, але укорінення в ній раціональних елементів не відмінило існування символічних. На зламі XX-XXI століть помітно зростає інтерес до значення символіки як національно-специфічного компоненту культури. Подальший пошук відомостей щодо ролі орнітоформних символів, невід'ємних в системі української культури, відкриває перспективу поглибленого розуміння національного менталітету нашого народу. Важливим науковим розшуком в цьому напрямі можна вважати дослідження детермінації в українській культурі та мистецтві символу пелікана – глобального символообразу, що не втрачає актуальності як епітома самопожертви та милосердя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях вітчизняних дослідників українського фольклору XIX – першої третини XX століття зустрічаються чимало вказівок щодо символічних образів різних видів птахів, які є представниками фауни на території України, зокрема сокола [4; 16; 20], голуба [5; 13], орла [18], ластівки, ворони [9], лебедя [12], зозулі [3] та пелікана [10]. Діапазон висвітлення орнітоморфних образів, притаманних культурі України, відчутно збільшився завдяки сучасним дослідженням. Так, М. Дмитренко простежує своєрідність символообразів сови, зозулі, пави, ластівки, гуски [6], а П. Салевич відмічає символічне розуміння образу орла в індоєвропейській традиції [17].

Мета дослідження. На основі системного підходу у поєднанні з історико-генетичним, компаративним та мистецтвознавчим методами, із залученням аналізу джерел з галузі вітчизняного символознавства, реконструювати процес входження в українську культуру образу пелікана як самобутнього прояву національної символіки.

Виклад основного матеріалу. Тісний зв'язок первісної людини з природою призводив до вірування, що духи, які містяться в живописних та скульптурних зображеннях тварин, здатні взаємодіяти з людиною, зашкодити чи, навпаки, допомагати. Зоолатрія була пов'язана з іншими формами первісних вірувань, зокрема тотемізмом. Особливе захоплення наших пращурів викликали птахи, створіння, яким підвладна левітація (від лат. *levitas* «легкість») – здатність до подолання земного тяжіння і можливість вільного ширяння у просторі.

Дійсно, як завважив О. Потєбня, серед живих істот, здатних пересуватися небом з блискавичною швидкістю, людиною виокремлюється саме птах [16]. Давньо-египетський бог-сокіл Гор, покровитель влади фараонів, володар повітряного простору та стрімкого польоту, навіть надав фараону своє ім'я – Чудовий Сокіл [15]. Образ орла за міфологічним світоглядом в індоєвропейській традиції також сприймався як сонячне божество, «символ небесної сонячної сили, вогню і безсмертя» [17, 656]. В українських піснях, зібраних М. Максимовичем, образи птахів прирівнюються до сміливих оборонців своєї батьківщини: «Не ясен сокіл на долині по табору гуляє, не біла лебідь співає, не сивий орел яструбів ганяє, а відважний козак татар-яничар вбиває» [12, 55]. Дослідник українських щедрівок та колядок М. Сумцов зосереджує увагу на вищезгаданих образах птахів, але залучених до побутової сфери: сокіл чи орел беруть участь у весільному обряді, переносячи наречену через воду [18].

Як зазначив М. Грушевський, образ птахів – творців світу і людського пожитку – давно привернув увагу дослідників, які трактували його походження як міфологічне [4]. На його думку, поетичний образ сокола «має свій початок в поняттях якогось пранароду нинішньої індоєвропейської мовної родини, але може бути ...запозиченим зі старшої культури, наприклад месопотамської. У Ведах ...птахи, злітаючись, п'ють безсмертний напій – сому. В іранській міфології виступає «блаженне дерево» ...на ній сидить сокіл, орел або інша птиця, яка приносить це насіння і засіває землю» [5, 34].

На противагу птахам сонячних божеств культивувались і представники темряви. Слід згадати символіку сови, відому, починаючи з шумерських скульптурних зображень, де ця птаха втілює не споріднену з нею Новим часом мудрість, а немігаюче око темного потойбіччя, що чатує на слушний момент людської провини-гріха або смерті.

Поетична образність українського фольклору залучає до змальовування співочих та крилатих героїв щедрю рослинну палітру ендотів, що підсилює символічне навантаження образної побудови. У піснях, цитованих П. Чубинським, в'є гніздечко сивий соколонько, перевиваючи його барвінком та бадиллям, обкладаючи гострим терном, вимощуючи всередині цвітом-каліною, а зверху щирим золотом [20]. За І. Нечуй-Левицьким, флористичні компоненти, з яких сокіл вив своє гніздо, слугують в українській поезії міфологічними символами світу. Червоний цвіт калини в піснях символізує красу та світло, а терен є знаком блискавки або проміння сонця, що споріднює його роль з

індуською міфологією [13]. За даними М. Костомарова, слов'яни, які обожнювали світло як джерело життя, дуже цінували білий колір, тому й священні об'єкти побуту українців були білими, як і священний птах лелека [9].

Діапазон висвітлення орнітоморфних образів в культурі України був відчутно збільшений сучасними вітчизняними дослідниками. Зокрема, М. Дмитренко простежує своєрідність символічних образів цілої низки птахів. Так, сова була символом усього темного, похмурого, а сокіл представляв чоловічу мужність, сміливого молодого козака, його вдачу та силу. Сиве забарвлення зозулі найчастіше уособлювало смуток, а кування віщувало смерть. Дослідник вказує також на образи пави, ластівки, гуски, які часто спостерігаються у весільній обрядовості, декоративно-вжитковому мистецтві [6].

Орнітосимволи, що насичують різні пласти світової культури, свідчать про органічний зв'язок людини і природи, втіленням якого зокрема є українська народна творчість, особливо фольклор, як стверджував О. Потебня. З ним цілком погоджувався М. Костомаров: «Судячи по залишках нашої міфології в піснях, здається, рідко в якого народу була так оживлена і символізована рослинна природа» [9, 229]. Такий символічний світ, близький до менталітету українців, формувався ще в Упанішадах, адже «культура індоєвропейців, до ареалу проживання яких входила і Україна, передувала світоглядіві українців, що так яскраво виражає символіку єдності людини та природи» [11, 84].

Отже, у працях вітчизняних дослідників українського фольклору XIX-XX століть були розглянуті проблеми орнітосимволіки і наведено чимало вказівок щодо символічних образів різних видів птахів, які населяють територію України. Пелікан, символ якого широко представлений світовою культурою, не привертав належної уваги українських вчених, оскільки не виступав як один із персонажів національного фольклору. Вочевидь, серед причин такої неувagi може бути незначне поширення пелікана Україною, проте його ареал долає і наші кордони. Два види пеліканів – рожевий та кучерявий – щороку навесні прилітають з Африки і утворюють популяції в українській частині дельти Дунаю, де гніздяться і живуть до листопада. Через несприятливі екологічні умови епохи високих технологій чисельність пеліканів почала зменшуватись, і вони були внесені до Червоної книги України, а з 2017 року в Одеській області працює благодійний фонд «Peli can live», який сприяє збереженню зникаючого виду.

Пріоритет в дослідженні образу пелікана в українській культурі належить Наталі Антонівні Коцюбинській (1896-1937) – мистецтвознавчині, поетесі, політичній діячці, племінниці Михайла та Хоми Коцюбинських. Непересічній долі та творчому доробку дослідниці присвятила свою працю 2017 року І. Ходак [21]. Впродовж 1923-1930 років Н. Коцюбинська працювала у Всеукраїнській академії наук позаштатною співробітницею кафедри українського мистецтва, секретарем художньо-промислової секції мистецького відділу Інституту української наукової мови, співпрацювала із Всеукраїнським археологічним комітетом [8, 610]. Наталя Антонівна була тричі ув'язнена за свою активну проукраїнську суспільно-політичну діяльність і розстріляна в 1937 р. [14].

За свідченнями дослідниці, вперше зображення пелікана в Україні з'явилися в стародруках, до яких ченці, що зналися на західноєвропейській літературі, перенесли вподобаний символ поряд із традиційними для вітчизняних теренів образами півня, голуба та лебедя. Найдавніші відомі зображення пелікана в Україні належать художній оздобі книжки – на заголовних літерах, заставках та вихідних аркушах книг. У Стратинській друкарні початку XVII ст. пелікан прикрашав літери «О» та «П». Друкарня Києво-Печерської лаври теж користувалася такими літерами, а ще літерою «І» з пеліканятами. Заставка з пеліканом є також в «Ірмології» 1700 р. львівського видання, а вихідний аркуш з пеліканом – на Лейтургіароні 1691 р., виданому у Львові [10].

Починаючи з XVII століття, зображення пелікана трапляються мало не в усіх галузях українського мистецтва. Здебільшого, пов'язані з культом, вони фігурують у розписах церков, іконостасів, окремих ікон. Як вказує Н. Коцюбинська, найяскравішим зразком зображень, близьким до західноєвропейського, був пелікан на іконі Київського Музею ім. Шевченка. Цілком одмінна ікона знаходилась в Музеї культів у Лаврі. Серед відомих іконописних зображень XVIII століття вона згадує образ пелікана на іконостасі з великої Лаврської церкви, а також в розписі Троїцької Надбрамної церкви там само. За Коцюбинською, трапляються в Україні рельєфні та тривимірні зображення пелікана в дерев'яному різьбленні та золотарстві, першу звістку про які маємо від середини XVII століття в описі іконостасу св. Софії Павла Алепського, де згадано срібного птаха, в якого з роз'ятреної рани стікає кров на пташенят [1, 80]. Також значний витвір вітчизняного золотарського мистецтва являла панагія, комбінована з платини та самоцвітів, із зображенням пелікана з трьома

пташенятами, яка була вкрадена навесні 1924 року з колишнього Софійського Музею.

Алегорія з пеліканом набуває особливості популярності в мистецтві українського бароко, в іконописі XVIII – початку XIX століть. З плином часу символ пелікана одержує розповсюдження як щиро народний образ. У ткацькій майстерні, заснованій Полтавським земством в селі Дехтярах, килими з пеліканом продовжували ткати ще у XX столітті, а після революції на одному з них з'явився пелікан з п'ятикутною червоною зіркою на грудях» [10].

Залежно від виду мистецтва варіювалися композиція та трактування образу. На іконі, де пелікан представлений як символ євхаристії, його постать поставлена анфас, з раною і патьоками крові на грудях. В орнаменті книжкової оздобы, де птах є одним з елементів, він може бути змальований і в профіль, без деталізації та пеліканят. Символ велелюбних пеліканів-батьків широко використовувався європейською геральдикой. На геральдичних композиціях пелікан повернений до глядача в три чверті, аби було видно, як він дзьобом розриває свої груди з краплями крові. Число пташенят за геральдичним каноном має бути непарним – три або п'ять, тобто підкреслено неподільним, що символізує нероздільну любов, співчуття, самопожертву. Не обійшлося без пелікана і в українській геральдиці. На емблемі Глухівського полку, заснованого гетьманом Іваном Брюховецьким у 1662 році, білий пелікан на ясно-червоному тлі годує кров'ю двох пташенят [7]. За Коцюбинською, образ пелікана був на гербах професорської кафедри колишньої Київської Духовної Академії, а також трьох українських шляхетських родин: Гатцуків, Остроградських та Шараїв.

Відтворення символіки спокути людських гріхів в образі пелікана викарбовано на головному вівтарі катедрального костюлу Петра і Павла Кам'янець-Подільська (сер. XVIII ст.), де в підніжжі розп'ятого Христа, розкинувши крила, пелікан підставляє свої груди трьом пташеняткам. Зміна композиції, із перенесенням символічного птаха з навершя хреста над головою Ісуса йому під ноги, свідчить про внесення нового сенсу в символіку. Нижня частина розп'яття, яка асоціюється з Голгофою, апелює вже не до Євхаристії, а до спокути первородного людського гріха.

Сумна доля спіткала рельєф на фасаді Інституту шляхетних дівчат в Києві. Збудовану в 1838-1843 рр. за проектом В. І. Беретті (1781-1842) неокласицистичну будівлю, із ризалітом у вигляді півротонди з колонадою, було оформлено ліпниною із зображенням пелікана, що годує своїх пташенят [2]. Зрозуміло, що після всіх

перебудов, епітоми милосердя на фронтоні Міжнародного центру культури і мистецтв давно не існує. Фігури двох пеліканів прикрашають кілька дворів міської забудови Києва, наприклад, по вулиці Лютеранській, 7/10, що був показаний у художньому фільмі 1999 року, спільного виробництва України та низки європейських країн, режисера Варньє "Схід-Захід". За такого естетично-побутового контексту пелікан виступає зразком образотворчої діяльності митців ХХ століття, але, завдяки асоціативно-несвідомому сприйняттю, в пам'яті глядача постають його попередні іпостасі міфологемами самопожертви та милосердя.

Наукова новизна. Актуалізовано донині маловідомий у вітчизняному символізнавстві образ пелікана. Дано інтерпретацію специфіки його входження до мережі традиційних орнітоморфних символів України. Підкреслено роль наукової співробітниці Української академії наук, мистецтвознавчині Наталі Коцюбинської у введенні орнітосимвола пелікана в українську систему символічного зображення світу.

Висновки. Птахи України, які тісно контактували з людьми, були наділені людськими рисами, набули форми орнітообразів і через живу тканину міфологічного мислення увійшли до простору вітчизняного фольклору. Шлях символу пелікана до арсеналу української культури, на відміну від інших орнітосимволів, не пролягав через міфологічну стихію, а був запозичений у XVII столітті з європейських культових видань та зображень. В українській культурі, як і в культурах інших країн, образ пелікана звучить в трьох іпостасях: як символ самопожертви Христа, батьківського самовідречення та людського милосердя. Пріоритет у дослідженні ролі і місця символічного образу пелікана в культурі України належить Наталі Коцюбинській (1896-1937), розшуки якої в царині українського народознавства коштували їй трикратного ув'язнення та життя. Образ пелікана, що донині залишається одним із об'єктів вітчизняного символізнавства, заслуговує подальших досліджень як самобутній феномен української етнокультури.

### Література

1. Алеппский Павел. Старинный город Киев – церковь св. Софии. Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев, 1874. С. 77-91.
2. Бутнік-Сіверський Б. С. Архітектор В. І. Беретті в Києві. Київ-Львів, 1947.
3. Грушевська Катерина. Українські народні думи. Том 1. Київ-Харків : Пролетар, 1927. 176 с.

4. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 тт. 9 кн. Т. I. Київ : Либідь, 1993. 392 с.
5. Грушевський М. Там само. Т. IV. Кн. 2. Київ : Либідь, 1994. 320 с.
6. Дмитренко М. Символи українського фольклору. Київ : Український центр культурних досліджень, 2011. 400 с.
7. Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького у 1648-1782 рр. Дніпропетровськ : Ліра ЛТД, 2007. 380 с.
8. Історія Академії наук України. 1924-1928. Документи і матеріали. Київ : НБУВ, 1998. 763 с.
9. Костомаров М. И. Славянская мифология. Киев: Тип. И. Вальнера, 1847. 113с.
10. Коцюбинська Н. Пелікан в українському мистецтві. Записки Історично-філологічного відділу Української академії наук. Книга IX. Київ, 1926. С. 230-245.
11. Кримський С. Архетипи української культури. Вісник НАН України. 1998. № 7-8. С. 74-87.
12. Максимович М. Ф. Українські народні пісні. Москва : Унив. типогр., 1834. 200 с.
13. Нечуй-Левицький І. Ескіз української міфології. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
14. Падун-Лук'янова Л. Наталя Антонівна Коцюбинська. Зона. 1997. № 12. С. 165-217.
15. Поляков Е. Н. Зверобог Древнего Египта. Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. № 3. 2007. С. 52-69.
16. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков: Изд-е М. В. Потебня, 1914. 245 с.
17. Салевич П. «Мись» і світове дерево у «Слові о полку Ігоревім». Народознавчі зошити. 2000. Зошит 4. С. 655-659.
18. Сумцов М. Научное изучение колядок и щедривок. Киев : Типография А. Давиденка, 1886. 36 с.
19. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1459. Арк. 2-44.
20. Чубинський П. П. Мудрість віків. Київ : Мистецтво, 1995. 224 с.
21. Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства Всеукраїнської академії наук 1920 х – початку 1930 х років). Київ: Видавець Савчук О. О., 2017. 444 с.
4. Hrushevsky M. (1993). History of Ukrainian literature: In 6 vols. V. I. Kyiv: Lybid. 392. [in Ukrainian].
5. Hrushevsky M. (1994). Ibid. V. IV. Book 2. Kyiv: Lybid. 320. [in Ukrainian].
6. Dmytrenko M. (2011). Symbols of Ukrainian folklore. Kyiv: Ukrainian Center for Cultural Studies. 400. [in Ukrainian].
7. Zaruba V. M. (2007). Administrative-territorial system and administration of the Zaporozhian Army in 1648-1782. Dnepropetrovsk: Lira LTD. 380. [in Ukrainian].
8. History of the Academy of Sciences of Ukraine. 1924-1928. Documents and materials. (1998). Kyiv: NBUV. 763. [in Ukrainian].
9. Kostomarov M. I. (1994). Slavic mythology. Kyiv: Printing house I. Wallner, 113. [in Russian].
10. Kotsyubynska N. (1926). Pelican in Ukrainian art. Notes of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences. Book IX. Kyiv. 230-245. [in Ukrainian].
11. Krymsky S. (1998). Archetypes of Ukrainian culture. Bulletin of the NAS of Ukraine. № 7-8. 74-87. [in Ukrainian].
12. Maksimovich M. F. (1834). Ukrainian folk songs. Moscow: Univ. typography. 200. [in Russian].
13. Nechuy-Levitsky I. (2003). Sketch of Ukrainian mythology. Kyiv: Oberehy, 144. [in Ukrainian].
14. Padun-Lukyanova L. (1997). Natalia Antonovna Kotsyubynska. Zone. № 12. 165-217. [in Ukrainian].
15. Polyakov E. N. (2007). Beast gods of Ancient Egypt. Bulletin of the Tomsk State Architectural and Construction University. No. 3. 52-69. [in Russian].
16. Potebnya A. A. (1914). About some symbols in Slavic folk poetry. Kharkov Publishing house M.V. Potebnya. 245. [in Russian].
17. Salevych P. (2000). "Mys" and the world tree in "The Word of Igor's Regiment". Ethnographic notebooks. Notebook 4. 655-659. [in Ukrainian].
18. Sumtsov M. (1886). Scientific study of carols and Christmas carols. Kiev: A. Davidenka's printing house. 36. [in Russian].
19. Central State Archive of the highest authorities of Ukraine. F. 166. Op. 9. Ref. 1459. 2-44. [in Ukrainian].
20. Chubinsky P. P. (1995) Wisdom of the ages. Kyiv: Art. 224. [in Ukrainian].
21. Khodak I. (2017) Natalia Kotsyubynska and the Cabinet of Ukrainian Art of the All Ukrainian Academy of Sciences (on the history of domestic art history of the All Ukrainian Academy of Sciences of the 1920s – early 1930s). Kyiv: Publisher Savchuk O. O. 444. [in Ukrainian].

### References

1. Aleppo Paul. (1874). The ancient city of Kyiv – the church of St. Sofia. Collection of materials for the historical topography of Kyiv and its environs. Kyiv. 77-91.
2. Butnik-Siversky B. S. (1947). Architect V. I. Beretti in Kyiv. Kyiv-Lviv. [in Russian].
3. Hrushevska Kateryna. (1927). Ukrainian People's Dumas. Volume 1. Kyiv-Kharkiv: Proletar. 176. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2021  
Отримано після доопрацювання 18.10.2021  
Прийнято до друку 25.10.2021*

UDC 74+76/766

**Цитування:**

Зайцева В. І. Українське мистецтво книги: шляхи формування і розвитку. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 51-56.

Zaitseva V. (2021). Ukrainian book art: ways of formation and development. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 51-56 [in English].

*Zaitseva Veronika,*  
*Candidate of Art History,*  
*Associate Professor of the Department of Fine Arts,*  
*Institute of Arts,*  
*Kyiv University named after Boris Grinchenko*  
*<https://orcid.org/0000-0003-1160-1760>*  
*nika.zaytseva@gmail.com*

## UKRAINIAN BOOK ART: WAYS OF FORMATION AND DEVELOPMENT

**The purpose of the article** is to study the development of the directions of Ukrainian book art, the formation of new creative features in the European cultural space. **The research methodology** consists in the application of general scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction) and methods of art history (comparative, typological, descriptive). **The scientific novelty** lies in the study of book art, which has always been important in Ukrainian art. **Conclusions.** Today, we have a large amount of fine works in the genre of book illustrations. These works reflected both the history of the Ukrainian literature, history of the national graphic art, as well as the history of cultural progress of Ukraine in general. Thus, book art is an extremely fruitful object of study, an intersection point, where the complicated process of interaction of socio-political, spiritual, cultural and artistic and aesthetic factors is underway. Thus, Ukrainian book graphics in different periods reflected all European trends – modernism, symbolism, neo-primitive art, futurism, cubism, expressionism, constructivism, realism, surrealism, Art Deco, neoclassicism. The originality of the artistic language emerged through the use of traditional motifs and vanguard image creation tools.

**Keywords:** research, culture, illustration, book, art, national traditions.

*Зайцева Вероніка Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка*

**Українське мистецтво книги: шляхи формування і розвитку**

**Метою статті** є дослідження розвитку напрямів українського мистецтва книги, формування нових творчих рис у європейському культурному просторі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальнонаукових методів (аналіз і синтез, індукція та дедукція) та методів мистецтвознавства (порівняльний, типологічний, описовий). **Наукова новизна** полягає у вивченні мистецтва книги, яке завжди було важливим в українському мистецтві. **Висновки.** Сьогодні ми маємо велику кількість прекрасних робіт у жанрі книжкової ілюстрації. Ці твори відображають як історію української літератури, історію вітчизняної графіки, так і історію культурного прогресу України загалом. Отже, мистецтва оформлення книги є надзвичайно плідним об'єктом дослідження, точкою перетину, де відбувається складний процес взаємодії суспільно-політичних, духовних, культурно-мистецьких та естетичних чинників. Так, українська книжкова графіка в різні періоди відображала всі загальноєвропейські течії – модернізм, символізм, неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, реалізм, сюрреалізм, ар-деко, неокласицизм. Своєрідність художньої мови виникла завдяки використанню традиційних мотивів та авангардних засобів створення образів.

**Ключові слова:** дослідження, культура, ілюстрація, книга, мистецтво, національні традиції.

The history of the book art has proved that illustrations have been considered important for centuries, as vivid pictures were the only effective way of opening text information to semi-literate readers. The illustrations, done in a peculiar artistic interpretation, not only accompanied the text of literary works but also complemented it to a large extent, revealing the basic plot outline.

The first third of the twentieth century revives a book as a complex artistic phenomenon

– the phenomenon of synthesis symbolizing a new attitude. The creative experience has been accumulated over the years. The book illustration involved more and more talented artists whose creative achievements determined the face of the Ukrainian book design at various stages of its evolution. Until recently, by the established tradition, the history of the Ukrainian art has been divided into the Soviet and pre-October periods. In our opinion, this periodization has the right to

continued existence, even in view of general trends in thematic works of art, as well as artistic tasks in the field of figurative and stylistic quest dictated by time to artists. This concept has combined the heritage of rather different artists whose work not only matches the designated period but differs by a fundamentally new outlook, a new style, and the development of new aesthetic and expressive means of implementing the chosen artistic theme. Considering the overall development process of the Ukrainian book, we conclude that, at various stages of its history, book artists always faced more or less the same, common technical and artistic challenges which were resolved over the centuries at an ever-growing artistic and aesthetic level.

Research analysis. In-depth research of Ukrainian art critics-researchers analyzes how artistic tastes and styles have changed in the process of registration of literary works, revealed different schools, directions, features of the creative method and style of famous artists. This is stated in the works of such well-known scientists as: O. Avramenko, Y. Belichko, V. Bokan, B. Valuenko, M. Gordiychuk, M. Kryvolapov, O. Lagutenko, O. Lamonova, D. Malakov, L. Polevoy, O. Fedoruk, A. Shpakov and others.

Presenting main material. Ukrainian graphic artists captured the rich heritage of the past centuries. It should be noted that the art of book design of the first third of the twentieth century is marked with the constant interaction of international and national, general and traditional vision.

Art research in the Ukrainian book design of the first third of the 20<sup>th</sup> century. The works of the Ukrainian book design of the first third of the twentieth century widely «traveled» in Ukraine at the time and fell abroad. They were not created in the situation of "iron curtain". Ukrainian artists worked in Paris, Munich, Leipzig, Prague, Warsaw, Krakow, Moscow, St. Petersburg. The language of Ukrainian graphic art was influenced by traditions and new trends of West European, Russian and Polish art, as well as national artistic sources. Being intertwined in the work of each artist, they are hard to be clearly distinguished. [5]

In the early twentieth century, a new interest arises among book masters as to, both, individual features of each book as a whole, and fonts and ornaments on the covers and in the text. The book artists increased demands towards the creation of their own "handwriting" in fonts, tending to the national identity.

Definitely, any progress in this direction could be achieved only through analytical analysis

of the classical heritage. The real-life-giving source for the Ukrainian artists was the wealth of technical and artistic achievements of national old publications, as well as the high publishing culture of the countries of Western Europe.

Illustrations by famous Ukrainian book designers P. Martynovych, J. Yizhakevich, G. Narbut, V. Kasian, M. Deregus, A. Dovhal, S. Adamovich, A. Danchenko, D. Yakutovych, and many other artists of the twentieth century were marked with a variety of art styles and an organic interplay with literary texts.

The foundation of the Ukrainian Academy of Arts became the most important event in the artistic life of Ukraine in the 1910s, the greatest achievement of the cultural policy of the new government of the Ukrainian People's Republic. Invited to join the teaching staff structure of the first National Academy of Arts were famous masters, with an inherent common desire to combine old traditions of Ukrainian art with new discoveries of European artistic movements. In visual arts, the founders of the new school went through the art nouveau style, with its attraction to the synthesis of arts.

The Graphic Art Workshop of the Ukrainian Academy of Arts was led by George Narbut, a recognized professional in book design. The attractiveness of creative works of Narbut, the accuracy of his plastic solutions, exquisite taste, and knowledge of artistic styles contributed to the recognition of the artist as the idol of graphic artists for many years, who launched the most extensive and influential trend in Ukrainian graphic art of the 1920s, dubbed «Narbut Trend». [2, 105]

George Narbut was inspired by a dream to revive the high status of art, which it had in antiquity. An example of deep immersion in the human life and traditions was folk art which was characterized by certain canons and conventions, passion for bright colors and immediacy attitude, avoidance of external descriptiveness.

The artist set himself a complex task of finding a popular style that would enable to combine the capacious content and universal qualities. The plastic language of G. Narbut in his Kyiv period gradually changes, compared to the previous one – that of St. Petersburg. The artist turns to samples of old Ukrainian book printing, which is already evident in the design of the cover to the first issue of the magazine "Our past", 1918. Narbut could easily implement figurative motifs in symbolic compositions.

For twenty years, the workshop has brought up a whole galaxy of book artists. From year to year, the skills of its graduates kept growing, the

genres of the books illustrated by its diploma holders expanded, the most sophisticated graphic techniques were mastered, and the book culture and imagery of the graphic form improved. During this period, art education developed according to the requirements of publishing practices and artistic life in the country, learning everything new and progressive. [12, 152]

Today, there is a need for a new interpretation of the history of the Ukrainian graphic art of the twentieth century within the lines of the all-European artistic process. The Ukrainian graphic art of the twentieth century has always been the focus of the art history, for both scientific researchers and art critics. Being intelligent, technically verified, to some extent free of political bias, it remained for the stormy century a zone of artistic freedom.

Through the teaching of the history of art of the twentieth century was always under close censorship. Any research of the «formalistic tendencies», along with national features, was not encouraged, and many names of artists of the first third of the twentieth century were entirely struck off history. [5, 102]

Cultural prerequisites for flowering of the graphic art. In the early twentieth century, graphic art underwent a real renaissance. Artists set a large number of tasks for this form of art: both purely artistic, philosophical, and social and socio-political. Magazine and book design, drawings for newspaper editions, posters – these forms of graphic creativity gained priority in the development of art in its osculation with the surrounding fluid life.

This is the graphic art that exists on the brink of individually unique and replicable mass art that gained a new impetus due to the advance in the field of printing production. The graphic art reflected the problems faced by artists at the turn of the century and perceived by them as a clash of opposites - elite and mass, hand-made and replicated, material and spiritual, novel and traditional. [4]

In the late nineteenth century, some common trends were tangible in the culture of various countries across Europe, and those trends emanated, ideologically, from two main reasons – the crisis of positivism and the desire to open up new dimensions in attitude to the surrounding world and the life process in general. Nowadays, there are grounds for the formation of a common field of culture.

The correlation of «international» and «national» in the art was one of the topical issues raised by Art Nouveau masters. Advocates of the new style manifested versatility of its formative

tools, though the desire to restore some national traditions was no less important for artists and architects. Forms interspersed with color fragments and space between them according to the specific aesthetic or spiritual task. [1, 25]

The flourishing of graphic art in Ukraine at the turn of the nineteenth and twentieth centuries was facilitated by the fact that several important components synchronized in the development of the artistic situation: the rise of national cultural movement, strengthening of the ideas of the «new» art, denying the usual mimesis and proliferation of symbolism and Art Nouveau.

The «compression» of the transition period led to both rapid development of graphic art and a complication of the adaptation process of new tendencies, as well as the parallel existence of a large number of different events and trends.

The activation of artistic life was largely caused by the new economic development stimulating urban culture. The number of large cities in Ukraine increased. It was the time of the creation of new museums, exhibition salons, creative associations, which, in turn, triggered the emergence of new art periodicals. The artists felt their involvement in the single artistic process that embraced the then Europe.

The training process and creative trips immersed young Ukrainian artists in the artistic life of Paris, Vienna, Munich, Krakow, Moscow, St. Petersburg. Cooperation with Polish and Russian art turned to be a particularly important factor in the development of Ukrainian culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The «Association of Friends of Ukrainian literature, science and a piece» existed from 1904 to 1914. A major exhibition, launched as the First Nationwide Exhibition (1905), was the most important event in its artistic policy. The exhibition presented the works of masters of the Western and Eastern Ukraine, a new generation of artists, including Ivan Trush, M. Sosenko, M. Zhuk, M. Burachek, and M. Boychuk.

In 1905, the first Ukrainian-language art magazine «The Artistic Herald», founded by Ivan Trush, was launched in Lviv. A great mission of improving the artistic situation in Ukraine was fulfilled by newspapers «Iris» (1899-1900), «Buduchnistj» (1899), «Moloda Ukrayina» (1900-1903), «Liberum Voto» (1904-1905), and «Nasz Kraj» (1906-1910).

The magazines provided an opportunity to use the tools of the printing production to implement and disseminate artistic ideas, they put technology at the service of art; thanks to the decoration of the magazines, the individual,

unique graphic art produced a huge circulation. [5]

The books and posters at the time were designed in the Art Nouveau style by K. Sikhulskyy, S. Dembitsky, E. Okun, E. Liliyen, etc. The national or «Hutsul» version of the Art Nouveau was developed by I. Severin. The Hutsul themes were turned to by K. Sikhulskyy and V. Yarotskiy. The love for decorative ornamentation is inherent in the creative works of H. Koltunyak. Referred to by researchers as «Lviv Maurice» is M. Olszewski, who became the founder of the association «Zespul».

Art Nouveau gave many examples of theatrical presentation and enhanced accentuation of oriental themes and motifs. Quite often, artists created their imaginary East. In Lviv secession, Oriental themes found their vivid expression in the illustrations I. Kosynin and in the paintings and graphic works of K. Stefanovich, who relied on the traditions of Indian, Persian, and Armenian arts, and used the iconographic designs of the Ukrainian iconography. [5]

The ancient traditions of Ukrainian and Byzantine art were turned to by M. Sosenko and J. Pankevych, and later by M. Boychuk. The New Byzantism got a foothold as one of the areas of secession. The attraction to medieval ideas, characteristic of the aesthetics of the turn of the century, was tied to both the ideas of national revival and the ideas of Symbolism and Art Nouveau.

The trend of neoprimitivism in the Ukrainian graphic art. The existence of independent graphic schools in Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv and their interaction, contributed to the creation of the unified field Ukrainian graphic art. Despite political and ideological boundaries, common trends and directions manifested themselves in this unified field. The multi-layer cultural space absorbed various trends, traditions and innovations, developing a unique image of such a phenomenon as the graphic art of Ukraine of the 1920s to early 1930s.

Neoprimitivism may be recognized as the most persistent and common trend in the Ukrainian graphic art of the day. This was facilitated by many factors, notably, the impact of the global democratization processes that took place in the culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. After several revolutions in the Russian Empire, they not only became legitimate, but were imposed on the society.

For the art of the early twentieth century, the opening of the cultures of the primitive society, reevaluation of the gains of medieval

Europe and the East, archaeological findings in Egypt, Mesopotamia and India, gave a powerful impulse to the search for a new artistic language. On the way to this, the ideas of M. Boychuk, who was recognized in Ukrainian art as the discoverer of the neoprimitivism trend, met the needs accentuated by artists and writers of symbolism. The desire to open the viable sources of art, which would involve all those seeking to know the truth in the existing world, was passionate and urgent. For M. Boychuk, M. Sosenko, Y. Pankevych and their followers the icon became an example of this work of art. [4]

Boychuk paved the way from the Art Nouveau to the Avant-Garde. He opened the aesthetic value of popular prints, urban primitive. Boychuk, as a professional artist who was educated at several academic art institutions, reevaluated the artistic heritage of ancient cultures, the latest discoveries of Avant-Garde artists and merged them with the tradition of the Ukrainian iconography, with the popular image and urban primitive.

The next step in the development of the neo-primitive in Ukrainian graphic art was its fruitful processing and creative development by S. Nalepynska-Boychuk, I. Padalka and their disciples and followers. Neoprimitivism developed its own ways of modernizing the traditional forms and processing «non-classical» methods of ancient cultures, in order to use them in transmitting the modern sense.

The Neoprimitivism trend of the 1920-s was rather broad, it was filled with art phenomena in various plastic forms. Those were watercolors of M. Sinyakova, bright and narrative as a folk fairy tale, restrained-lyricism drawings by M. Boychuk, intricate-nature ink drawings by I. Mozalevskyy, «cheap-popular» linocuts by I. Padalka and M. Fradkin, woodblock carvings by A. Kulchytska. The signs of neoprimitivism are found in the works of V. Krichevsky, H. Narbut, S. Nalepynska-Boychuk, T. Boychuk, O. Pavlenko, V. Sedliar, M. Kotlyarevska, M. Yunak, S. Colos, O. Ruban, Y. Sagaydachnyi, M. Zhuk, P. Kovzhun, M. Butovych, I. Ivanov, O. Dovhal and even V. Kasian. [4]

The growing influence of old prints marked the early work of O. Sakhnovska. The language of primitive was enhanced by the use of rhythm and plastic language tools of expressionism. However, Sakhnovska created multi-figure genre compositions in a narrative realistic manner.

Cubo-Futurism, Constructivism, Art Deco. Unlike the polystylism of the Narbutov trend, a pure stylistic line in the Ukrainian graphic art was adhered to by Cubo-Futurism. Cubo-Futurism, as

a trend in the Ukrainian art, opened by O. Bogomazov and O. Exter, was echoed in the 1920s in the works of V. Yermlyova, M. Epstein, V. Meller, A. Petrytsky, B. Kosarev, and A. Hvostenko- Khvostova. This stylistic trend was vivid expressly not only in the easel, book, and magazine graphic arts but also in sketches of theatrical costumes and scenery, which were created as valuable-by-themselves works and were often exhibited at art exhibitions and published in magazines and monographs.

In the 1920s, V. Krychevskyy continued his work in the field of book design. In his works of this period, you will notice the signs of various artistic trends: neotraditionalism, neoprimitivism, expressionism, constructivism, synthetic realistic art, and Art Deco style.

Krichevsky, along with Yermlyov, was the founder of constructivism in the Ukrainian graphic art. Constructivism became one of the main directions of the Ukrainian avant-garde. Constructivism combined the graphic art in the book and the arts of geometric abstraction and font. In addition, it affected the formal decisions as to the internal organization of the text set, appropriate use of image-bearing possibilities of printing items.

The constructivist trend of the 1920s to the early 1930s brought to life a galaxy of artists: V. Meller, N. Henke-Meller, H. Tsapok, Geo Fisher, A. Petrytskyi, B. Sokolov. Some works, those of A. Strakhov, I. Padalka, I. Pleschynskiy, S. Hordynskiy, followed the aesthetics of constructivism. The artists, while following this trend, worked at the artistic design of a book, a magazine, a wall newspaper, industrial graphic art in its numerous forms and purposes. [4]

Expressionism and Surrealism. Expressionism, inherent in the works of a large group of artists, was an outstanding event in Ukrainian graphic art. Expressionism has affected the book and easel works by M. Butovych, M. Osinchuk, M. Fedyuk, Y. Muzika, O. Sorokhtey, L. Hets, O. Dovhal, A. Petrytskyi, V. Kasiyan, Z. Tolkachev, V. Ovchinnikov.

This trend in the Ukrainian graphic art was initiated by M. Sinyakova in 1916. Eminent expressionist works were done by Bukovina artists A. Kolnyk and L. Kopelman. Masters M. Fedyuk and M. Osinchuk, who worked mainly in Lviv, in their expressionistic works, relied on medieval art tradition, continuing the neo-byzantine line. The biblical theme was leading in the works of A. Sorokhtey. Working in the woodcut technique, the artist performed an image with lightning-like white strokes on a black background.

Many of the graphic works by Y. Muzika, created in the early 1930s, also belong to expressionism. Close to expressionism are easel graphic works by L. Hets and L. Levitskyi. [4]

There are examples of surrealism among a variety of stylistic trends in the Ukrainian graphic art of the 1930s. Compositions by Lviv masters O. Ghana and L. Lilleh and Kharkiv artists S. Ioffe and O. Shcheglov are also samples of surrealism.

In the Ukrainian art, including graphic art, the attraction to plastic experiments was combined with an appeal to traditions of such artistic phenomena as boychukizm, Narbut Trend, caused by the time of the national recovery. In the case of the 1930s, the synthesis took place on a different basis – realism. The figurative graphic compositions which, by their language, already met the realism standards though still held the formal achievements of the latest trends, at the time were the object of work of graduates of the Kyiv, Kharkiv, and Odesa Art Institutes, as well as famous artists: M. Kotlyarevska, H. Pustoviyt, B. Blank, M. Fradkin, J. Dayts, D. Shavykin, H. Bondarenko, O. Dovhal, B. Friedkin, L. Kaplan, S. Nalepynska-Boychuk, O. Sakhnovska, O. Ruban, V. Kasiyan, T. Moskaleva, Y. Fartukh, O. Shovkunenko, B. Kryukov, Y. Leus, H. Zolotov.

The graphic art of the first half of the twentieth century does not follow the ways strictly specified to it. Artists offer different answers to the orders of the customer state. But indicative is the difference between the neo-classical art and socialist realism when the interference of ideology qualitatively changes the attitude to the tradition of classical realism and its processing, and the art enters the sphere of attraction of other values. The environment changes, thus leading to qualitative changes in all processes of the art development.

Conclusions. Based on the above, the graphic art of the first third of the twentieth century is an integral, fundamentally new phenomenon in the history of the Ukrainian art, whose development is conditioned by the active national cultural movement. Artists were inspired by the belief in social, ethical, effective mission of art. The magazine and book design, posters, crafts, and easel graphic art flourished unprecedentedly thanks to the active dialogue with the surrounding fluid life.

The graphic art phenomenon exists in situations of wars and revolutions, national rebirth, and economic devastation, on the verge of chaos and order. The Ukrainian graphic art of the designated time shows a combination of All-

European artistic trends and national characteristics of the artistic process.

A particular interest to graphic art emerged in the early twentieth century under the influence of a new ideology, where an important role was played by the ideas of the Art Nouveau style. Masters who practiced the ideas of this style in the art, regarded the graphic art as an art branch that possessed immense capabilities of the plastic language, that would enable stepping up the progress towards greater conditionality of image-bearing solutions and realizing the desired synthesis of art and life.

The cooperation of Ukrainian art with that of Poland and Russia was an important factor in the development of graphic art in Ukraine in the early twentieth century. Some impulsive progress was observed through regular contacts, exhibitions, work of Polish and Russian artists in Ukrainian cities, through the personal creative influence of those artists who had taught Ukrainian artists.

Despite the difficulty, which that Ukrainian art faced in the first half of the last century, creative intellectuals understood the importance of the aesthetic aspect of the process of becoming a «new art». The aesthetic idea – anyway – present in almost all the work of practitioners Ukrainian art, and one of the challenges facing the young Ukrainian scientists is to further research, systematization, and introduction to the wide scientific use aesthetic heritage of outstanding practitioners Ukrainian graphic art of the first half of the last century.

### *Література*

1. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця. Хроніка-2000; Український культурол. Альманах. Вип. 2–3. Київ, 1995.
2. Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 344 с.
3. Гиленсон П. Г. Справочник технического редактора. Київ, 1978. 368 с.
4. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: проблеми нового викладу історії. Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку. Київ : Академія мистецтв України, 2000. С. 41–42.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Левчук Л. Футуризм: історія, теорія, мистецька практика. Актуальні філософські та

культурологічні проблеми сучасності. Зб. наук. праць. Випуск 24. Київ, 2009.

7. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. Москва, 1971.
8. Пальмов В. Про мої роботи. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ, 2005.
9. Сидоров А. А. Книга как объект изучения. Книга в России, 1924.
10. Шпаков А. Художник і книга. Київ, 1973. 254 с.
11. Юльтен П. Париж – Москва // Москва – Париж 1900–1930. Каталог выставки 3 июня – 4 октября 1981. Москва, 1981.
12. Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб, 1996.

### *References*

1. Aseeva N. (1995). Etudes of the art critic. Chronicle-2000; Ukrayinsky kulturol. Almanakh. Issue 2 – 3. Kyiv [in Ukrainian].
2. Valenko B. (1976). Architecture of book. Kyiv: [in Ukrainian].
3. Hylenson P. (1978). Technical editor's reference book. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lagutenko O. (2000). Ukrainian graphics of the twentieth century: problems of a new presentation of history. The current state of Ukrainian art history and ways of its further development. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
5. Lagutenko O. (2006). Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
6. Levchuk L. (2009). Futurism: history, theory, artistic practice. Current philosophical and cultural problems of today. Zb. nauk. prats. Vypusk 24. Kyiv [in Ukrainian].
7. Lyakhov V. (1971). Essays on book art theory. Moscow: [Russian].
8. Palmov V. (2005). About my work. Ukrainian avant-garde as theoreticians and publicists. Kyiv [in Ukrainian].
9. Sidorov A. (1924). The book as an object of study. Kniga v Rossii [in Russian].
10. Shpakov A. (1973). Artist and book. Kyiv Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Yulten P. (1981). Moscow - Paris 1900 – 1930. Exhibition catalog June 3 - October 4, 1981. Moscow [Russian].
12. Yanson K., Yanson E. (1996). Fundamentals of Art History. SPb [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 21.07.2021  
Отримано після доопрацювання 16.08.2021  
Прийнято до друку 20.08.2021*

УДК 741(477)"1941/1945"

**Цитування:**

Майстренко-Вакуленко Ю. В. Фронтний рисунок українських митців періоду Другої Світової війни. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 57-66.

Maystrenko-Vakulenko Yu. (2021). Frontline Drawings of Ukrainian Artists of the Second World War Period. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 57-66 [in Ukrainian].

**Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувачка кафедри сценографії  
та екранних мистецтв

Національної академії образотворчого  
мистецтва і архітектури  
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>

## ФРОНТОВИЙ РИСУНОК УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

**Метою статті є** визначення кола провідних українських художників, які у період Другої Світової війни перебували у складі військ Робітничо-Селянської Червоної Армії (РСЧА) й працювали у галузі рисунка; дослідити жанрову, художньо-стильову структуру, а також матеріали й техніки виконання фронтних рисунків; виявити особливості відтворення часопростору у фронтному рисунку українських художників. **Методологія.** В основу дослідження покладено принцип історизму, поєднання історико-культурного, контекстуального методів, мистецтвознавчого образно-стилістичного і системно-порівняльного аналізу. **Наукова новизна.** У фронтному рисунку мали виразний прояв особливості людської психології сприйняття. Ущільнення часового поля в рисунках фронтних художників зумовлено не лише доктриною соцреалізму, в основу якої було покладено просторову тривимірність, а й особливостями сприйняття людиною часопростору в стресових умовах. Це також пояснює відмінність у відображенні часу в рисунках, створених митцями в умовах фронту та евакуації. Художники, період навчання яких припав на роки авангарду, впровадження в навчальних закладах викладання формальних основ мистецтва, досягли значно глибшого і ширшого трактування в рисунку часопросторових категорій. **Висновки.** Фронтні зарисовки – це образотворчі щоденники: записи, нотатки, які були покликані стати тригерами для спогадів, для подальшого написання образотворчих «мемуарів» – картин на тему війни. Ця тема радянської пропаганди стане пропускнуою на майбутні десятиліття в усіх мистецьких сферах, як художній, так і літературній, музичній, кіно-театральній тощо, забезпечуючи благовоління партійних керівників та пошану пересічної радянської людини. Піднесення над спрощеною метою фіксації моменту, уміння надати уривку подій значення епічного узагальнення вирізняють аркуші Сергія Григор'єва, Зиновія Толкачова, Василя Овчиннікова, Анатолія Петрицького, Георгія Меліхова, Антона Комашки та інших видатних українських художників.

**Ключові слова:** рисунок, український рисунок, фронтний рисунок, начерк, Друга Світова війна, портрет, пейзаж.

*Maystrenko-Vakulenko Yuliya, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department of Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine Art and Architecture*

### **Frontline Drawings of Ukrainian Artists of the Second World War Period**

**Purpose of the article.** During World War II, hundreds of Ukrainian artists were at the front. The drawings they created were a powerful source of propaganda for the Soviet regime. At the same time, in the general unity of the full-scale front-line drawing the individual features of artists of great artistic skill are clearly traced. The aim of the article is to determine the circle of leading Ukrainian artists who during the Second World War were in the troops of the Workers 'and Peasants' Red Army (RSCA) and worked in the field of drawing; to study the genre, artistic and stylistic structure, as well as materials and techniques of frontal drawings; identify the features of the reproduction of space-time in the front-line drawing of Ukrainian artists. **Methodology.** The study is based on the principle of historicism, a combination of historical and cultural, contextual methods, art history image and stylistic and system-comparative analysis. **Scientific novelty.** Peculiarities of human psychology of perception were clearly manifested in the drawing of frontline artists. The compression of the time field in the drawings of frontline artists is due not only to the doctrine of socialist realism, which was based on spatial three-dimensionality, but also to the peculiarities of human perception of time and space in stressful conditions. This also explains the difference of time display in the drawings created by the artists in the conditions of the front and evacuation. Artists, whose period of study coincided with the years of the avant-garde, the introduction of formal foundations of art in educational institutions, have achieved a much deeper and broader interpretation in the drawing of temporal and spatial categories. **Conclusions.** Frontline sketches were pictorial diaries:

notes, sketches that were intended to be triggers for memories, for further writing of pictorial "memoirs" - paintings on the theme of war. This theme of Soviet propaganda will become a pass for future decades in all artistic spheres, both artistic and literary, musical, film and theater, etc., ensuring the favor of party leaders and the respect of the average Soviet man. Drawings of Serhiy Hryhoriev, Zinovy Tolkachov, Vasyl Ovchynnikov, Anatol Petrytsky, Georgy Melikhov, Anton Komashko and other prominent Ukrainian artists are distinguished by the ability to give the passage of events the meaning of epic generalization, elevation above the simplified goal of capturing the moment.

**Keywords:** drawing, Ukrainian drawing, frontline drawing, sketch, the Second World War, portrait, landscape.

Актуальність теми дослідження. Протягом Другої Світової війни і багатьох десятиліть по тому фронтовий рисунок був потужним джерелом агітаційної пропаганди радянського режиму. Тематика фронту відкривала художникам двері до офіційних радянських структур; ці твори склали ядро чисельних виставок, як в роки війни, так і після її завершення, їх охоче друкували у каталогах колективних та персональних виставок, закупували до музейних колекцій. За словами О. Роготченка, «військовий художник, набуває вже зовсім іншого статусу. (...) митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконувача державного замовлення» [27, 247–248]. Концепт соціалістичного реалізму виступав тим спільним знаменником, який урівнював мистецькі таланти, темпераменти і стилі, вимагаючи від художника «бачити в цьому житті лише те, що дозволяла бачити партія» [2, 186]. І тим не менш, у загальній єдності натурального фронтового рисунка, завданням якого було зберегти документальну хроніку, підкресливши звитяжність та бойовий дух радянської армії або звірства фашистів, виразно простежуються індивідуальні риси художників великого мистецького хисту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підлеглість художника в роки Другої Світової війни радянським ідеологічним доктринам було доведено рядом науковців. До цієї теми зверталися українські мистецтвознавці, культурологи та історики С. Білокінь [3], О. Голубець [7], В. Гриневич [9], О. Криволапов [15], О. Лагутенко [16], О. Роготченко [27; 29]. Переосмислення подій Другої Світової війни з позицій сьогодення викладено у статтях двотомника «Україна в Другій Світовій війні: погляд з XXI століття» [29]. Канадська дослідниця М. Кемпі наразі вивчає «візуальний досвід радянських учасників бойових дій (...) шляхом розгляду рисунків солдатів-фронтовиків» [37]. Дослідивши радянську риторичку, її роль у формуванні світоглядної ідеології суспільства починаючи з 1930-х років, М. Кемпі виявила «ідею сильної політизації щоденного життя в СРСР ще до початку конфлікту, що призвело

до того, що ці люди стали ще більш прониклими для пропаганди війни» [33, IV]. Сучасне переосмислення тогочасних подій, «зміщення центру уваги від масштабних політичних колізій, військових операцій, соціально-економічних процесів у бік людини, її життєвих стратегій, переживань, моделей поведінки фактично відкрило "паралельний" світ війни» [29, 5].

Мета дослідження. Визначити коло провідних українських художників, які у період Другої Світової війни перебували у складі військ Робітничо-Селянської Червоної Армії (РСЧА) й працювали у галузі рисунка; дослідити жанрову, художньо-стильову структуру, а також матеріали й техніку виконання фронтових рисунків; виявити особливості відтворення часопростору у фронтовому рисунку українських художників.

Виклад основного матеріалу. В роки Другої Світової війни творча діяльність українських художників була цілком підпорядкована радянській агітаційній машині, адже «наростаюча ідеологічна агресія аж ніяк не могла обходитися без залучення засобів мистецької пропаганди» [7, 57]. Життя художників регламентувалося розпорядженнями Управління у справах мистецтв, Політуправліннями фронтів; художники працювали як представники ТАРС у різних містах, у видавництвах, були співробітниками фронтових та армійських газет.

Більшість членів Спілки радянських художників УРСР (СРХУ), художників-співробітників різних установ, викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів було евакуйовано до Середньої Азії та Уралу. З художників, що вже здобули собі ім'я, а головне, благовоління радянської влади, у складі військових частин перебували, насамперед, ті, хто всією душею щиро вірили в ідеали радянського устрою. Дехто з них брав участь ще у Першій Світовій війні, і, маючи військовий досвід, вони прагнули прислужитися державі. Таким, зокрема, був учень Іллі Рєпіна, ректор Харківського художнього інституту 1927–1933 років, Антон Комашко. Частина художників були призвані радянською владою

на військову службу наприкінці 1930-х, коли перспектива Другої Світової війни стала неминучою. Їхнім головним завданням було працювати «на складному ідеологічному фронті» [28, 324], використовуючи свій фаховий талант для утвердження віри пересічного радянського солдата у комуністичні ідеали, забезпечуючи «його повну ідеологічну індоктринацію» [33, 153], фіксувати здобутки радянської армії, створюючи мистецьку хроніку подій. Серед них були, зокрема, Іван Макогон, Анатолій Іовлев, Микола Родін, Зіновій Толкачов, Сергій Григор'єв, який закінчував навчання в Київському артилерійському училищі. Безпосередньо у бойових діях брали участь, насамперед, студенти або випускники художніх інститутів та училищ передвоєнних років: серед них – Микола Базилев, Олександр Будніков, Георгій Меліхов, Іван Гуторов, Василь Любчик, Василь Зайченко, Іван Кириченко, Федір Кличко (загинув у 1942 році), Григорій Боня, Сергій Шишко, Олександр Белов, Володимир Масик, Борис Піаніда, Юрій Балановський, Аркадій Русин, Михайло Кокін, Петро Магро, Сергій Подерв'янський, який на початок війни перебував на строковій службі. Серед сотень художників, які перебували у складі РСЧА, були митці Михайло Глущенко, Володимир Костецький, Іван Лось, Борис Романовський, Микола Сліпченко, Лев Худяк, Микола Павлюк, Борис Білопольський, Сергій Конончук (загинув у 1941 році) та багато інших.

Художників фронту та евакуації об'єднувала робота над темою політичної агітації: карикатурою, агітками, плакатом, політичною графікою, що друкувалася в періодиці [15, 171]. Художники, що входили до бойових частин, забезпечували також наочну агітацію для воїнів у вигляді рисованих від руки стінгазет та плакатів для агітбригад, організовували фронтові пересувні виставки для клубів тощо. Під час війни проводилися художні виставки, які мали сприяти піднесенню бойового духу: у 1942 році у прифронтових містах Південно-Західного фронту було відкрито виставку творів художників-фронтовиків, виставку рисунка та карикатури художників-фронтовиків. У 1943 році, коли вся територія України була захоплена німецькими військами, художні виставки, у тому числі персональні, проводилися лише в евакуації; але вже у 1944 році у звільненому Києві пройшла виставка етюдів та рисунків бригади художників-

фронтовиків, виставка живопису, скульптури та графіки, виставка «Перший український фронт», а також художні виставки в Дніпропетровську, Івано-Франківську (Станіславі), Львові, Харкові, Чернігові; у 1945 році кількість виставок та учасників стрімко зростає, розгортаються пересувні експозиції творів митців з інших республік Радянського Союзу [5].

«Окрім плакату, – зазначала О. Лагутенко, – таким же важливим у цей трагічний час був малюнок, скромний начерк олівцем у польовому блокноті чи альбомі. Саме ці замальовки з природи стали документами доби. (...) Фіксуючи портретні риси однополчан, художники ніби дарували цим людям вічне життя, протидіяли всевладдю смерті. І нині дивує те, що майстри цієї камерної графіки зуміли створити такі сильні твори, які підкорюють і своєю щирістю, і навіть поетичністю» [16, 48]. Основними жанрами фронтового рисунка були портрет та пейзаж, побутові зарисовки; значну частину складають ескізи та композиційні пошуки майбутніх картин. Часто натурні начерки виконувалися у якості підготовчих рисунків до станкових живописних творів. «Документальний характер» [27, 271] фронтових начерків неодноразово відмічався дослідниками. Це достовірні кадри, хроніка, яка була покликана фіксувати реальність, іноді, особливо в начерках молодих художників – студентів та вчорашніх випускників, – дещо відсторонено, навіть беземоційно, начебто залишаючи відчуття художника за межами аркуша. Такі зарисовки досить часто мають учнівський характер, це начерки-хвилинки, які не піднімаються над моментом, не досягають узагальнення, паралелей із вічністю. Це мить, момент, стоп-кадр, спроба вхопити «непомітно зникаючий в минулому край спливаючого теперішнього» [34, 94]. Переважна більшість аркушів має зазначену дату та місце виконання рисунка, що додатково прив'язує мотив до певної точки перетину часу та простору, яку Анрі Бергсон визначав як «одночасність» [1, 97]. Композиції, ескізи до картин, створені на базі таких зарисовок, мають виразне літературно-оповідне підґрунтя. Рисунок, таким чином, стає позбавленим його природної якості – відтворювати тривалість часу у самому процесі рисування – «не готову, постійну дійсність, а її становлення» [4, 26]. Сучасними дослідниками доведено, що особливості сприйняття людиною часу залежать від різних обставин (віку, статі, стану здоров'я,

психічного стану, втоми тощо), і психологічний час, таким чином, визначається як зовнішніми, так і внутрішніми факторами [36, 574]. Крім того, залежно від типу поставленого завдання, у людини включаються різні ділянки мозку, які відповідають за просторову та часову орієнтацію (незважаючи на значне перекриття цих областей мозку). Наприклад, «контроль тимчасової орієнтації у завданнях зі швидкою реакцією включає ділянки мозку, які беруть участь у просторовій орієнтації уваги» [35, 10371]. Таким чином, звуження відчуття часової тривалості та укорінення образу у посталому – у просторі [32, 321], яке простежується в реалістично-сюжетних (більш чи менш віртуозних) аркушах Юрія Балановського, Івана Гуторова, Анатолія Волненка, Сергія Борейка, Гавриїла Сороколетова, Сергія Єржиковського, Григорія Томенка, Лева Ходченка, Миколи Павлюка, Казимира Агніт-Следзевського, Володимира Масика, значною мірою обумовлене реакцією людської психіки на стресові обставини.

Серед сотень начерків, реалістичних натурних рисунків, кожен з яких фіксував конкретну точку часопростору – частинку величезного пазла реальності – особливої уваги заслуговують твори тих художників, яким вдавалося вийти за вузькі межі наративності соцреалізму, «розширити» рамки кадру, досягти втілення складних філософсько-естетичних категорій. Зважаючи на жорсткі обмеження, накладені ідеологією, на необхідність співіснувати із вимогами радянської дійсності, таких митців було небагато: «Українські радянські митці, спостерігаючи, як унаслідок репресій та терору звужується коло найближчих друзів і колег (...) мали дуже обмежений вибір: або загинути в таборах, або перетворитися на слухняних приспівників режиму» [9, 444]. Яскравою ілюстрацією цього вимушеного вибору є текст листа видатного українського художника-авангардиста Анатолія Петрицького до секретаря компартії України Микити Хрущова від 14 червня 1943 року, в якому Петрицький, вживаючи необхідну на той час патетично-радянську риторіку прославлення партії та «Великого Сталіна», просить відрядити його на передову для збору матеріалу до картин: «Я прошу Вас послати мене на фронт або прифронткову смугу щоб робити зарисовки, збирати матеріал про людей героїв, що борються під стягом Сталіна, збирати матеріал на основі якого можна буде

писати картини для народу про діяльність героїв-більшовиків» [17, арк. 3]. В умовах радянського устрою художник мав спершу отримати дозвіл на будь-який вид творчої діяльності. За піврічний термін перебування на фронті (з червня по листопад 1943 року) [8, 33–35] Анатоль Петрицький створив сотні зарисовок та начерків. Як і всі інші українські митці авангардного спрямування, від 1930-х років Петрицький був вимушений обмежити поле своїх творчих пошуків сюжетною оповідністю. Проте роки попереднього досвіду у царині модернізму не розчинилися безслідно під тиском нових вимог. Основним засобом виразності фронткових рисунків Петрицького виступає лінія – навіть згущення тону сформовано за рахунок ущільнення лінійного напруження. Відмітною рисою художньої мови є експресія, пошуки певного ієрогліфу, лінійного знаку виразності, як зовнішньої мови тіла, так і внутрішнього емоційного руху людини – особистості, яка тривало перебуває в загрозливих для життя обставинах, в умовах травмуючого надмірного стресового навантаження бойових дій. «...Повнота пластичного вираження була для Петрицького символом віри, що рятує од відчаю. Художник бачив світ покаліченим, але не мертвим...» [8, 35].

Особливим чином Петрицький трактує складки одягу, які несуть у собі приховану, наче закручену у пружину, внутрішню динаміку «складки в складці». Часто художник настільки захоплюється цим вихором енергії, що бганки одягу на його рисунках починають жити окремим життям, у власному просторі, відмежовуючись від об'єму – першопричини, що визначає їхню форму. Подібно до міркувань Ж. Дельоза, який вважав, що «згини в душі подібні до складок матерії і в силу цього керують ними» [10, 169], Анатоль Петрицький прагнув втілити складність, суперечливість і багаторівневість людських переживань за рахунок відтворення динамічної структури складок одягу, доходячи місцями експресивної хаотичності. Одяг людини є одним з видів її зовнішнього розширення: «Одяг і житло як розширення шкіри й механізмів температурного контролю є засобами комунікації, насамперед у тому сенсі, що вони формують і перевпорядковують взірці людської асоціації та спільності» [20, 144]. Військова форма нівелює людські особистісні якості, уніфікуючи усі прояви індивідуальності; згідно військового уставу, навіть складки мають бути певним чином розправлені. Зосереджуючись на відтворенні

мішанини з бгнок на військовому одязі, які сплющують, камуфлюють відчуття загального об'єму, Петрицький пов'язує походження імпульсу їхнього утворення як із зовнішніми, так і з внутрішніми факторами. Згідно Ж. Дельоза, «Один і той самий рух по відношенню до деривативних сил завжди визначається ззовні, через зовнішні імпульси, а по відношенню до сил первісних – як впорядкований зсередини» [10, 25]. Отже, з одного боку, людськими долями керують обставини, непередбачувані будь-якими уставами та інструкціями, але також і внутрішній фактор – воля, що походить з середини душі, «як інтер'юрна тілові, як “причина руху, що вже перебуває в тілі” і очікує від зовнішнього середовища лише усунення перешкод» [10, 25].

Серед рисунків художника зустрічаються аркуші із беззмістовними, на перший погляд, абстрактними лініями [25, арк. 17, 20–23, 29, 33; 26, арк. 3, 9]. Простежуючи поступове, від аркуша до аркуша, проявлення предметності через зростаюче насичення матеріалом, можна відчувати, як здійснювалося художником шукання композиційного структурування простору. Експресивний штрих аркуша, що зображує поле після бою [24, арк. 1], відтворює нерівності землі, окопи, воронки, залишки зброї та тіла вбитих солдат як єдину рельєфну цілісність. Експресивну монолітність бойових частин, що хвилею піднялися в атаку, втілено подібними виразними засобами [25, арк. 15].

Ставлення до площини аркуша як до потенційної енергії виразності простежується у фронтових рисунках ще одного українського авангардиста, Василя Овчиннікова, який пройшов у 1920-ті роки – у період розквіту КДХІ – школу «Фортеху» (формально-технічних дисциплін), навчався формальним засадам мистецтва у М. Тряскіна, К. Єлеви, П. Голуб'ятникова, О. Богомазова, М. Рокицького [12]. Він втілює своє відчуття ритму та вміння оперувати формальними складовими композиції в ряді начерків до циклу «Зруйнований Сталінград», виконаних в лютому 1943 року [22]. Зруйновані війною міста та села, спустошення та руїна знайшли втілення у рисунках багатьох художників періоду війни, проте далеко не всім вдалося поєднати образно-літературну складову цієї теми із впевненим формально-мистецьким втіленням. Лаконічні начерки Василя Овчиннікова композиційно грамотні, в них немає випадковостей та неточностей: художник використовує зруйновані стіни

міста, насамперед, як формальні елементи композиції – він шукає найвлучніше сполучення ритмів вцілілих стін та зруйнованих провалів із площинами неба та землі, пробує виразальні можливості різних форматів: і видовженої горизонталі, і квадрату. Овчинніков шукає співвідношення ритмів контурної лінії зубців-руїн до маси будівлі та до маси неба, ускладнюючи ритм вертикалей та горизонталей діагональними перехрестями протитанкових їжаків на тлі білого паперу – землі, вкритої снігом. Цілісний масив-моноліт, глибу будівельної споруди зруйновано чергуванням квадратів-прямокутників вибитих вікон – то чорних на тлі іншої стіни, то білих – на тлі неба, які, наче уривки невідомого пазла, як гра абстрактних плям, розхрещують площину. Лише в одному із збережених аркушів Овчинніков вдається до деталювання: намічає шви цегляної кладки вцілілої стіни та закладає її тон дуже активними каракульними штрихами-розчерками графіта й м'якого олівця пурпурового кольору.

Цикл рисунків зруйнованого Сталінграду було створено також Гаврилом Пустовійтом. Випускник Київського державного художнього інституту (КДХІ) 1930 року, голова евакуйованої до Уфи (Башкирстан) Спілки художників України [6, 47], Гаврило Пустовійт у 1942 році був заарештований за доносом, звинувачений у націоналізмі та антирадянській агітації і засуджений до 10 років виправно-трудова таборів [6, 47]. За евфемістично-гірким формулюванням Іларіона Плещинського, Гаврило Пустовійт та Олександр Рубан «несподівано уїхали туди ж, де й Бойчуки» [18, арк. 15]. Звільнений з ув'язнення наприкінці 1943 року через туберкульоз, після короткого періоду роботи художником у Сталінградському обласному драматичному театрі, Пустовійт був призваний у діючу армію, де з листопада 1944 по липень 1945 року працював штабним художником [6, 16]. Саме тоді і були створені рисунки сталінградського циклу. Подібна до аркушів Василя Овчиннікова чіткість композиційної структури цих олівцевих начерків Пустовойта обумовлена спільними основами мистецької грамоти, закладеними у програмі пропедевтичного курсу «Фортеху» КДХІ [13].

Зіставлення зарисовок руїн Сталінграду, виконаних Василем Овчинніковим та Гаврилом Пустовойтом із рисунками Олександра Буднікова, випускника КДХІ 1941 року, дає можливість простежити вплив на

формування творчості художників різних ідейно-освітніх засад, закладених навчальними програмами й викладачами, відповідно, «Фортеху» та соцреалізму. Запроваджені у 1934 році єдині програми вищої мистецької освіти Всеросійського художнього інституту фактично витіснили формально-композиційну підготовку, перенісши акцент на опанування навичок відтворення глибини простору, моделювання об'єму та побудови сюжетної лінії. Рисунки Олександра Буднікова 1943 року «Дім Павлова», «Сталінград» та інші аркуші без назви з альбому «Сталінградський фронт», відрізняються від аркушів Овчиннікова та Пустовойта, насамперед, обраною точкою зору (кутом зображення із двома перспективними точками сходу) та більшою увагою до деталей. Зарисовки понівечених споруд подано у контексті деталей міського пейзажу – засипаних уламками вулиць, мотків колючого дроту тощо. З цього ряду виділяються видовжені начерки-панорами знищеного міста «Район “Красного Октября”». Спершу ці короточасні шкідливі видаються хаотичним безмістовним нагромадженням штрихів, з якого око починає поступово виокремлювати певний внутрішній ритм окремих елементів руїн: провалля вибитих вікон, похилені стовпи електропередач, уламки дерев, розбиту техніку. За сконцентрованою енергією ліній-розчерку, цілісністю трактовки зображуваного простору ці панорамні зарисовки Буднікова перевершують із розглянутими фронтowymi начерками Петрицького.

Особливе місце у фронтovому рисунку українських митців займають відомі рисунки Зіновія Толкачова з серії «Майданек» (1944) та «Квіти Освенціма» (1945). Створені на основі безпосередніх вражень (опубліковано нотатки з фронтovого щоденника Толкачова [11]), ці рисунки вирізняються лаконічністю і глибиною експресії: «Унікаючи зупинятися на другорядних деталях, художник прагне різкими, виразними штрихами передати головне» [30]. Толкачов навчався у КДХІ у 1928–1930-х роках – період впровадження методики навчання формальним основам мистецтва; його рисунки мають виразні композиційні рішення, побудовані на структуруванні площини динамічними ритмами, умілому використанні співвідношень мас тонової плями та інтервалів незайманого простору паперу.

Емоційність і напруга цих аркушів була викликана «...не служінням революції і не поетичним натхненням; художник прагнув напрямом показати людям жахливу і жорстоку

дійсність, свідком якої йому довелося стати» [31]. Рисунки серій за емоційним станом, а відповідно, і за втіленням часoprостору становлять дві різні групи. Образи жахаючих епізодів перебування ув'язнених у концтаборах – «Нари», «Вдосвіта», «Мати і дитя», «Освенцим» та інші – вилучені з часового потоку, вони перебувають поза часом, як і поза людяністю, взагалі поза будь-якою адекватно помисленою реальністю. Натомість аркуші «Визволителі прийшли», «Визволитель», «Рятівник» та інші, які зображують звільнення бранців – мить позбавлення, полегшення, піковий момент щастя – мають дуже вузький часовий проміжок. Таким чином, експресіонізм є тою особливою стильовою течією, яка має широкий діапазон відтворення категорії часу через звернення до суб'єктивного, до різних сторін людського «Я». Адже, за Морісом Мерло-Понті, саме людська свідомість «розгортає і конститує час» [21, 524].

У фронтovому рисунку через скрутість польових умов кольорові матеріали застосовувалися художниками лише зрідка. Натомість малюнки Антона Комашки, виділяються особливою авторською технікою та вишуканістю кольорової палітри [19, 27]. Перебування Комашки при штабі командування, його плани по створенню «Фронтovого альбому» 11-ї гвардійської армії [14, арк. 4 зв.], забезпечили йому можливість зосередитися на творчій роботі. Не зважаючи на щире захоплення Антоном Комашкою радянським устроєм, його малюнки мають мало спільного із засадами соціалістичного реалізму, натомість їм притаманна увага до формальної структури композиції. І пейзажні, і портретні аркуші Комашки перевершують із знахідками модерну (сполучення площинності декоративних плям із ретельним тоновим моделюванням), а складна багатоплоскостна техніка лєсування наповнює образи символічністю іконописних ликів. Пейзажні аркуші часто вирішено цілісно, усі складові краєвиду: захмарене небо, силуети дерев, горизонталі доріг та річок, стафажні постаті людей трактовано цілісно як елемент формально-композиційної структури картинної площини. В аркушах Комашки, так само, як і в розглянутих рисунках Петрицького та Овчиннікова, відсутній конфлікт між об'єктом та простором, будь-який об'єкт логічно вплетений у силові лінії часoprосторової структури. Дослідниками була відмічена позачасовість образів, створених Антоном Комашкою у період

авангарду [23, 128]; наразі ця умовна іконоподібність, долучення портретованих до вічності – цієї особливої «атмосфери часу» [21, 499] – мали місце і у фронтних малюнках художника. Парадні портрети воєначальників, військової еліти та рядових солдат Антона Комашки за образною структурою заміщували собою ікони християнських святих. Як влучно зауважив Маршал Макклоен щодо радянського мистецтва пропаганди: «Росіянам достатньо було адаптувати свої традиції східної ікони (...). Ідея образу (...) була єдиною ідеєю, якою володіла російська пропаганда. Росіяни не проявили у своїй пропаганді ніякої винахідливості і роботи уяви. Вони просто робили те, чому їх вчили релігійні і культурні традиції, а саме – будували образи» [20, 396]. Зважаючи на це, а також на виїмкове використання емоційної виразності кольору та своєрідну авторську техніку, можна стверджувати, що малюнки Антона Комашки займають особливу нішу у загальній картині українського фронтного рисунка періоду Другої Світової війни.

У творчості фронтних художників після 1943 року, коли радянські війська перейшли у наступ, а також художників, що повернулися з евакуації, з'являється значна кількість пейзажів, що зображують звільнені території. На відміну від фронтних пейзажних зарисовок перших років війни, вони відображають уже не випадкову, зупинену мить, яка раптово відбилася на сітківці ока, а певну пролонговану дійсність, теперішність «у широкому сенсі, зі своїми горизонтами вихідного минулого та вихідного майбутнього» [21, 536]. Впевнену укоріненість у теперішньому бачимо у рисунках польських міст Георгія Меліхова («Зруйнований міст Понятовського у Варшаві», «Барикада польських повстанців на площі Трьох Хрестів у Варшаві», «Познань. Цитадель», «Міст Понятовського у Варшаві», всі – 1945), литовських пейзажах Володимира Болдирєва («Перед наступом», 1945; «Литва. Начерк», 1944), словацьких краєвидах Анатолія Іовлева («Осіньна дорога в Словаччині»), краєвидах Дрездена та Берліна Миколи Базилєва («Бранденбурзькі ворота», «Дрезден в 1945 р.», «Рейхстаг. Берлін», всі – 1945); Відня та Будапешта Петра Пархета («У звільненому Відні», «Біля Будапештського мосту», «Будапешт. На дворцовій площі», «Будапешт. Дворцові ворота», «Будапешт. У дворі. Сліди війни», «У Відні», всі – 1945). Для художників, що десятиліттями перебували за «залізною завісою», краєвиди європейських міст ставали

справжнім натхненням. Ці мотиви споріднені із пейзажними рисунками звільнених українських міст, створених митцями, що повернулися додому з евакуації, зокрема, Олександром Пащенком, Михайлом Дерегусом, Валентином Буновим, Миколою Рябініним та іншими. Відтворюючи мотиви руйнівних наслідків війни, ці рисунки міських пейзажів, тим не менш, уже сповнені ідеєю майбутньої відбудови та відновлення.

Наукова новизна. У фронтному рисунку мали виразний прояв особливості людської психології сприйняття: залежно від темпераменту, художники по-різному відтворювали події у часі. Ущільнення часового поля в рисунках фронтних художників зумовлено не лише доктриною соцреалізму, в основу якої було покладено просторову тривимірність, а й особливостями сприйняття людиною часопростору в стресових умовах. Це також пояснює відмінність у відображенні часу в рисунках, створених митцями в умовах фронту та евакуації. Концентрація на відтворенні поточного моменту була також своєрідним способом психологічного захисту, певним медитативним прийомом, який дозволяв художникові, перебуваючи в «тут і зараз», уникнути думок про нещодавні жахливі втрати або можливі страшні варіанти сценарію розвитку майбутніх подій. Художники, період навчання яких припав на роки авангарду, впровадження в навчальних закладах викладання формальних основ мистецтва, досягли значно глибшого і ширшого трактування в рисунку часово-просторових категорій. Піднесення над спрощеною метою фіксації моменту, так званого, літопису подій, уміння надати уривку подій значення епічного узагальнення вирізняють аркуші Сергія Григор'єва, Зиновія Толкачова, Василя Овчиннікова, Анатолія Петрицького, Георгія Меліхова, Антона Комашки та інших видатних українських художників.

Висновки. Фронтні зарисовки – це образотворчі щоденники: записи, нотатки, у яких художники, подібно до військових кореспондентів, фіксували поточні події, моменти довколишньої реальності. Також ці начерки були покликані стати тригерами для спогадів, для подальшого написання образотворчих «мемуарів» – картин на тему війни. Обмеженість тем і сюжетів фронтного рисунку проявилася в тому, що художники були змушені відтворювати події з певної точки зору: якщо зображували розбиту військову техніку – то тільки німецьку,

мертвими – лише німецьких солдат, а поранили радянських воїнів – бадьорими в процесі одужання. Жанром, у якому художник почувався найвільніше, залишався пейзаж. Ця тема радянської пропаганди стане пропусковою на майбутні десятиліття в усіх мистецьких сферах, як художній, так і літературній, музичній, кіно-театральній тощо, забезпечуючи благовоління партійних керівників та пошану пересічної радянської людини. Питання, чи була фронтова тема вистражданою, близькою до серця, чи кон'юнктурною, отримує різну відповідь для творчості кожної окремої особистості, адже серед митців були люди, які щиро вірили в пропаговані партією ідеали, і ті, які усвідомлювали усю глибину їхньої двозначності.

### *Література*

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Москва : Московский клуб, 1992. С. 45–155.
2. Білокінь С. Голодомор і становлення «соцреалізму» як творчого методу. Голод 1932–1933 років в Україні: причини та наслідки // Сергій Білокінь. Персональний сайт історика України. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html> (дата звернення: 27.06.2021).
3. Білокінь С. Нові студії з історії большевизму, I–VIII. Київ : Ін-т історії України НАНУ, 2007. 412 с.
4. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва : Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
5. Виставки 1945 г. Украинская ССР. Сайт художников Верхней Масловки и НП «Национальное художественное наследие «ИЗОФОНД» URL: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1211> (дата звернення: 27.06.2021).
6. Гаврило Пустовійт. 1910–1947. Каталог. Київ : ПП L-Трафіко, 2004. 143 с.
7. Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2002. 353 с.
8. Горбачов Д. Анатоль Петрицький. Київ: Знання, 1971. 48 с.
9. Гриневич В. Неприборкане різноголосся: Друга світова війна і суспільно-політичні настрої в Україні, 1939 – червень 1941 рр. Київ–Дніпропетровськ : Ліра, 2012. 508 с.
10. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общая ред. и послесловие В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва : Логос, 1998. 264 с.
11. Джулай Д. Зіновій Толкачов – український художник, який одним із перших показав табори смерті. Радіо Свобода. Статті. 27 січ. 2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ziniviy-tolkachov-ukrainskyy-khudozhnyk-yakyy-pershym-pokazav-taory-smerti/30398684.html> (дата звернення: 27.06.2021).
12. Кашуба-Вольвач О. Василь Овчинніков: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. (Публікація документа Олени Кашуби-Вольвач) // Сучасне мистецтво. Вип. VII. Київ : Фенікс, 2010. С. 271–291.
13. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // Сучасне мистецтво. Харків: Акта, 2008. Вип. 5. С. 191–211.
14. Комашка А. Щоденники «Фронт». 1944 // ЦДАМЛМ України. Ф. 290. Оп. 1. Спр. 143. 122 арк.
15. Криволапов О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ: Вид. дім А+С, 2006. 268 с.
16. Лагутенко О. Мистецтво української графіки доби соціалістичного реалізму // Українська графіка ХХ століття : навчальний посібник. Київ : Грані-Т, 2011. С. 44–53.
17. Листи Петрицького А. Г. Хрущову М. С. 1, 14 черв. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 208. 4 арк.
18. Листи фондоутворювача [Плешинського І. М.] Гельману М. І. 1941–1943 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 183. Оп. 2. Спр. 60. 25 арк.
19. Майстренко-Вакуленко Ю. Фронтіві малюнки Антона Комашки // KELM. № 5 (33). Т. 3. 2020. С. 24–31.
20. Макклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. Москва; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2003. 464 с.
21. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург : Ювента, Наука, 1999. 605 с.
22. Овчинніков В. Зруйнований Сталінград [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 727. Оп. 1. Спр. 7. 13 арк.
23. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 645 с.
24. Петрицький А. Начерки з фронту [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 59. 20 арк.
25. Петрицький А. Начерки з фронту [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 58. 20 арк.

26. Петрицький А. Полонені фашисти [Начерки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 56. 6 арк.
27. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
28. Роготченко О. Скульптор Іван Макогон // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 323–331.
29. Україна в Другій Світовій війні: погляд з ХХІ століття. Історичні нариси / А. Айсфельд [та ін.] : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Наукова думка, 2010. 733 с.
30. Ченцова Е. Живопись на бланках комендатуры Освенцима // День. 2000. 12 травня. № 82.. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/zhivopis-na-blankah-k-omendatury-osvencima> (дата звернення: 27.06.2021).
31. Шендар Ю. Рядовой Толкачев у ворот ада // Яд Вашем. Мемориальный комплекс истории холокоста. URL: [https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkachev/about\\_exhibition.asp](https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkachev/about_exhibition.asp) (дата звернення: 27.06.2021).
32. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1998. 663 с.
33. Campeau M. Idéologie et vie quotidienne de soldats soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale : une analyse de correspondances militaires. Montreal : Université du Quebec a Montreal, 2013. 168 p. URL: <https://archipel.uqam.ca/5439/1/M12923.pdf>. (дата звернення: 27.06.2021).
34. Capek M. Immediate and Mediate Memory. Process Studies. Vol. 7. № 2. 1977. pp. 90–96. URL: <https://web.archive.org/web/20170625123302/http://religion-online.org/showarticle.asp?title=2419> (дата звернення: 27.06.2021).
35. Eagleman, D. M., Tse, P. U., Buonomano, D., Janssen, P., Nobre, A. C., & Holcombe, A. O. Time and the Brain: How Subjective Time Relates to Neural Time. The Journal of Neuroscience. November 9, 2005, 25 (45), pp. 10369–10371. URL: <https://www.jneurosci.org/content/jneuro/25/45/10369.full.pdf> (дата звернення: 27.06.2021).
36. Grondin S. Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. Attention, Perception, & Psychophysics. 2010, 72 (3), 561–582. doi:10.3758/APP.72.3.561
37. University of Toronto. Faculty of Arts & Science. Department of History. (2020, January 27). Marilyn Campeau. URL: <https://www.history.utoronto.ca/people/directories/graduate-students/marilyn-campeau> (дата звернення: 27.06.2021).

## References

1. Bergson, H. (1992). An Essay on the Immediate Data of Consciousness. H. Bergson (Author), Collected Works. (Vol. 1). 45–155. Moscow: Moskovskii klub [in Russian].
2. Bilokin, S. (2003). The Holodomor and the Formation of «Socialist Realism» as a Creative Method. The Famine of 1932-1933 in Ukraine: Causes and Consequences. Sergiy Bilokin. Personal Site of the Historian of Ukraine. Retrieved from <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html> [in Ukrainian].
3. Bilokin, S. (2007). New Studies on the History of Bolshevism. (I-VIII). Kyiv: In-t Istorii Ukrainy NANU [in Ukrainian].
4. Vipper, B. (1985). Introduction to the Historical Study of Art. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
5. Exhibitions in 1945. Ukrainian SSR. (n.d.). Site of Artists of the Verkhnyaya Maslovka and NP “National Artistic Heritage ‘Izofond’”. Retrieved from <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1171> [in Russian].
6. Pustoviit, O., & Pustoviit, H. (Eds.). (2004). Gavrylo Pustoviit. 1910–1947. Catalog. Kyiv: PP L-Trafiko [in Ukrainian].
7. Holubets, O. (2002). Artistic Environment of Lviv in the Second Half of the 20th Century (Social Realism and Freedom of Creativity). Doctor’s thesis. Lviv: LNAA [in Ukrainian].
8. Gorbachov, D. (1971). Anatol Petrytsky. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
9. Hrynevych, V. (2012). Unbridled Dissonance: The Second World War and Socio-Political Identities in Ukraine, 1939 – June 1941. Kyiv–Dnipropetrovsk: Lira. [in Ukrainian].
10. Deleuze, G. (1998). The Fold. Leibniz and the Baroque. V. Podoroga (Eds.). (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos [in Russian].
11. Dzhulai, D. (2020). Zinoviy Tolkachov is a Ukrainian artist who was one of the first to show death camps. Radio Liberty. Articles. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/ziniviy-tolkachov-ukrainskyy-khudozhnyk-yakyy-pershym-pokazav-taory-smerti/30398684.html> [in Ukrainian].
12. Kashuba-Volvach, O. (2010). Vasyl Ovchynnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute (Publication of the document by Olena Kashuba-Volvach). Suchasne mystectvo, (7), 271–291 [in Ukrainian].
13. Kashuba-Volvach, O. (2008). Pedagogical Programs of Fortech. Review of Author's Concepts and Their Analysis. Suchasne mystectvo, (5), 191–211 [in Ukrainian].
14. Komashka, A. (1944). Diaries «Front». Unpublished manuscript, F. 290. Op.1. File 143, CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
15. Kryvolapov, O. (2006). About Art and Art Criticism of Ukraine of the 20th Century. Kyiv: Vyd. dim A+S [in Ukrainian].
16. Lagutenko, O. (2011). Ukrainian Graphic Art of the 20th Century. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

17. Letters of A. G. Petritsky to M.S. Khrushchov. (1, 14 of June 1943). Unpublished manuscript, F. 237. Op. 2. File 208. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
18. Letters of the Fundraiser [Pleschynsky I. M.] to M. I. Gelman. (1942–1943). Unpublished manuscript, F. 183. Op. 2. File 60. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
19. Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2020). Frontline Drawings of Anton Komashka. KELM, 3 (5 (33)), 24–31 [in Ukrainian].
20. McLuhan, M. (2003). Understanding Media: The Extensions of Man. M. Vavilov (Eds.). (V. Nikolayev, Trans.). Moskva; Zhukovskii: «KANON-press-Тс», «Kuchkovo pole» [in Russian].
21. Merleau-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. Sankt-Peterburg: Iuventa, Nauka [in Russian].
22. Ovchynnikov, V. (1943). Destroyed Stalingrad. [Drawings]. F. 727. Op.1. File 7. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
23. Pavlova, T. (2018). Avant-Garde in the Fine Arts of Kharkiv in the 20th Century. Doctor's thesis. Lviv: LNAU [in Ukrainian].
24. Petrytsky, A. (1943). Sketches from the Frontline. [Drawings]. F. 237. Op. 2. File 59. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
25. Petrytsky, A. (1943). Sketches from the Frontline. [Drawings]. F. 237. Op. 2. File 58. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
26. Petrytsky, A. (1943). Captive Nazis. [Sketches]. F. 237. Op. 2. File 56. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
27. Roghotchenko, O. (2007). Socialist Realism and Totalitarianism. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
28. Roghotchenko, O. (2010). Skulptor Ivan Makogon. MIST, (7), pp. 323–331 [in Ukrainian].
29. Aisfeld, A., & others. (2010). Ukraine in the Second World War: a look from the XXI century. Historical essays. (Book 1). Kyiv: Naukovo-vyrobnyche pidpriemstvo «Vydavnytstvo “Naukova dumka” NAN Ukrainy» [in Ukrainian].
30. Chentcova, E. (2000). Painting on Letterheads from the Auschwitz Commandant's Office. Den. (82). Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/zhivopis-nablankah-k-omendatury-osvencima> [in Russian].
31. Shendar, Iu. (n.d.). Common Soldier Tolkachov at the Gates of Hell. Iad Vashem. Memorialnyi kompleks istorii kholokosta. Retrieved from [https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkatchev/about\\_exhibition.asp](https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkatchev/about_exhibition.asp) [in Russian].
32. Spengler, O. (1998). The Decline of the West. (Vol.1). Moscow: Mysl [in Russian].
33. Campeau, M. (2013). Idéologie et vie quotidienne de soldats soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale : une analyse de correspondances militaires. Montreal. Montreal: Université du Quebec a Montreal. Retrieved from <https://archipel.uqam.ca/5439/1/M12923.pdf> [in French].
34. Capek, M. (1977). Immediate and Mediate Memory. Process Studies, 2 (7), pp. 90–96. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20170625123302/http://religion-online.org/showarticle.asp?title=2419>. [in English]
35. Eagleman, D. M., Tse, P. U., Buonomano, D., Janssen, P., Nobre, A. C., & Holcombe, A. O. (2005). Time and the Brain: How Subjective Time Relates to Neural Time. The Journal of Neuroscience, 25 (45), 10369–10371, Retrieved from <https://www.jneurosci.org/content/jneuro/25/45/10369.full.pdf> [in English]
36. Grondin, S. (2010). Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. Attention, Perception, & Psychophysics. 72 (3), pp. 561–582. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.3758/APP.72.3.561>. [in English]
37. University of Toronto. Faculty of Arts & Science. Department of History. (2020, January 27). Marilyn Campeau. Retrieved from <https://www.history.utoronto.ca/people/directories/graduate-students/marilyn-campeau>. [in English]

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2021  
Отримано після доопрацювання 30.08.2021  
Прийнято до друку 06.09.2021*

УДК 7.03+79

**Цитування:**

Чумаченко О. П. Décor як форма соціальної належності у Давньому Римі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 67-71.

Chumachenko O. (2021). Décor as a form of social belonging in Ancient Rome. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 67-71 [in Ukrainian].

**Чумаченко Олена Петрівна**,  
кандидат культурології, Криворізький коледж  
Національного авіаційного університету  
<https://orcid.org/0000-0001-7803-9181>  
[chumachenko10@ukr.net](mailto:chumachenko10@ukr.net)

## ДÉCOR ЯК ФОРМА СОЦІАЛЬНОЇ НАЛЕЖНОСТІ У ДАВНЬОМУ РИМІ

**Мета роботи** – дослідити категорію décor як форму соціальної належності у Давньому Римі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження категорії décor у творах римських архітекторів і філософів: Вітрувія, Цицерона, Сенеки, Епікура; методу формалізації – для уточнення поняття «décor» в межах предметного поля мистецтвознавства; герменевтичний метод – для інтерпретації змістовного навантаження поняття «décor» в контексті культури Давнього Риму; метод компаративістики – для аналізу підходів до розуміння категорії décor як форми соціальної належності у Давньому Римі. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше проаналізовано і досліджено категорію décor як форму соціальної належності у Давньому Римі. **Висновки.** В Давньому Римі феномен «Entertainment» був важливою складовою соціокультурного життя цієї доби, не було жодної сфери, де б цей феномен не виступав головною окрасою, тріумфи імператорів, розкішне життя патрициїв, все це яскраво відобразилось в вислові Ювенала «Хліба і видовищ», який став визначним в культурі і мистецтві Давнього Риму. Décor, як невід’ємна частина цього феномену, поступово стає формою соціальної належності, відображаючи особливості відповідного стилю життя. Простежено трансформацію понять «décor» і «ornare», перше – в ідеологічному аспекті шанування імператорської влади, друге – в традиційному декоруванні римських обладунків для легіонерів, як засобу підкреслення їх належності до військових. Найяскравішим прикладом décor були триумфальні арки, побудовані на честь імператорів (Триумфальна арка Тита, Траяна, Костянтина та ін). На прикладі творів Вітрувія, Цицерона, Сенеки уточнено значення категорії «décor» як «Decor ornamentorum», відповідність деталей по відношенню до цілого, індивідуальна, особлива краса, яка органічно поєднує пристосування окремих частин предмета до єдиного цілого, ситуації чи обставинки. Простежено «décor» як форму соціальної належності у контексті трансформації чотирьох помпейських стилів, на основі декорування інсулів і домусів для різних верств населення (Domus aurea, «Вілла містерій» в Помпеях, будинок Марка Лукреція Фронтіна в Помпеях, вілла в Оплонтісі, будинок Менандра в Помпеях, «Будинок з червоними стінами», «Будинок Сторіччя» і «Будинок Юлія Полібія»).

**Ключові слова:** décor, інтерпретація, культура Давнього Риму, Вітрувій, «Entertainment», Сенека, мозаїка.

*Chumachenko Olena, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, Kryvoy Rog College of National Aviation University*

### **Décor as a form of social belonging in Ancient Rome**

**The purpose of the article** consists of exploring the category of décor as a form of social belonging in ancient Rome. **The methodology** consists in the application of analytical method – to determine the theoretical and methodological foundations of the study of the décor in the works of Roman architects and philosophers: Vitruvius, Cicero, Seneca, Epicurus; formalization method – to clarify the concept of "décor" within the subject field of art history; the hermeneutic method – for interpreting the semantic load of the notion "décor" in the context of the culture of Ancient Rome; method of comparative studies – for analyzing approaches to understanding the category of décor as a form of social belonging in Ancient Rome. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the essence of the décor as a form of social belonging in Ancient Rome. **Conclusions.** In Ancient Rome, the phenomenon of "Entertainment" was an important component of the socio-cultural life of this period, there was not a single sphere where this phenomenon did not act as the main decoration, the triumphs of emperors, the luxurious life of the patricians, all this was expressed in one definition of Juvenal – "Bread and circuses", Which became a defining marker in the culture and art of Ancient Rome. Décor, as an integral part of this phenomenon, becomes a form of social belonging, reflecting the characteristics of the corresponding lifestyle. The transformation of the concepts "décor" and "ornare" is considered, the first - in the ideological aspect of respect for the imperial power, the second - in the traditional decoration of Roman armor for legionnaires, as a means of emphasizing their belonging to the military. The most striking example of décor was the Arc de Triomphe, built in honor of the emperors (the Arc de Triomphe of Titus, Trajan, Constantine, etc.). On the example of the works of Vitruvius, Cicero, Seneca, the meaning of the category "décor" was considered as "Decor ornamentorum", the correspondence of details in relation to the whole, individual,

special beauty that organically combines the combination of individual parts of an object into a single whole, situation or setting. Defined "décor" as a form of social belonging in the context of the transformation of the four Pompeian styles based on the decoration of insula and domus for different segments of the population (Domus aurea, "Villa of the Mysteries" in Pompeii, the house of Marcus Lucretius Frontinus in Pompeii, the villa in Oplontisi, the house of Menander in Pompeii, "House with Red Walls", "House of the Century" and "House of Julius Polybius").

**Keywords:** décor, interpretation, a culture of Ancient Rome, Vitruvius, Entertainment, Seneca, mosaic.

Актуальність теми дослідження. Досліджуючи культуру Давнього Риму, треба звернути увагу на ту особливість, що феномен «Entertainment» був присутнім практично у всіх сферах життєдіяльності, у політиці де імператори під час тріумфу влаштовували видовища; у патриціанському житті, з його пристрастями і смаками до видовищ від оргій до містерій; у суспільному житті – де театр, як форма «Entertainment» відігравав особливу роль. Гладіаторські бої, змагання на колісницях, морські ігри, театральні вистави, відвідування терм, видовища, які влаштовувались на віллах багатих патриціїв, – це лише маленька частина того великого явища – культури Давнього Риму. *Panem et circenses* (лат) – хліба і видовищ, стає девізом політики римських імператорів, «Цей народ вже давно, відколи свої голоси продали, Про всю службу забув; і імперію, що колись Усе роздавала, легіони, і владу, і лікторів зв'язки, Заціпенілий тепер і про двоє речей лиш стурбовано мріє: Хліба та видовищ! ...» – зазначає Ювенал у X сатирі, написаній ним під час правління імператора Траяна [14]. А невід'ємною частиною феномену «Entertainment» в культурі Давнього Риму був décor, тому дослідження цієї категорії набуває особливої актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню тематики décor у культурі Давнього Риму приділяли увагу Л. Б. Альберті, Вітрувій, В. Власов, В. Зубов, З. Ф. Коуел, К. Макаров, Т. Соколова, Сенека, О. Панченко, О. Петрів, Л. Фрідлендер.

Вперше про категорію décor у соціокультурному житті Давнього Риму почав говорити Вітрувій. У давньому Римі décor був не просто прикрасою, а навіть складовою відповідного стилю життя. В інтепретації латинської риторики décor – це «гідна велич», синонім слова «honor» (лат) – слава, шана, décor також виступає похідною від «desecat» (те, що личить). В. Шестаков у своєму творі зазначав, «...згідно Цицерону, греки називали це «φρeron», а ми назвемо «desecum» [12].

Вітрувій говорив про два види декору, про «décor» і «ornare» [2], які обидва мають значення прикрашати, але перший використовувався в форматі «Entertainment», а другий мав значення серед військової термінології. Наприклад, коли імператор

повертався в Рим влаштовувався тріумф, видовище з метою святкування його перемоги, в даному випадку використовували поняття décor в аспекті шанування, це поняття охоплювало наявність пурпурної мантиї тріумфатора, лавровий вінок, тріумфальні арки і колони. Щодо іншого варіанту значення прикрашати, тобто «ornare» – мова йшла про орнамент військових обладунків у Давньому Римі. «Ornare» як прикраса римських легіонерів, тобто озброєння, за яким відразу можна було визначити приналежність до касти військових. Зброя була коштовна, прикрашена гравіюванням і карбуванням, але перш за все її метою було зберегти життя своєму володареві. Якщо «décor» пов'язували з духовним аспектом, ідеологічним змістом, то «ornare» мав більш формальний характер у зброї, де головним вважалось не підкреслити велич воїна, а захистити його від ворожих мечів. Найяскравішим прикладом décor були форуми, особливо мармурові арки, визначнішим моментом тріумфу був проїзд імператора під аркою, яку прикрашала статуя богиня перемоги.

На честь перемоги римських військ у Юдейській війні створили мармурову Тріумфальну арку Тита (81 р. н.е.). Як зазначає О. Петрів, «...це однопрогонова арка, висота монумента – 15,4 м, ширина – 13,5 м, глибина прогону – 4,75 м, ширина прогону – 5,33 м. Напівколони, якими декорована арка, є першим відомим прикладом композитного ордеру. У кутах біля прольоту арки висічені чотири крилаті Вікторії. Всередині прогону знаходяться два барельєфи: хода з трофеями, захопленими в Єрусалимі, та імператор Тит, що керує квадригою. Статуя Тита на квадризі також містилася на вершині арки, проте до наших днів не збереглася» [7]. Відома також Тріумфальна арка Траяна на Форумі Траяна, який був побудований Аполлодором з Дамаска. Ця арка також була декорована колісницею з шестіркою коней. Декорували на честь імператорів не лише арки, а і колони, наприклад колона Траяна висотою 38 м. Колона декорована рельєфною стрічкою, на якій зображено фрагменти присвячені перемогам римлян в Дакії, а також зображення самого імператора. «Décor» починає виступати формою соціальної належності. Це відображається в аспекті шанування

імператорської влади, в традиційному декорванні римських обладунків для легіонерів як засобу підкреслення їх належності до військових.

Але аспект декорування носив і символічний зміст, наприклад, коли імператор Костянтин переміг римських правителів, на честь цієї перемоги декорували Триумфальну арку Костянтина, яка була розташована між Палатином і Колізеєм. Цю арку прикрашали рельєфи, які виламали зі споруджень на честь Марка Аврелія і Траяна, голови імператорів з династії Цезарів замінили на зображення голови Костянтина, цей аспект декорування мав свою символіку як перемога ворога не на полі бою, а перемога у громадянській війні.

Категорію «*décor*» римські архітектори і філософи Вітрувій, Цицерон, Сенека пов'язували з «*Decor ornamentorum*», яке в їх інтерпретації мало значення як «доцільність прикрас» [2; 9]. Категорія «*décor*» трактувалась як відповідність деталей по відношенню до цілого, індивідуальна, особлива краса, яка органічно поєднує пристосування окремих частин предмета до єдиного цілого, ситуації чи обстановки. Різницю між категорією «*symmetria*» вони бачили, у тому що кожен предмет має свій декорум, тобто особливу індивідуальну красу, на відміну від абсолютної краси.

В. Шестаков у своєму дослідженні «Історія мистецтв: від Плінія до сучасності» зазначає, «...що у трактаті Вітрувія мова йде про 6 основних категорій: *ordinatio, dispositio, euritmia, décor, distributio, symmetria*» [12]. Вітрувій розглядав категорію *décor* у контексті співвідносності будівлі її призначенню, «...наприклад храми присвячені Ескулапу повинні бути розташовані у місцевості багатій на дерева, і повинна бути дотримана єдність стилю» [2]. Будівля не буде мати декору, якщо в процесі його декорування будуть використовуватися різні ордери. «Самі ж стіни в своїй обробці повинні бути прикрашені, відповідно до вимог благопристойності, так, щоб оздоблення їх було доречно і не порушувало їх гідності своєї різноманітності (Вітрувій) [2]. Також декорування палаців, терм, вілл для багатих патриціїв несе відповідне змістовне навантаження, у аспекті розглядання категорії *décor* як форми соціальної належності.

Враховуючи той аспект, що більшість патриціїв віддавали належне філософії епікуреїзму, вважаючи, що найвищим благом є насолода життям, декор займав в їх житті не останню роль. У контексті стратифікації, розподілення на класи, а особливо посилення такого чинника як багатство у аспекті

рабовласницької формації актуальним було виникнення нових архітектурних рішень, які виступали як засіб підкреслення цього чинника. Цьому активно сприяли інновації у мистецтві будівництва, винахідництво римського бетону дозволило створювати будівлі з високими стовпами, арками і куполами, з колонадним екраном, і декоративними колонами.

Патриції активно використовували декор як засіб підкреслити їх могутність і владу. Незаможні ж римляни жили в інсулах, багатоповерхових (до п'яти поверхів) квартирних блоках, подібні інсули зберіглися у місті Остія і звісно не мали елементів декору, іноді на стінах малювали троплей (імітацію вікон). Домуси для забезпечених римлян вражали розкішшю декорування. Особливу увагу приділяли виробленню колон з кольорового мармуру і візерунковим підлогою.

У домусах заможних патриціїв застосовували порфір, ця тенденція була особливо привабливою – у порфірі було поєднання темної бордової маси, на тлі якої мерехтять білі або яскраво-червоні кристали. Ф. Коуел підкреслював, що за часів правління Октавіана Августа популярними були прямокутні геометричні візерунки контрастних кольорів [3]. Але мрамур був не єдиним елементом для декорування домусів, такий вид настінного декору як мозаїка теж починає набирати популярності в I ст. н.е. Анней Луцій Сенека представник філософії стоїцизму в «Моральних листах до Луцілія» зазначав, що «...не мати настінних мозаїк – це явний прояв старомодності» [9]. На час правління Октавіана Августа вже було чітке розрізнення між підлоговими мозаїками (*tesselatum*), виробництвом яких займалися ремісники (*tesselarii*). Виготовленням настінних мозаїк (*opus musivum*) займалися *musivarii*.

У Гіберії першими стали використовувати для декору мозаїчних композицій скляні тессери. Прикладом такого розкішного декорування і підкреслення належного статусу його власника був золотий дім Нерона (*Domus aurea*).

У цій унікальній будівлі використовувались смальтові мозаїки, які були поєднанні с золотом, на прикладі Октагона. Для підкреслення декору використовували Єгипетську блакить, яку виготовляли з кварцу, малахіту, натрію. Робота була настільки ювелірна, що настінні мозаїки робили не лише на великих стінах, а і прикрашали маленькі ділянки стін. Також стіни будинку були прикрашені слоновою кісткою і перлами.

У помпейських домусах патриціїв спочатку запозичували грецький стиль розпису настінного живопису, який отримав назву «під кладку», і був відомий як інкрустаційний стиль, або Перший помпейський стиль.

Особливістю другого помпейського стилю (перспективного) стало декоративне зображення колон, ілюзорного карнізу, подіуму, потім стали «відкривати» небо, робити ілюзію саду, (на прикладі «Вілли містерій» в Помпеях). Для забаганок патриціїв митці-декоратори стали зображати на стінах домусів цілі вулиці, будівлі.

Аспект трансформації категорії «*décor*» яскраво простежується в специфіці третього помпейського стилю, або орнаментального, для якого характерною особливістю була наявність канделябрів, масок римських богів, серед яких особливо популярними були Діани, Венери, Марса, підвішені на шовкових нитках, абстрактні мотиви. Таке декорування є присутнім в будинку Марка Лукреція Фронтіна в Помпеях, вілли в Оплонтісі.

Декоратори на перший план виносять дрібні деталі на фоні нейтрального кольору. Це робиться для підкреслення вертикалізму декору, наприклад будинок Менандра в Помпеях. Цей будинок був відкритий широкій публіці у 1926 році. Якщо греки відносились до декорування абсолютно спокійно, не роблячи з цього якогось культу, то римляни, особливо представники елітарного класу патриціїв приділяли цьому аспекту велике значення. Четвертий помпейський стиль представляв собою поєднання канделябрного декору і архітектурних розписів, це улюблений стиль імператора Нерона, і він якнайяскравіше підкреслював напружену ситуацію в країні, де преставники влади купались в розкоші. Яскравим прикладом є «Будинок з червоними стінами», «Будинок Сторіччя» і «Будинок Юлія Полібія».

«Будинок Юлія Полібія» був знайдений у 1913 році, в ньому зберіглось багато елементів декору, починаючи з кубікулума в південно-західному куті атріуму оформленому у другому стилі з пурпуровими і жовтими блоками під зубчастим карнізом. *Cubiculum* представлена в четвертому стилі жовтими панелями з орнаментальними межами над нижнім пурпуровим фризом і все нижче верхньої червоної зони, прикрашеної гірляндами. У центральній кімнаті на західній стороні атріуму представлено в четвертому стилі ми бачимо білі і жовті панелі з орнаментальними межами над нижнім чорним фризом. Кубікулума на південній стороні перистиля прикрашена в четвертому стилі чорними панелями з медальйонами і в польоті

фігурами над нижнім чорним фризом. Кубікулума в південно-західному куті перистиля оформлений в третьому стилі з білими центральними панелями, що містять міфологічні сцени в оточенні жовтих бічних панелей, розділених архітектурними темами на чорному тлі над чорним нижнім фризом. Верхня зона прикрашена архітектурними мотивами і фігурами на білому тлі.

У «Будинку Сторіччя» є також багато елементів декору, наприклад довгий коридор від північно-західного кута перистиля веде до триклінію, у якому центральне панно на кожній з трьох стін містить міфологічні сцени.

Сцена на південній стіні зображує Іфігенію в Тельці, в той час як виняткова сцена на східній стіні зображує Гермафродита з Вакхом. Фінальна сцена на північній стіні – це зображення Тесея і Мінотавра [2].

Висновки. В Давньому Римі феномен «*Entertainment*» був важливою складовою соціокультурного життя цієї доби, не було жодної сфери де б цей феномен не виступав головною окрасою, триумфи імператорів, розкішне життя патриціїв, все це яскраво відобразилось в вислові Ювенала «Хліба і видовищ», який став визначним в культурі і мистецтві Давнього Риму. *Décor* як невід'ємна частина цього феномену поступово стає формою соціальної належності, відображаючи особливості відповідного стилю життя. Простежено трансформацію понять «*décor*» і «*ornage*», перше – в ідеологічному аспекті шанування імператорської влади, друге – в традиційному декоруванні римських обладунків для легіонерів, як засобу підкреслення їх належності до військових. Найяскравішим прикладом *décor* були триумфальні арки, побудовані на честь імператорів (Триумфальна арка Тита, Траяна, Костянтина та інш.)

На прикладі творів Вітрувія, Цицерона, Сенеки уточнено значення категорії «*décor*» як «*Decor ornamentorum*», відповідність деталей по відношенню до цілого, індивідуальна, особлива краса, яка органічно поєднує пристосування окремих частин предмета до єдиного цілого, ситуації чи обстановки. Простежено «*décor*» як форму соціальної належності у контексті трансформації чотирьох помпейських стилів, на основі декорування інсулів і домусів для різних верств населення (*Domus aurea*, «Вілла містерій» в Помпеях, будинок Марка Лукреція Фронтіна в Помпеях, вілла в Оплонтісі, будинок Менандра в Помпеях, «Будинок з червоними стінами», «Будинок Сторіччя» і «Будинок Юлія Полібія»).

## Література

1. Буркхард Я. Век Константина Великого. М.: Центр полиграф, 2003. 367 с.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре. / Пер. с лат. Ф. А. Петровский. М. : Юрайт, 2019. 318 с.
3. Коуэлл Ф. Древний Рим. Быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2006. URL: <https://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/3> (дата звернення: жовтень 2021).
4. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II веков. Под ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2002. Т. 5. Кн. 2. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose009/index.htm> (дата звернення: вересень 2021).
5. Моммзен Т. Искусство и наука. История Рима. Отв. ред. А. Б. Егоров, ред. Н. А. Никитина. СПб: «Наука», «Ювента», 1997. 365 с.
6. Панченко В. И. Культура Стародавнього Риму. Навч. посіб. під кер. Л. Т. Левчук. К.: Центр учб. літ., 2010. 400 с.
7. Петрів О.В. Історія архітектури: підручник. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2014. 272 с.
8. Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей. / Пер. с лат., предисл. и послесл. М. Гаспарова. М.: Худ. литература, 1990. 255 с. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1354635514> (дата звернення: вересень 2021).
9. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. / Пер., прим. С. А. Ошерова, отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1977. (Серия «Литературные памятники»). URL: <http://psylib.org.ua/books/senek03/index.htm> (дата звернення: жовтень 2021).
10. Фридендер Л. Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов. Общая история европейской культуры. Пер. Ф. Зелинского, С. Меликовой. Том IV. Ч. I. СПб. Изд. «Брокгауз-Ефрон», 1914. 628 с. URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1262896623> (дата звернення: жовтень 2021).
11. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2003. 100 с.
12. Шестаков В. П. История искусства: от Плиния до наших дней. М. : Ленанд, 2015. 336 с.
13. Шифман И. Ш. Деяния Божественного Августа. Цезарь Август. Л.: Наука, 1990. 200 с. (Серия «Из истории мировой культуры»).
14. Ювенал, Децим Юний // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2006. С. 812.
15. Beacham R. C. Spectacle Entertainments in early imperial Rome. Revista de Estudios Latinos (RELat), 2001. V. 1. 280 p.
2. Vitruvius. (2019). Ten books on architecture. Transl. from lat. by F.A. Petrovsky. Moscow: Yurayt [in Russian].
3. Cowell F. (2006). Ancient Rome. Life, religion, culture. Moscow: Centrpoligraf. Retrieved from: <https://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/3> (application date: October 2021) [in Russian].
4. Losiev A. F. (2002). Hellenistic-Roman aesthetics of the I-II centuries. Editors A.A. TakhoGodi, V.P. Troitsky. Moscow: Mysl, Vol. 5, Book 2. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/lose009/index.htm> (application date: September 2021) [in Russian].
5. Mommsen Th. (1997). Art and Science. History of Rome. Editor-in-chief A.B. Yegorov. St. Petersburg: -Nauka, -Yuvental [in Russian].
6. Panchenko V. I. (2010). Kuljtura Starodavnjogho Rymu. Navch. posib. pid ker. L. T. Levchuk. Kyiv: Centr uchb. lit. [in Ukrainian].
7. Petriv O.V. (2014). History of architecture. Drohobych: Viddil of Drohobysky Sovereign Pedagogical University in the Name of Ivan Frank. [in Ukrainian].
8. Suetonius G. T. (1990). The Twelve Caesars. Transl. from Latin, by M. Gasparov. Moscow: Khudozhestvennaya literature. Retrieved from: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1354644432> (application date: September 2021) [in Russian].
9. Seneca Lucius Annaeus (1977). Moral letters to Lucilius. Translation, notes by S.A. Osherov, ed.-in-chief M.L. Gasparov. Moscow: Nauka, VII, 3-4. Literary Monuments series. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/senek03/index.htm> (application date: October 2021) [in Russian].
10. Friedlander L. Pictures from the everyday history of Rome in the era from Augustus to the end of the Antonine dynasty. General history of European culture. Transl. by Zelinского, S. Melikovoy. T. IV. P. I. St. Petersburg: Izd. «Brogkgaus-Efron», 1914. 628. Retrieved from: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1262896623> (application date: October 2021) [in Russian].
11. Chumachenko B. M. (2003). Introduction to the cultural studies of antiquity. Kyiv: KM Akademiia Publishing House [in Ukrainian].
12. Shestakov V. (2015) History of art: from Pliny to the present day. Moscow: Lenand [in Russian].
13. Shifman I. S. (1990). The Deeds of the Divine Augustus. Caesar Augustus. St. Petersburg: Nauka [in Russian].
14. Juvenal, Desim Yuniy (2006). Foreign writers. Encyclopedic assistant: in 2 volumes, ed. N. Mikhalskaya and B. Schavursky. Ternopil: Navchalna book – Bogdan [in Ukrainian].
15. Beacham R. C. Spectacle Entertainments in early imperial Rome. Revista de Estudios Latinos (RELat), 2001. V. 1. 280. [in English].

## References

1. Burckhardt Jacob (2003). The Age of Constantine the Great. Moscow: Polygraph Center [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2021  
Отримано після доопрацювання 22.10.2021  
Прийнято до друку 28.10.2021*

## ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.33 «19/20»

## Цитування:

Павлюк Т. С. Історія розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 72-76.

*Павлюк Тетяна Сергіївна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>  
24caratsofart@gmail.com

Pavliuk T. (2021). The history of the development of ballroom choreography in the Republic of South Africa. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 72-76 [In Ukrainian].

## ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ПІВДЕННО-АФРИКАНСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ

**Мета статті** полягає в аналізованні тенденцій розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснена спроба наукового дослідження актуальних питань історії розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці. **Висновки.** Універсальність хореопластичної мови бального танцю призводить до того, що навіть у тих регіонах, де бальна хореографія історично розцінювалась як мистецтво чужинців (завойовників і колонізаторів), що суперечить місцевим художньо-естетичним традиціям, виконання бальних танців стає частиною місцевої танцювальної культури. Окрім того, саме бальна хореографія є тим самим інтегративним елементом, що поєднує колись зовсім далекі від західного мислення локальні культури з системою глобального світобачення. Міжнародна співпраця танцюристів-аматорів і професіоналів є перспективною з погляду культурної взаємодії та обміну досвідом у галузі хореографічного мистецтва. Загалом, аналіз досвіду Африки дозволяє зробити висновок, що після проходження етапу своєрідної «націоналізації» та адаптації з боку місцевої етики й естетики, бальна хореографія органічно вливається у систему організації дозвілля, сценічно-екранного мистецтва та спорту. На сьогоднішній день з погляду розвитку бальної хореографії для Африки актуальним залишається лише подолання труднощів економічного характеру. За умов урядової підтримки бальна хореографія функціонує як важливий ресурс оздоровлення, виховання, соціалізації населення, вона здатна вписатися у національну систему освіти, дозвілля, культури та спорту переважної більшості країн Африки.

**Ключові слова:** бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

*Pavliuk Tetiana, Doctor of Art History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **The history of the development of ballroom choreography in the Republic of South Africa**

**The purpose of the article** is to analyze trends in the development of ballroom choreography in the Republic of South Africa. **Research methodology** is an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactorial, 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.** An attempt was made to research the topical issues of the history of the development of ballroom choreography in the Republic of South Africa. **Conclusions.** The versatility of the choreoplastic language of ballroom dance leads to the fact that even in those regions where ballroom choreography was historically regarded as the art of outsiders (conquerors and colonizers), which contradicts local artistic and aesthetic traditions, ballroom dancing becomes a part of the local dance culture. In addition, it is the ballroom choreography that is the very integrative element that connects local cultures that are quite far from Western thinking with the global worldview system. International cooperation between amateur dancers and professionals is promising in terms of cultural interaction and exchange of experience in the field of choreographic art. In general, the analysis of the African experience allows us to

conclude that after passing through the stage of a kind of "nationalization" and adaptation by local ethics and aesthetics, ballroom choreography organically merges into the system of organizing leisure time, scenic screen art, and sports. To date, from the point of view of the development of ballroom choreography for Africa, only the overcoming of economic difficulties remains relevant. In the context of government support, ballroom choreography functions as an important resource for recovery, education, socialization of the population; it is able to fit into the national system of education, leisure, culture, and sports in the vast majority of African countries.

**Keywords:** ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Актуальність теми досліджень. Політична, економічна та соціальна ситуація XIX–XX ст. сприяла розвитку бальних танців у Південній Африці. У перші десятиліття XX ст. у Південній Африці поширилися модні на той час в Європі та Північній Америці уанстеп і тустеп, фокстрот, танго, вальс-бостон. Всі вони стали популярними серед широкого кола місцевої публіки. Внаслідок тривалих культурно-економічних стосунків з Великобританією місцева хореографічна культура відчула значний вплив британської школи бальних танців. Перемога англійців після англо-бурської війни посилила цю тенденцію, що сприяло активному розвитку бальної хореографії в Південній Африці. У перші десятиліття XX ст. бальні танці стали розглядатися не лише як дозвілля для вищого та середнього класу, а й як частина естетичної освіти дітей та молоді. У перші десятиліття XX ст. виникли й південно-африканські асоціації вчителів танців. Хоча бальними танцями в основному займалися представники середнього класу білих, специфіка цього виду мистецтва зробила його привабливим для інших соціальних груп. За підтримки уряду бальні танці увійшли в широку соціальну практику серед більшості поліетнічного міського населення Південної Африки. Тому актуальність дослідження зумовлена саме необхідністю аналізування тенденцій розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці.

Мета статті полягає в аналізі тенденцій розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці.

Аналіз публікацій засвідчив наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню процесу становлення та розвитку бальної хореографії. Проте зарубіжними та вітчизняними дослідниками (О. В. Касьянова, Д. Д. Базела, Р. Е. Воронін, Н. О. Горбатова, М. В. Богданова, О. М. Вакулєнко, та ін.) означене питання не розглядалося.

Покажемо шлях розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці. Історія бальних танців у цьому регіоні походить з далекого XIV ст., коли тут

оселилися перші спільноти португальців. Бальні танці органічно входили в суспільне життя Південної Африки з кінця XVII ст. до XIX ст. Вони були невід'ємною частиною культури білих переселенців. Кожен із новоприбульців привносив свої народні та соціальні танці у побут міського населення колоністів. Незабаром бальна хореографія стала символом престижного способу життя вищого світу. Найбільш популярними танцями бальних зібрань на початку XIX ст. були менует, кадрили, котильйон, контрданс. У середині XIX ст. поширення набули вальс, полька, мазурка, залишалися популярними кадрили та котильйон. Наприкінці XIX ст. у ПАР існувала сформована бальна культура, яка мало чим відрізнялась від європейської (танцювальні програми, бальна мода, розсилка запрошень, бали-маскаради, благодійні танцювальні зібрання тощо) [2].

На початку XX ст., із поширенням таких космополітичних мистецьких явищ, як джаз, німе кіно, грамофонні платівки та багато іншого, виріс попит і на різноманітні форми дозвілля, у тому числі на соціальні танці. У перші десятиліття XX ст. у Південній Африці поширилися модні на той час в Європі та Північній Америці уанстеп і тустеп, фокстрот і танго (в різних своїх варіаціях), а також вальс-бостон. Всі вони стали популярними серед широкого кола місцевої публіки. Не зважаючи на політику апартеїду та багато пов'язаних з цим соціальних та внутрішньополітичних проблем, бальні танці не залишилися «мистецтвом білих», здобувши широку підтримку серед різних етнічних груп населення ПАР.

Внаслідок тривалих культурно-економічних стосунків з Великобританією (ПАР була її колонією двічі — в період 1795-1803 та 1806-1961 рр.), місцева хореографічна культура відчула значний вплив британської школи бальних танців. Перемога англійців після англо-бурської війни (1899-1902 рр.) посилила цю тенденцію, що сприяло активному розвитку бальної хореографії в Південній Африці [2].

Сюди були експортовані всі соціальні заходи великобританського стандарту (наприклад, клубні, садові, салонні танцювальні вечірки, дансхоли — все, що розважало британський вищий і середній клас у цей період). Хоча хореографія вальсубостону, фокстротів та танго значно відрізнялась від манірних кадрилией та котильйонів попереднього століття своїми близькими контактами між партнерами, вона не викликала спротиву в широкій південно-африканській публіки, як це було у Великобританії. Єдиним виключенням була нищівна критика лідерів християнських громад, де переважна більшість вірян була африканерами, тобто нащадками автохтонного чорного населення. Спеціалізовані видання з протестантської тематики попереджали про небезпеку «морального падіння» внаслідок захоплення дансінгами, наголошували на тому, що бальні танці — це мистецтво білих колонізаторів, яке відриває чорне населення від традиційного способу життя [1, с. 105-107].

Проте спрощені форми бальної хореографії швидко входили в дозвілля чорношкірого населення у формі соціальних танців, особливо в місцях, де мешкали робітники шахт і заводів. Танцювальні вечірки, які нерідко супроводжувалися зловживанням алкоголю і порушенням законів, були дуже популярні серед чорношкірого населення. Але, оскільки такі заходи все ж таки вимагали витрати певних коштів, до такого виду дозвілля були залучені не самі бідні прошарки суспільства.

Складні міжрасові стосунки в Південній Африці впливали на розвиток бальної хореографії інколи в химерних формах. Наприклад, з 1920-х рр. для чорношкірого населення міст була встановлена комендантська година. Наслідком стала не відміна танцювальних вечірок, а перетворення їх на нічні зібрання, які тривали до ранку. Це не викликало заперечень з боку уряду: збереглись численні дозволи генерал-губернаторів на відкриття та функціонування елітних «чорних» клубів, відвідувачі яких відчували себе більш «європейцями», ніж нащадками місцевих етнічних груп [1, 107–108]. Специфікою таких зібрань був значний відхід від танцювальних стандартів, на класичні рухи та фігури накладалися варіації та імпровізації із значним впливом народної хореографії. Це саме стосувалося музичного супроводу — жива музика у виконанні «кольорових» музикантів поставала як джазові

обробки популярних танго, фокстротів і вальсів.

У перші десятиліття XX ст. бальні танці стали розглядатися не лише як дозвілля для вищого та середнього класу, а й як частина естетичної освіти дітей та молоді. Численні танцкласи почали відкриватися у коледжах та університетах. Популярність танцювальних заходів стала підставою для того, що в систему підготовки військових офіцерів була введена бальна хореографія. У перші десятиліття XX ст. виникли й південно-африканські асоціації вчителів танців, а перший національний турнір з бального танцю відбувся у 1928 р. у Йоханесбурзі.

Найбільш улюбленим форматом серед місцевої еліти та середнього класу стали садові вечірки, які проходили на свіжому повітрі у спеціально організованому ландшафтному просторі та збирали подеколи до 800-1000 осіб. Такі заходи зазвичай супроводжувала жива музика у виконанні оркестру або ансамблю (в залежності від масштабів зібрання). Популярність садових вечірок призвела до того, що Південно-африканська залізниця підлаштовувала свій розклад під часи прибуття та роз'їзду гостей [1, 102].

Для середнього класу по всіх містах країни організовували клубні вечірки, які працювали за комерційним принципом. Тут можна було потанцювати, купивши вхідні квитки та алкоголь.

У цей період продовжувалася й практика благодійних балів, яка розпочалася ще у XIX ст. Наприклад, у 1938 р. у Коттеслоу було проведено танцювальний вечір, де збирали кошти на утримання військових ветеранів і інвалідів, а також їх літніх дружин і вдів. Також дружини високопосадовців влаштовували благодійні бали на користь лікарень, дитячих будинків, товариств сліпих. Показово, що подібні заходи проводили не лише громади переселенців з Європи чи їхніх нащадків, а й інші етнічні спільноти, наприклад, китайська та індійська [1, 103].

Значного поширення бальна хореографія набула після другої світової війни, коли відбувся процес стандартизації європейської та латиноамериканської програм. Розвиток бальних танців у країні відбувався за європейським та американським зразком: тут працювали численні клуби, танцкласи, проводили локальні та національні турніри й конкурси.

У 1950-60-х рр. одними з лідерів бальної хореографії у ПАР були Білл і Боббі Ірвін. Вони брали участь у міжнародних змаганнях в

інших країнах світу, демонструючи високий технічний та художній рівень. Ця талановита пара створила власну школу бальних танців. У 1970 р. Білл і Боббі Ірвін видали книгу, де описали історію своєї танцювальної кар'єри, погляди на шляхи розвитку мистецтва бальної хореографії та педагогічні методи роботи з молодими танцюристами [3]. По всім великим містам республіки відкриті школи бальних танців, у тому числі міжнародні франшизи на кшталт танцкласу Фреда Астера [4].

За європейськими стандартами відбувалося введення бальної хореографії у медиакультуру. Місцева преса, радіо та телебачення висвітлювали всі значні події зі світу бального танцю. На початку 2000-х рр. у ПАР було експортовано британський формат *Strictly come dancing*, який став дуже популярним у країні.

Отже, політична, економічна та соціальна ситуація XIX-XX ст. ст. сприяла розвитку бальних танців в Південній Африці. Хоча бальними танцями в основному займалися представники середнього класу білих, специфіка цього виду мистецтва зробили його привабливим для інших соціальних груп. За підтримки уряду, бальні танці увійшли в широкую соціальну практику серед більшості поліетнічного міського населення Південної Африки [7].

Федерація спортивних танців Південної Африки (*Federation of DanceSport South Africa FEDANSA*) сформувалася у 1994 р. після об'єднання чорношкірих та білих студентських танцювальних організацій. Це утворення означало зміни у внутрішньополітичному житті країни і певним чином сформувало кредо сучасної діяльності організації, яка ставить спортивні танці, у тому числі бальну хореографію, понад усіх расових, гендерних, соціальних та інших упереджень.

З 2010 р. Південно-Африканська республіка є повноправним членом WDSF. У 2009 р. у місті Дурбан було проведено світовий Кубок зі спортивно-бального танцю.

Бальна хореографія присутня як складова сучасної культури й інших країн Субсахарської Африки. Станом на 2020 р. членами WDSF є Ботсвана, Камерун, Зімбабве, Лесото, Марокко. Проте в інших африканських країнах, наприклад Нігерії, є також танцюристи міжнародного класу. Зазвичай вони починають танцювати у місцевих коледжах, а вдосконалюють свою техніку до високого рівня під час навчання в закордонних університетах. Повертаючись додому деякі з

них відкривають власні школи бальної хореографії, що сприяє її популяризації.

Загальною тенденцією розвитку цього виду мистецтва в регіоні є високий соціальний престиж: бальні танці є формою дозвілля та предметом професійної діяльності серед міського населення середнього та вищого класу, вони входять у програму приватних навчальних закладів і університетів та культивуються як частина урочистого церемоніалу при дипломатичних представництвах, посольствах, урядових зустрічах неформального типу, а також як сценічні номери в деяких театрах і клубах.

Наукова новизна. Проаналізовано процеси розвитку бальної хореографії у Південно-Африканській республіці.

Висновки. Таким чином, універсальність хореопластичної мови бального танцю призводить до того, що навіть у тих регіонах, де бальна хореографія історично розцінювалась як мистецтво чужинців (завойовників і колонізаторів), що суперечить місцевим художньо-естетичним традиціям, виконання бальних танців стає частиною місцевої танцювальної культури. Окрім того, саме бальна хореографія є тим самим інтегративним елементом, що поєднує колись зовсім далекі від західного мислення локальні культури з системою глобального світобачення. Міжнародна співпраця танцюристів-аматорів і професіоналів є перспективною з погляду культурної взаємодії та обміну досвідом у галузі хореографічного мистецтва.

Загалом аналіз досвіду Африки дозволяє зробити висновок, що після проходження етапу своєрідної «націоналізації» та адаптації з боку місцевої етики й естетики, бальна хореографія органічно вливається у систему організації дозвілля, сценічно-екранного мистецтва та спорту.

На сьогоднішній день з погляду розвитку бальної хореографії для Африки актуальним залишається лише подолання труднощів економічного характеру. За умов урядової підтримки бальна хореографія функціонує як важливий ресурс оздоровлення, виховання, соціалізації населення, вона здатна вписатися у національну систему освіти, дозвілля, культури та спорту переважної більшості країн Африки.

*Література*

1. Green A. Entering the ballroom: a history of ballroom dancing in South Africa to the mid twentieth century. S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis. 21(1), Junie 2007. p. 93-109.
2. History. Dance masters of America. URL: <https://dancemastersofamerica.org/about-us/history> (дата звернення 03.03.2021).
3. Irvine B., Irvine B. The dancing years. L.: Published by W.H. Allen, 1970. 176 p.
4. Johnston R. A history of dancing. London, 1906. 211 p. URL: <https://archive.org/details/ahistorydancing00stgoog/page/n8/mode/2up> (дата звернення: 03.03.2021).
5. Silvester V. Modern Ballroom Dancing: History and Practice. London: Stanley Paul, 1977. 249 p.
6. Silvester V. The Art of the Ballroom; foreword by Philip J. S. Richardson. London: Herbert Jenkins, 1936. 162 p.
7. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> (дата звернення 03.03.2021).
8. The International Dance Organization : official web-site. URL: <https://www.wdcdance.com/> (дата звернення 03.03.2021).

*References*

1. Green A. (2007). Entering the ballroom: a history of ballroom dancing in South Africa to the mid-twentieth century. S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis. pp. 93-109. [in English]
2. History. Dance Masters of America. URL: <https://dancemastersofamerica.org/about-us/history> [in English]
3. Irvine B. (1970). Irvine B. The dancing years. L.: Published by W.H. Allen. [in English]
4. Johnston R. (1906). History of dancing. London. URL: <https://archive.org/details/ahistorydancing00stgoog/page/n8/mode/2up> [in English]
5. Silvester V. (1977). Modern Ballroom Dancing: History and Practice. London: Stanley Paul. [in English]
6. Silvester V. (1936). The Art of the Ballroom; foreword by Philip J. S. Richardson. London: Herbert Jenkins. [in English]
7. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> [in English]
8. The International Dance Organization: official website. URL: <https://www.wdcdance.com/> [in English]

*Стаття надійшла до редакції 27.08.2021  
Отримано після доопрацювання 17.09.2021  
Прийнято до друку 24.09.2021*

УДК 793.31

**Цитування:**

Гутник І. М. Образи української демонології у народно-сценічній хореографії. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 77-82.

Gutnyk I. (2021). Images of Ukrainian demonology in folk stage choreography. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 77-82 [in Ukrainian].

**Гутник Ірина Миколаївна**,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,  
[i.gutnyk@ua.fm](mailto:i.gutnyk@ua.fm)

**ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕМОНОЛОГІЇ У НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ**

**Мета статті** – з'ясувати характерні особливості використання образів української демонології у народно-сценічній хореографії України. **Методологія** полягає в застосуванні загальнонаукових методів теоретичного й емпіричного рівнів: аналізу та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, компаративного й логічного методів, методу інтерв'ю; також мистецтвознавчого аналізу хореографічних номерів аматорських і професійних колективів України. Ці методи дають змогу охарактеризувати найбільш поширені образи української демонології та визначити особливості їх використання у народно-сценічній хореографії. **Наукова новизна.** У статті вперше на основі аналізу хореографічних творів із репертуарів аматорських і професійних колективів висвітлено характерні особливості використання образів української демонології у народно-сценічному танцювальному мистецтві України. **Висновки.** Демонологічні вірування українців є своєрідним синтезом міфологічного та релігійного уявлення людини про світобудову і водночас втіленням життєлюбства та демократичності. Духи-демони в них наділені антропоморфними рисами, тобто зазвичай мають людську подобу, і це зумовлює можливість їх використання у народно-сценічному танцювальному мистецтві. Балетмейстери створюють хореографічні твори як за власними сюжетами, відштовхуючись від народних повір'їв, обрядів і легенд, так і за мотивами літературних творів, головними персонажами яких є демонологічні персонажі. Для передачі усієї багатогранності, містичності міфологічних образів часто використовується стилізований народно-сценічний танець з елементами акробатики. Використання образів української демонології у народно-сценічній хореографії сприяє популяризації народного хореографічного мистецтва, а також підвищенню інтересу сучасного суспільства до національних традицій.

**Ключові слова:** народно-сценічний танець; українська демонологія, народне хореографічне мистецтво.

*Gutnyk Iryna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Images of Ukrainian demonology in folk stage choreography**

**The purpose of the article** is to find out the characteristic features of the use of the images of Ukrainian demonology in the folk-stage choreography of Ukraine. **The methodology** consists in the application of general scientific methods of theoretical and empirical levels: analysis and generalization of scientific and theoretical bases of research, comparative and logical methods, interview method; also art analysis of choreographic numbers of amateur and professional groups of Ukraine. These methods make it possible to characterize the most common images of Ukrainian demonology and to determine the peculiarities of their use and embodiment in folk-stage choreography. **Scientific novelty.** For the first time, the article, based on the analysis of choreographic works from the repertoires of amateur and professional groups, highlights the characteristic features of the use of images of Ukrainian demonology in folk-stage dance art. **Conclusions.** Demonological beliefs of Ukrainians are a kind of synthesis of mythological and religious ideas of the human about the universe and at the same time the embodiment of zest for life and democracy. Demon spirits are endowed with anthropomorphic features, i.e. they usually have a human likeness, and this presupposes the possibility of their use in folk-stage dance art. Choreographers create choreographic works based on their own plot, based on folk beliefs, rituals, and legends, as well as on the motives of literary works, the main characters of which are demonological characters. A stylized folk-stage dance with elements of acrobatics is often used to convey all the versatility and mysticism of mythological images. The use of images of Ukrainian demonology in folk-stage choreography contributes to the popularization of folk choreographic art, as well as increases the interest of modern society in national traditions.

**Keywords:** folk-stage dance; Ukrainian demonology, folk choreographic art.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в Україні не втрачає актуальності проблема національного відродження, поступово підвищується рівень національної свідомості населення, зростає інтерес до традиційної культури, до духовних скарбів українців, накопичених століттями. Українська демонологія, як складова слов'янської міфології, розкриває самобутній, багатий світ вірувань та повір'їв наших предків і є не лише потужним чинником у формуванні національної духовності українців, а й джерелом натхнення для митців у різних сферах мистецтва, зокрема в хореографічному.

Демонологію українців, яка має яскраво виражений національний колорит і художньо-образну своєрідність, справедливо вважають однією з найбагатших у слов'янському світі. Завдяки змісту міфів, легенд та вірувань ми маємо можливість дізнатися про особливості сприйняття нашими предками навколишнього світу, наповненого різними духами, про їх віру у надприродні сили явищ природи, речей і людей. Саме містичність, яскравість, загадковість образів духів-демонів спонукає балетмейстерів до створення оригінальних мистецьких творів, які сьогодні набувають сучасного звучання та дедалі більше привертають увагу глядачів різних поколінь.

Аналіз останніх досліджень. Інтерес науковців до народних вірувань українців активізувався наприкінці XIX – на початку XX ст., і на сьогодні існує велика кількість етнографічних досліджень української демонології, образи якої привертають увагу митців, зокрема, балетмейстерів-постановників. Серед фольклористичних праць варто виділити дослідження Д. Антоновича [1], який доводить тісний взаємозв'язок української демонології з танцем, подаючи описи танцюючих духів-демонів. Проте теоретичних обґрунтувань використання образів української демонології у народно-сценічній хореографії практично немає. Є лише праці окремих авторів, таких як О. Бойко [2], К. Кіндер [4], В. Литвиненко [8], Л. Маркевич [8], які у своїх дослідженнях наголошують на тісному зв'язку народно-сценічного танцю з народними традиціями та віруваннями. Проте здійснена наукова розвідка засвідчила, що хореографічні твори з демонологічною основою персонажів, створені засобами народно-сценічного танцю, ще не були предметом спеціальних наукових досліджень, що свідчить про актуальність обраної теми.

Мета статті – з'ясувати характерні особливості використання образів української

демонології у народно-сценічній хореографії України.

Виклад матеріалу дослідження. Численні мистецтвознавчі джерела констатують, що українська міфологія включає різні міфи, які пояснюють сутність явищ природи, походження людини (антропологічні), розповідають про життя і діяльність богів (теологічні) та історію виникнення Всесвіту (космогонічні) тощо [12; 14].

Наші пращури були язичниками (сонцепоклонниками) і залишалися ними ще довго, навіть після введення християнства, а тому їх демонологічні уявлення про світ є синтезом міфології та релігії. «Завдяки цим процесам давньоукраїнська міфологія, на відміну від похідних від неї старогрецької та римської, була виключно демократичною, зрозумілою для народу, близькою для простих людей. Тому її персонажі, незважаючи на прийняття християнства, залишилися на довгі століття в поетичному світогляді українців і ввійшли прекрасними міфічними образами до фольклору (Купайло, Дана, Берегиня, Коляда, Лада, русалки та ін)» [12, 4].

За давніми віруваннями українців, природний світ був насичений безліччю різноманітних божеств – різними потойбічними істотами, що жили у лісах (лісовики), полях (польовики), річках, озерах та болотах (водяники), які мали здатність переймати на себе образи тварин. Для української демонології характерна велика кількість жіночих персонажів: русалки, мавки, відьми, потвори тощо. За легендами, багато з них живуть у воді та заманюють туди людей. Так, вважалося, що русалки, яким належить провідне місце в демонології, могли залоскотати до смерті купальника, тобто звичайну людську необережність наші предки вважали магією, яка має жіноче обличчя.

Образи русалок, нявок і мавок у віруваннях наших пращурів пов'язані з культом лісу та культом мертвих – спочатку вважалося, що в образах русалок втілюються душі померлих, згодом — що ними стають дівчата-самогубці та нехрещені діти. За легендами, русалки – дівчата небаченої краси, з яскраво-синіми очима, білим, знекровленим тілом, із розкішною розпущеною зеленою, як трава, косою; одягнені у білий прозорий одяг, інколи в червоний, або ж оголені. Через бажання людини мати гарний урожай сформувався образ польової русалки, а у зв'язку з стародавніми похованнями у лісі з'явилися образи мавок. Ці містичні теми та легенди завжди привертати увагу митців, були джерелом натхнення для створення цікавих образів і сюжетів, адже давали змогу

фантазувати, не обмежуючи політ думок, створювати видовищні містичні твори. Міфи та легенди, пов'язані з русалками, було покладено в основу багатьох українських літературних і музичних творів.

Говорячи про використання образів русалок у народно-сценічному хореографічному мистецтві, варто згадати танцювальні номери, які є складовою театралізованої вистави «Русалії» Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня», поставленої у 2009 році. Режисер-постановник, керівник театру, М. Буравський зазначав, що у процесі створення спектаклю зверталися за інформацією до «Велесової книги» та книги відомого українського етнографа В. Скуратівського «Русалії» [9]. У спектаклі зображено давній весняно-літній обряд вшанування нашими предками культу пам'яті роду з піснями, ритуалами, гуляннями й танцями. Програма знайомить глядача з найважливішими для жителів Русі ритуалами, такими як прославляння бога Перуна, «Русалчин тиждень», «Слов'янська тризна» та Посвята в воїни-захисники. Важливим епізодом є обряд проводу русалок, яких наші предки дуже любили і шанували. Балетмейстеру-постановнику В. Вітковському вдалося створити аутентичні колоритні танці, які занурюють глядача в часи прадавньої Русі [9].

Типовим як для професійних, так і аматорських колективів є створення окремих номерів чи одноактних балетів за мотивами літературних творів, у яких головними або другорядними персонажами є духи-демони з народних повір'їв та легенд. Драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки з її дивними міфічними істотами, які живуть поряд з людьми, але невидимі для них, – одна з найбільш поширених тем для втілення засобами народно-сценічного танцю. Переважно балетмейстери вдаються до стилізованого танцю, застосовуючи елементи сучасної хореографії, щоб передати увесь колорит і характери надприродних істот: Мавки, Русалок, Потерчат, «Того, що греблі рве», «Того, що в скалі сидить». Яскравими демонологічними персонажами цього твору, які вважалися подібними і до людей, і до тварин, а з утвердженням християнства стали сприйматися як біси, є також Водяник, Лісовик, Куць, Перелесник. Традиційно демонологія – це уявлення про злих духів-демонів, а в інтерпретації Лесі Українки вони набули позитивних або ж кумедних рис.

Так, наприклад, в репертуарі Народного художнього колективу ансамблю народного танцю «Україна» (м. Київ) є хореографічна

композиція «Лісова історія», яку балетмейстер О. Яценко створила за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Постановник представила власну версію історії про нещасливе кохання Мавки та Лукаша, свідками якої були прекрасні лісові створіння, що намагалися застерегти, вберегти свою сестру від зради та трагедії. Часто цей літературний твір беруть за основу для своїх одноактних балетів – магістерських творчих проєктів студенти мистецьких вишів, зокрема, кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв. У кожній постановці автор пропонує власну версію сюжетної лінії, застосовуючи різноманітні режисерські прийоми і створюючи оригінальну палітру міфологічних істот, танцювальна мова яких стилістично вирізняється завдяки синтезу різних видів хореографії на фоні народно-сценічного танцю – головного засобу виразності персонажів зі світу людей.

Художні твори, у яких присутні герої – представники «нечистої сили», як-от «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Вій» та «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя, завжди привертають увагу студентів – майбутніх балетмейстерів. Як підтверджує власна педагогічна практика (викладання дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів спеціалізації «народна хореографія» факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ з 2003 р. по теперішній час), одноактним балетам, створеним за мотивами цих літературних творів, зазвичай притаманне сучасне трактування характерів, мотивів і вчинків демонологічних образів, а також їх оригінальне пластичне втілення з урахуванням національного колориту.

Варто зазначити, що «створення розгорнутих, драматургічно насичених творів, одноактних вистав стало однією з тенденцій у діяльності професійних ансамблів народно-сценічного танцю кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [11, 406]. Доволі цікавим, з гумористичним забарвленням та самобутніми, колоритними образами Чорта та відьми Солохи є хореографічне дійство «Вечори на хуторі біля Диканьки», поставлене І. Николишиним у 2013 р. у професійному ансамблі танцю «Надзбручанка» м. Тернопіль. Балетмейстер яскраво втілює сюжет твору засобами української народно-сценічної хореографії.

Аналізуючи українську демонологію, можна помітити, що серед представників темних сил найбільше різних типів русалок, відьом і чортів. «Відьми виступають свого роду посередниками між світом реальним і

потойбічним. Цікаво, що саме слово походить від давньоруського “Вѣдь” — знати, що вказує на давнє походження цього образу в українському фольклорі і свідчить про існування особливої касты серед язичницьких волхвів жіночої статі, які виконували певні ритуальні дії». Образи чорта та біса, хоча і мають певні відмінності, проте «чіткої межі між ними у народних повір'ях не існує. І чорт, і біс, як правило, – людиноподібна істота з рижками, хвостом, копитцями та рильцем, але цю подобу вони легко міняють на образи вродливих парубків, коней тощо» [14]. У дохристиянський період таку нечисту силу називали Чорнобогом. За давніми віруваннями, чорти та біси несуть зло людям і полюють за їх душами. І саме чортам відомі місця цвітіння папороті, адже саме там заховані скарби, які вони ретельно охороняють.

Легенда про квітку папороті, яка розквітає лише в ніч на Івана Купала і охороняється нечистою силою, а тому, хто її знайде, відкриються надприродні знання та підземні скарби, лягла в основу твору М. Гоголя «Вечір проти Івана Купала». Автор колоритно, майстерно, у притаманній йому романтичній манері зобразив нечисту силу: біса Басаврюка та відьму.

Цікаво втілила сюжет повісті засобами українського народно-сценічного танцю балетмейстерка Л. Черноус. Одноактний балет «Цвіт папороті» вона створила у 1990-х роках для Народного ансамблю народного танцю «Горлиця», який на той час очолювала. Як музичну основу було використано музику Є. Станковича, написану для кінофільму «Ніч у маю». Створенню хореографічного твору передувала ретельна і скрупульозна праця не лише по вивченню й аналізу повісті М. Гоголя, у творах якого завжди домінувала фольклорна складова, постановницею було опрацьовано низку праць з українського народознавства та міфології для філософського розуміння образів «світла й темряви» – «добра і зла», їх походження та мотивів, а також для більш глибокого відображення у постановці символіки та духовного змісту купальських обрядів, які були невід'ємною складовою твору. Балетмейстеру вдалося створити яскраві хореографічні образи головних героїв, зокрема Басаврюка як втілення зла, спокуси та гріха у людській подобі [3]. Створенню казкової, часом містичної атмосфери сприяла унікальна музика Є. Станковича, для якої притаманне «поєднання фольклору з найскладнішою багатошаровою полфонією в сполученні народної інтонації з сучасними оркестровими барвами» [10].

Продовжуючи купальську тему та демонологічні вірування, пов'язані з нею, варто назвати фольк-оперу «Цвіт папороті». Виставу було створено також на музику Є. Станковича під керівництвом А. Авдієвського для артистів хору, балету й оркестру Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки у 1979 році. До творчої групи увійшли балетмейстер А. Шекера, художник Є. Лисик та О. Стельмашенко – автор оновленого лібрето. Вистава складалася з трьох дій. У II дії – «Купало» «була презентована цілком завершена модель народного образу світу, яка вирізняється логічною гармонійністю і філософською глибиною у співставленні трьох компонентів, трьох образно-інтонаційних сфер-світів: реального земного світу («Людські Купала»), темного демонологічного антисвіту («Відьомські Купала») та проміжного між ними – світу фантазійно-побутового («Русальні Купала»), однаковою мірою спорідненого з двома попередніми» [7, 42-43]. Але перша версія фольк-опери «Цвіт папороті» була заборонена за «націоналістичні тенденції» просто у день прем'єри, згодом, у 2003 р. відбулася її інтепретація у фольк-оперу-балет. Хореографію створила відома балетмейстерка А. Рубіна: вона змінила лібрето, перенісши події з XVII — XVIII століття у прадавні дохристиянські часи. «Вона поєднала сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики. Алла Рубіна, відштовхуючись від музики Є. Станковича, відтворила у стилістиці балету магію обряду, а також наповнила хореографічними знахідками візуальний ряд» [7, 82].

У процесі аналізу репертуару танцювальних колективів і творчого доробку балетмейстерів народно-сценічної танцю можна відзначити, що образи української демонології використовуються у хореографічних творах також як узагальнюючі, що символізують і відображають ганебні людські риси або в цілому негативні явища, події, траплялися в історії нашого народу. Так П. Вірський у театральній-хореографічній картині «Червона калина» в образах чортів та упирів зобразив сили зла. В. Литвиненко у своєму дослідженні зазначає, що завдяки емоційному наповненню та глибині почуттів героїв, а також вдалому поєднанню в хореографії балетмейстера елементів народно-ігрової культури з прийомами спортивної акробатики картина відрізнялася видовищністю та образністю [6].

Демонологічні вірування та легенди українців, зокрема, пов'язані зі зміною пір року, стають основою для сюжетів численних хореографічних творів. Так особливо гучно та весело зустрічали наші пращури зимове свято Коляди – народження нового Сонця, яке згодом було адаптоване православною церквою до релігійного свята Різдва Христового. Невід'ємною складовою цих свят був звичай колядувати та щедрувати – «обходи із виконанням величально-поздоровчих пісень (колядок) і речитативних формул (віншівок) [5]. За свої побажання група дітей чи молоді отримувала від господарів винагороду. Звичай колядувати був започаткований ще в язичницькі часи, але з часом християнізувався, чим пояснюється поєднання в колядках релігійних і міфологічних мотивів.

У народному хореографічному мистецтві святкові ігрища та розваги під час колядування й щедрування зазвичай відображаються у побутовому зимовому танці «Метелиця». Типовою рисою для метелиці або хореографічних композицій, в основу яких покладено цей зимовий танець, є присутність головних героїв – ряджених. За визначенням О. Курочкіна, ряджені – «традиційні учасники народних свят і обрядів, що змінювали свій зовнішній вигляд за допомогою незвичайного одягу або масок. У давнину рядження виконувало важливі релігійно-магічні функції, але з часом цей звичай перетворився на веселу розвагу, маскарад» [5].

Цікавою за змістовим наповненням та композиційною побудовою є «Метелиця» у постановці Л. Черноус на музику К. Данькевича з балету «Лілея». Окрім дівочого гурту колядників, балетмейстер ввела у танець 5 головних героїв: ряджених – Чорта, Козу, Півня, Цигана, і дівчину-звіздаря, аргументувавши присутність кожного з персонажів дохристиянськими віруваннями та міфологією українців [5]. Так, Чорт – представник царства темряви; ця назва «походить від давньої назви волхва, який умів читати таємничі письмена язичницькі, записані чертами (рисками). Християнська релігія, борючись з давньою вірою, вклала у це слово нове значення, приписавши волхвам спілкування з нечистими» [14]. В народні часто чорта зображували смішним і кумедним, трохи симпатичним і безпорадним. Коза – це перевертлена богиня неба, мати Сонця – Коляда. За легендою, у найдовшу зимову ніч богиня Коляда щороку народжує сина Дажбога Божича – нове Сонце, Новий рік. За нею вічно полне Мара, і щоб сховатися від неї, богиня перетворюється щоразу в козу [12, 29–30]. Образ Півня балетмейстер ввела як символ вогню, що все та всіх очищає, а також саме

спів півня о 4 ранку сповіщає про схід сонця, коли нечиста сила втрачає свою владу. Циган у цьому випадку виступає як знахар, який може вилікувати від різних хвороб та допомогти позбутися нечистої сили. Рядженими учасниками театралізованого дійства є парубки, оскільки за давнім українським звичаєм першими увійти до хати мали чоловіки – дівчата залишалися на вулиці [3].

У хореографічній композиції «Різдвяні розваги» Народного художнього колективу Театру хореографічних мініатюр «Цвіт папороті» (м. Київ) балетмейстер В. Божок головними персонажами-рядженими зробив чорта, цигана, козу та ведмедя, який у давніх українців був тотемом.

Наукова новизна. У статті вперше на основі аналізу хореографічних творів з репертуарів аматорських і професійних колективів висвітлено характерні особливості використання образів української демонології у народно-сценічному танцювальному мистецтві України.

Висновки. Демонологічні вірування українців як синтез міфологічного та релігійного уявлення по світ, на сучасному етапі викликають особливий інтерес фахівців із різних видів мистецтв, що можна вважати одним із виявів духовної культури суспільства. Характерними рисами української міфології є її простота, доступність, життєлюбство, демократичність. Наші пращури наділяли антропоморфними рисами – людською подобою демонічних істот, які, поступово втрачаючи своє первісне значення, ставали художньо-поетичними образами в українському фольклорі, в усній народній творчості. Так, образи русалок, мавок, відьом, чортів, лісовиків і міфи, пов'язані з ними, лягали в основу літературних, музичних і хореографічних творів.

Завдяки своїм естетичним і виражальним можливостям, а також національному колориту, образи української демонології активно використовуються у народно-сценічному танцювальному мистецтві. Балетмейстери створюють хореографічні твори як за власними сюжетом, відштовхуючись від народних повір'їв, обрядів та легенд, так і за мотивами літературних творів, головними персонажами яких є демонологічні персонажі. Для повноцінного відтворення свого задуму та передачі усієї багатогранності, містичності міфологічних образів балетмейстери вдаються до стилізації народного танцю, застосовуючи елементи сучасної хореографії та акробатики, а також використовують допоміжні засоби – сучасні технології, які збільшують виражальні можливості та максимально наближають

глядача до повного розуміння авторської ідеї. Поза сумнівом, використання образів української демонології у народно-сценічній хореографії сприятиме підвищенню інтересу сучасного суспільства до національних традицій, вірувань, фольклору та популяризації народного хореографічного мистецтва загалом.

### Література

1. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу. Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. URL : <http://litopys.org.ua/cultur/cult12.htm> (дата звернення: березень 2021)
2. Бойко О. С., Народний танець: перспективні напрями дослідження. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2013. Вип. 29. С. 18–22
3. Интерв'ю з Л. Черноус, Київ, 20 червня 2021 р. Взяла І. Гутник. Рукопис.
4. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис...канд. мист.: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 179 с.
5. Курочкін О. Свята й обряди календарного циклу. URL : <https://archive.is/WhXWB#selection-779.0-810.0> (дата звернення: березень 2021)
6. Литвіненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 245 с
7. Маркевич Л. Постмодерністичні тенденції українського балету в радянську добу 60-80-х років XX століття. Integration of traditional and innovative scientific researches: global trends and regional aspect : collective monograph. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 2020. P. 42–43.
8. Маркевич Л. А. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років XX століття. Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. зб. Напрямок : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 83
9. Міщенко Т. Театр українського фольклору «Берегиня» майже два роки готував виставу про русалок. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3469/164/134257> (дата звернення: березень 2021)
10. Національна академія мистецтв України. Є. Ф. Станкович. URL : <https://academia.gov.ua/portfolio-item/stankovich-ievgen-fedorovich/> (дата звернення: березень 2021)
11. Підлипський А. І. Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як професійний колектив народно-сценічної хореографії України. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 40. С. 401–408.
12. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : Укр. письменник, 1993. 63 с.
13. Степанченко Г. У пошуках «Цвіту папороті». Зеркало недели. 2003. № 45. URL : [https://zn.ua/ukr/ART/u\\_poshukah\\_tsvitu\\_paporoti.htm](https://zn.ua/ukr/ART/u_poshukah_tsvitu_paporoti.htm) (дата звернення: березень 2021)
14. Українська демонологія. URL : <http://about-ukraine.com/ukrainska-demonologiya/> (дата звернення: березень 2021)

### References

1. Antonovych D. (n.d.). (Eds.) Pre-Christian religion of the Ukrainian people. Ukrainian culture: lectures. Kyiv: Lybid. Retrieved from <http://litopys.org.ua/cultur/cult12.htm> [in Ukrainian].
2. Boyko, O. (2013). Folk dance: perspective directions of research. Bulletin of KNUKіM, 29, 18-22 [in Ukrainian].
3. Interview with L. Chernous, (2021). Kyiv, June 20, Taken by I. Gutnyk. Manuscript [in Ukrainian].
4. Kinder, K. R. (2007). Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians. Candidate's thesis. Kyiv: KNUKіM [in Ukrainian].
5. Kurochkin, O. Holidays and rites of the calendar cycle. Retrieved from <https://archive.is/WhXWB#selection-779.0-810.0> [in Ukrainian].
6. Litvinenko, V. A. (2017). Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization in the dance theater of Pavel Virsky. Abstract of Ph.D. Kyiv [in Ukrainian].
7. Markevych, L. (2020). Postmodernist tendencies of Ukrainian ballet in the soviet times of the 60s-80s of the 20<sup>th</sup> century. Integration of traditional and innovative scientific researches: global trends and regional aspect: collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 23–46 [in Ukrainian].
8. Markevych, L.A. (2018). On the question of modernization of the artistic language of ballet performances of 60-80 years of the twentieth century. Ukrainian culture. Past, present, ways of development. Rivne: RDGU, 26, 75-83 [in Ukrainian].
9. Mishchenko, T. (n.d.). The Berehynia Ukrainian Folklore Theater has been preparing a play about mermaids for almost two years. Retrieved from <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3469/164/134257> [in Ukrainian].
10. National Academy of Arts of Ukraine. Stankovych E.F. Retrieved from <https://academia.gov.ua/portfolio-item/stankovich-ievgen-fedorovich/> [in Ukrainian].
11. Pidlypskyi, A. (2018). Academic ensemble dance "Nadzbruchanka" as professional collections of the folk-stage choreography of Ukraine. Current issues of history, theory, and practice of art culture. Kyiv: NAKKіM, 40, 401-408 [in Ukrainian].
12. Plachinda, S.P. (Eds.) (1993). Dictionary of ancient Ukrainian mythology. Kyiv: Ukr. Writer [in Ukrainian].
13. Stepanchenko, G. (2003). In search of "Fern Blossom". Mirror of the week. № 45. Retrieved from [https://zn.ua/ukr/ART/u\\_poshukah\\_tsvitu\\_paporoti.htm](https://zn.ua/ukr/ART/u_poshukah_tsvitu_paporoti.htm) [in Ukrainian].
14. Ukrainian demonology. Retrieved from <http://about-ukraine.com/ukrainska-demonologiya/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.07.2021  
Отримано після доопрацювання 30.07.2021  
Прийнято до друку 06.08.2021

УДК 37.013.73

**Цитування:**

Гриценюк Р. А. Формейшн в танцювальному спорті: техніко-композиційні особливості. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 83-88.

Gritsenyuk R. (2021). Formation in dance sports: technical and compositional features. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 83-88 [in Ukrainian].

*Гриценюк Роман Анатолійович,  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри хореографії  
Рівненського державного гуманітарного  
університету  
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7210>  
[flashrivnedance@ukr.net](mailto:flashrivnedance@ukr.net)*

## ФОРМЕЙШН В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ СПОРТІ: ТЕХНІКО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

**Мета статті** – виявити особливості історичного розвитку та еволюцію техніко-композиційних особливостей хореографічної форми змагального виду спортивного бального танцю формейшн. **Методологія дослідження.** Застосовано історичний метод, що посприяв розгляду генези та розвитку формейшн; компаративний метод, завдяки якому виявлено спільні та відмінні риси виконання танців формейшн в ХХ ст. і на сучасному етапі, що посприяли визначенню характерних стилістичних та техніко-композиційних ознак формейшн та ін. **Наукова новизна.** Досліджено особливості історичного розвитку хореографічної форми змагального виду спортивного бального танцю формейшн; уточнено термін «формейшн»; розглянуто еволюцію техніко-композиційних особливостей формейшн в танцювальному спорті на початку ХІ ст.; проаналізовано загальноприйнятну традиційну методику тренування формейшн, що заснована на багаторазовому повторенні змагальної композиції; окреслено перспективи формейшн в сучасному танцювальному спорті. **Висновки.** Активний розвиток бального танцю на початку ХХІ ст. посприяв становленню його в форматі складно-координованого виду спорту, що відповідно зумовило розвиток спортивно-технічної майстерності танцюристів, як одного з компонентів загальної системи підготовки. Наразі під досконалою технікою бальних танців розуміють найбільш раціональний та ефективний спосіб виконання, що дозволяє досягнути найкращого результату. Протягом останніх кількох років танець формейшн сильно змінився – збільшилася швидкість та динаміка виконання, з'явилися численні плавні зміни положення без повної зупинки, а також тенденція до прямої побудови, що зумовило підвищення вимог до техніки танцю і позитивно вплинуло конкурентоздатність на національному та міжнародному рівні.

**Ключові слова:** формейшн, бальний танець, танцювальний спорт, техніко-композиційні особливості.

*Gritsenyuk Roman, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University*

### **Formation in dance sports: technical and compositional features**

**The purpose of the article** is to identify the features of historical development and the evolution of technical and compositional features of the choreographic form of the competitive type of sports ballroom dance formation. **Methodology.** The historical method was applied, which contributed to the consideration of the genesis and development of formation; the comparative method, which revealed the common and distinctive features of dance formation in the twentieth century. and at the present stage, which have helped to determine the characteristic stylistic and technical-compositional features of the formation, and others. **Scientific novelty.** Peculiarities of the historical development of the choreographic form of the competitive type of sports ballroom dance formation have been studied; the term "formation" is specified; the evolution of technical and compositional features of formation in dancesport at the beginning of the XI century is considered; the generally accepted traditional method of training, which is based on repeated repetition of the competitive composition, is analyzed; outlines the prospects of formation in modern dance sports. **Conclusions.** Active development of ballroom dancing at the beginning of the XXI century. contributed to its formation in the format of a complex and coordinated sport, which accordingly led to the development of sports and technical skills of dancers, as one of the components of the overall training system. At present, the perfect ballroom dance technique is understood as the most rational and effective way of performing, which allows achieving the best result. Over the past few years, dance formation has changed greatly – increased speed and dynamics of performance, there were numerous gradual changes in position without a complete stop, as well as the trend towards direct

construction, which increased dance technique requirements and positively affected national and international competitiveness.

**Keywords:** formation, ballroom dancing, dancesport, technical and compositional features.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку світового соціокультурного простору спортивні бальні танці отримали широке поширення. Танцювальний спорт – різновид бальних танців, орієнтований на змагання та виступи. В танцювальному спорті, що є одним з технічних/композиційних та естетичних видів спорту, дві дисципліни представляє «формейшн» – синхронний командний виступ шести або восьми пар під спеціально складену музику в ритмах п'яти танців Європейської або Латиноамериканської програми танцювального спорту [15, 79]. Такий напрямок як хореографічна форма змагального виду спортивного бального танцю викликає особливий інтерес.

Водночас недостатня кількість науково розроблених технологій тренувального процесу та доцільність удосконалення чинних методик зумовлюють актуальність детального дослідження та розробки теоретико-методологічних основ підвищення техніки виконання в команді формейшн.

Аналіз публікацій. Незважаючи на значний науковий інтерес вітчизняних мистецтвознавців до різноманітних аспектів проблематики танцювального спорту, напрям формейшн досі не став предметом самостійного комплексного дослідження. Більше того, навіть побіжні згадки про нього зустрічаються в нечисленних наукових публікаціях. Як приклад назвемо статтю Т. Павлюк «Становлення та тенденції розвитку спортивного бального танцю в Німеччині» [7], в якій авторка побіжно наводить деякі відомості стосовно історичного розвитку напряму та становлення як важливої складової програми фестивалів бального танцю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій представників академічного виміру країн пострадянського простору засвідчив наявність кількох публікацій, в яких розглядається генеза формейшн у танцювальному спорті на світовій арені (Д. Белявського) [2], види підготовки спортсмена-танцюриста вищої кваліфікації команди формейшн в спортивних танцях (Т. Зиновьева) [3] та вплив музично-ритмічних здібностей на точність побудов і синхронність виконання в дисципліні «формейшн» у танцювальному спорті (А. Корбакова) [5].

Мета статті – виявити особливості історичного розвитку та еволюцію техніко-композиційних особливостей хореографічної форми змагального виду спортивного бального танцю формейшн.

Виклад основного матеріалу. В академічному вимірі походження формейшн лишається достеменно невідомим. Перші свідчення про виконання вальсу на танцювальному майданчику в Німеччині, Англії та Франції групою танцюристів з'явилися в період 1920-1930 рр. Пари танцювали однакові фігури в синхронному виконанні – на той час не було остаточно кодифікованої моделі танців і всі виступи супроводжувалися живою музикою.

Англія як безумовний лідер у процесі формування та становлення бального танцю початку ХХ ст. вважається засновницею ансамблевого виконання. Танець формейшн вперше з'явився у 1932 р. у лондонському бальному залі «Асторія» – Олівія Ріпман представила перший виступ команди, що на той час називалася «паттерн-танці» – «взірцевий танець» або «танець тіней» – його належало виконувати перед аудиторією або суддями [10]. Станом на початок 30-х рр. ХХ ст. до змагань допускалися 4 пари (на сучасному етапі не менше 6-ти, а рекомендована кількість – 8).

Водночас існує інше припущення щодо походження напряму формейшн. Д. Белявський наголошує, що його авторами є німецькі танцюристи, а саме Р. Соммер, добре відомий в тогочасному європейському танцювальному світі як хореограф, танцюрист і тренер. На думку дослідника, в 1922 р. ним було створено танець «Танго кадрили», яку виконувала команда [2, 66], в 1932 р. – «Формейшн Повільний Фокстрот» [8, 74], а згодом Р. Соммер активно пропагував новий стиль та форму бального танцю для міжнародних змагань. Х.-Д. Шефер також наголошує, що появі формейшн варто завдячувати саме Р. Соммеру – він стверджує, що новий танець, що було створено на основі синтезу старих і нових форм бального танцю, одразу почав користуватися в Німеччині значним успіхом [14].

Т. Павлюк, акцентуючи на тому, що в програму фестивалю бального танцю формейшн інтегрували англійці, наголошує на

активній участі в розробці напряму німецькими (вчителя танців К. Рібелінга, який особисто розробляв нові постановки, а в 1950 р. посприяв організації та проведення першого турніру з формейшн, участь в якому взяли німецькі і данські команди) та данськими хореографами (в 1937 р. данська команда стала переможницею Блекпульського фестивалю) [7, 91].

Змагання команд формейшн почалися в 1930-ті рр. в Англії та невдовзі поширилися іншими країнами; формейшн стали важливою частиною телепрограми BBC «Come Dancing». У 1938 р. П. Спенсер почала танцювати з командою з 4-х пар квікстеп, взявши участь в першому великому змаганні з формейшн «Стар»; перемогу одержала команда міс О. Ріпман. В той час в Нідерландах п. Бронмайн старший став ініціатором виконання під час змагань командного танцю. Після Другої світової війни формейшн отримав значний розвиток, а змагання проводилися в кількох Європейських країнах. Наприклад, в Англії формейшн (стандартні танці) були включені до «Відкритого чемпіонату Великобританії»; в 1957 р. перемогу отримала команда П. Спенсер..

Пік популярності змагань в ХХ ст. припав на 60-ті рр. – в 1961 р. формейшн латиноамериканських танців були включені до програми Блекпульського фестивалю (кожного року до програми фестивалю входять формейшн: вечір вівторка – стандартні танці та вечір п'ятниці – латиноамериканські). У 1964 р. було проведено перший офіційний чемпіонат Німеччини, перемогу на якому здобула команда п. Опіца «ТТС im Harburger Turnerbund». Провідними тренерами були В. Опіц (Гамбург) та Г. Дрезен (Дюссельдорф). Почали проводитися міжнародні турніри. Перший чемпіонат Європи зі спортивних танців серед команд формейшн відбувся в 1967 р. (лідерами були британські, німецькі команди та команди з Данії, зокрема Ф. Педерсена з Копенгагена). Перший чемпіонат світу було проведено в 1973 р. – перемогу отримала команда формейшн з Німеччини «ТТС im Harburger Turnerbund» – вони вперше використали спеціально підготовлену для виступу музику на магнітній стрічці (у Великобританії вони були заборонені до 1985 р.) [14, 36–37].

На сучасному етапі формейшн у танцювальному спорті існує в формі з 5-ти рівневою системою ліг та щорічними національними і міжнародними чемпіонатами і найбільшою популярністю користуються в

країнах центральної та Західної Європи. Зокрема, активно культивується формейшн в Австрії, Великобританії, Бельгії, Італії, Литві, Угорщині, Чехії, Сербії, Словачії, Нідерландах, Польщі, Росії та Україні, а безумовним світовим лідером в галузі ансамблевого танцю вважається Німеччина.

Як і в парному танці, розрізняють стандартні та латиноамериканські танці формейшн. Метою групового танцю є синхронні і точні рухи 8-ми пар на танцювальному майданчику під час виконання двох категорій: Standard-Mix (суміш п'яти танців стандартної програми – вальс, танго, повільний фокстрот, віденський вальс та квікстеп) та Latin-Mix (суміш п'яти латиноамериканських танців: самба, румба, джайв, ча-ча-ча, пасодобль [9] або ж хореографія засновується на конкретному танці. Синхронність виконання композиції та геометрично точні побудови, що змінюють одна одну, створюють ефект калейдоскопу, підкреслює та посилює видовищність і унікальність танцювального спорту. Виступи зазвичай включають в себе окремі елементи хореографії довільної форми при виході команди на паркет і після закінчення основної програми (чітко визначається гонгом): зазвичай це рухи з джазового танцю, балету або будь-якого іншого виду танцю.

Побудови формейшн дозволяють танцюристам продемонструвати власну техніку в доповненні до їх здатності рухатися в команді. Їх точність передбачає геометричну чіткість статичних побудов та динамічне переміщення зі збереженням малюнку (ліній, геометричних фігур) або перебудов з утриманням завданих інтервалів між парами або окремими спортсменами в кожен момент часу при виконанні програми змагань. Водночас синхронність виконання характеризується одночасністю виконання кожної дії команди та єдиною амплітудою рухів (точність ракурсів та рухів рук, ніг та голови, ступеня поворотів в обертальних рухах) у кожен момент часу. На думку дослідників, значний вплив на такі аспекти виконавської майстерності як точність побудов та синхронність виконання має музично-ритмічні координаційні здібності [5, 97].

На відміну від індивідуальних змагань, більшу частину хореографії складають такі елементи як «roundabouts» («карусель») та «chain reactions». Допустимою частиною хореографії є такі фігури як ромби, квадрати, діагоналі, кола та лінії. Майстерність програми

формейшн визначається в тому числі і за розподілом учасників на майданчику, «читабельності» малюнків та переходів між ними.

Аналіз сучасної наукової літератури засвідчує наявність різноманітних трактувань терміну «формейшн» як форми ансамблевого танцю, наприклад: «групове виконання змішаної композиції з кількох танців (мікс)»; «синхронне виконання восьми парами комплексу танців європейської та латиноамериканської програми, під спеціально написану музику»; «форма спортивного танцю, стандартизована певними критеріями суддівства, зумовлена командним виступом з латиноамериканської та європейської програм»; «танець, що виконується командою на паркетному майданчику»; «тип групового танцювального виступу (концертного або конкурсного), що заснований на рухах будь-якого популярного соціального танцю, що характеризується стильовою єдністю костюмів учасників, синхронністю кроків та вивіреністю побудов»; «тип змагань в спортивних бальних танцях, в якому беруть участь бальні ансамблі, що складаються з шести або восьми танцювальних пар високого класу» [1].

На відміну від парного танцю, виконання групового танцю триває 6-ть хвилин, з яких 4,5 хвилин відводяться на основну частину, що має відношення до оцінки, а 1,5 хвилин – на вхід та вихід. Характерною відмінністю від парного танцю латиноамериканського танцю формейшн є типові для танцю формейшн елементи рухів, що виходять за межі танцювальних кроків, специфічні гендерні завдання, рухи та особливості пози, що або зустрічаються частіше, наприклад, пірует Ланкенау (Lankenau pirouette), ча-ча-поворот (Cha-Cha-spins) або зустрічаються виключно в латиноамериканському танці формейшн, наприклад, Круговий рух (round-about) або Пост стіпер (pot stirrer). Дослідники наголошують, що ці кроки зазвичай є ключовими елементами в рейтингу під час змагань, оскільки їх виконання вимагає великої сили та основних навичок координації [11] – окрім високої динаміки рухів, ці характерні елементи пов'язані з одnobічним навантаженням з правого боку на систему рухів та підтримки партнерів і, як правило, ініціюються і закінчуються з подачі партнера, а також зазвичай представлені в одnobічному порядку (праворуч). У поєднанні з відкритою танцювальною позою, що виконується з

правого боку, це призводить до латеральності рухів на користь правого боку.

За останні кілька років танець формейшн сильно змінився – збільшилася швидкість та динаміка виконання, з'явилися численні плавні зміни положення без повної зупинки, а також тенденція до прямої побудови, що зумовило підвищення вимог до техніки танцю.

Взаємозв'язок точності побудов та синхронності змагальних композицій з рівнем розвитку координаційних здібностей танцюристів та виявлені критерії їх оцінювання визначають зміст процесу удосконалення просторової та часової точності рухів для танцюристів високої кваліфікації в формейшн [6, 9].

На думку Т. Зинов'євої, техніка танцювального руху є основоположною для досягнення високих спортивних результатів спортсмена-танцюриста напрямку формейшн [3, 82].

В ансамблевому виконанні спортивних бальних танців відмінною рисою є підкорення індивідуальних особливостей діям всіх 16-ти спортсменів, які об'єднані командною участю в змаганні. При цьому в одному випадку визначальним в їх діях є лише забезпечення необхідної швидкості та синхронності виконання руху, а в другому – забезпечення тотожності в амплітуді рухів та докладанні зусиль і витривалості, а в третьому – дотримання строгої узгодженості в груповому виступі.

У формейшн все підкорено спільній для всіх формі рухів, а індивідуальні відмінності проявляються в ступені зусиль, що проявляються під час навчально-тренувального процесу і змагальної діяльності.

Загальноприйнята традиційна методика тренування формейшн заснована на багаторазовому повторенні змагальної композиції та її частин. Т. Зинов'єва та М. Юр'єва акцентують на тому, що методика технічної підготовки спортсмена-танцюриста включає окремі групових та індивідуальних занять обробку прийомів та дій в зв'язках і варіаціях по дві або більше пари за спеціальною спрямованістю (командна техніка). При цьому навчання в формейшн пов'язується з правильністю і точністю рухів, з вихованням синхронності та тактичною підготовкою. Дослідниці умовно поділяють процес навчання спортивній техніці на два етапи: навчання та удосконалення, що дозволяє краще планувати весь процес, детальніше ставити завдання перед спортсменами [4, 67].

На етапі навчання (тривалість 4-5 років) вирішуються завдання опанування спортивною технікою (включає виконання методично правильної структури базових елементів, без надмірної напруги, прояв, де необхідно, більших зусиль, автоматизація основних координаційних процесів). Лише опанувавши базовими танцювальними рухами і діями, що складають основу технічної оснащеності, можливо ефективно здійснювати змагальну діяльність в ансамблі з дотриманням чинних правил.

На етапі вдосконалення вирішуються завдання подальшого підвищення технічної майстерності за рахунок додаткових рухів та дій, ускладнення деталей техніки, «шліфування» окремих рухів, покращення фізичних і вольових якостей та на цій основі досягнення більш високого рівня технічної майстерності. Другорядні рухи та дії, елементи окремих рухів, що характерні для окремих спортсменів-танцюристів, пов'язані з їх індивідуальними особливостями, що формують індивідуальну технічну манеру, стиль виконання.

Проте, на думку сучасних дослідників, тренувальна робота в команді формейшн танцювального спорту повинна враховувати цілеспрямоване удосконалення спеціальних здібностей: до відтворення просторових параметрів руху, до відтворення часових параметрів руху, до орієнтування в просторі, до рівноваги та музично-ритмічних елементів. Зокрема, А. Корбакова наголошує, що для успішного опанування навичками синхронної та узгодженої роботи танцюристам необхідно використовувати всі види синхронності в процесі тренування, включно з «абсолютною синхронністю», одночасною односпрямовану з різними руховими діями, одночасну різноспрямовану з різними руховими діями, різноспрямовану з різними руховими діями, дзеркальне виконання, каскадне поперемінне виконання [5, 21–22]. Водночас тренер команди повинен своєчасно озвучувати точний ритмічний малюнок для дії або танцювальної фігури, що виконується, амплітуду руху танцюристів (довжина кроку, ступінь повороту, висота підйому рук та ніг відносно корпусу, «шейп»), спрямування для команди або кожного конкретного учасника.

Наукова новизна. Досліджено особливості історичного розвитку хореографічної форми змагального виду спортивного бального танцю формейшн; уточнено термін «формейшн»; розглянуто еволюцію техніко-композиційних

особливостей формейшн в танцювальному спорті на початку ХІ ст.; проаналізовано загальноприйнятую традиційну методіку тренування формейшн, що заснована на багаторазовому повторенні змагальної композиції; окреслено перспективи формейшн в сучасному танцювальному спорті.

Висновки. Активний розвиток бального танцю на початку ХХІ ст. посприяв становленню його в форматі складно-координованого виду спорту, що відповідно зумовило розвиток спортивно-технічної майстерності танцюристів, як одного з компонентів загальної системи підготовки. Наразі під досконалою технікою бальних танців розуміють найбільш раціональний та ефективний спосіб виконання, що дозволяє досягнути найкращого результату.

Протягом останніх кількох років танець формейшн дуже змінився: збільшилася швидкість та динаміка виконання, з'явилися численні плавні зміни положення без повної зупинки, а також тенденція до прямої побудови, що зумовило підвищення вимог до техніки танцю і позитивно вплинуло конкурентоздатність на національному та міжнародному рівні.

### *Література*

1. Беликова А. А. Гармонизация взаимодействия партнеров в спортивных балльных танцах: на материале подростковых групп: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01, 13.00.04. Тюмень, 2006. 171 с.
2. Белявский Д. Н. Генезис формейшн в танцевальном спорте на мировой арене // Roczniki Naukowe Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku. 2017. Issue. 2 (20). P. 65–76.
3. Зиновьева Т. С. Виды подготовки спортсмена-танцора высшей квалификации команды формейшн в спортивных танцах: характеристика сущности // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. 2015. Вып. 12 (152). С. 79–85.
4. Зиновьева Т. С., Юрьева М. Н. Методика технической подготовки спортсмена-танцора в ансамблевом исполнении спортивных балльных танцев // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Вып. 9 (161). С. 63–71.
5. Корбакова А. А. Музыкально-ритмические способности как фактор, влияющий на точность построений и синхронность исполнения в дисциплине «формейшн» в танцевальном спорте // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. 2018. № 6 (160). С. 97–101.

6. Корбакова А. А. Совершенствование пространственной и ременной точности движений в дисциплине «формейшн» танцевального спорта : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Санкт-Петербург, 2019. 23 с.

7. Павлюк Т. С. Становлення та тенденції розвитку спортивного бального танцю в Німеччині // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 1. С. 89–94.

8. Burgauner Ch. 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel. 2006. Issue. 6. P. 71–90.

9. Deutscher Tanzsportverband e.V. (DTV) (Hrsg.). Rahmentrainingsplan (2. Aufl.). Frankfurt a. M.: Tanzwelt; 2003.

10. History of Dancesport. Dancesport Ireland Archived. URL : <https://web.archive.org/web/20111004025557/http://www.dancesport.lv/eng/knowledge/dances/formation.htm> (дата звернення : 2.04. 2021).

11. Kattenstroth J. C., Kalisch T., Kolankowska I., Dinse H. R. Balance, sensorimotor, and cognitive performance in long-year expert senior ballroom dancers // Journal of Aging Research. 2011. Issue 2011 (4). 10 p. DOI:<https://doi.org/10.4061/2011/176709>.

12. Kummer B. Grundelemente der Biomechanik für Tänze. Tanzen in Deutschland. München: Kastell, 1986. P. 79–81.

13. Oldörp T. Tanzen – gesunder Breitensport mit Hochleistungsspitzen // TW Sport und Medizin. 1992. Issue 4. P. 425–429.

14. Schäfer H.-J. Die Geschichte des Formationstanzens. URL : <http://docplayer.org/28698581-Diegeschichte-des-formationstanzens.html> (дата звернення : 3.04.2021).

15. Šupík J. The translation of selected texts from the field of international dancing competitions. Plzeň. 2012. 72 p. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/295552836.pdf> (дата звернення : 26.03.2021).

### References

1. Bezikova, A. A. (2006). Harmonization of the interaction of partners in sports ballroom dancing: on the material of adolescent groups. Abstract of Ph.D. Tyumen [in Russian].

2. Belyavsky, D. N. (2017). Genesis formation in dance sport on the world stage. Roczniki Naukowe Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku, Issue. 2 (20), pp. 65–76 [in Russian].

3. Zinovieva, T. S. (2015). Types of training of a sportsman-dancer of the highest qualification of the formation team in sports dances: a characteristic of the essence. Bulletin of the Tambov University. Series Humanities, Issue 12 (152), pp. 79–85 [in Russian].

4. Zinovieva, T. S. , Yurieva, M. N. (2016). Technique of technical training of an athlete-dancer in ensemble performance of sports ballroom dances. Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities, Issue 9 (161), pp. 63–71 [in Russian].

5. Korbakova, A. A. (2018). Musical and rhythmic abilities as a factor influencing the accuracy of constructions and synchronization of performance in the discipline of "formation" in dance sports. Uchenye zapiski PF Lesgaft University, no. 6 (160), pp. 97-101 [in Russian].

6. Korbakova, A. A. (2019). Improvement of spatial and belt accuracy of movements in the discipline "formation" of dance sports. Abstract of Ph.D. St. Petersburg [in Russian].

7. Pavlyuk, T. S. (2020). Formation and trends in ballroom dancing in Germany. Bulletin of the National Academy of Management of Cultures and Arts, no 1, pp. 89–94 [in Ukrainian].

8. Burgauner, Ch. (2006). 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel, Issue 6, pp. 71–90 [in German].

9. Deutscher Tanzsportverband e.V. (DTV) (Hrsg.). (2003). Rahmentrainingsplan (2. Aufl.). Frankfurt a. M.: Tanzwelt [in German].

10. History of Dancesport. Dancesport Ireland Archived. URL : <https://web.archive.org/web/20111004025557/http://www.dancesport.lv/eng/knowledge/dances/formation.htm> [in English].

11. Kattenstroth, J. C., Kalisch, T., Kolankowska, I., Dinse, H. R. (2011). Balance, sensorimotor, and cognitive performance in long-year expert senior ballroom dancers. Journal of Aging Research, Issue 4. DOI:<https://doi.org/10.4061/2011/176709> [in English].

12. Kummer, B. (1986). Grundelemente der Biomechanik für Tänze. Tanzen in Deutschland. München: Kastell, pp. 79–81 [in German].

13. Oldörp, T. (1992). Tanzen – gesunder Breitensport mit Hochleistungsspitzen. TW Sport und Medizin, Issue 4, pp. 425–429 [in German].

14. Schäfer, H.-J. Die Geschichte des Formationstanzens. URL: <http://docplayer.org/28698581-Diegeschichte-des-formationstanzens.html> [in German].

15. Šupík, J. (2012). The translation of selected texts from the field of international dancing competitions. Plzeň. 72 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/295552836.pdf> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21.07.2021  
Отримано після доопрацювання 17.08.2021  
Прийнято до друку 27.08.2021*

УДК 378.4:792.8.071.2

**Цитування:**

Вітковський В. В., Копієвський О. Д. Діяльнісний аспект фахової підготовки майбутніх хореографів у класичному університеті. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 89-94.

Vitkovskiy V., Kopievskiy O. (2021). Activity aspect of professional training of future choreographers in the classical university. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 89-94 [in Ukrainian].

**Вітковський Вячеслав Владикович**,  
заслужений артист України, доцент,  
доцент кафедри хореографії  
Інституту мистецтв Київського  
університету імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0003-0682-4759>  
[v.vitkovskiy@kubg.edu.ua](mailto:v.vitkovskiy@kubg.edu.ua)

**Копієвський Олег Дмитрович**,  
викладач кафедри хореографії  
Інституту мистецтв Київського  
університету імені Бориса Грінченка  
[o.kopievskiy@kubg.edu.ua](mailto:o.kopievskiy@kubg.edu.ua)  
<https://orcid.org/0000-0002-0622-7287>

## ДІЯЛЬНІСНИЙ АСПЕКТ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ У КЛАСИЧНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

**Мета статті** – науково обґрунтувати доцільність діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів у класичному університеті. **Методологія** дослідження ґрунтується на: науково-теоретичних концепціях про діяльність та діяльнісний підхід у фаховій підготовці студентів; методах аналізу, систематизації й узагальнення. У статті розкрито програмні вимоги до фахової підготовки студентів-хореографів в університеті. Досліджено наукові основи педагогічної та художньо-творчої діяльності хореографа. Охарактеризовано основні види діяльності керівника хореографічного колективу, які студенти мають опанувати за час навчання в університеті – теоретичні (проективна, аналітична) та практичні (організаційно-педагогічна, художньо-творча, концертно-сценічна). Сформульовано принципи освітньої діяльності студентів у хореографічних класах. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що: науково обґрунтовано та доведено доцільність застосування діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів; систематизовано основні форми й види професійної діяльності, які студенти-хореографи мають опанувати в процесі фахової підготовки; визначено принципи освітньої діяльності студентів у хореографічних класах. Сформульовано **висновки** про те, що діяльнісний підхід є ефективним засобом формування у майбутніх хореографів досвіду професійної діяльності у процесі фахової підготовки в університеті.

**Ключові слова:** майбутні хореографи; фахова підготовка студентів-хореографів; діяльнісний підхід; керівник хореографічного колективу; форми та види діяльності; принципи освітньої діяльності студентів.

*Vitkovskiy Vyacheslav, associative professor at the Department of Choreography at the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University; Kopievskiy Oleg, lecturer at the Department of Choreography at the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University*

### **Activity aspect of professional training of future choreographers in the classical university**

**The purpose of the article** is to scientifically substantiate the expediency of the activity approach in the professional training of future choreographers at the classical university. **Methodology.** The research methodology is based on: scientific and theoretical concepts of activity and activity approach in professional training of students; methods of analysis, systematization, and generalization. The article reveals the program requirements for professional training of student-choreographers at the university. The scientific bases of pedagogical and artistic-creative activity of the choreographer are investigated. The main types of activity of the leader of the choreographic team, which students must master during their studies at the university - theoretical (projective, analytical) and practical (organizational-pedagogical, artistic-creative, concert-stage) are characterized. The principles of educational activity of students in choreographic classes are formulated. **The scientific novelty:** scientifically substantiated and proved the expediency of applying the activity approach in the professional training of future choreographers; the basic forms and types of professional activity which students-choreographers should master in the course of professional preparation are systematized; the principles of educational activity of students in choreographic classes are determined. **Conclusions** are formulated that the activity approach is an effective means of forming in future choreographers the experience of professional activity in the process of professional training at the university.

**Keywords:** future choreographers; professional training of students-choreographers; activity approach; leader of the choreographic team; forms and types of activity; principles of educational activity of students.

Актуальність теми дослідження. Відродження національних культурних традицій в Україні великою мірою залежить від популяризації хореографічного мистецтва серед учнівської та студентської молоді, а також від залучення підростаючого покоління до активної творчості у навчальних та аматорських хореографічних колективах, що, у свою чергу, актуалізує проблему професійної підготовки кадрів у галузі хореографії в закладах вищої освіти – університетах культури і мистецтв, педагогічних і класичних університетах.

Професійна підготовка майбутніх хореографів та керівників хореографічних колективів містить як теоретичну, так і практичну складові та здійснюється відповідно до освітньо-професійної програми спеціальності «Хореографія» з урахуванням запитів суспільства та сучасного рівня розвитку хореографічного мистецтва. Тому означена проблема має розглядатися як у практично-діяльнісному, так і в науково-теоретичному ракурсах. Відтак, дослідження діяльнісного аспекту фахової підготовки майбутніх хореографів в умовах університетської освіти є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні питання хореографічної освіти та роботи з хореографічними колективами досліджені у працях вітчизняних науковців: сучасні тенденції розвитку хореографічної освіти в Україні (О. Касьянова [6], Т. Медвідь [7]); особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти (Т. Благова [1]); методика роботи з хореографічним колективом, основи хореографічного мистецтва та композиції танцю (О. Голдріч [4; 5]); методика хореографічної роботи у школі та позашкільних закладах освіти (Л. Бондаренко [2]); теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом (В. Годовський, В. Арабська [3]). Водночас діяльнісний аспект фахової підготовки майбутнього хореографа у класичному університеті недостатньо висвітлений у науковій літературі та потребує спеціального дослідження.

Мета статті – науково обґрунтувати доцільність діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів у класичному університеті. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) дослідити наукові основи реалізації діяльнісного підходу в мистецькій освіті; 2) проаналізувати специфіку освітньої та концертної діяльності студентів-хореографів, виявити її кореляцію зі змістом діяльності керівника хореографічного колективу;

3) визначити основні форми та види діяльності керівника хореографічного колективу, які студенти мають засвоїти у процесі фахової підготовки у класичному університеті.

Методологія дослідження ґрунтується на: а) науково-теоретичних концепціях про діяльність та діяльнісний підхід у фаховій підготовці студентів; б) застосуванні методів *аналізу* наукових праць та програмних документів (з метою розкриття сутності ключових понять дослідження та визначення змісту фахової підготовки майбутніх хореографів у класичному університеті), *систематизації* основних форм та видів професійної діяльності хореографа (з метою визначення принципів освітньої діяльності студентів у хореографічних класах), *узагальнення* результатів наукового пошуку (з метою визначення наукової новизни та формулювання висновків дослідження).

Виклад основного матеріалу. Фахова підготовка майбутніх хореографів у класичному університеті здійснюється відповідно до освітньо-професійної програми спеціальності і має на меті підготовку фахівців у сфері виконавського (хореографічного) мистецтва, а також балетмейстерів, викладачів та методистів у галузі початкової мистецької та позашкільної освіти [8, 4]. Одним із методів навчання студентів-хореографів, передбачених освітньо-професійною програмою, є метод моделювання професійної реальності, тобто метод моделювання педагогічних і концертно-сценічних ситуацій та метод моделювання професійної діяльності керівника дитячого хореографічного колективу [8, 6].

З урахуванням пріоритетності практичної підготовки студентів-хореографів у класичному університеті ми визначили один із наукових підходів – діяльнісний, дотримання якого забезпечує опанування технології фахової діяльності хореографа як виконавця, викладача й керівника хореографічного колективу.

*Діяльнісний підхід* в освіті розглядають як сукупність окремих освітніх технологій або методичних прийомів, як методологічний базис, на якому будують різні системи навчання з конкретними технологіями, прийомами і теоретичними особливостями. Діяльнісний підхід є альтернативним методу пасивного засвоєння знань, а його реалізація сприяє досягненню освітніх цілей, які втілюють потреби суспільства у підготовці висококваліфікованих і конкурентоспроможних кадрів у галузі мистецтва.

Однією із категорій цього підходу є *діяльність*. У філософському словнику

соціальних термінів діяльність розглядають як форму активного ставлення людини до оточуючого світу з метою його перетворення [12, 255]. У соціолого-педагогічному словнику діяльність визначено як спосіб буття людини у світі, здатність її вносити у дійсність зміни, а основними компонентами діяльності визначено: суб'єкт із його проблемами; мету, відповідно до якої перетворюється предмет в об'єкт, на який спрямовано діяльність; засіб реалізації мети; результат діяльності [10, 63]. Культурну діяльність науковці розглядають як соціальну діяльність людей, спрямовану на створення, засвоєння, збереження та поширення культурних цінностей суспільства, а соціальну діяльність трактують як сукупність соціально значущих дій, здійснюваних суб'єктом (клас, група, особистість) у різних сферах і на різних рівнях соціальної організації суспільства [10, 64].

Основою професійної діяльності хореографа є *творчість*. Науковці визначають її як продуктивну людську діяльність, здатну породжувати якісно нові матеріальні й духовні цінності суспільного значення. Розвиток творчого потенціалу діяльності є важливою умовою культурного прогресу суспільства й виховання людини [10, 266]. Творчість – це здатність, здібність людини, що виникає в процесі праці, створювати (на основі пізнання закономірностей об'єктивного світу) із наданого дійсністю матеріалу нову реальність, що задовольняє багатоманітність суспільних потреб [11, 490]. Базою творчості виступають знання й досвід, набуті людиною в процесі пізнання і практичної діяльності.

Творчість по-різному виявляється у різних видах професійної діяльності. Педагогічну творчість науковці вбачають в оригінальному й високоефективному підході вчителя до навчально-виховних завдань, збагаченні теорії та практики виховання і навчання. Досягнення її творчого результату забезпечується систематичними цілеспрямованими спостереженнями, застосуванням педагогічного експерименту, критичним використанням передового педагогічного досвіду [10, 266].

Важливими чинниками, що визначають успішність художньо-творчої діяльності, є наявність у суб'єкта, що її здійснює, таких якостей, як: природні задатки (природжені анатомо-фізіологічні передумови розвитку здібностей); спеціальні здібності (індивідуально-психологічні особливості особистості, які зумовлюють успішність діяльності і визначають відмінність в оволодінні необхідними для її здійснення знаннями, уміннями й навичками); талант

(сукупність здібностей, яка дозволяє отримати продукт діяльності, що відрізняється оригінальністю й новизною, високою досконалістю й суспільною значущістю); геніальність (високий ступінь розвитку таланту, що дозволяє здійснити принципові зрушення у певній сфері творчості) [9, 51].

Творчість хореографа як виконавця, викладача й керівника колективу ми вбачаємо у: а) створенні оригінальних хореографічних композицій із застосуванням сучасних хореографічних технік та сценічних ефектів; б) творчій інтерпретації танцювального матеріалу та знаходженні відповідного музичного супроводу (автентичного чи стилізованого); в) реалізації творчого задуму в репетиційному процесі та концертному виступі; г) нестандартному підході до планування навчальної та концертної програм, до проектування костюмів та сценічних декорацій, що дає змогу підняти хореографічний колектив (або окремого виконавця) на високий щабель діяльності відповідно до сучасного рівня розвитку хореографічного мистецтва.

Означені аспекти ми враховуємо в організації освітньої діяльності майбутніх хореографів для забезпечення професійної спрямованості хореографічної освіти та набуття студентами фахового досвіду, що значно полегшить процес адаптації молодого фахівця до реальних умов професійної діяльності. Тому зміст освітньої діяльності студентів на практичних заняттях із хореографічних дисциплін (класичний танець, народно-сценічний танець, сучасний танець, акторська майстерність та режисюра в хореографії, методика роботи з хореографічними колективами, хореографічний ансамбль, мистецтво балетмейстера тощо) має максимально відповідати специфіці майбутньої професії.

З цією метою ми застосовуємо активні методи навчання – моделювання концертно-сценічних і педагогічних ситуацій та моделювання професійної діяльності хореографа, яка за своєю сутністю є поліаспектною і поєднує такі складові: 1) постановка танців та хореографічних композицій; 2) підбір репертуару для учнів різних вікових категорій; 3) проведення занять відповідно до плану роботи мистецького закладу; 4) підготовка та проведення концертів, конкурсів, фестивалів; 5) організаційно-виховна робота в дитячому хореографічному колективі; 6) репетиційна робота; 7) підведення підсумків заняття та завдання для самостійної роботи учасників колективу. Робота викладача-хореографа

також передбачає: проведення майстер-класів для керівників дитячих танцювальних колективів та викладачів хореографічних дисциплін закладів початкової мистецької освіти й позашкільних навчальних закладів; участь у різноманітних фахових семінарах, практикумах, тренінгах.

Успішність фахової підготовки студентів у хореографічних класах залежить від узгодженої діяльності викладача й концертмейстера. Слід зазначити, що в закладах музичної освіти спеціальну підготовку концертмейстерів до роботи в галузі хореографії не здійснюють. Цей вид діяльності музиканти (піаністи й баяністи) опановують безпосередньо в умовах хореографічного процесу. Для цього концертмейстеру необхідно: а) засвоїти специфіку проведення тренажу в різних хореографічних класах (класичному, народно-сценічному, сучасному, сучасному бальному тощо); б) уміти підбирати й компонувати різножанровий та різностильовий музичний матеріал відповідно до завдань певного заняття; в) володіти інформаційними комп'ютерними технологіями та навичками звукорежисури, необхідними для проведення занять, репетицій і концертів; г) вільно володіти музичним інструментом (уміти швидко читати ноти з аркуша та грати на слух; спрощувати або збагачувати гармонічну й ритмічну фактуру музичного твору; миттєво відтворювати музичний матеріал у необхідному для певного навчального завдання темпі (швидкому, помірному, повільному) та розмірі – 2/4, 3/4, 6/8, 4/4 тощо); д) корелювати свою гру з викладачем-хореографом та учнями (студентами), дотримуючись темпо-метро-ритмічної синхронності.

Студенти мають засвоїти, що від професійної комунікації викладача-хореографа з концертмейстером залежить ефективність репетиційної роботи в хореографічному колективі.

Реалізацію діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів ми здійснюємо на двох рівнях – теоретичному і практичному. Теоретичну і практичну діяльність науковці визначають як внутрішню і зовнішню форми діяльності.

Сутність теоретичної (внутрішньої) діяльності у філософії розкрито через поняття «пізнання», яке здійснюється шляхом: абстрагування (відволікання від несуттєвих і виділення суттєвих властивостей предмета); ідеалізації (уявного введення об'єктів із гранично розвинутих, абсолютних, суттєвими властивостями, що заміщують

дійсний об'єкт пізнання); екстраполяції (поширення відділених мисленням властивостей і тенденцій в одній сфері предмета на інші його сфери); конструювання (з'єднання абстракцій, ідеалізацій і екстраполяцій в абстрактно-логічний образ, який відтворює об'єкт пізнання в уяві) [11, 418].

Практична (зовнішня) діяльність є суто людською формою діяльності, яка має універсальний матеріально-предметний характер. Практична діяльність людини розглядається ученими [11] як складна мережа різних актів перетворення об'єктів, де продукти однієї діяльності стають вихідними компонентами іншої. У філософії структурними характеристиками практичної діяльності визначені: людина з її метою, знаннями й навичками, здійснювані нею операції доцільної діяльності; об'єкти, включені у процесі цих операцій у визначені взаємодії; предмет праці (вихідний матеріал); засоби праці (знаряддя); продукти, одержані в результаті перетворення предмета праці. Відтак, практичну діяльність можна трактувати як єдність двох сторін – суб'єктної (людина з її здібностями, цілями і доцільними діями) та об'єктної (засоби, вихідні матеріали і продукти, одержувані з вихідних матеріалів завдяки впливу засобів діяльності) [11, 465].

Отже, теоретична діяльність полягає в оперуванні ідеальними об'єктами (розкриття їхньої сутності, створення прогностичного образу, ідеальної моделі тощо), а практична діяльність за своєю сутністю є об'єктивною (субстанціональною, матеріально-предметною). Відтак теоретичне і практичне, духовне і фізичне, ідеальне і матеріальне є різними аспектами процесу діяльності.

З урахуванням наведених наукових дефініцій ми визначили й систематизували основні форми та види діяльності учасників хореографічного процесу, які мають засвоїти студенти за час навчання в університеті.

Теоретична форма роботи викладача-хореографа та керівника хореографічного колективу забезпечується такими видами діяльності:

– проєктивна діяльність (розроблення навчальної програми з хореографічної дисципліни; складання календарного плану роботи навчального (або аматорського) колективу; добір, систематизація й інтерпретація навчального та концертного репертуару; підбір комплексу вправ для проведення екзерсису з урахуванням фізичних можливостей та рівня підготовки учнів (студентів); планування репетиційної роботи над репертуаром; проєктування

концертно-виконавської роботи студентів (хореографічного колективу);

– аналітична діяльність, яка реалізується в процесі самостійного опрацювання хореографічного репертуару (історико-стильовий та жанровий аналіз танцю й музичного матеріалу; теоретичний аналіз основних елементів танцю – сольних епізодів, ансамблів тощо; підбір костюмів, робота з каталогами, консультації з дизайнерами одягу; аналіз різних варіантів сценографії; аналіз репетиційної та концертної діяльності колективу; самоаналіз викладачем/керівником власної роботи як організатора, педагога й виконавця).

Практична форма роботи викладача-хореографа та керівника хореографічного колективу реалізується у таких видах діяльності:

– організаційно-педагогічна діяльність, яка відображає процес спільної роботи керівника й учасників хореографічного колективу (організація колективу та вибір напрямку його діяльності – класичний, народний, бальний, сучасний тощо; формування виконавського складу колективу – підбір учасників з певною фізичною фактурою та необхідним рівнем підготовки; організація та проведення репетиційної роботи; індивідуальна робота з учасниками колективу; робота над інтелектуальним, естетичним і фізичним розвитком учнів/студентів; формування у майбутніх хореографів системи знань, понять і категорій у галузі хореографії та формування комунікативних навичок; створення умов для професійного розвитку учасників хореографічного колективу; виховання в учнів/студентів елементарної та творчої дисципліни; оформлення репетиційної аудиторії та придбання викладачем/керівником необхідного для занять обладнання – станків, музичних інструментів, апаратури, комп'ютера, сценічних костюмів тощо);

– художньо-творча діяльність як органічне поєднання художнього і технічного аспектів хореографічного виконавства (реалізація власних творчих задумів у виконавській практиці; самостійна робота над власним фізичним апаратом та вдосконалення виконавської техніки; орієнтація на ідеальний образ танцівника та професійний саморозвиток; створення власного творчого іміджу як педагога, балетмейстера, хореографа-постановника);

– концертно-сценічна діяльність як результат фахової підготовки учнів/студентів у хореографічному класі (участь у звітних концертах навчального закладу, конкурсах, фестивалях, мистецьких проєктах тощо;

розподіл обов'язків із підготовки до перевезення костюмів і реквізиту; проведення репетицій на сцені; формування в учасників колективу навичок роботи у сценічних костюмах; виховання культури поведінки за кулісами і в гримерних кімнатах; культура спілкування з учасниками інших творчих колективів – учасників концерту; формування в учнів/студентів артистизму та сценічної культури; власна концертно-виконавська діяльність викладача/керівника – сольне виконання концертних номерів, участь у професійних ансамблях танцю).

Формування означених складових діяльності викладача-хореографа та керівника хореографічного колективу здійснюється у процесі фахової підготовки студентів у хореографічних класах, закріплюється під час проходження виробничої практики (у дитячих хореографічних колективах, професійних ансамблях, театрах) та реалізуються у процесі підсумкової атестації – у підготовці й захисті творчої роботи з фаху та складанні кваліфікаційного іспиту з методики роботи з хореографічним колективом.

На основі визначених форм і видів діяльності керівника хореографічного колективу ми сформулювали *принципи* освітньої діяльності студентів у хореографічних класах.

Принцип науковості реалізується у дотриманні основних положень хореографічної педагогіки, анатомії та фізіології у навчанні, вихованні й розвитку студентів. Принцип систематичності й послідовності забезпечується регулярністю проведення занять з фаху, поетапним засвоєнням студентами професійних умінь і навичок, послідовним ускладненню навчальних завдань. Принцип доступності виявляється у врахуванні вікових особливостей та індивідуальних фізичних можливостей студентів при плануванні навчального матеріалу та виборі методів його засвоєння. Принцип колегіальності ґрунтується на творчій співпраці викладача-хореографа і студентів, на вмінні працювати в команді, на колективній творчості й зацікавленості у результатах спільної діяльності. Принцип єдності теорії і практики передбачає застосування студентами знань і практичних умінь, набутих за час навчання.

Дотримання означених принципів у фаховій підготовці майбутніх хореографів та керівників хореографічних колективів дає підстави стверджувати, що досвід професійної діяльності можливо сформувати у студентів за час навчання в університеті.

Узагальнення результатів нашого дослідження дає змогу визначити його наукову новизну. Вона полягає в тому, що: науково обґрунтовано та доведено доцільність застосування діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів; систематизовано форми й види професійної діяльності, які студенти-хореографи мають опанувати в процесі фахової підготовки; визначено принципи освітньої діяльності студентів у хореографічних класах.

Висновки. Проведене наукове дослідження дає підстави стверджувати, що застосування діяльнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх хореографів: а) забезпечує ефективність освітньої діяльності студентів у хореографічних класах; б) спрямоване на опанування технології практичної діяльності керівника хореографічного колективу; в) сприяє формуванню у майбутніх хореографів професійного досвіду за час навчання в університеті.

### Література

1. Благова Т.О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2010. Вип. 50. С. 72–76.
2. Бондаренко Л.А. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях. Киев : Музична Україна, 1985. 221 с.
3. Годовський В.М., Арабська В.І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : Методичні рекомендації, лекції, навчальна програма. Рівне : РДГУ, 2006. 76 с.
4. Голдрич О.С. Методика роботи з хореографічним колективом : посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України І – II рівнів акредитації. Вид. 2-е, випр. та доп. Львів : Сполом, 2007. 72 с.
5. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Вид. 2-е, доп. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
6. Касьянова О.П. Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 3. С. 49–54.
7. Медвідь Т.А. Компетентнісні засади професійної підготовки майбутніх хореографів у класичному університеті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 2. С. 234–238.
8. Освітньо-професійна програма 024.00.01 «Хореографія (за видами)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 17 с.
9. Пляченко Т.М. Професійна діяльність керівника музично-інструментального колективу : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 112 с.

10. Соціолого-педагогічний словник / уклад. С.У. Гончаренко, В.В. Радул та ін.; за ред. В.В. Радула. Київ : ЕксОб, 2004. 304 с.

11. Філософія : підручник для вищої школи / за заг. ред. В.Г. Кременя, М.І. Горлача. Харків : Прапор, 2004. 736 с.

12. Філософський словник соціальних термінів / за заг. ред. В.П. Андрущенка. Вид. 3-є, доп. Київ ; Харків : «Р.И.Ф.», 2005. 672 с.

### References

1. Blaghova T.O. (2010). Peculiarities of professional training of future teachers of choreography in the system of pedagogical education. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Vyp. 50. 72–76 [in Ukrainian].
2. Bondarenko L.A. (1985). Methods of choreographic work in schools and out-of-school institutions. Kyiv : Muzychna Ukraina. 221. [in Russian].
3. Hodovskyi V.M., Arabska V.I. (2006). Theory and methods of working with children's choreographic team: Methodical recommendations, lectures, tutorial. Rivne: RDHU. 76. [in Ukrainian].
4. Holdrych O.S. (2007). Methods of working with a choreographic team: a guide for students-choreographers of educational institutions of Ukraine I – II levels of accreditation. Issue. 2. Lviv: Spolom. 72. [in Ukrainian].
5. Holdrych O. (2006). Choreography: a guide to the basics of choreographic art and dance composition. Issue 2. Lviv: Spolom. 172. [in Ukrainian].
6. Kasianova O.P. (2012). Diversification of Ukrainian choreographic education in the context of Eurointegration processes. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: collection of scientific works. No. 3. 49–54 [in Ukrainian].
7. Medvid T.A. (2018). Competency principles of future choreographers' professional training in classical university. Kyiv: Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. No. 2. 234–238 [in Ukrainian].
8. Educational and professional program 024.00.01 «Choreography (by type)» of the first (bachelor's) level of higher education (2017). Kyiv: Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka. 17. [in Ukrainian].
9. Pliachenko T.M. (2013). Professional activity of the head of musical and instrumental collective: navch. posib. Kyiv: Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka. 112. [in Ukrainian].
10. Sociological and pedagogical dictionary (2004). Uklad. S.U. Honcharenko, V.V. Radul ta in.; za red. V.V. Radula. Kyiv: EksOb. 304. [in Ukrainian].
11. Philosophy (2004). Manual for high school. V.H. Kremenia, M.I. Horlacha (Eds.). Kharkiv: Prapor. 736. [in Ukrainian].
12. Philosophical dictionary of social terms (2005). Za zah. red. V.P. Andrushchenka. Issue 3. Kyiv; Kharkiv: «R.Y.F.». 672. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.08.2021  
Отримано після доопрацювання 10.09.2021  
Прийнято до друку 17.09.2021

УДК 792.82(477)“195/199”

**Цитування:**

Бабич О. Ю. Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в ХХІ столітті. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 95-99.

**Бабич Ольга Юріївна,**  
викладач факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-0512-9148>  
[kaplunkao@gmail.com](mailto:kaplunkao@gmail.com)

Babich O. (2021). Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of the development of modern dance in the XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 95-99 [in Ukrainian].

## ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСИВНОГО ТАНЦЮ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ХХІ СТОЛІТТІ

**Мета статті** – виявити художньо-естетичні особливості та провідні тенденції розвитку німецького експресивного танцю першої половини ХХ ст. і визначити їх вплив на розвиток сучасного танцю в перших десятиліттях ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано системний метод, завдяки якому розглянуто особливості німецького експресивного танцю; метод компаративного аналізу, що посприяв виявленню спільних та відмінних рис в центральних концепціях танцю К. Йосса, М. Вігман та П. Бауш; метод мистецтвознавчого та художньо-стилістичного аналізу, завдяки яким виявлено та обґрунтовано тенденції розвитку німецького танцю модерн та сучасного танцю). **Наукова новизна.** Досліджено художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю на основі аналізу хореографії, естетики та дискурсу руху К. Йосса, М. Вігман та П. Бауш; виявлено основоположні театральні концепції діапазону емоцій провідних представників німецького експресивного танцю, що мотивує фізичний рух; визначено, що П. Бауш, М. Вігман та К. Йоссе працюють з емоційним простором, що безпосередньо пов'язаний з фізичним рухом і конфігурує власну унікальну естетику переживання руху – танцюристи естетизують людське тіло, охоплене і підвладне сильними емоціями. **Висновки.** Характерний інтерес німецького експресіоністського танцю до незначних, випадкових або природних проявів тілесності, спрямованість на порушення раніше встановлених кордонів художнього, пошуки новаторських способів наближення до хаосу реальності, які викликають формування певних моделей тілесності та ін. відчутно простежуються і в сучасному танці початку ХХІ ст. – феномені, який репрезентує унікальний спосіб художньо-тілесного моделювання світу, стає одним із важливих трансляторів та генераторів актуальних культурно-мистецьких значень та сенсів.

**Ключові слова:** німецький експресивний танець, сучасний танець, художньо-естетичні принципи, К. Йосс, М. Вігман, П. Бауш.

*Babich Olha, lecturer of the Faculty of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of the development of modern dance in the XXI century**

**The purpose of the article** is to identify the artistic and aesthetic features and leading trends in the development of German expressive dance of the first half of the twentieth century. and determine their impact on the development of modern dance in the first decades of the XXI century. **Methodology.** The system method is applied, thanks to which the peculiarities of German expressive dance are considered; the method of comparative analysis, which helped to identify common and distinctive features in the central concepts of dance K. Joss, M. Wingman, and P. Bausch; method of art history and artistic and stylistic analysis, through which identified and substantiated trends in the development of German modern dance and modern dance). **Scientific novelty.** The artistic and aesthetic principles of German expressive dance are studied on the basis of the analysis of choreography, aesthetics, and discourse of movement K. Joss, M. Wingman, and P. Bausch; the basic theatrical concepts of the range of emotions of the leading representatives of the German expressive dance motivating physical movement are revealed; determined that P. Bausch, M. Wingman and K. Yosse work with emotional space, which is directly related to physical movement and configures their own unique aesthetics of movement experience - dancers aestheticize the human body, covered and subject to strong emotions. **Conclusions.** The characteristic interest of German expressionist dance to inconspicuous, accidental, or natural manifestations of corporeality, the focus on violating previously established boundaries of art, the search for innovative ways to approach the chaos of reality, causing the formation of certain models of corporeality, and others. can be clearly seen in the modern dance of the early XXI century – phenomena, representing a unique way of artistic

and bodily modeling of the world, become one of the important dancers and generators of current cultural and artistic values and meanings.

**Key words:** German expressive dance, modern dance, artistic and aesthetic principles, K. Joss, M. Wigman, P. Bausch.

Актуальність дослідження. Тенденція до взаємопроникнення та поєднання різноманітних видів мистецтва з їх змістом, об'єктами зображення, засобами художньої виразності, образно-пізнавальною дією та ін. протягом останніх двох десятиліть в теоретико-практичному дискурсі світової та вітчизняної хореографії позиціонується як одна з основних. Поширеним явищем сучасності є синтезовані танцювальні постановки, що стали важливими формами розвитку хореографічного мистецтва.

Дослідники наголошують, що тенденції нової хореографії закладені ще у витоках вільного танцю, який з'явився на початку ХХ ст. Напрямок трансформаційного процесу в хореографічному мистецтві визначили пошук нових рішень, філософські роздуми про походження зв'язку людини з природою, дослідження можливостей людського тіла та рішуча відмова від канонічних складових творчості [1, 72].

У цьому контексті важливим є дослідження творчості провідних німецьких хореографів першої половини ХХ ст. К. Йосса, П. Бауш та М. Вігман, сміливі експерименти яких в галузі синтезу класичного танцю і танцю модерн з елементами оперного, музично-драматичного і драматичного театру наразі позиціонується як джерело творчого натхнення для багатьох сучасних хореографів.

Аналіз публікацій. Незважаючи на відчутну активізацію наукового інтересу вітчизняних науковців до творчості провідних представників танцю модерн ХХ ст., що зумовлена активним розвитком сучасної хореографії, багатогранна проблематика німецького експресивного театру не отримала відповідного відображення в науковій літературі.

Дослідженню здобутків творчої діяльності видатного хореографа ХХ ст. К. Йосса та аналізу теоретичних засад і методики викладання ним танцю модерн у контексті еволюції європейського сучасного танцю присвячена наукова стаття Л. Хоцяновської «Курт Йосс – теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва» [4]. Новий танцювальний рух Німеччини, теоретичні передумови та практику створення танцтеатру, а також феномен естетики П. Бауш та хореографічні вистави К. Йосса аналізує О. Чепалов у дослідженні «Жанрово-стильова

модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.» [5]. Танцювальну стилістику ХХ ст. в творчому доробку балетмейстерів-жінок, зокрема М. Вігман та П. Бауш, розглядає О. Шабаліна в науковій публікації «Від танцю експресивного до танцю інтелектуального» [6]. Виразний танець як етап логічного розвитку ритмопластичного танцю досліджують В. Солощенко та Д. Титович у статті «Розвиток провідних шкіл танцю в Німеччині, Швейцарії та Австрії» [2] та ін.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що художньо-естетичні аспекти німецького експресивного танцю у вітчизняному теоретичному дискурсі лишаються недостатньо висвітленими.

Мета статті – виявити художньо-естетичні особливості та провідні тенденції розвитку німецького експресивного танцю першої половини ХХ ст. і визначити їх вплив на розвиток сучасного танцю в перших десятиліттях ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Протягом всієї історії танцювальних вистав, тіло розглядалося як місце переживань, які переходять в рухи. Зокрема, нова течія «Ausdruckstanz» («новий танець», «експресивний танець», «виразний танець» або «німецький модерн») яка виникла на початку ХХ ст. у Веймарській Республіці за сприянням Р. Лабана, відомого дослідника фізіологічних імпульсів до руху і ритму, що ініціював унікальну систему фізичного вираження [14], апелювала до емпіричного простору фізичного руху, а метою цієї «мови танцю» [13, 23] було залучення аудиторії до комунікативної структури досвіду.

Р. Лабан наголошував на тому, що танець, як виразний жест, варто розглядати не як автономний, а як «жест, який запам'ятовується», оскільки він пов'язаний з особистими переживаннями глядача, і водночас несе і відображає в його контексті соціальне значення, а також на тому, що другою видатною характеристикою сучасного мистецтва руху є відповідність нових форм танцювального вираження рухам, які характерні для сучасної людини [10, 37].

У танцювальних дослідженнях зазвичай вибудовується генеалогія, що пов'язує підходи провідних представників німецького танцю модерн, засновника танцювального відділення німецького експресіоністського танцю при

консерваторії в Ессені, який ввів поняття «танцтеатр» до загального обігу, К. Йосса, його учениці П. Бауш та учениці Р. Лабана і Е. Жан-Далькроза М. Вігман.

Варто зазначити, що означені експерименти відбувалися в межах танцтеатру – особливого стилю танцю, який виник з нових форм експресіоністського танцю (або «виразного танцю»). У перехідний період в німецькій культурі масштаби танцювального театру стали самостійними як універсальний стиль, про що згодом засвідчили його тривалий вплив на американський і британський сучасний танець.

Науковці стверджують, що поняття танцтеатру означає унікальне поєднання танцю і театральних методів сценічного виконання, створення нової, унікальної форми танцю, яка, на відміну від класичного балету, відрізняє себе засобами наміченого посилення на реальність [8].

Провідний теоретик виразного танцю Р. Лабан позиціював танцтеатр як міждисциплінарну форму спільного мистецтва, що повинна дозволяти втягуватися у характерну еврихмічну гармонію, що потім виражається на сцені [3, 50].

Естетична привабливість танцтеатру, на думку дослідників, походить із загального матеріального та культурного досвіду, який пробуджує жагу життєвого досвіду, чуттєвого контакту з тим, що здається реальним і задовольняє бажання побачити те, що важливо для людства на відстані, але відчуваючи причетність до того, що дійсно рухає людьми, бачення реальних тіл та істинних емоцій.

Деякі німецькі дослідники, наприклад, Н. Сервос, виділяє цей театральний спосіб сприйняття як визначальну характеристику робіт П. Бауш, наголошуючи, що він являє собою «театр досвіду», який наслідує типологію безпосереднього глобального осягнення [9, 22]. Незалежно від свого культурного походження глядачі сприймають «театр як комунікацію почуттів» та «істинність почуттів», яка рухається на сцені [9, 24]. Ілюзії безпосередності розмивають різницю між показом хореографічних фігур на сцені та їх переглядом і не визнають моделі репрезентації і сприйняття, які керують емоційною дією на сцені. Проте, С. Хушка акцентує на тому, що аналіз цих естетичних моделей засвідчують їх відмінності. Дослідниця наголошує, що П. Бауш зайняла принципово іншу позицію відносно позиції, яку пропагувала її попередниця: «зміщуючи акценти з абсолютної істини на правдивість будь-якої конкретної фізичної дії на сцені, зберігаючи

при цьому звернення до почуттів, вона прагнула розвивати емоційно визначені форми руху і створити спільний простір людського досвіду поза будь-яким есенціалізмом» [7, 183].

Радикальна відмінність між естетикою М. Вігман та П. Бауш полягає в художньо-естетичних принципах репрезентації, в тому як саме вони «хореографують» емоції.

Стиль М. Вігман та стиль П. Бауш, їх відповідні фізичні конструкції емоцій та політика тіла, якої вони дотримувалися, позначені відчутними соціальними та культурними проблемами. Так, наприклад, естетика М. Вігман є філософією життя, що розвинулася під впливом націонал-соціалізму, тоді як коріння світогляду П. Бауш знаходиться в революційному русі.

Незважаючи на фундаментальний принцип вираження та спільну емоційну мову тіла, історична контекстуалізація стилів виявляє відмінності в їх естетиці рухів, зокрема у відмінності між хореографічними методами П. Бауш і імпровізацією М. Вігман.

На думку С. Хушки, свідченням відмінностей є безпосередньо постановки та хореографії, фізичне вираження емоцій та театральна фігура переживання руху. дослідниця наголошує, що «в той час, коли система театральності Вігман конструює абсолютистську модель суб'єкта, який переміщується пасивно, Бауш займається рефлексивним пошуком ідентичності в просторі пасивних емоцій» [7, 190].

М. Вігман включила у свою практику різноманітні мотиви обертів та кружлянь і закріпила їх в релігійному образі тіла. Їх тем і динаміка змінювалися відповідно до їх просторового спрямування, обертаючись довкола центру. Момент екстатичного переживання, пов'язаний в культурній антропології з обертальним рухом, створює натхненне джерело, з якого тіло наповнюється різноманітними враженнями емоційного збудження, проявляючись як виразний момент стану пасивного руху, екстатичний момент, який переміщує тіло в стан підвищеної релігійної емоції, ніби «океанічне» почуття без відчуття фізичної реальності, візуалізується в образі «несвідомого досвіду єдності» [13, 28].

М. Вігман, використовуючи ритуальний танець як тло, стилізує акт перетворення в танцювальний культ і ставить надзвичайно могутні жести болі і смерті, щоб спроектувати довгоочікуване спасіння в образах трансцендентності. Образ безтілесності, який також з'являється в танцюристці у стрибку, як «прагнення вгору до яскравої легкості» [12,

34], несе на собі печатку смерті. Таким чином вона прагне зобразити емоційний простір переміщеного, що отримує своє значення в сотеріологічному образі безтілесності.

Значущість цієї естетики зрештою стає очевидною в «самостиліфікації» М. Вігман та її розумінні себе як вчителя. На думку дослідників, естетика її репрезентації реалізує теологію танцю, трансцендентне виправдання формування особистості оперує жестами безсилля та підкорення [7, 189].

На відміну від М. Вігман, К. Йоссе наголошував на тому, що саме класичний танець повинен стати основою танцю сучасного.

Сценічна автономія, в якій різноманітні індивідуальні дії відбуваються одночасно, а також автономія різноманітних театральних засобів, таких як музика, сценічний простір, звуки та хореографія, є однією з точок відліку в поліфонізмі методу композиції К. Йоссе, в його структурному розкритті мултиритмічних можливостей тіла, вільних асоціацій та дисоціацій ритмів тіла, композиції та музики. Сепарація елементів Б. Брехта та метод вільної композиції комбінувалися в сучасному танцювальному театрі К. Йоссе, особливо в структурних принципах монтажу, з його вимогами, щоб жорстка формальна структура сприяла створенню драматичної наївності або психологічна дія у відсутності лінійної логіки [10, 38].

У традиції К. Йоссе, навчальні комбінації завжди розуміються як невеличкі хореографічні постановки, які тренують композиційне мислення – він прагнув, щоб його учні гостро осмислювали можливості варіацій та численні можливості артикуляції руху.

Для М. Вігман «як» було набагато важливішим за «що», тобто унікальність танцю була на першому місці.

Естетика танцю М. Вігмана драматизує вираження падіння і капітуляції, смирення і щастя, жертви і святої церемонії, закликів до смерті і ознак життя. Але все це набуває форми у зв'язку з «емоційними формулами» влади. Як політичні жести, що викликають страх, вони дотримуються абсолютистського диктату М. Вігмана, що створюють «єдність вираження та функції, тілесність, через яку світить світло, форму, наповнену духом» [11, 23].

Поставлене в хореографію тіло виступає як релігійний медіум і являє собою образ його абсолютистської (без)владності: з нього говорить мова божественного одкровення. «Вона [танцюристка] є посудиною, живий вміст якої неодноразово змушує її сяяти

сильним жаром, доки взаємний процес плавлення не завершиться і тепер з нами промовляє лише єдність художньої події» [11, 23].

Танець стає «абсолютним мистецтвом», бо саме там «пізнання про речі зупиняється, тільки досвід є законом; починається танець» [12, 157].

У Танцтеатрі П. Бауш дає про себе знати певний тип розуміння, яке імпліцитно тримає хореографічний і театральний простір відкритим для запитань про історичний горизонт досвіду його хореографічних тіл. П. Бауш працювала, розуміючи, що суб'єкт крихкий і соціально обумовлений. Однак М. Вігман розглядає основу руху як теологічну владу, яка сприяє уявленню про єдиний, абсолютний суб'єкт. Хореографічний простір М. Вігмана, як естетичний і теологічний простір, ізолюється від форм іманентного знання. Танці та їх естетика мотивовані уявною всемогутністю, яка постає під виглядом безсилля. Його поштовхом є досвід зворушення.

Саме «досвід» став центральною концепцією її танцю – з позиції глибокого скептицизму до мови, метою було показати людини в її істинному втіленні. Хореографічний підхід М. Вігмана до цього досвіду оспівує образ тіла в екстазі влади, тіла, яке в кінцевому підсумку позбавлене емпатії.

Роботи П. Бауш, навпаки, дозволяють зрозуміти, наскільки увага до емоційних фізичних станів і образів руху сприяє хореографічній передачі досвіду та створення рефлексивного простору в допитливому пошуку предмета.

Наукова новизна. Досліджено художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю на основі аналізу хореографії, естетики та дискурсу руху К. Йоссе, М. Вігман та П. Бауш; виявлено основоположні театральні концепції діапазону емоцій провідних представників німецького експресивного танцю, що мотивує фізичний рух; визначено, що П. Бауш, М. Вігман та К. Йоссе працюють з емоційним простором, що безпосередньо пов'язаний з фізичним рухом і конфігурує власну унікальну естетику переживання руху – танцюристи естетизують людське тіло, охоплене і підвладне сильними емоціями.

Висновки. Характерний інтерес німецького експресіоністського танцю до незнакових, випадкових або природних проявів тілесності, спрямованість на порушення раніше встановлених кордонів художнього, пошуки новаторських способів наближення до хаосу реальності, які викликають формування певних моделей

тілесності та ін. відчутно простежуються і в сучасному танці початку ХХІ ст. – феномені, який репрезентує унікальний спосіб художньо-тілесного моделювання світу, стає одним із важливих трансляторів та генераторів актуальних культурно-мистецьких значень та сенсів.

### Література

1. Поповичева А. В., Усачев Ю. Ю. Особенности форм художественного произведения на материале современного танца. Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2017. № 11–12 (15–16). С. 71–75.

2. Солощенко В. М., Титович Д. А. Развитие ведущих школ танца в Германии, Швейцарии та Австрии. Актуальные вопросы мистецької освіти та виховання. 2014. 1–2 (3–4). С. 136–145.

3. Урсегова Н. А., Руднева А. Л. Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства. Colloquium-journal. 2019. № 3–3(27). С. 50–51.

4. Хоцяновська Л. Ф. Курт Йосс – теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 216–221.

5. Чепалов О. І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореферат дис. доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2008.

6. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2010. № 1. С. 242–246.

7. Huschka S. Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved”. In New German Dance Studies, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press Urbana, Chicago, and Springfield, 2012. pp. 182–199.

8. Servos N. International Dictionary of Modern Dance. Stanford Presidential Lectures. 1998. URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> (дата звернення : 16 жовтня 2021).

9. Servos N. Pina Bausch. Tanztheater. Munich: K. Kieser, 2003. 299 p.

10. Walther S. K. Kurt Jooss the evolution of an artist. The Dance Theatre of Kurt Jooss. 1993. Vol. 3. pp. 7–25.

11. Wigman M. Tanz. in Das Mary Wigman-Werk, ed. Rudolf Bach. Dresden: Reissner, 1933. 62 p.

12. Wigman M. Das Tanzerlebnis. In Mary Wigman – Ein Vermächtnis, edited by Sorell, Walter. Wilhelmshaven, Germany: Noetzel & Heinrichshofen, 1986. pp. 154–156.

13. Wigman M. Die Sprache des Tanzes. Stuttgart: Ernst Battenberg, 1986. 118 p.

14. Western dance. Modern dance. Britannica. URL : [https://www.britannica.com/art/Western-](https://www.britannica.com/art/Western-dance/Modern-dance)

dance/Modern-dance (дата звернення : 20 жовтня 2021).

### References

1. Popovicheva, A. V., Usachev, Yu. Yu. (2017). Features of the forms of a work of art on the material of contemporary dance. St. Petersburg educational bulletin, no. 11–12 (15–16), pp. 71–75 [in Russian].

2. Soloshchenko, V. M., Titovich, D. A. (2014). Development of leading dance schools in Germany, Switzerland and Austria. Current issues of art education and upbringing, no. 1–2 (3–4), pp. 136–145 [in Ukrainian].

3. Ursegova, N. A., Rudneva, A. L. (2019). Dance theater as a synthesis of choreographic and acting art. Colloquium-journal, no. 3–3 (27), pp. 50–51 [in Russian].

4. Khotsyanovska, L. F. (2019). Kurt Joss - theorist, practitioner, teacher and his influence on the development of modern choreographic art. Art notes, Issue 35, pp. 216–221 [in Ukrainian].

5. Chepalov, O. I. (2008). Genre-style modification of performances of Western European choreographic theater of the twentieth century. Abstract of Ph.D. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

6. Shabalina, O. M. (2010). From expressive dance to intellectual dance. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, no. 1, pp. 242–246 [in Ukrainian].

7. Huschka, S. (2012). Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved”. In New German Dance Studies, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press Urbana, Chicago, and Springfield, pp. 182–199 [in English].

8. Servos, N. (1998). International Dictionary of Modern Dance. Stanford Presidential Lectures. URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> [in English].

9. Servos, N. (2003). Pina Bausch. Tanztheater. Munich: K. Kieser [in English].

10. Walther, S. K. (1993). Kurt Jooss the evolution of an artist. The Dance Theatre of Kurt Jooss, Vol. 3, pp. 7–25 [in English].

11. Wigman, M. (1933). Tanz. in Das Mary Wigman-Werk, ed. Rudolf Bach. Dresden: Reissner [in German].

12. Wigman, M. (1986). Das Tanzerlebnis. In Mary Wigman – Ein Vermächtnis, edited by Sorell, Walter, Wilhelmshaven, Germany: Noetzel & Heinrichshofen, pp. 154–156 [in German].

13. Wigman, M. (1986). Die Sprache des Tanzes. Stuttgart: Ernst Battenberg [in German].

14. Western dance. Modern dance. Britannica. URL : [https://www.britannica.com/art/Western-](https://www.britannica.com/art/Western-dance/Modern-dance)

Стаття надійшла до редакції 19.08.2021  
Отримано після доопрацювання 08.09.2021  
Прийнято до друку 17.09.2021

**Цитування:**

Журавльова А. В. Варіативність художньо-естетичних особливостей соціального танцю Бразильський Зук та його підстилів. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 100-105.

*Журавльова Анастасія Володимирівна, викладач факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-4690-2929>  
*nastichka2003@ukr.net*

Zhuravleva A. (2021). Variability of artistic and aesthetic features of social dance Brazilian Zuk and its bedding. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 100-105 [in Ukrainian].

## ВАРІАТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СОЦІАЛЬНОГО ТАНЦЮ БРАЗИЛЬСЬКИЙ ЗУК ТА ЙОГО ПІДСТИЛІВ

**Мета статті** – виявити жанрову, стилістичну та ритмічну специфіку соціального танцю Бразильський Зук, а також теоретизувати художньо-естетичні особливості нових танцювальних підстилів, розроблених на його основі. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний метод, завдяки якому визначено основні характеристики соціального танцю Бразильський Зук; образно-стилістичний та формально-стильовий метод, які посприяли виявленню системи типових форм та лексичних особливостей, властивих означеному танцю та розроблених на його основі підстилям; метод компаративного аналізу, завдяки якому виявлено спільні та відмінні риси традиційного соціального танцю Бразильський Зук та новаторських підстилів, створених на його основі; метод теоретичного узагальнення, що посприяв підведенню підсумків дослідження. **Наукова новизна.** Досліджено процес зародження та розвитку одного з найпопулярніших соціальних танців ХХІ ст. Бразильського Зука; виявлено і проаналізовано композиційні особливості Бразильського Зука; вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто жанрово-стилістичні та ритмічні особливості основних підстилів (Rio-zouk style, Porto-Seguro style, M-zouk, Neo-zouk) та підстилів (Modern zouk, Soulzouk R&B zouk) Бразильського Зука і виявлено специфіку їх художньо-естетичної варіативності. **Висновки.** Дослідження виявило, що Бразильський Зук – це самостійний стиль сучасного танцювального мистецтва, для якого характерний ряд ознак: атмосфера виконання (майданчики для соціальних танців, танцювальні конференції, семінари та ін.); створення композиції Бразильського Зука зазвичай є колективним процесом – авторство стилю та підстилів належить талановитим танцюристам, які наділені даром імпровізації та специфічним темпераментом; особливий індивідуальний тип танцювального руху: базова послідовність кроків пов'язана з метроритмічними особливостями музичного супроводу; специфічна комбінація пластичності, гнучкості, обертань створює індивідуальні підстилі танцю: акробатичний Acro Zouk, плавний Флоу Зук, контрастний Зук Революшн, імпровізаційний М-зук, запальний Ламбазук, філософсько-гіпнотичний Нео-зук та ін. Перспективи новаторських пошуків в галузі жанрово-стильової взаємодії Бразильського Зука та сучасних танцювальних напрямів полягають в унікальній першооснові танцю, що позиціонується як початковий імпульс для подальших лексичних та ритмо-інтонаційних хореографічних експериментів і залежать від особливостей осмислення розробниками жанрового першоджерела та методів їх роботи з танцювальним і музичним матеріалом.

**Ключові слова:** Бразильський Зук, соціальний танець, художньо-естетичні особливості, М-зук, Нео-зук, Ламбазук.

*Zhuravleva Anastasia, Lecturer at the Faculty of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Variability of artistic and aesthetic features of social dance Brazilian Zuk and its bedding**

**The purpose of the article** is to identify the genre, stylistic and rhythmic specifics of the social dance Brazilian Sound, as well as to theorize the artistic and aesthetic features of the new dance backgrounds developed on its basis. **Methodology.** A typological method was applied, thanks to which the main characteristics of the social dance Brazilian Zuk were determined; figurative-stylistic and formal-stylistic method, which helped to identify a system of typical forms and lexical features inherent in the dance and developed on its basis substrates; the method of comparative analysis, which revealed the common and distinctive features of the traditional social dance Brazilian Sound and innovative backgrounds created on its basis; method of theoretical generalization, which helped to summarize the results of the study. **Scientific novelty.** The process of origin and development of one of the most popular social dances

of the XXI century is studied. Brazilian Zuk; the compositional features of the Brazilian Sound were identified and analyzed; For the first time in domestic art history the genre-stylistic and rhythmic features of the main sub-styles (Rio-zouk style, Porto-Seguro style, M-zouk, Neo-zouk) and sub-styles (Modern zouk, Soulzouk R&B zouk) of the Brazilian Zuk are considered and the specificity of their art is revealed. aesthetic variability. **Conclusions.** The study found that the Brazilian Sound is an independent style of modern dance art, which is characterized by a number of features: the atmosphere of performance (platforms for social dances, dance conferences, seminars, etc.); creating a composition of the Brazilian Sound is usually a collective process - the authorship of style and background belongs to talented dancers, who are endowed with the gift of improvisation and specific temperament; special individual type of dance movement: the basic sequence of steps is connected with metrorhythmic features of musical accompaniment; a specific combination of plasticity, flexibility, and rotations creates individual dance backgrounds: acrobatic Acro Zouk, smooth Flow Zuk, contrast Zuk Revolution, improvisational M-zuk, inflammatory Lambazuk, philosophical-hypnotic Neo-zuk, and others. Prospects for innovative research in the field of genre-style interaction of the Brazilian Sound and modern dance trends are the unique basis of dance, which is positioned as the initial impetus for further lexical and rhythmic-intonational choreographic experiments and depends on the peculiarities of musical material.

**Keywords:** Brazilian Zuk, social dance, artistic and aesthetic features, M-zuk, Neo-zuk, Lambazuk.

Актуальність дослідження. Одним із найпопулярніших соціальних танців сучасності є Бразильський Зук, який виник зі сформованого в 1980-х рр. на французьких островах стилю ритмічної танцювальної музики Зук, і станом на перше десятиліття ХХІ ст. отримав надзвичайне поширення в світі. Завдяки діяльності провідних хореографів Бразильський Зук отримав подальший розвиток в кількох різноманітних напрямках та підстилях, що вирізняються власною художньо-естетичною своєрідністю.

Зважаючи на активну популяризацію практики соціального танцю Бразильський Зук в Україні (наразі він вважається одним із найвідоміших танців, а елементи його танцювальної лексики використовуються в сценічних хореографічних постановках та конкурсних програмах), вважаємо за необхідне теоретизувати жанрову, стилістичну, ритмічну специфіку танцю, та художньо-естетичні особливості нових танцювальних напрямів і підстилів, розроблених на його основі.

Аналіз досліджень. На сучасному етапі теоретичне осмислення особливостей процесу розвитку соціального танцю, його жанрових, стилістичних, ритмічних характеристик, техніки виконання та методики навчання у вітчизняній гуманітаристиці знаходиться на початковій стадії. Проте неможливо не відмітити окремі дослідження та наукові публікації, присвячені означеній проблематиці. Серед інших варто згадати статті Р. Гриценюка «Соціальні танці в соціокультурному просторі ХХІ ст.: спортивно-змагальний аспект» [1], А. Дончак «Психолого-педагогічні, реабілітаційні та методичні аспекти функціонування соціального танцю в Україні» [2], Д. Погибіль «Педагогіка соціального танцю в сучасному соціокультурному просторі» [3],

О. Плахотнюка «Квітнесенція соціальних танців» [4] та ін.

Водночас тема особливостей Бразильського Зука в контексті соціального танцю сучасності і досі не стала предметом окремого мистецтвознавчого дослідження.

Мета статті – виявити жанрову, стилістичну та ритмічну специфіку соціального танцю Бразильський Зук, а також теоретизувати художньо-естетичні особливості нових танцювальних напрямів і підстилів, розроблених на його основі.

Виклад основного матеріалу. Стиль танцювальної ритмічної музики Зук (від фр. “вечірка” або “фестиваль”), який походить з французької Вест-Індії (зокрема острови Гваделупа та Мартініка) на початку 80-х рр. ХХ ст. став підґрунтям для розвитку двох самостійних соціальних танців – Карибського Зука та Бразильського Зука.

Танець Карибський Зук, ареалом поширення якого є острови Гваделупа, Мартініка та Св. Люції виконується в парах (партнер знаходиться впритул до партнерки заду, а вона змикає руки на його шиї) нагадує румбу і виконується шляхом перенесення ваги з однієї ноги на іншу під музичний супровід (виконується два кроки – «toom-cheek, toom-cheek») [7, 16].

Бразильський Зук походить від популярного наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. складного у виконанні танцю Ламбада, який поступово почали танцювати під музику стилю Зук (звідси назва нового танцю – Ламбазук). З розвитком танець природним чином видозмінювався, запозичуючи нові рухи з інших танців та танцювальних напрямів, популярних в латинській Америці, зокрема Самба де гафіейра, Сальса, Танго, Болеро, контемпорарі та навіть хіпо-хоп набуваючи різноманітних характеристик в різних штатах

Бразилії та інших країнах світу, створюючи інтерпретації та підстилі Зук.

Відомий танцюрист і викладач танців Алекс Карваотр виділяє чотири основні підстилі (відгалуження) Бразильського Зук, швидкість виконання, техніка та настрої яких залежать від характеру та ритму музики:

– Традиційний Зук або Ріо Зук (Rio-zouk style),

– Ламбазук або стиль Порто-Сегуро (Porto-Seguro style),

– М-зук (M-zouk),

– Нео-зук (Neo-zouk) [6, 10].

Ріо Зук – стиль, розроблений на основі таких танців, як Ламбада та Самба де Гафіейра, що включає також певні основи класичного танцю, а також лінійні та кругові рухи; надзвичайно енергійний, глибокий та пристрасний танець. Засновниками цього стилю є всесвітньо відомі бразильські інструктори Рената Печанья (Renata Peçanha) та Аділіо Порто (Adilio Porto), які цілеспрямовано займалися розробкою та систематизацією його техніки, створивши єдину методику навчання Бразильському Зuku, що визнана у всьому світі. На основі аналізу базового кроку, вони вирішили зробити лінійний танець, але з обов'язковою присутністю в ньому характерних для Ламбади рухів стегон і голови.

Художньо-естетичні характеристики Бразильського Зук базуються на поєднанні видовищності, чуттєвості та краси ліній і репрезентують унікальний діалог між партнерами, сповнений цілим спектром емоцій.

Бразильський Зук – надзвичайно контактний танець, що дозволяє партнерці максимально проявити власну жіночність, а партнеру – мужність (саме він визначає архітектуру, малюнок танцю, послідовність рухів та обігравання акцентів у музиці).

Перший конгрес цього соціального танцю було організовано в Піо-де-Жанейро в 1997 р., під час проведення якого вчителі Бразильського Зук отримали можливість поділитися власними практичними напрацюваннями і налагодити спілкування між танцюристами з різних країн.

Посилення інтересу до танцю серед професіоналів посприяло збагаченню лексики Бразильського Зук, оскільки танцюристи активно застосовували власні знання з інших хореографічних стилів. Характерним для танцю є плавні рухи, похитування волоссям, рух голови/волосся.

Основу танцю, на якій будуються складні комбінації, складають такі рухи, як:

– Базовий або Основний крок (Basic Zouk step): рух пари однією лінією складається з 3-х кроків: перший – основний (партнер починає рух назад), два інші – невеликі;

– Ель Коррідор (El Corredor): виконується на інерції з Основного кроку; цей крок дозволяє комбінувати базовий крок Зук з іншою комбінацією рухів, щоб змінити положення з партнером;

– Поворот з затримками (Turning with setbacks): крок являє собою комбінацію кроку Раннер степ та Поворот, тому він також відомий як Твіст із затримками. Цей крок вважається більш завершеним, якщо партнерка деталізує роботу голови;

– Зук коливання (Zouk ripples): в танці надзвичайно важливо знати як створювати хвлеподібні рухи, оскільки вони надають йому чуттєвості – у випадку Бразильського Зук хвилі створюють двома способами:

1) починаючи зверху, з голови: специфіка виконання полягає в тому, щоб вивести вперед кожну частину тіла природним рухом, створюючи своєрідну ланцюгову реакцію – голова, шия, плечі, спина, таз, ноги, коліна;

2) починаючи знизу – з колін (під час виконання хвилі знизу танцюристи виводять вперед кожну частину тіла як описано вище, але починаючи з колін);

– Рух голови (Head movement): рух голови є основним для танцю Бразильський Зук і вимагає детального опрацювання, оскільки, не зважаючи на візуальну легкість його виконання вважається досить небезпечним;

– Простий поворот: поворот партнерки при веденні партнера;

– Бонус (Bonus): розкриття пари з наступним поворотом партнерки;

– Латерал (Lateral): боковий рух, кроки пари траєкторією овалу один навпроти одного, корпус партнера завжди розгорнутий до партнерки, окрім моменту коли вони проходять один поз одного;

– Ланж (Lunge): півповорот праворуч, вихід з руху Літерал в бік з наступним поворотом партнерки;

– Ланж поворот з поверненням (Lunge Turn & Return): півповорот ліворуч з обертанням партнерки спочатку ліворуч, а потім праворуч (може включати кілька циклів), вихід – після обертання партнерки праворуч, партнер забирає її на Основний крок;

– Алса-поворот (Alsa turn): інерційний рух, під час якого партнер веде партнерку і змінює напрям руху на 90-120 градусів, на синкопу робить жорсткіше ведення двома руками (партнерка робить невелику препідготовку) і на рахунок 3 виконує поворот партнерки, повертаючись в Основний крок;

– Даймонд (Diamond): ця фігура дозволяє об'єднати Основний крок та Латерал – під час виконання кроку Латерал партнер обходить партнерку довкола ліворуч, а потім забирає її в Основний крок; основний принцип виконання фігури полягає в тому, що вона має один вхід і один вихід і може включати додатково Поворот під рукою (One arm turn) або Поворот над рукою (Over arm turn);

– Вірадінга (Viradinha): вихід в півколо з наступним поверненням в базовий крок;

– Камбре (Cambre): нахил спиною назад виконується партнеркою відповідно до рівня складності:

1) голова відкидається назад при розслабленій шії (погляд на долоню партнера) – цей рівень зазвичай використовується при виконанні оборотів;

2) найбільш поширене Камбре виконується через спину – спочатку верхня частина тулуба, а потім голова (акцент на волоссі на рахунок 2), підйом також через спину, голова наздоганяє;

3) глибокий прогиб від верху живота через спину до голови вимагає підтримки партнера або опори на нього в процесі виконання (також через спину);

4) у цьому варіанті Камбре, що виконується вниз і вгору через спину включаються коліна, а партнер підтримує за обидві руки;

5) найнижчий рівень Камбре: партнерка опускається на витягнуті руки, коліна ледь розведені в боки, на носках, п'ятки відірвані від підлоги, спина пряма.

Ламбазук або стиль Порто-Сегуро (Porto-Seguro style) – стиль Ламбади або її варіації, що виконуються під музику Зук; характеризується швидким темпом виконання, амплітудними рухами, значним переміщенням пар танцюристів майданчиком, наявністю багатьох рухів та запальним характером. Оокремі рухи з Ламбазука використовуються при виконанні Rio-zouk style, проте відсутні рухи плечима, які також характерні і для Кубинської Сальси – замість цього плечі заіксовані, а стегна переміщуються з метою створення чуттєвого ефекту. Основні рухи головою: Кабеча (Cabeça) – голова рухається за ходом плеча,

Бонка (Bonca) – рух головою у зворотньому від плеча напрямку, Чікоте (Chicote) – так званий «рух кнута», Камбре (Cambre) – зворотня арка/падіння.

М-зук (M-zouk) – стиль Зука, розроблений в Іспанії, на острові Мальорка (звідси й повна назва - Майорка Стайл Зук) хореографом Джеферсоном Коста в 1990-х рр. на основі поєднання техніки Традиційного Зуку та Ламбазуку з іспанською Румбою. Першочергово стиль розвивався ізольовано від бразильських стилів та має відмінний від них базовий крок і набір елементів; характеризується домінуванням спіралеподібних форм та глибоких прогибів під час виконання, а також можливістю виконувати танцювальні елементи в прямому та дзеркальному виконанні, завдяки зміні напрямів. В основі цього стилю покладено елементи класичного і модерн-балету, а також контактної імпровізації. Головними характеристиками танцю є зміна швидкості рухів та обертів, а також відсутність стандартних комбінацій, що створює передумови для імпровізування – М-зук визначає свої основні кроки та рухи за номентклатурою, а не за заделегіть створеними шаблонами, що означає, що патерни можна визначити як послідовність певних рухів. У 2000 р. Дж. Коста заснував Асоціацію М-зук Майорки з метою поширення стилю засобами проведення конкурсів, семінарів та конгресів. Найвідомішими вчителями та популяризаторами стилю є танцюристи Даніель і Летісія Естевес (Daniel and Leticia Estévez).

Нео-зук (Neo-zouk) – стиль та філософія танцю, що фокусується на дослідженні танцювальних рухів, їх винайдення в моменті їх виконання, створений Мефі Зукером та Руанітой Сантос в 2007 р. Візуально виглядає як гіпнотичний, тягнучий, безперервний танець, в якому майже відсутні хвилеподібні та ритмічні рухи, характерні для традиційного Зука – постійний рух колом, коли партнерку постійно повертають в різних положеннях; руки і ноги виконавців постійно переплітаються, корпус вигинається динамічно і водночас плавно. Виконується під повільну музику з великою кількістю плавних рухів і має на меті передусім вироблення відчуття довіри партнеру. Відчувається зв'язок стилю Нео-зук з контемпорарі, зокрема в аспекті спрямованості на кінетичне осмислення власного тіла та його можливостей, осмислення відчуття і процесу руху відносно

свого партнера та навколишнього простору [6, 11].

Також відомо багато підстилів танцю, в яких розвинуто ті чи інші елементи, домінуючими є нові рухи та способи виконання:

– Зук Лав (Zouk Love), що характеризується повільністю виконання кроків та рухів, романтичністю їх емоційного наповнення та відсутністю відстані між партнерами;

– Сучасний зук (Modern zouk) – танець увібрав у себе багато елементів з різних стилів Бразильського зука;

– Соулзук (Soulzouk) – являє собою скоріше філософію танцю, аніж конкретний стиль, і фокусується на принципах біомеханіки людини;

– R&B зук – суміш Бразильського зука та сольного напрямку R&B;

– Флоу Зук (Flow Zouk) – виконання цього підстилю характеризується надзвичайною плавністю та текучістю;

– Акро Зук (Acro Zouk), в якому поєднано елементи різних підстилів Бразильського Зука та акробатичні трюки (зокрема сальто);

– Бача Зук (Bacha Zouk) – підстиль репрезентує поєднання кроків та рухів соціального танцю Бачата (Базовий крок Бачати, Базовий поворот з закритої позиції, кроки в бік з підставкою та поворотом корпусу, повороти з місця на 180 градусів із закритої позиції в тіньову та ін.) [7, 18] з основними елементами Бразильського Зука.

Активну популярність та розвиток Бразильського Зука на сучасному етапі засвідчує стиль Зук Революшн (Zouk Revolution), розроблений танцюристом Жоао Жилберту (João Gilberto). Він характеризується контрастністю між м'якими плавними рухами і більш енергійними, що виконуються з елегантністю, балансом та контролем. Зазвичай Революційний Зук танцюють під ритмічну музику в поєднанні з репречитативом в пуерто-ріканському стилі реггетон (reggaeton) [5, 133], що робить танець більш чуттєвим.

Соціальний танець Бразильський Зук – глибинне і неординарне явище сучасної танцювальної культури, яке динамічно реагує на тенденції глобальних світових процесів у цілому та хореографічного мистецтва зокрема.

Наукова новизна. Досліджено процес зародження та розвитку одного з найпопулярніших соціальних танців ХХІ ст. Бразильського Зука; виявлено і проаналізовано

композиційні особливості Бразильського Зука; вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто жанрово-стилістичні та ритмічні особливості основних підстилів (Rio-zouk style, Porto-Seguro style, M-zouk, Neo-zouk) та підстилів (Modern zouk, Soulzouk R&B zouk) Бразильського Зука і виявлено специфіку їх художньо-естетичної варіативності.

Висновки. Дослідження виявило, що Бразильський Зук – це самостійний стиль сучасного танцювального мистецтва, для якого характерний ряд ознак: атмосфера виконання (майданчики для соціальних танців, танцювальні конференції, семінари та ін.); створення композиції Бразильського Зука зазвичай є колективним процесом – авторство стилю та підстилів належить талановитим танцюристам, які наділена даром імпровізації та специфічним темпераментом; особливий індивідуальний тип танцювального руху: базова послідовність кроків пов'язана з метроритмічними особливостями музичного супроводу; специфічна комбінація пластичності, гнучкості, обертань створює індивідуальні підстилі танцю: акробатичний Acro Zouk, плавний Флоу Зук, контрастний Зук Революшн, імпровізаційний М-зук, запальний Ламбазук, філософсько-гіпнотичний Нео-зук та ін.

Перспективи новаторських пошуків в галузі жанрово-стильової взаємодії Бразильського Зука та сучасних танцювальних напрямів полягають в унікальній першооснові танцю, що позиціонується як початковий імпульс для подальших лексичних та ритмо-інтонаційних хореографічних експериментів і залежать від особливостей осмислення розробниками жанрового першоджерела та методів їх роботи з танцювальним і музичним матеріалом.

### Література

1. Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі ХХІ ст.: спортивно-змагальний аспект. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79–84.
2. Дончак А. М. Психолого-педагогічні, реабілітаційні та методичні аспекти функціонування соціального танцю в Україні. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 240–248.
3. Погибиль Д. О. Педагогіка соціального танцю в сучасному соціокультурному просторі. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2013. Вип. 15. С. 173–177.

4. Плахотнюк О. Квітнесенція соціальних танців. Танцювальні студії : зб. наук. пр. 2018. Вип. 1. С. 28–37.

5. Marshall W. Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton. Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture. 2008. Issue 53. pp. 131–151.

6. Occo J.-C. The Codification of Zouk. OCCO, 2019. 48 p.

7. Sweezey G. Social Dancing: Become Social Dancer Professionally: Social Distance Dancing. Michigan: Independently published, 2021. 67 p.

8. Zouk. Social Dancing In and Around Vancouver BC. URL : <http://www.heritageinstitute.com/danceinfo/description/s/zouk.htm> (дата звернення : 2 вересня 2021).

### References

1. Gritsenyuk, R. A. (2020). Social dances in the socio-cultural space of the XXI century: sports and competitive aspect. Art Notes, Issue 38, pp. 79–84 [in Ukraine].

2. Donchak, A. M. (2019). Psychological and pedagogical, rehabilitation and methodological aspects of the functioning of social dance in Ukraine. Current issues of art education and upbringing, Issue 1-2 (13-14), pp. 240–248 [in Ukraine].

3. Pogubil D. O. (2013). Pedagogy of social dance in the modern socio-cultural space. Scientific journal of NPU named after MP Drahomanov. Series 14: Theory and methods of art education, Issue 15, pp. 173–177 [in Ukraine].

4. Plahotniuk, O. (2018). The flowering of social dances. Dance studios, Issue. 1, pp. 28-37 [in Ukraine].

5. Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton. Lied und Populäre Kultur. Song and Popular Culture. Issue 53. pp. 131–151 [in English].

6. Occo, J.-C. (2019). The Codification of Zouk. OCCO [in English].

7. Sweezey G. (2021). Social Dancing: Become Social Dancer Professionally: Social Distance Dancing. Michigan: Independently published [in English].

8. Zouk. Social Dancing In and Around Vancouver BC. URL : <http://www.heritageinstitute.com/danceinfo/description/s/zouk.htm> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 17.09.2021  
Отримано після доопрацювання 11.10.2021  
Прийнято до друку 18.10.2021*

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-2180.40.2021.250361.

**Цитування:**

Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 106-110.

*Пастухов Олексій Анатолійович,*  
*старший викладач кафедри естрадно-сценічних*  
*жанрів Київської муніципальної академії*  
*естрадного та циркового мистецтва*  
<https://orcid.org/0000-0002-4083-5905>

Pastukhov O. (2021). Modern dance as a synthesis of means of artistic expression. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 106-110 [in Ukrainian].

## СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СИНТЕЗ ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

**Мета статті** – проаналізувати основні властивості сучасного танцю як особливого синтезу засобів мистецької виразності. **Методологія дослідження.** Міждисциплінарна методологія ґрунтується на інклюзії мистецтвознавчого і культурологічного підходів. Використано також такі загальнонаукові методи, як постановка проблеми та її вирішення, аналіз, синтез, дедукція, індукція, метод зв'язку абстрактного і конкретного. **Наукова новизна** полягає у окресленні перспективності досліджень сучасного танцю як синтезу засобів, форм і под. хореографічної, світоглядної та мистецької виразності. **Висновки.** Однією з найвагоміших детермінант особливості сучасного танцю як засобу конституювання естетично-чуттєвих вимірів простору та виразу ідентичності виконавця є його синкретична природа. В її основі – органічний синтез різних танцювальних стилів, а відтак – гранична здатність до продукування інноваційних змістів, а також відкритість до взаємодії з іншими мистецтвами, спортом, а також з класичними, історичними, народними та національними елементами інших танцювальних стилів та культур. Такий незвичний синтез перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів мистецької виразності.

**Ключові слова:** сучасний танець, хореографія, стиль, мистецтва, синтез.

*Pastukhov Oleksiy, Senior Lecturer of the Department of Variety and Stage Genres, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

### **Modern dance as a synthesis of means of artistic expression**

**The purpose of the article** is to analyze the main properties of modern dance as a special synthesis of means of artistic expression. Research methodology. **Interdisciplinary methodology** is based on the inclusion of art history and culturological approaches. General scientific methods such as problem statement and solution, analysis, synthesis, deduction, induction, method of connection of abstract and concrete are also used. **Scientific novelty** lies in outlining the prospects of research in modern dance as a synthesis of means, forms and so on. choreographic, ideological and artistic expression. **Conclusions.** One of the most important determinants of the features of modern dance, as a means of constituting the aesthetic and sensory dimensions of space and the expression of the performer's identity, is its syncretic nature. It is based on an organic synthesis of different dance styles, and thus – the ultimate ability to produce innovative content, as well as openness to interaction with other arts, sports, as well as with classical, historical, folk and national elements of other dance styles and cultures. Such an unusual synthesis turns modern dance into one of the most effective means of artistic expression.

**Key words:** modern dance, choreography, style, arts, synthesis.

Актуальність теми дослідження. Сучасні дослідження стверджують, що танець як найбільш широко поширене та чи не найдавніше серед мистецтв у всіх культурах, приносить глядачам і виконавцям радість та відчуття соціального зв'язку, а відтак відіграє першочергову роль у почуттях гедонії та евдемонії, що, у свою чергу, призводить до формування відчуття насолоди та наповнення життя сенсом. Адже евдемонія (з давньогрецької *εὐδαιμονία* – процвітання, блаженство) означає задоволення, блаженство, щастя, насолоду. В основі філософії евдемонізму – прагнення людини до щастя. Танець втримує величезне розмаїття засобів для успішного художнього і морального виховання, у ньому найповніше розкривається психоемоційний аспект мистецтва. Він дарує радість і танцюристу, і глядачеві, розкриває духовні сили, виховує художній смак й любов до прекрасного. Тому танець, як і будь-яке мистецтво, можна визначити одним з найважливіших предикторів у конституюванні естетично-чуттєвих вимірів реальності. Сучасний танець, крім цього, більше, ніж будь-який інший, на нашу думку, впливає на один з найважливіших вимірів щастя – конституювання та вираження власної ідентичності виконавця. Саме засобами хореографії виконавець передає це відчуття глядачам, реалізуючи одну з найважливіших соціальних функцій танцю – комунікативну. Однією з найвагоміших детермінант таких визначальних особливостей сучасного танцю, на нашу думку, є його синкретична природа, в основі якої органічний синтез різних танцювальних стилів, форм, засобів, а відтак – феноменальна здатність до продукування нових виразних змістів. Не останню роль відіграє відкритість до інноваційної взаємодії з різними формами інших мистецтв – музичного, вокального, театральнo-драматичного та ін. Такий незвичний синтез перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів не лише хореографічної, а й мистецької та світоглядної виразності. Це вимагає постійного моніторингу досвіду та змін, які відбуваються в сучасному хореографічному мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині активізувалися ґрунтовні дослідження українських мистецтвознавців, присвячені сучасним танцям, зокрема суперечливій історії їхнього виникнення, формування, еволюції та трансформації як окремого танцювального стилю: М. Погребняк «Танець модерн ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама

історичної ходи, еволюція» [12], «Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації» [11], О. Бігус, І. Герц, О. Маншилін, Д. Кондратюк, Л. Мова, А. Журавльова, Н. Донченко, Н. Батєєва «Сучасний танець. Основи теорії і практики» [5], І. Михайлова «Проблеми сучасного хореографічного мистецтва» [9], Н. Хольченкова «Сучасний танець: основні напрями та характерні особливості розвитку» [15] та інші. Також останніми роками зростає кількість дисертаційних досліджень, присвячених змінам та тенденціям у сучасній українській хореографії. Серед них – роботи Т. Павлюк «Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.» (2005 р.) [10]; О. Бігус («Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку», 2011 р.) [4]; Н. Семенова («Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть», 2019 р.) [13]; Є. Коваленко «Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави» (2017 р.) [7]. Проте у наукових розвідках українських вчених почасти важко знайти ґрунтовний аналіз особливостей пластики, естетики, синтезу танцювальних стилів і под., що особливо яскраво демонструють усі напрями сучасного танцю. Це також актуалізує продовження досліджень у цих напрямках.

Мета статті – проаналізувати основні властивості сучасного танцю як особливого синтезу засобів мистецької виразності.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво завжди першим чуттєво реагує на будь-які зміни у навколишній реальності, побутуванні та зміні потреб і смаків людини. Навіть можна вважати, що воно не просто пасивно слідує за модою, а й саме її створює, експериментуючи з несхожими на інші стилями, формами, прийомами, сміливо поєднуючи їх залежно від ідеї, яку потрібно донести у конкретному мистецькому проекті. Хоча нині суттєвий вплив на сучасний танець мають і інші танцювальні національні культури, які при цьому можуть гармонічно співіснують в межах одного танцювального стилю (наприклад, поряд з елементами нью-йоркського акробатичного стилю та лос-анджелеської пантоміми мирно сусідують елементи африканських танців, фрагменти бразильського бойового мистецтва капоейри та ін.). Виокремлення, а часто й об'єднання різних танцювальних стилів і технік у

сучасному танці – це не просто інноваційний підхід до вирішення нових танцювальних образів, а своєрідна хореографічна інверсія, зумовлена постмодерністськими світоглядними трансформаціями. Сучасний танець не дарма часто має назву «модерн», оскільки в його основі модернове мислення – як відгук на своєрідне розуміння світу, яке формується на становленні та пошуку опори не у висоті розумного, а в глибині несвідомого [1, 13]. Саме його пов'язують зі смисловими і стильовими трансформаційними мистецькими пошуками Р. Сен-Дені, М. Грехем, А. Дункан та ін. Адже самому танцю іманентно притаманне, як зазначає М. Бежар, зіштовхування і змішання різних хореографічних напрямів і видів мистецтва, що, власне, і народжує нові стилі [3, 89]. Тому хореографічні постановки завжди вирізнялися своєю оригінальністю та індивідуальністю, які закономірно почасти наперед визначені особистостями хореографа-постановника та виконавця, які для творення оригінального танцювального номера вимушені звертатися до синтезу різних хореографічних напрямів. Однак саме сучасні хореографи та виконавці отримали практично необмежену свободу вибору методів та прийомів своєї творчості. Поняття «сучасний танець» часто використовують у синонімічному ряду з такими поняттями, як «популярний танець», «естрадний танець», «танець-модерн». Поняття «сучасний танець» об'єднує низку напрямів хореографічного мистецтва. Наприклад, українська дослідниця Н. Хольченкова так класифікує основні напрями сучасного танцю:

1) сучасні танці: контемпорарі, модерн, джаз (класичний джаз, афро-джаз, стріт-джаз, бродвей, степ);

2) стріт-денс: вуличні стилі: хіп-хоп, брейк-данс, локінг, папінг, крамп; клубні стилі: хаус, вакінг, воуг, денс-хол; комерційні стилі: джаз-фанк, джаз-поп, авторська хореографія;

3) художні (артистичні) напрями: естрадний танець, диско (диско-слоу), фольк (народний стилізований танець) [14, 178]. Звичайно, існують й інші класифікації, але всі вони лише підкреслюють синкретичність сучасного танцю, його полістилістичність та здатність до синтезу.

Взагалі у сучасному танцювальному ландшафті особливо рельєфно проявляються тенденції до пластичності, метафоричності, довільної ритмопластики тощо, а також елементи фольклорної, побутової, спортивної,

джазової та іншої танцювальної лексики. Особливим засобом виразності сучасного танцю є пластика. Саме вона задає, на думку Н. Атитанової, своєрідний пластичний мотив (інтонацію), яка, у свою чергу, «по-перше, відбирається з багатьох реальних життєвих рухів, по-друге, узагальнює і загострює свою характерність і виразність, по-третє, організовується за законами ритму і симетрії, орнаментального візерунка, декоративного цілого» [2, 7-10]. Комплекс знань про біомеханіку, фізіологічні можливості людського тіла, розвиток кінезіології часто перетворюють сучасний танець на «вільний пластичний». Так пластика поряд з новими ритмами часто стає однією з вирішальних характеристик якості виконання. Також сучасному танцю притаманна еkleктика, яка поєднує елементи з класичного або історичного танцю, які доповнюють один одного своїми барвами (І. Кіліан). Наприклад, ідейно-образною і ціннісною константою контемпору (Contemporary dance) стало прагнення виконавця до пошуку нових засобів виразності з метою відійти від догматики класичного танцю та певної легковажності естрадного танцю. Головна риса контемпору – легкість, невимушеність, навіть певна розслабленість, насолода від рухів, використання інерції, дихання, законів гравітації для полегшення виконання, імпровізації. Не дивно, що його виконують в вільному одязі, босоніж і на підлозі. Саме тому, як зазначають дослідники, сучасний танець дає можливість артисту розкрити себе, відчути свій внутрішній стан через танець, допомагає збагатитися танцювальною лексикою та проявити себе через імпровізацію (...) сучасний танець також дає багато можливостей і нестандартних рішень в постановках, розвиває мислення та фантазію [9, 21]. Так, користуючись наявним, наперед визначеним матеріалом, виконавець у його відтворенні здатен відкрити те, що не передбачалося раніше [7, 25]. Так реалізується основна здатність виконавської рефлексії як універсального механізму пізнавальної діяльності, як провідного способу переосмислення текстів. Саме звідси походить її вагомість для розвитку традицій інтенсивним шляхом, на основі розкриття їх внутрішніх можливостей і метаморфоз [7, 27-28]. Н. Хольченкова наголошує на таких, як: – release based techniques (автор Джоан Скіннер) – техніка, яка ґрунтується на природних рухах і положеннях тіла, спирається на принципи зменшення напруги, використовуючи дихання

й інерцію для полегшення руху. Для техніки релізу характерні принципи розуміння людини як єдиного цілого, коли відсутній поділ розуму й тіла, а психоемоційний та духовний стан людини вважається такими ж важливими складовими руху, як і опорно-руховий апарат; – *flying low* (автор Девід Замбрано) – техніка роботи з підлогою та над підлогою, яка спрямована на роботу дихання, звільнення суглобів та м'язів від напруги, використання різних частин тіла як опори, сприйняття цілісності власного тіла та усвідомлення якості руху [14, 179]. Оскільки сучасний танець, більше ніж будь-який інший, ґрунтується на вільній пластичності тіла, зростанні рівня динамічності, то він тісно пов'язаний зі спортом, що сприяє їх взаємному зближенню. Так сучасний танець еkleктично поєднує пластику пантоміми, прийоми акробатики, ексцентрику та ін. Недарма українська дослідниця Н. Хольченкова наголошує: «Характерною особливістю сучасного танцю виступає процес синтезу в різних формах: поєднання балетної традиції XIX століття з танцювальними інноваціями XXI століття, симбіоз різних напрямів та стилів, використання в різних танцювальних напрямках елементів національної танцювальної культури, а також тісний взаємозв'язок зі спортом (гімнастикою, акробатикою), та взаємовплив танцю з сучасними видами мистецьких жанрів» (театр, кіно, телебачення)» [15, 184]. Саме, враховуючи складність та специфічність сучасного танцю як синтезу мистецтва, спорту та рекреації, питання щодо визначення поняття «сучасний танець» залишається відкритим [14, 177], як констатує дослідниця.

Синтез мистецтв сьогодні – це своєрідна нова творча даність, неминуча реальність, яка пронизує весь простір мистецтва та буденного людського буття. Вказуючи на широкий семантичний зміст поняття «синтез мистецтв» у сучасній естетичній та мистецтвознавчій літературі, Ю. Легенький відмічає: «Це поняття означає взаємодію видів мистецтв в архітектурному ансамблі. Це ж можна сказати про синтез мистецтв для характеристики театру, кінематографу, балету тощо. Синтез реалізується в сценічному творі просторових або часових мистецтв. Виникають і більш складні жанри, котрі функціонують в межах традиційних шкіл, але за своєю культурною, естетичною сутністю є багатокомпонентними. Так, наприклад, вплив театру на живопис визначається в певному мізансценуванні предметного середовища, предметний світ

картини живе вже як театральна реальність, уподібнюється в своєрідній пантомімі речей» [8, 394]. Так, особливо важливим у сучасному танці, на нашу думку, є синтез технології виразних засобів хореографічного і акторського мистецтва. Так, наприклад, жанрів, заснованих на унікальній виконавській техніці, на демонстрації акробатичних трюків тощо існує багато. Це стосується не лише оригінальних жанрів, а й хореографії з її самодостатньою танцювальною технікою. Проте нині перед постановником танцювального номера завжди постає проблема побудови драматургії через поєднання танцювальної техніки з акторським мистецтвом [4, 13-14]. Кожен сучасний танець – це своєрідна вистава. Такі драматичні номери підкреслюють продуктивний синтез сучасного танцю та сценічного мистецтва. Звичайно, вони можуть базуватися на специфічній технології різних виразних засобів, зокрема використання кіно й фотопроекцій, різних ефектів, освітлення, звуку, електронної музики, інсталяцій, комп'ютерних проекцій, хепенінгу тощо. Наприклад, популярним у танцювальному мистецтві як соціальному та життєво необхідному комунікативному зв'язку (А. Ломакс), виявився жанр контактної хореографії, коли танцівник «контактує» з предметами на сцені та з самою сценою. У цих випадках створюється насичення, яке власне і забезпечує психоемоційну, комунікаційну та соціально-тематичну динаміку сучасної хореографічної постановки. Висновки. Отже, однією з найвагоміших детермінант особливості сучасного танцю, як засобу конституювання естетично-чуттєвих вимірів простору та виразу ідентичності виконавця, є його синкретична природа. В її основі – органічний синтез різних танцювальних стилів, а відтак – гранична здатність до продукування інноваційних змістів, а також відкритість до взаємодії з іншими мистецтвами, спортом, а також з класичними, історичними, народними та національними елементами інших танцювальних стилів та культур. Такий незвичний синтез перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів мистецької виразності. Відсутність системних і критичних досліджень, присвячених аналізу побутування сучасного танцю в Україні, можна вважати перспективним напрямом подальших досліджень.

*Література*

1. Амашукели А.В. Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Матер. науч. Конференции, 2001 г. Серия «Symposium». Вып. 16. СПб.: С.-Петербург. филос. о-во. 2001. С. 10–13.
  2. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис.... канд. филос. Наук. Саранск, 2000. 20с.
  3. Бежар М. Мгновение в жизни другого. В чьей жизни? / пер. с фр. Москва, 1998. 240 с.
  4. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку : Дис... канд. наук: 26.00.01. 2011.
  5. Бігус О. О. Сучасний танець. Основи теорії і практики. Київ : Ліра-к, 2016. 264 с.
  6. Богданов И.А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: автореф. дис. ... док. Искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 38 с.
  7. Коваленко Є. І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр. : виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Київ, 2017. 222 с.
  8. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев: ГАЛПУ, 1995. 412 с.
  9. Михайлова И. В. Проблемы современного хореографического искусства. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету*. Харків, 2009. Т.12. №1. С.20-22.
  10. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. канд. мист. Київ, 2005. 19 с.
  11. Погребняк М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст. : шляхи асиміляції та форми презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30. Том 1. С. 195-204.
  12. Погребняк М.М. Танець модерн ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава, 2015. 312 с.
  13. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. канд. мист-ва. Харків, 2019. 203 с.
  14. Хольченкова Н. Сучасний танець як засіб здоров'язбереження: основні характеристики та особливості розвитку. *Вісник*. №152. Т. 2. Серія: Педагогічні науки. С. 176-180.
  15. Хольченкова Н. Сучасний танець: основні напрями та характерні особливості розвитку. *Сучасні проблеми здоров'я та здорового способу життя у педагогічній освіті*. URL: <https://visnyk.chnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/Kholchenkova-N.pdf> (дата звернення: травень 2021).
- Symposium Series. Issue. 16. SPb. : S.-Peterb. philos. island 2001, 10–13. [in Russian].
2. Atitanova N.V (2000). Dance as a semantic universal: from expressive movement to "movement" of meanings: author's ref. dis .... cand. philos. Science: 24.00.01. Saransk. : Mordov. state Univ. N.P. Ogareva. [in Russian].
  3. Bejart M. A. (1998). Moment in the life of another. In whose life? Moscow. [in Russian].
  4. Bigus O.O. (2011). Folk-stage choreography of the Carpathian region: formation and development trends: Dis ... Cand. Science: 26.00.01. [in Ukrainian]
  5. Bigus O.O. (2016). Modern dance. Fundamentals of theory and practice Kyiv: Lira-k. [in Ukrainian].
  6. Bogdanov I.A. (2005). Artistic structure of a variety show and the main methodological principles of its creation: author's ref. dis. ... Doc. art history: 17.00.01. St. Petersburg [in Russian].
  7. Kovalenko E.I. (2017). Ballet art of the National Opera of Ukraine 1991–2015: performing traditions, creative figures, performances: dis. ... Cand. art : 17.00.02. Kyiv. [in Ukrainian].
  8. Legenky Yu. G. (1995). Culturology of the image (experience of compositional synthesis). Kiev: GALPU. [in Ukrainian].
  9. Mikhailova I.V. (2009). Problems of modern choreographic art. Bulletin of the International Slavic University. Kharkiv,12, 20-22 [in Russian].
  10. Pavlyuk T.S. (2005). Ukrainian choreographic art of the second half of the twentieth century. : author's ref. dis. for the acquisition of science stup. Kan-ta of Arts: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
  11. Pogrebnyak M. (2020). Dance "modern" and neoclassical dance in the Ukrainian ballet of the XXI century. : ways of assimilation and forms of presentation. Current issues of the humanities, 30, 1, 195-204. [in Ukrainian].
  12. Pogrebnyak M.M. (2015) Modern dance of the XX century: origins, stylistic typology, panorama of historical course, evolution. Poltava[in Ukrainian].
  13. Semenova N.M. (2019). National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the XX - early XXI centuries: author. dis. for obtaining the degree of science to the city: 26.00.04. Kharkiv [in Ukrainian].
  14. Holchenkova N. Modern problems of health and healthy lifestyle in pedagogical education, 183-187 [in Ukrainian].
  15. Holchenkova N. Modern dance: the main directions and characteristics of development. URL: <https://visnyk.chnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/Kholchenkova-N.pdf> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2021  
Отримано після доопрацювання 15.10.2021  
Прийнято до друку 21.10.2021*

УДК 793.3(477)

**Цитування:**

Миронюк Н. М. Кім Василенко – засновник мистецько-педагогічної хореографічної школи Київського інституту культури. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 111-115.*

*Миронюк Наталія Миколаївна,  
викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>  
sorbe@ukr.net*

Myroniuk N. (2021). Kim Vasylenko - founder of the artistic and pedagogical choreographic school of the Kyiv Institute of Culture. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats', 40, 111-115 [in Ukrainian].*

## **КІМ ВАСИЛЕНКО – ЗАСНОВНИК МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ**

**Мета** – з'ясувати роль К. Василенка у заснуванні та подальшому функціонуванні мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК імені О. Є. Корнійчука. **Методологія.** У процесі дослідження застосовані методи аналізу та синтезу, індукції та дедукції. Для підбиття підсумків використано метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше діяльність К. Василенка проаналізована в оптиці керівництва мистецько-педагогічною хореографічною школою КДІК ім. О. Є. Корнійчука. **Висновки.** К. Василенко – фундатор кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука, лідер мистецько-педагогічної школи, що утворилась на її базі. На початковому етапі формування мистецько-педагогічних принципів роботи кафедри надзвичайно значущим виявився авторитет К. Василенка, його організаційно-управлінські, науково-методичні та балетмейстерські здібності. Він створив партнерське, дружнє коло однодумців, захоплене ідеями розбудови освітнього середовища з метою розробки системи опанування народно-сценічної хореографії, продукування мистецького продукту. Через ряд механізмів, запроваджених лідером (взаємовідвідування занять, методичні семінари, обговорення відкритих показів та концертних виступів тощо), відбувалось постійне підвищення професійного рівня викладачів. Власний приклад написання науково-методичних праць стимулював пошук такого виду діяльності і у викладацькому середовищі, що сприяло створенню навчально-методичного забезпечення дисциплін.

**Ключові слова:** Кім Василенко, мистецько-педагогічна школа, кафедра хореографії КДІК, танець.

*Myroniuk Nataliia, lecturer, Department of the Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Kim Vasylenko - founder of the artistic and pedagogical choreographic school of the Kyiv Institute of Culture**

**The purpose of the article** is to find out the role of K. Vasylenko in the establishment and further functioning of the art-pedagogical school of the choreography department of the KSIC named after O.E. Korniychuk. **Methodology.** Methods of analysis and synthesis, induction, and deduction were used in the research process. The method of theoretical generalization was used to sum up the results. **Scientific novelty.** The activity of K. Vasylenko was analyzed in the optics of the management of the artistic and pedagogical choreographic school of KSIC named after O. E. Korniychuk for the first time. **Conclusions.** K. Vasylenko – the founder of the department of choreography KSIC named after O.E. Korniychuk, the leader of the art-pedagogical school formed on its basis. At the initial stage of the formation of artistic and pedagogical principles of the department, the authority of K. Vasylenko, his organizational and managerial, scientific-methodical, and choreographic abilities turned out to be extremely significant. He created a partnership, a friendly circle of like-minded people, passionate about the ideas of building an educational environment in order to develop a system of mastering folk-stage choreography, producing an artistic product. Through a number of mechanisms introduced by the leader (mutual attendance of classes, methodical seminars, discussion of open demonstrations and concert performances, etc.), there was a constant increase in the professional level of teachers. His own example of writing scientific and methodological works stimulated the revival of this type of activity in the teaching environment, which contributed to the creation of educational and methodological support of disciplines.

**Keywords:** Kim Vasylenko, art and pedagogical school, department of the choreography of KSIC, dance.

Актуальність теми дослідження. Поняття «мистецько-педагогічна школа», на відміну від поняття «наукова школа», не є усталеним, вживається на означення формальних та або неформальних об'єднань в системі мистецької освіти, в яких наявні ознаки школи (лідер, творча ідея, послідовники, прибічники та ін.), переважно не виключає наукової діяльності. Специфіка таких шкіл полягає у поєднанні навчально-тренувальних функцій з художньою діяльністю, яка виходить за межі суто компетентісноформуючої, навчальної, а перетворюється на внесок у мистецтво, зокрема й хореографічне. Виявлення таких шкіл та їхньої специфіки – актуальне завдання сучасного мистецтвознавства.

Серед потужних осередків хореографічної мистецько-педагогічної діяльності 1970–1980-х рр. можна виокремити кафедру хореографії Київського державного інституту культури (далі – КДІК) імені О. Є. Корнійчука, засновану Кімом Василенком, яка у вітчизняному мистецтвознавстві не позиціонувалась як школа з визнаним лідером – авторитетом у фаховому середовищі хореографів. Тому важливо довести існування мистецько-педагогічної хореографічної школи у названому навчальному закладі та з'ясувати роль К. Василенка у ній.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецькій, педагогічній та науковій творчості К. Василенка присвячено низку праць О. Жирова [10; 11]. Попри докладне висвітлення біографічних даних та аналіз друкованих праць К. Василенка не позиціонується як лідер школи. Жодне дослідження з українського народного чи народно-сценічного танцю не оминає праць К. Василенка (переважно «Український танець» [8] та «Лексика українського народного танцю» [5]), але не торкається його ролі у якості керівника мистецько-педагогічної школи. У публікаціях І. Гутник [9], А. Підлипської [13], Л. Цветкової [16] та ін. К. Василенко вказаний як засновник кафедри, її завідувач, викладач та автор ряду праць. Отже, в жодному дослідженні його діяльність не розглянута з позицій лідера мистецько-педагогічної школи.

Мета дослідження – з'ясувати роль К. Василенка у заснуванні та подальшому функціонуванні мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК імені О. Є. Корнійчука.

Виклад основного матеріалу. Витоки мистецько-педагогічних шкіл в сфері хореографічного мистецтва України слід шукати в класичній хореографії, адже першою установою, що почала підготовку артистів

балету в УРСР стало Київське державне хореографічне училище (балетна студія Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка від 1934 року, з 1935 р. – Хореографічний технікум, з 1938 р. – Хореографічна школа [1, 186]). У цьому закладі дотримувалися принципів школи класичного танцю Агрипини Ваганової, сформованих в Ленінградському державному хореографічному училищі, згодом кристалізувалися національні особливості школи класичного виконавства, що продовжує свій розвиток і сьогодні.

У сфері народно-сценічного танцю одним з найяскравіших прикладів мистецької школи стала сформована у 1950–1970-х рр. школа Павла Вірського. Лідер школи у формальний (як художній керівник Державного ансамблю танцю УРСР, засновник хореографічної студії при ансамблі) та неформальний (його творчість стала прикладом для наслідування хореографів по всьому світу) спосіб вкорінював власні балетмейстерські принципи, як-от підготовка артистів ансамблю народно-сценічного танцю на основі методики виховання танцівників класичної хореографії у поєднанні з акторською майстерністю та трюковою технікою; використання прийомів симфонізації в композиційних побудовах; застосування мобільних театральних прийомів в сценографії та режисурі та ін.

Серед мистецько-педагогічних шкіл, народжених у 1970–1980-х роках, помітне місце посідає кафедра хореографії КДІК імені О. Є. Корнійчука. Її створення було підготовлене рядом історико-культурних чинників, а також відкриттям подібних структурних підрозділів у складі інститутів культури в інших містах СРСР.

Важливою передумовою становлення вищої хореографічної освіти стала діяльність у повоєнні роки (після закінчення Другої світової війни) дворічних та короткотермінових курсів з підготовки керівників танцювальних колективів та постійно діючих семінарів для молодих викладачів танців, що проводилися методистами обласних будинків народної творчості на території усього Радянського Союзу.

В УРСР було створено чимало гуртків та ансамблів танцювальної художньої самодіяльності. Через те, що кількість танцювальних гуртків у країні перевищувала кількість кваліфікованих педагогів-хореографів, багато колективів очолювали балетмейстери на громадських засадах – вихованці танцювальної самодіяльності, які не мали спеціальної освіти. Багато хто з них

ставив танці за журнальними публікаціями записів-обробок. Серед таких хореографів зустрічалися талановиті особистості, але рівень основної маси все ж таки був досить низьким [13, 32].

У 1960-х рр. почала формуватися система підготовки кадрів керівників та педагогів для хореографічної самодіяльності. В інститутах культури (колишніх бібліотечних) та культурно-просвітних училищах з'являється хореографічна спеціалізація. У 1964 р. було створено Ленінградський державний інститут культури ім. Н. К. Крупської і того ж року відкрито кафедру хореографії – першу в Радянському Союзі з хореографічної спеціальності. Московський державний інститут культури також було створено у 1964 р., кафедру хореографії в ньому – у 1965 р. У 1967 р. було відкрито інститут культури в Краснодарі, де отримали освіту багато керівників дитячих аматорських колективів народного танцю південних та східних регіонів України.

У 1968 р. на базі філіалу Харківського державного інституту культури, створеного у 1964 р., був заснований Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука з культурно-просвітницьким та бібліотечним факультетами. Кафедра хореографії була створена в 1970 р. відомим хореографом постановником та керівником самодіяльних колективів Кімом Юхимовичем Василенком, який упродовж 25 років був її завідувачем. Вже сама постать засновника свідчила про те, що діяльність кафедри буде базуватися на міцному теоретичному підґрунті, адже К. Василенко ще до заснування кафедри, а також потужно і після, провадив наукове розроблення проблемних аспектів українського народного та народно-сценічного танцю. Серед його доробку до 1970 року можна назвати посібник «Українські танці на клубній сцені» (1960) [2], нарис про заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю УРСР «Дніпро» Палацу культури металургів заводу ім. Ф. Дзержинського міста Дніпродзержинська Дніпропетровської області «Дзержинці танцюють» (1961) [4], «Питання розвитку сучасного українського народно-сценічного танцю» (1965) [3], «Сюжетні танці» (1966) [7]. І вже в перший рік роботи кафедри випустив навчальний посібник «Лексика українського народно-сценічного танцю» (1971) [6].

До створення кафедри К. Василенко залучив відому ученицю А. Ваганової, артистку балету, балетмейстера постановника ряду вистав на сцені Київського державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, зокрема, першої української хореодрами

«Лілея», художнього керівника Київського державного хореографічного училища, званого педагога Галину Олексіївну Березову. Творчий шлях та величезний досвід педагогічної діяльності Г. Березової став запорукою високого рівня викладання класичного танцю на кафедрі хореографії КДІК імені О. Є. Корнійчука. Таким рішенням К. Василенко декларував прихильність до академічних принципів народно-сценічного танцю, формуванні школи з чіткими орієнтирами на усталені, але завжди прогресуючі основи класичного танцю.

Також К. Василенко запросив відомого фольклориста, музиканта, кандидата мистецтвознавства, автора праці «Народне хореографічне мистецтво України», а також укладача збірника «Українські народні танці» [15], що і до сьогодні не втрачає популярності серед хореографів народно-сценічного танцю, Андрія Івановича Гуменюка. Цим було засвідчено прагнення глибокого осягнення основ народної хореографії

Триєдність організаційних здібностей, обізнаності в царині методики роботи з самодіяльними танцювальними колективами, тяги до науково-теоретичного осмислення практики хореографії К. Василенка, міцних знань та багаторічного практичного виконавського, балетмейстерського, педагогічного досвіду з класичного танцю Г. Березової та фундаментального музично-хореографічного та фольклористичного хисту А. Гуменюка стали запорукою успішного створення та подальшого функціонування кафедри як формального осередку, а по великому рахунку – школи

Для розбудови кафедри К. Василенко упродовж декількох років запросив видатних професіоналів – Ф. Боклана, Г. Боримську, В. Володько, Є. Зайцева, О. Колоска, М. Моткова, В. Пасютинську, Л. Скорульську, М. Трегубова, перетворивши кафедру на потужний центр підготовки керівників самодіяльних колективів (таку кваліфікацію отримували випускники до середини 1990-х рр.), артистів балету (переважно, ансамблів народного танцю), балетмейстерів, викладачів хореографічних дисциплін.

Фактично кафедра стала мистецько-педагогічною школою – творчим об'єднанням митців-педагогів, на чолі якого стоїть лідер (К. Василенко) – засновник творчого напрямку (програми), також наявні учні-послідовники, які дотримуються традицій, сформованих у колективі (студенти та випускники, що множать славу кафедри, продовжують та розвивають традиції педагогів), викладачі та студенти згуртовані навколо мистецьких

завдань розбудови вищої хореографічної освіти, методики викладання та виконання народно-сценічного танцю, акцентуючи увагу на українському народному танці. А свідченням успішного функціонування школи стали численні виступи на концертних майданчиках, участь у фестивалях та ін. [14] Сценічні виступи були невід'ємним складником діяльності кафедри, презентуючи балетмейстерську майстерність викладачів, виконавську та постановочну творчість студентів.

Діалогічні методи роботи між викладачами, між викладачами та студентами, відсутність авторитаризму з боку завідувача кафедри, взаємна повага, розумна критика та самокритика, гнучкість та адаптивність навчальних програм під можливості студентів, постійне прагнення до підвищення рівня професіоналізму стали характерними для мистецько-педагогічної школи під орудою К. Василенка. Важливою ознакою сформованої школи став психологічний клімат в колективі, що стимулював до творчості, розширення діапазону обізнаності та фаховості як викладачів, так і студентів. Лідер та однодумці, при всій розбіжності індивідуальних мистецьких та педагогічних стилів, строкатості ідей, об'єдналися та створили атмосферу піднесення у процесі вирішення актуальних завдань, що стояли як перед педагогами, так і студентами. О. Жиров засвідчує, що «з метою вдосконалення навчально-виховного процесу К. Василенко активно вдається до різноманітних заходів, спрямованих на підвищення професійної педагогічної майстерності викладачів кафедри, що в подальшому позитивно вплинуло на якість підготовки студентської молоді [10, 145]. Зокрема, ним було запроваджено взаємовідвідування навчальних занять, обговорення відкритих занять та концертних виступів, методичні семінари та ін. Мистецько-педагогічна школа не виключає наукового складника діяльності. І тут лідером упродовж тривалого часу також був К. Василенко. За висловом І. Гутник, він «започаткував нову науку – хореографічну лексикологію, покликану займатись питаннями танцювальної лексики.... К. Василенко відомий як яватор десятків книг, у яких – історія танцю, практичні настанови сучасним балетмейстерам-постановникам і самодіяльним хореографічним колективам народного танцю. Чільне місце у творчій спадщині митця займають посібники з теорії українського народно-сценічного танцю» [9, 253]. Науково-методична діяльність К. Василенка стимулювала написання підручників та навчальних посібників

педагогами кафедри (Г. Березова, Є. Зайцев, М. Трегубов та ін.).

Отже, різновекторна діяльність завідувача кафедри К. Василенка, лідера мистецько-педагогічної школи сприяла розбудові об'єднання однодумців.

Наукова новизна. Вперше діяльність К. Василенка проаналізована в оптиці керівництва мистецько-педагогічною хореографічною школою КДІК ім. О. Є. Корнійчука.

Висновки. К. Василенко – фундатор кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука, лідер мистецько-педагогічної школи, що утворилась на її базі. На початковому етапі формування мистецько-педагогічних принципів роботи кафедри надзвичайної вагомості набув авторитет К. Василенка. Він створив партнерське, дружнє коло однодумців, захоплене ідеями розбудови освітнього середовища з метою розробки системи опанування народно-сценічної хореографії, продукування мистецького продукту. Через ряд механізмів, запроваджених лідером (взаємовідвідування занять, методичні семінари, обговорення відкритих показів та концертних виступів тощо), відбувалось постійне підвищення професійного рівня викладачів. Власний приклад написання науково-методичних праць стимулював пошук такого виду діяльності і у викладацькому середовищі, що сприяло створенню навчально-методичного забезпечення дисциплін.

#### Література

1. Благова Т. Київське державне хореографічне училище у системі професійної освіти України: історико-педагогічний аспект. Педагогіка і психологія професійної освіти. 2014. № 6. С. 185–194.
2. Василенко К. Украинские танцы на клубной сцене : науч. пособ. Москва : Профиздат, 1960. 318 с.
3. Василенко К. Ю. Вопросы развития современного украинского народно-сценического танца. Київ : АН УССР, 1965. 34 с.
4. Василенко К. Ю. Дзержинці танцюють. Нарис про заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю УРСР «Дніпро» Палацу культури металургів заводу ім. Ф. Дзержинського міста Дніпродзержинська Дніпропетровської області. Київ : Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 163 с.
5. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
6. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1971. 562 с.
7. Василенко К. Ю. Сюжетні танці. Київ : Мистецтво, 1966. 156 с.

8. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ПП ПК, 1997. 282 с.

9. Гутник І. Кафедра народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв в контексті становлення та розвитку вищої хореографічної освіти в Україні. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 3. С. 251–257.

10. Жиров О. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.) : дис... канд. педагогічних наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Полтава, 2007. 267 с.

11. Жиров О. А. Педагогічний досвід діяльності К. Василенка на посаді завідувача кафедри хореографії Київського державного інституту культури. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. 2006. Ч. 1. С. 64–71.

12. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР. Танцювальні студії. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131.

13. Підлипська А. М. Кафедра хореографії Київського державного інституту культури ім. О. С. Корнійчука крізь призму соціокультурної політики другої половини ХХ століття. Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії КНУКіМ): зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 31–36.

14. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

15. Українські народні танці. Уклад. А. Гуменюк, ред. П. Вірський. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.

16. Цветкова Л. Ю. «Вдячність крізь десятиліття» (педагоги-фундатори кафедри хореографії Київського державного інституту культури). Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 12–17.

### References

1. Blahova, T. (2014). Kyiv State Choreographic School in the system of professional education of Ukraine: historical and pedagogical aspect. *Pedahohika i psykholohiia profesiinoini osvity*, 6, 185–194 [in Ukrainian].

2. Vasylenko, K. (1960). Ukrainian dances on the club scene. Moscow: Profizdat [in Russian].

3. Vasylenko, K. (1965). Development issues of modern Ukrainian folk-stage dance. Kyiv: Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Russian].

4. Vasylenko, K. (1961). Dzerzhins are dancing. Essay on the honored amateur folk dance ensemble of the USSR "Dnipro" of the Palace of Culture of Metallurgists of the plant. F. Dzerzhinsky

city of Dneprodzerzhinsk Dnepropetrovsk region. Kyiv: State publishing house of fine arts and the musical literature of the USSR [in Ukrainian].

5. Vasylenko, K. (1996). The vocabulary of Ukrainian folk and stage dance. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Vasylenko, K. (1971). Vocabulary of Ukrainian folk and stage dance Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

7. Vasylenko, K. (1966). Story dances. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

8. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv: IPK PC [in Ukrainian].

9. Gutnyk, I. (2019). Department of Folk Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts in the context of the formation and development of higher choreographic education in Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 3, 251–257 [in Ukrainian].

10. Zhyrov, O. (2007). Development of Ukrainian folk choreography in the artistic and pedagogical heritage and activity of K. Vasylenko (50-90 years of the XX century). Candidate's thesis. Poltava. [in Ukrainian].

11. Zhyrov, O. (2006). Pedagogical experience of K. Vasylenko as the head of the choreography department of the Kyiv State Institute of Culture. *Collection of Scientific Papers of Uman State Pedagogical University*, 1, 64–71 [in Ukrainian].

12. Klymchuk, I. (2020). Formation of Pavel Virsky's art school and tradition in the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR. *Dance studios*, Vol. 3, Issue 2, 124–131 [in Ukrainian].

13. Pidlypska, A. (2015). Department of Choreography of Kyiv State Institute of Culture named after O. E. Korniychuk through the prism of socio-cultural policy of the second half of the twentieth century. Dynamics of development of higher choreographic education as a component of artistic culture of Ukraine (to the 45th anniversary of the founding of the Department of Choreography KNUKіM): Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical Conference. 31–36. Kyiv: KNUKіM [in Ukrainian].

14. Pidlypska, A. (2013). Regional ballroom dance schools in Ukraine. *Current issues of history, theory and practice of art culture*, 30, 344–350 [in Ukrainian].

15. Humeniuk, A. & Virskyi, P. (Eds.). (1969). Ukrainian folk dances. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

16. Tsvietkova, L. (2020). "Gratitude through the decades" (teachers-founders of the Department of Choreography of the Kyiv State Institute of Culture). Traditions and innovations in choreographic culture (to the 50th anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts): Proceedings of the International scientific-practical conference. 12–17. Kyiv: KNUKіM [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2021  
Отримано після доопрацювання 25.10.2021  
Прийнято до друку 29.10.2021*

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1(091)(477.7),,19/20”

**Цитування:**

Антоненко О. М. Творча діяльність Віктора Реви в контексті розвитку музичної культури Південного-Східної України кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 116-121.

Antonenko O. (2021). Victor Reva creative activity in the context of the development of the musical culture of South-Eastern Ukraine of the end of the XX – the beginning of the XXI centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 116-121 [in Ukrainian].

*Антоненко Олександр Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства та музичного мистецтва естради Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького*  
<https://orcid.org/0000-0003-3480-8924>  
[antonenkoalexandr@ukr.net](mailto:antonenkoalexandr@ukr.net)

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА РЕВИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННО-СХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

**Мета роботи** – здійснити аналіз творчої діяльності члена Національної спілки композиторів України, хорового диригента, педагога Віктора Яковича Реви. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні жанрово-стильового, структурно-семантичного, аналітичного та біографічного методів для аналізу творчої діяльності митця. **Наукова новизна**. Вперше в українському мистецтвознавстві проаналізована композиторська, науково-педагогічна та виконавська діяльність В. Реви в контексті розвитку музичної культури Південно-Східної України кінця ХХ – початку ХХІ ст. **Висновки**. На межі ХХ – ХХІ ст. творча діяльність В. Реви збагатили музичну культуру Південно-Східної України. Твори композитора увійшли до репертуару творчих колективів та виконавців з Києва, Одеси, Миколаєва, Запорізької та Донецької областей, використовуються не лише як концертний, а й навчальний матеріал. У композиторській творчості В. Реви простежується вплив як класичної музичної спадщини, так і сучасних стильових напрямків. Композиторський доробок митця є жанрово різноманітним, проте поширення його творчості та збагачення знань про неї відбувається здебільшого завдяки зверненню до хорового та вокального жанрів, які є пріоритетними.

**Ключові слова:** Віктор Рева, композитор, творча діяльність, музична культура Південно-Східної України.

*Antonenko Oleksandr, Ph.D. in Arts, associate Chair of Instrumental Performance and Pop-music Department, Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnytsky*

**Victor Reva creative activity in the context of the development of the musical culture of South-Eastern Ukraine of the end of the XX – the beginning of the XXI centuries**

**The purpose of the article** is to analyze the creative activity of a member of the National Union of Composers of Ukraine, choral conductor, teacher Viktor Yakovlevich Reva. **The methodology** consists of the application of genre-style, structural-semantic, analytical and biographical methods for the analysis of the artist's creative activity. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian art history, the compositional, scientific-pedagogical, and performing acts of V. Reva in the context of the development of musical culture of South-Eastern Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI century is analyzed. **Conclusions**. At the turn of the XX - XXI centuries. V. Reva's creative activity enriched the musical culture of South-Eastern Ukraine. The composer's works are included in the repertoire of creative groups and performers from Kyiv, Odessa, Mykolayiv, Zaporizhia and Donetsk regions, they are used not only as a concert, but also as educational material. The influence of both classical musical heritage and modern stylistic trends can be traced in V. Reva's compositional work. The artist's compositional work is genre-diverse, but the spread of his work and enrichment of knowledge about it is mainly due to the appeal to choral and vocal genres, which are a priority.

**Keywords:** Victor Reva, composer, creative activity, musical culture of South-Eastern Ukraine.

Актуальність дослідження. Самобутнім явищем розвитку музичної культури Південно-Східної України кінця ХХ – початку ХХІ ст. є творча діяльність члена національної спілки композиторів України, хорового диригента, педагога Віктора Яковича Реви. Аналіз композиторського доробку В. Реви збагатить українське музикознавство новим фактологічним матеріалом, сприятиме інтересу до його творчості з боку науковців та виконавських колективів.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві відсутні наукові праці в яких комплексно досліджено творчу діяльність В. Реви. Окремі аспекти життєвого та творчого шляху митця розглянуті в контексті аналізу літургійної творчості сучасних українських композиторів – М. Антоненко [1]; розвитку музичного професіоналізму Північного Приазов'я – Т. Мартинюк [7].

Мета дослідження полягає у здійсненні аналізу творчої діяльності члена національної спілки композиторів України, хорового диригента, педагога В. Реви.

В. Рева народився 1 березня 1954 р. у м. Селидове Донецької області. Музичну освіту здобув у Кишинівському музичному училищі ім. Ш. Няги (1976 – 1980 рр.) та Донецькому музично-педагогічному інституті (1980 – 1985 рр.). Він є представником школи відомих вітчизняних музикантів і педагогів – професорів В. Бахарєва, П. Горохова, О. Рудянського.

Композиторська творчість В. Реви відзначається поліжанровістю – оперета «Хеллоу, Одеса», твори для симфонічного оркестру, камерно-інструментальна музика, хорів та вокальні твори.

Найбільш масштабним твором в творчому доробку В. Реви є оперета «Хеллоу, Одеса» до якої автор, крім музики, написав літературне лібрето та вірші. Оперета складається з двох дій і витримана в межах жанру. Музика емоційна та виразна. Простежується намагання автора передати атмосферу літньої Одеси, її знаменитий колорит, підкреслити різнохарактерні персонажі одеситів, передати їх емоційний стан. Оперета поставлена у Донецькому академічному театрі опери та балету ім. А. Солов'яненка, Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного.

Зазначимо, що В. Рева разом з В. Юречко є автором лібрето опери «Шлях Тараса» О. Рудянського. Він також автор поетичної збірки «Музика осіннього листя» (2010 р.) та численних віршів та оповідань які

увійшли до колективних збірок «Сонячне суцвіття», «Музика слів», «Любов свою несучи до мами», «Многогранник», «Покровський Litfest» та ін.

Серед оркестрових творів В. Реви виділимо «Болгарську рапсодію» для симфонічного оркестру. Вона написана у контрастно-складовій формі на основі п'яти народних пісень зібраних фольклористом Н. Поляковою у болгарських поселеннях Запорізького Приазов'я. У творі використані характерні для болгарського фольклору мелодика, ладові особливості, метроритми. Відзначимо також складність гармонічної мови, різноманітну фактуру, складну внутрішню семантичну структуру. Твір виконував академічний симфонічний оркестр Запорізької обласної філармонії (худ. кер. нар. артист України В. Редя).

Масштабною роботою останніх років є «Фантазія на теми пісень Володимира Висоцького». У творі також використано контрастно-складову форму. Відомі хіти видатного барда подані в оригінальній симфонічній інтерпретації. Своєрідною аркою у творі є тема пісні «Кони привередливые», яка звучить у вступі та заключному розділі. У творі простежується мелодико-варіаційний та ритмо-варіаційний типи викладення тем, фактура насичена контрапунктами. Музична мова відрізняється характерними для естрадної музики ритмічними фігурами та яскравими ладо-гармонічними утвореннями, складними акордовими вертикалями, несподіваними тональними зрушеннями. Зустрічаються також атональні співзвуччя та кластери. Наприклад, у I частині тему («На Большом Каретном») проводять флейти та фаготи на фоні ритмічного кластера у струнних, епізодично її підхоплює тромбон та група дерев'яних духових інструментів. Ударні інструменти поєднують тему і акомпанемент активним ритмом. Кульмінаційна V частина розпочинається з двотактового вступу. На фоні кластеру (соль, ля, сі-бемоль, до-дієз, ре) у валторн та тромбонів звучить мелодія у труб та III тромбонів.

Засл. діяч мистецтв України, член національної спілки композиторів України, проф. О. Рудянський наголошував на «майстерному володінні В. Ревою прийомами симфонічного розвитку та оркестрового письма» [9].

Полістилістикою, сучасною та складною музичною мовою відрізняються камерно-інструментальні твори композитора, зокрема такі як «Соната для скрипки та фортепіано» (пам'яті А. Шнітке), «Поема для скрипки та

фортепіано» (пам'яті І. Карабиця), «Рондо для скрипки та фортепіано».

«Соната для скрипки та фортепіано» (пам'яті А. Шнітке) створена у 1997 р. (друга редакція у 2018 р.). Спочатку це був вокальний твір «Як бути» на сл. Л. Черниченко, мелодія якого і лягла в основу сонати. Філософські роздуми у поетичному тексті відображені у головній партії твору, в якій присутні стрибки на септиму, дециму, восьмі тривалості чергуються із шістнадцятими. Мелодія побічної партії лірична та наспівна. Фортепіанний акомпанемент секстолями додає їй польотності. У розробці головна партія трансформується. В кульмінації тема викладається у фортепіано яскравими акордами. У репрізі головна та побічна партії проводяться у стислому вигляді. Гармонія насичена дисонантними співзвуччями, нашаруванням акордів різних функцій.

«Поєма для скрипки та фортепіано» (пам'яті І. Карабиця) написана у простій тричастинній формі. Тема I та III частини скорботного характеру. Поступовий рух мелодії чергується зі стрибками на широкі інтервали (септима, нона). Фактура супроводу – поліфонічна. У II частині автор намагається передати в музиці тривожність та схвилюваність. Мелодія спочатку рухається інтервалами (третонами, квартами, квінтами), а потім одногласно у висхідному та низхідному русі. Закінчується твір дисонуючим акордом в партії фортепіано, на фоні якого скрипка почергово проводить мелодію у низькому та високому регістрах.

Цікавою є інструментальна обробка української народної пісні «Дударик». Вона написана для блок-флейти та фортепіано. Мелодія побудована на основі багаторазового повтору одноклавішного мотиву. Тема проходить у блок-флейти в різних регістрах, варіюється. Епізодично мелодія проходить і в партії фортепіано. В ладо-гармонічній побудові автор використовує тональну основу і лише в окремих фрагментах політональність.

Оркестрова та камерно-інструментальна музика В. Реви систематично звучала у авторських творчих вечорах, звітних концертах композиторів Запорізького краю та композиторів Донеччини, виконувалась студентськими колективами та солістами-інструменталістами з Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького, Миколаївського державного університету ім. В. Сухомлинського, Донецької державної академії музики ім. С. Прокоф'єва. Наприклад твір «Одцвіте ружа» для соліста і оркестру народних інструментів (сл. В. Вільного) з успіхом

виконаний оркестром народних інструментів Мелітопольського державного педагогічного університету (худ. кер. засл. діяч мистецтв України, проф. В. Овод) в межах міжнародних фестивалів у Франції (1996 р.) та Іспанії (1997 р.).

Природно, що хормейстерська освіта В. Реви обумовила його тяжіння до хорової музики. Найбільш широко у хорівій творчості В. Реви представлений жанр духовної музики. До 2000-річчя Різдва Христового ним створена «Божественна Літургія» для мішаного хору. Аналізуючи літургії сучасних українських композиторів М. Антоненко зазначає, що музика «Літургії» В. Реви благозвучна, вона написана в традиціях українського класицизму й близька до духовних творів Д. Бортнянського, О. Архангельського, П. Чеснокова. У мелодіях піснеспівів простежуються риси знаменного розспіву: поступовий, секундований і терцовий хвилеподібний рух голосів. Епізодично присутні стрибки, переважно квартові, загалом не змінюють відчуття особливої м'якості та душевності, яке досягається завдяки плавному висхідному і низхідному руху мелодій. Діатонічні мелодії автор прикрашає яскравими гармонічними барвами. Так, у мажорі він застосовує відхилення у VII ступінь, в III і VII низькі ступені, у мінорну субдомінанту та доміанту. Мелодії епізодично проводяться як жіночими, так і чоловічими голосами. Фактура піснеспівів різноманітна: гомофонно-гармонічна, з елементами поліфонії, зустрічається імітація, органний пункт. Все це сприяє глибшому розкриттю канонічного тексту й фіксації естетичних критеріїв духовного твору, підсиленню його емоційного впливу на свідомість слухача [1, с. 106].

«Літургія» В. Реви вперше виконана у звітному концерті композитора в м. Запоріжжя у 2000 р. хоровою капелю Мелітопольського державного педагогічного університету під орудою автора. Окремі номери «Літургії» увійшли до богослужбового та концертного репертуару церковних хорів з Мелітополя, Запоріжжя, Миколаєва.

Серед інших духовних творів на канонічні тексти заслуговує на увагу «Різдвяний диптих» («Різдво» і «Діва днесь»). Автором використаний поліфонічний розвиток тематизму, що надає музиці надзвичайної величності та піднесеності.

Християнське світобачення В. Реви відображено й в позабогослужбових творах духовної тематики – «Великий Боже» (сл. Є. Мутевої), «Пренепорочная, благая» (сл. Т. Шевченка). В останньому творі автору вдалося вдало передати експресивне звернення

до Божої Матері видатного українського поета. Відзначимо ліричні, елегійні інтонації, поступову драматизацію поетичного тексту дисонантною акордією, хроматизацією музичної тканини по горизонталі та вертикалі. Вперше твір виконано академічним камерним хором «Хрещатик» (худ. кер. засл. артист України П. Струць) у межах XX Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у 2009 р.

Найбільш масштабним духовним хоровим твором композитора є кантата «Сад серця» для мішаного хору, читця і солістів на вірші з духовного щоденника святої мучениці Олександри Романової. Кантата складається з 18 окремих творів, які вирізняються високою емоційністю, виразною мелодією, сучасною музичною стилістикою з притаманними їй свободою форми та строкатістю гармонії. Динаміка та нюансування майстерно підпорядковані інтерпретації високого художнього слова. Заключна частина кантати «Дарите любов» виконана камерним хором «Хрещатик» у концерті «Хоровий вернісаж», що відбувся в Національній філармонії України у межах XIX Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у 2008 р.

У своїй хоровій творчості В. Рева активно звертається до сучасної української поезії з її складною поетичною образністю. Прикладом слугують два хори а cappella на вірші І. Драча: «Балада про соняшник» та «Балада про весноньку». У творах автор використовує складні акордові вертикалі, еліптичні звороти, які призводять до несподіваних ладо-гармонічних утворень. Хорові партитури розраховані на професійно підготовлених виконавців та передбачають технічну можливість поділу партій в хорі (divisi).

«Балада про соняшник» написана у вільній формі і складається з 4-х розділів. Музична мова складна – відсутня чітка тональна опора, застосовано неперіодично-перемінний розмір тощо.

«Балада про весноньку» цікавіша за своєю архітектонікою: простежується сполучення двох форм, рондальної та складної тричастинної (подібно до I частини кантати «Іоанн Дамаскін», написаної в сонатній формі та формі фуґи). Поетична основа «Балади про весноньку» побудована на діалозі між весною і господарем – в музиці він проходить між жіночими та чоловічими голосами. В основі тематизму твору двотактова поспівка, яка не обмежена фольклорною веснянкою. Її ладова будова охоплює пентахорд з пропущеним II ступенем. З розвитком музичної тканини поспівка урізноманітнюється,

трансформується, викладається у різних голосах. Прем'єру твору здійснив хор «Благовіст» (худ. кер. засл. артистка України Т. Кумановська, диригент засл. артист України С. Адаменко) у 2011 р. в межах XXII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест».

Заслуговує на увагу хор «Дивозвуків сон» (сл. В. Василенка), присвячений В. Ревою своєму вчителю – професору Петру Горохову, у якому перш за все приваблює майстерна інтерпретація художнього слова. Твір написаний у складній репризній двочастинній формі. Кульмінація твору проходить у вокалізі, який є своєрідним апофеозом хоровому майстру. Прем'єра хору «Дивозвуків сон» відбулася у 2010 р. в межах XXI Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» в концертному залі Національної музичної академії України ім. П. Чайковського; твір з успіхом виконав камерний хор «Благовіст».

Хор «Даруйте любов» (сл. О. Романової) написаний у двочастинній формі з репризним закінченням – кодою, яка побудована на матеріалі першої частини (A + B + Кода). Твір увійшов до репертуару академічного камерного хору «Хрещатик», виконувався в концерті «Хоровий вернісаж» в межах XIX Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест».

Наголосимо на багатолітній співпраці В. Реви з академічним камерним хором «Хрещатик» та його художнім керівником П. Струцем. Окрім вище вказаних, у репертуарі колективу також хорові твори «Хмари» на вірші І. Бродського (виконано в межах XVIII-го Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у 2007 р.), «Бути Давидом» на вірші Івана Драча (виконано в межах XXVIII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у 2017 р.) та ін.

Серед творів патріотичного напрямку виділимо «Оду Україні» (сл. І. Олексенка). У першій редакції (1994 р.) твір створено для дитячого (жіночого) хору і фортепіано. У другій редакції до хорової партитури автор додав вокаліз, а до акомпанементу партію скрипок. Твір користується популярністю серед хормейстерів Запорізького та Донецького регіонів, що є свідченням його художньої цінності. Виконувався дитячими хоровими колективами загальноосвітніх навчальних закладів та дитячих музичних шкіл, жіночою хоровою капелю Мелітопольського державного педагогічного університету. У 2014 р. композитором створена третя редакція твору – для мішаного хору та симфонічного оркестру. Серед засобів музичної виразності вжитих композитором виділимо наспівну й емоційну мелодію та

мажорний лад, що підкреслює урочистий характер твору.

Твір «Орися ж ти, моя ниво» (з вірша «Не нарікаю я на Бога» Т. Шевченка) для дитячого (жіночого) хору в супроводі фортепіано написано до 200-річчя з дня народження Великого Кобзаря. Прем'єрне виконання здійснив хор ДМШ м. Новоградівка під орудою автора 9 березня 2014 р. Твір увійшов до збірки «Гарас Шевченко. Пісенний «Кобзар»» та аудіовидання у рамках проекту «Україна співає «Кобзар»» (записано на компакт-диск зразковим художнім колективом Хор «Соняшник» з м. Київ під кер. С. Рябінко у 2019 р.). Гармонічна мова та структура твору ясна та нескладна, домінують консонантні співзвуччя, мелодійна лінія виразна і наспівна, переважає діатоніка. Останній куплет майстерно прикрашено вокалізмом.

Достатньо широко хорова творчість В. Реви представлена обробками народних пісень. Фольклорний напрямок композиторського доробку В. Реви відзначається дотриманням традицій народної стилізації у поєднанні з сучасними виражальними засобами.

Щедрівка «Щедрий вечір» написана для чотирьохголосного дитячого (жіночого) хору. На початку твору автор передає дію, коли щедрівники підходять до вікна чи дверей хати і просять у господаря дозволу щедрувати. У цьому фрагменті застосований принцип алеаторики, на фоні розспіву великої терції тонічного тризвуку партією альтів. Вісім куплетів щедрівки проходять у різноманітному фактурному викладі: одноголосно, двохголосно, трьохголосно, чотирьохголосно. Варіюється у куплетах і тональний план – As-dur, F-dur, C-dur, Des-dur. У розширеній коді простежуються три пласти: в партії першого сопрано мелодію викладено стисло, у партії альтів – розширено, у партії другого сопрано підголосок рухається четвертними тривалостями. В останніх чотирьох тактах коди В. Рева відходить від оригінальної мелодії і завершує твір дисонансним акордом.

Інша щедрівка «Маланка ходила» для триголосного дитячого (жіночого) хору написана з використанням підголоскової поліфонії й побудована на перемінних розмірах 7/8, 6/8, 5/8. Двотактова мелодія почергово проводиться у партіях альтів і сопрано в тональностях B-dur та Es-dur. Оригінальним є закінчення твору на секундо-квартовому співзвуччі (трихордова основа характерна для народних мелодій). Ще одним цікавим твором для жіночого або дитячого хору є обробка народної пісні «Ой, люлечки-люлі!». Ця колискова написана у куплетній

формі з рисами тричастинної, яка створюється тональним планом (e-moll, a-moll, e-moll), автор використовує підголоскову поліфонію.

Заслуговує на увагу колядка «А в полі, в полі» для чотирьохголосного мішаного хору. Твір написаний як варіації на тему-остінато.

У своїй творчості В. Рева звертається й до фольклору етнографічних груп і нацменшин України. Композитором створені великі хорові цикли: «Віночок болгарських народних пісень» (на основі його твору для симфонічного оркестру), «Татарські наспіви» (на основі п'яти кримсько-татарських народних пісень), до яких він вводить ударні інструменти, флейту та скрипку. «Величальна Грузії» для мішаного хору увійшла до репертуару Академічного хору ім. П. Майбороди Українського радіо (худ. кер. засл. артистка України Ю. Ткач). У 2020 р. твір звучав у програмах та передачах на національному радіо та телебаченні, виконаний в межах XXXI Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест».

Хорові твори В. Реви увійшли до репертуару професійних, аматорських, церковних, учбових, дитячих хорових колективів Запорізької, Миколаївської, Донецької областей та м. Києва.

В. Ревою написано понад 30 пісень та романсів. Розглядаючи його творчість в пісенно-романсовому жанрі засл. діяч мистецтв України, проф. О. Рудянський відзначив, «що музичний тематизм композитора є своєрідним і неповторним» [9]. Зазначимо, що в піснях та романсах В. Реви простежується романтичне художнє мислення, яке виявляється у чітких гармонічних структурах, домінуванні консонантних співзвучь, емоційній мелодії, її наспівності та виразності, прозорості музичної тканини.

Вокальні твори композитора використовуються як учбовий та концертний репертуар у навчальних закладах початкової, середньої та вищої спеціалізованої мистецької освіти у Запорізькій, Миколаївській та Донецькій областях. Надзвичайно плідною була педагогічна діяльність В. Реви на посаді старшого викладача кафедри хорового диригування Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького (1985 – 2002 рр.) та кафедри мистецтвознавства Миколаївського державного університету ім. В. Сухомлинського (2002 – 2006 рр.). Митець досяг успіхів працюючи з хоровими колективами навчальних закладів, які стали першими інтерпретаторами багатьох його хорових творів. У науковій галузі В. Рева зосередив увагу на вивченні Одеської хорової

школи, зокрема, творчості К. Пігрова, П. Горохова, Д. Загребського, А. Авдієвського. Найбільш ґрунтовним дослідженням у цьому напрямку є його монографія «Петро Горохов – хормейстер, педагог, учений», що містить багато фактологічних матеріалів щодо різних аспектів життєвого і творчого шляху ушлявленого музиканта. Монографія отримала перемогу у конкурсі «Книга Донбасу – 2010». Серед інших наукових праць В. Реви відзначимо навчальний посібник «Хорова обробка» (гриф МОН України). У підручнику на високому методичному рівні обґрунтовані теоретичні положення основних прийомів хорового аранжування. Автором детально розглянуті функції хорових голосів, склад письма хорової фактури. Теоретичні положення ілюструються вдало підібраними фрагментами творів вітчизняних і зарубіжних композиторів.

У 2007 р. В. Рева повернувся до рідної Донеччини де по сьогоднішній день викладає у ДМШ м. Новгородівка та активно займається композиторською творчістю. В останні роки працював над збіркою музичних творів для хору та фортепіано «Прокоф'євська весна» (до 130-річчя С. Прокоф'єва), яку видано на початку 2021 р.

Висновки. Творча діяльність В. Реви є помітним явищем розвитку музичної культури Південно-Східної України кінця ХХ – початку ХХІ ст. У композиторській творчості простежується вплив як класичної музичної спадщини, так і сучасних стильових напрямків. В. Ревою створено твори які отримали визнання у концертній, конкурсно-фестивальній та навчально-освітній галузях. Композиторський доробок митця є жанрово різноманітним, проте поширення його творчості та збагачення знань про неї відбувається здебільшого завдяки зверненню до хорового та вокального жанрів, які є пріоритетними.

#### Література

1. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 211 с.
2. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю ХХ – початку ХХІ століть в аспектах музичної регіоналістики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 296 с.
3. Відомі композитори України / Мунін Г. Б. та ін. Київ : ФОП «Мунін Г.Б.», 2016. 367 с.
4. Жульева Л. В. Композитори Запорожжя : інформаційний справочник. Запорожжє, 2005. 42 с.

5. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Одеська держ. музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2010. 200 с.

6. Крижановська Н. Є. Історія хорового мистецтва Миколаївщини кінця ХVІІІ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. істор. наук: спец. 07.00.01. Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2009. 242 с.

7. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ – ХХ століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю) : монографія. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської ради, 2003. 608 с.

8. Пісень квітучі джерела. Про творчість композиторів Запорізького краю : бібліографічний довідник. Запоріжжя : Комунар, 1992. 8 с.

9. Рудянский О. Рецензія на творчу діяльність Віктора Реви. Донецьк, 2012. 2 б/н арк.

#### References

1. Antonenko, M. M. (2020). Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late XX – early XXI century. Dissertation of the candidate of sciences. Kyiv [in Ukrainian].
2. Antonenko, O. M. (2014). Choral Culture of Zaporizhia Region in the XX – beginning of the XXI centuries in aspects of regional studies music. candidate's thesis. Kyiv: National academy of government managerial staff of culture and arts [in Ukrainian].
3. Mynin, G. B., et al, (2016). Famous composers of Ukraine. Kyiv: FOP «Mynin G. B» [in Ukrainian].
4. Zhulieva, L. V. (2005). Composers of Zaporizhzhia: information directory. pp. 42 [in Ukrainian].
5. Ionov, V. I. (2010). Historiography as a basis for scientific interpretation of the modern Ukrainian musical culture. Candidate's thesis. Odesa: Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
6. Kryzhanovska, N. Ye. (2009). History of choral art of Mykolayiv region of the end of XVIII - the beginning of XXI century. Candidate's thesis. Odesa: Odesa I. Mechnikov National University [in Ukrainian].
7. Martynyuk, T. V. (2003). Musical professionalism of the Northern Azov region of XIX-XX centuries. (Five views on socio-cultural dynamics of Zaporizhia region). Melitopol: Publishing house of Melitopol city Council [in Ukrainian].
8. Songs are blossoming springs. On the work of composers of the Zaporozhye region: a bibliographic guide. (1992). Zaporizhzhia: Komunar [in Ukrainian].
9. Rudianskyi, O. (2012). Review of the creative activity of Victor Reva. Donetsk [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.07.2021  
Отримано після доопрацювання 09.08.2021  
Прийнято до друку 13.08.2021

УДК 784.66

**Цитування:**

Бобул І. В. Художньо-естетичні характеристики вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 122-128.

Bobul I. (2021). Artistic and aesthetic characteristics of vocal and pop performance as a genre synthesis of arts. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 122-128 [in Ukrainian].

**Бобул Іван Васильович**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри академічного  
і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
Народний артист України  
<https://orcid.org/0000-0002-5746-0644>  
kev@dakkim.edu.ua

## ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

**Мета роботи** полягає у дослідженні естрадно-вокального мистецтва у контексті розвитку масової культури, яке генетично визначається і опосередковується низкою її характеристик і ознак. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного, історично-логічного методів аналізу та культурологічного підходу в дослідженні означеної проблематики. **Наукова новизна** полягає у розширенні відомостей щодо розвитку естрадно-вокального мистецтва у контексті масової культури та опосередкуванні основних його характеристик форматами масового мистецтва. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що сучасна система естрадного мистецтва, сполучена із шоу-бізнесовою ланкою, відображає стан, тенденції і перспективи розвитку естрадної музики, які зможуть поліпшитися за умови усвідомлення соціально-культурної значущості масової культури і популярного мистецтва, а також розвиненого почуття відповідальності у творців масової культури. Розвиток музичної естради має спиратися як на узагальнення попереднього творчого досвіду, так і успадкованих композиторських і виконавських традицій. Нинішні реалії соціально-культурного життя обумовлюють той факт, що змістовна і професійна складові естрадно-музичного мистецтва повинні ґрунтуватися як на традиційних художньо-естетичних уявленнях, так і пошуку нових поглядів на мистецтво, відповідних сучасним віянням, тенденціям і духовним потребам суспільства. Активізація музично-виконавського процесу призводить до виявлення нових горизонтів освоєння художньо-творчого простору, що, своєю чергою, сприятиме оновленню парадигми естрадного мистецтва, акцентуючи увагу на сучасному естрадно-музичному мистецтві як важливому феномені соціально-культурного життя країни.

**Ключові слова:** естрадно-вокальне мистецтво, естрадний вокал, масова культура, масова музика, популярна музика, шлягери, жанрова специфіка.

*Bobul Ivan, Candidate of Art History, Associate Professor, head of the Department of Academic, Pop Vocal, and Sound Design, National Academy of Culture and Arts Management, People's Artist of Ukraine*

### **Artistic and aesthetic characteristics of vocal and pop performance as a genre synthesis of arts**

**The purpose of the article** is to study the artistic and aesthetic features of vocal and pop art as a genre synthesis of arts. **The research methodology** involves the use of system-structural, comparative methods of analysis and culturological and art approaches in the study of these issues. **The scientific novelty** of the work is to expand the theoretical boundaries of understanding vocal and pop performance as a synthetic genre that combines different arts, and its defining artistic and stylistic features that directly affect the structure and stylistic features of vocals, interpretation of the work, its perception by listeners and representation of values, ideas and impressions generated in the process of performance and its perception. **Conclusions.** Variety vocal performance as a kind of musical text involves special manifestations of intertextuality, so it is possible to find layers of artistic and species series, expressive forms and meanings, artistic and linguistic means and interpretive techniques. From the point of view of specific tasks of artistic communication, it appears as a generalized form of musical and artistic activity that can claim universality and has its stage and staging canons, determined by value concepts of culture, but in their new popular sense. There are also exemplary compositional and semantic models in this field, the imitation of which is a recognized way to join the pop vocal and performing professionalism. In the field of pop and vocal performance in its theatrical and staged form there is a specific mythologizing, which concerns the figure of the singer as the central actor of the concert program, which forms a certain image to achieve extreme artistic persuasiveness. Therefore, it is not an image of a fictional character, but of a person close in time and meaning to life, as she can and should be in virtual

artistic reality - aesthetically sublime and morally balanced. The main components of the intertextual sphere, which is formed around the variety show and determines the special director's interest in it, are semantic positions on the singer as a semantic core of the whole moving picture of pop and stage action. It is these semantic factors that organize and lead to a holistic artistic result all the structural indicators of pop performance.

**Keywords:** vocal and pop art, artistic and aesthetic characteristics, genre specifics, genre synthesis of arts.

Актуальність теми дослідження. Вокально-естрадне виконавство завдяки своїм необмеженим здатностям репрезентує певні цінності шляхом усвідомлених мотивів, у вигляді естетичних норм, ідеалів, установок, необхідних для виникнення інтересу, цілеспрямованого занурення у світ емоційних переживань, вражень які розгортаються на тлі музики. У художній структурі естрадного вокального номера чітко прослідковується тенденція до розвитку синтезу таких мистецтв, як вокал, акторська майстерність та режисура. Естрадна пісня, що спирається на драматургію, сьогодні добре сприймається слухачами. Поєднання драматургії та акторської майстерності з віртуозністю технічного виконання складає одні з визначальних характеристик та особливостей художньої структури вокально-естрадного виконавства. Слід також зазначити, що драматургія не завжди поставала тільки як сюжетно-дійова структура, вона також може включати в себе такі специфічні засоби вираження, як безпосередньо вокальну техніку виконавця, пластику, акторські здібності, сценічний імідж та індивідуальну манеру виконавця.

Цінність вокально-естрадної музики полягає у тому, що вона розкриває своїми засобами певні ідеї, цінності, моральні аспекти, а також актуалізує естетичне сприйняття краси, прекрасного, піднесеного. Від того, наскільки професійно буде виконана та чи інша інтерпретація естрадного твору, залежить ступінь його сприйняття слухачами, подальша оцінка ними його художньо-образного виконання, кожна з яких складається у певну суму оціночних суджень та уявлень.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження вокально-естрадного виконавства та його визначальних характеристик неодноразово знаходило відображення у низці наукових праць в контексті загальної стилістики та жанровості музичних текстів: М. Бахтіна, В. Карасик, І. Ковальської, В. Ткаченко та ін. Серед найбільш актуальних у ракурсі пропонованого дослідження варто назвати таких вчених, як Т. Каблова, Т. Кулага, Н. Онищук, Л. Остапенко, О. Сметана, Н. Сегеда, В. Тетеря та ін.

Мета роботи полягає у дослідженні художньо-естетичних характеристик вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Для сучасної художньої культури показовим є процес жанрової інтерференції музично-сценічного мистецтва, тобто зустрічного руху – накладення жанрових форм, який отримує особливе значення для практики. Рубіж між сценічно-театральними формами, наприклад, між драматичним і музичним театрами, починаючи з моменту «виникнення трагедії з духу музики», завжди було до певної міри умовним. Доречно згадати тут і досвід Ж.-Б. Люллі, який буквально копіює манеру декламації М. Шанмеле з метою створення національного інтонаційного ладу оперного речитативу, і драматичні новації Р. Вагнера і драматичні «коливання» Д. Верді, і процес становлення російської опери і баг. іншого.

Отже, сучасна естрадна музика являє собою синтетичний жанр, у якому переплітаються різномірні елементи різних культур, а їх джерелами є фольклор, до того ж, у кожному етносі він має свої, притаманні саме йому (етносу) риси [6, 264].

Сьогодні найбільш активно взаємодіють між собою жанрові тенденції театру музичної комедії і театру драматичного, що цілком пояснюється намаганням осучаснення і надання серйозності – тематичного піднесення – першому і спробою демократизації, популяризації змісту другого. Не залишаються осторонь кінематограф і телебачення з його музичними серіалами, де взаємодія сакрального та профанного стає показовою майже для всіх сфер масової культури, в рівній мірі впливає на всі види театральної режисури, проте найбільше «заражає» своїми естетичними інтенціями жанри сучасного мюзиклу, рок-опери, нарешті, естрадні вистави.

Нові естетичні та технологічні сценічні «контамінації» виявляються в центрі уваги режисерів остільки, оскільки вони (режисери) очікують від артистів особливої сценічної поведінки і самовираження – синтетичного за своїм основним завданням. Разом із тим, сьогодні існує і явне протиріччя: при

технологічному зближенні різних типів театрів, адже зберігається істотна професійна дистанція між типами артистів, які беруть участь у творчій практиці таких театральних інституцій, а також між сферами професійної освіти по відношенню до типів таких артистів. Академічно виховані виконавці можуть відчувати серйозні труднощі, освоюючи нові мовні норми рок-опери або естрадної вистави, тобто опиняючись фактично в сфері позаакадемічної музичної творчості. Тому освітні музичні заклади сьогодні стикаються з новими навчальними завданнями – формувати виконавські кадри естрадного мистецтва, тобто готувати вокалістів, здатних до переконливої гри і до вільного сценічного руху, до активності і динаміки поведінки на сцені; відкривати особливі пріоритетні сторони естрадного музичного матеріалу як важливої частини тієї актуалізовані сучасності, що сьогодні все більш активно входить в академічну дійсність музичного мистецтва. А це означає залучення до особливого типу художнього мислення, що передбачає певну мовну картину світу та відповідні до неї когнітивні константи.

Понятійне співвідношення сталих чинників свідомості та мовної категоризації картини світу дозволяє підкріплювати наукову актуальність порівняльної характеристики знакових систем, де б вони не створювалися та не реалізовувалися. Базові смислові структури концептуалізації завжди виступають дихотомічними, тому що віддзеркалюють антиномічну побудову культурної дійсності людини. Тому й дискурсивні показники музики, що стають провідниками ігрового начала та приймають різні композиційні положення, також мають тенденцію до внутрішнього розділення, прихованої діалогічності. Але, не дивлячись на це, пануючим началом стає вимога естетичної єдності, що переходить у настанову щодо цільності та цілісності художньої форми, а основним інструментом здійснення такої холистичної настанови стає вокальне начало, тобто безумовне вираження людським голосом художньої ідеї, що упередметнюється саме у музичних виразових засобах, здійснює головну жанрово-видову художню експресію, впливає на інші мовні засоби організації художньо-естетичного цілого.

Музичне звучання стає головним «жанровим словом» у сфері естрадної вокальної творчості, вбирає у себе різні стилістичні начала, поєднує первинні та вторинні стильові витоки, формує новий

жанровий стиль, що дозволяє йому констатувати особливу жанрово-експресивну інтонацію як *пісенну*, оскільки пісенність є типовим показником естрадного співу.

М. Бахтін пише: «Слова мови – нічий, але в той же час ми чуємо їх тільки в певних індивідуальних висловленнях, читаємо в певних індивідуальних творах, і тут слова мають вже не тільки типову, але й більш-менш яскраво виражену (залежно від жанру) індивідуальну експресію, обумовлену неповторно-індивідуальним контекстом висловлення» [1, 285].

Дослідника Т. Каблова та В. Тетеря, характеризуючи сьогоденну вокально-естрадну музику як духовно-культурний феномен роблять акцент на ній як на амбівалентному утворенні, у якому органічно поєднуються елементи професійної музики і фольклорні здобутки, що дозволяє у такий спосіб реалізувати функції соціокультурної інтеграції та соціалізації індивіда у сучасному світі. Сьогодні у більшості жанрів української вокально-естрадної музики – у текстах, стильовій сфері (часто також у візуальному ряді чи сценографії) тощо – виявляється потужний емоційно-психологічний та естетичний потенціал традицій національної вокальної лірики [2, 87].

Взаємодія типової жанрової експресії з індивідуальною композиційною формою художнього «висловлення» стає провідною дискурсивно-композиційною ознакою стильової форми естрадного співу, що є тим вторинним «висловленням», яке досягає своєї смислової мети й логічної завершеності в «діалозі згоди» з типовою стильовою експресією музичної естрадної мови.

У зв'язку із цим, можна визначити наступні рівні формування вокально-естрадного стилю: загальні семантичні норми естрадного мистецтва – риторичні модуси (синтетичні словесно-музичні); музично-композиційні ознаки – інтонаційно-слухові установки – логічні засоби музичного діяння (діалогічні смислові константи). Ці рівні обумовлені історичним становленням естрадного співу (естрадної концертної вистави) в контексті споріднених та відмінних жанрових мистецьких явищ.

Прикладом застосування такого підходу вважаємо дослідження І. Ковальської [4], у якому виявлені симптоматичні для сучасного музично-театрального мистецтва жанрові риси музичної комедії, визначені її художньо-комунікативні межі, зазначено, що їх варто вивчати у зв'язку з історичним становленням

тих форм європейського мистецтва, які забезпечують розвиток і відокремлення самого феномена музичної комедії як професійно-творчого. Одночасно авторка відзначає, що практично у всіх роботах, присвячених комічним різновидам театрального мистецтва, висвітлюються дохудожні, міфологічні й культово-містеріальні передумови формування жанрової сфери музичної комедії, хоча в жодній з них не розглядається зв'язок цієї сфери з ігровою поетикою карнавальності й антиномією серйозного – сміхового як сакрального – профанного, меморіального – фамільярного, тобто в контексті тих ціннісних координат, які виявляє підхід М. Бахтіна й у цілому теорія карнавалу, що склалася у гуманітарній науці.

Підкреслюється також, що для жанрового феномену музичної комедії основним художньо-конститутивним є не комічне, але музичне начало; останньому підкоряються й прояви комічного, облагороджуючись ліричними властивостями музичного інтонування й підкоряючись динамічним метаморфозам музичної форми [5, 35–37].

Таким чином, створюється платформа для порівняння природи й засобів мовної концептуалізації естрадної творчості та інших форм «легкого» театрального мистецтва. Наприклад, можна помітити, що мюзикл звертається до академічної музично-театральної традиції в досить широкому видовому діапазоні, але виявляє перевагу показових у мелодійному й мелодраматичному відношенні оперних зразків, протиставляючи їм стилістичний матеріал іншого, позаакадемічного походження, але не менш виразний і «знаковий», емблематичний; тут він стикається з формами та засобами саме естрадної пісенної творчості; корінна відмінність між цими двома стильовими сферами стає в мюзиклі одним з головних засобів драматичного контрасту. Звичайно, естрадна творчість в її моностилістичній пісенній сфері не передбачає подібних драматичних контрастів, навпаки, запобігає відхиленням у сферу умовно-негативної тематики.

Рок-опера, за визначенням В. Ткаченко, це «новий самостійний жанр музичного театру неакадемічної орієнтації, наділений власною системою онтологічних і гносеологічних ознак», що здійснює рух художньої ідеї у бік, протилежний мюзиклу: якщо останній актуалізує «архетипове до сьогоденного», то рок-опера виводить сучасне й актуальне на

рівень універсальних категорій, набуваючи позачасового характеру [9, 3].

Риси подібності між музично-комедійними сценографічними та мовними установками і естрадною концертною виставою обумовлені тим, що обидві видові галузі є функціонально-дискурсивними художніми феноменами, що представляють мовні зрізи – площини музичної культури в її живому повсякденному існуванні, тобто використовують музичну сучасність як матеріал побудови художньої форми. Їх родова природа пов'язана з явищем повсякденної музичної свідомості, тобто такої, що не є специфіковано-виділеною, але претендує на універсальність, обіймаючи всі життєві сфери, володіючи здатністю входити в кожную з них, заслуговуючи найменування масової й популярної.

Відтак можна відокремити питання про психологічну культуру, тобто про культивування особистісного емоційного тезауруса, здатності людини погоджувати індивідуальні переживання з екзистенціальними проблемами «людського співжиття», і про «психологічні артефакти», тобто про ті переживання й цілісні оцінні стани свідомості, які сформовані штучним шляхом, у процесі творчої соціально-історичної практики, частиною якої є мистецтво.

Визначаючи ціннісні доміанти естрадної творчості та їх антиномічні підстави, виділимо і особливу художню функцію естрадної співо-гри як способу подолання драматичної зумовленості людської долі. Підкреслимо ще раз, що саме в естрадній формі, укріпленій участю музики, споконвічно ліричного виду мистецтва, ліричне одиничне, індивідуально-особистісне, завжди домагається перемоги, етико-етичної переваги – на відміну від домінування фатального екзистенціального початку або непереборних соціально-історичних обставин у трагедійному й драматичному академічних творах.

Як слушно зазначають Н. Онищук, та О. Сметана, основними ознаками естрадної пісні, що надали їй особливої характеристичності, стали: 1) розкутість, нові синтетичні поєднання; 2) розважальність, святковість. Естетика естради розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. Бажання людини наповнити свій відпочинок у призмі буденності новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями повністю відповідає компенсаторній функції естрадного мистецтва, що «спрацьовує» у складній і

напруженій, навіть кризовій, ситуації та пояснює надзвичайну популярність естради в сучасному суспільстві. Сміслова, тематична та фактурна змістовність естрадного мистецтва – це глибинне розкриття образності, сюжетності, тематизму через призму відчуттів однієї особистості [7, 110].

Сюжетно-тематичний зміст естрадної пісні можна представляти з трьох основних позицій: як умовне сценічно-рольове відтворення подієвого ряду й комунікативної ситуації; як спосіб побудови словесно-музичної діалогічної композиції, тобто організацію відмінностей і єдності словесних та музичних висловлень; як музичну композицію, що має самостійний план формоутворення та інтонування, тим самим, слугує найбільш безпосередньому змістовому упредметненню, також найбільше сприяє створенню особистісного образу виконавця-співака, визначає рівень його «шлягерності – зірковості».

Повертаючись до явища концептуалізації як притаманного семантичній організації естрадно-пісенної творчості, зауважимо, що дослідження В. Карасика дозволяє знаходити в концептуалізації провідний спосіб сприйняття та організації світу, при якому кожна мова відбиває певний спосіб розуміння світу, отже, говорячи про концептуалізацію, ми звертаємося до проблеми мовної картини світу. У її зміст входить семантичне поле, а одиницею концептуальної картини світу дослідники вважають «константи свідомості». Таким чином, сміслова картина свідомості відбивається в мовній картині світу, яка може бути вловлена й відтворена різними шляхами, але специфікується саме в мистецтві, у якому будь-яка концептуалізація передує категоризації, тоді як у повсякденній свідомості, при формуванні повсякденної картини світу способи категоризації визначають шляхи й можливості концептуалізації.

Мовна картина світу естрадно-пісенного виконавства поєднує обидва ці шляхи, тобто існує на межі художньої та повсякденної мовних «картин світу», але, оскільки головною мовою стає музичне висловлення, то підсумковим способом організації концептуальної цілісності стає саме художня. Музика, таким чином, постає тією мовною формою, яка здатна перетворити життєву дійсність на естетичний феномен, надати їй нового позитивного концептуального положення, значення.

Можлива класифікація музично-мовних засобів естрадної пісенної сфери обумовлена особливим положенням образу людини в створюваній цим жанровим напрямом типовій картині світу – як етичного суб'єкта, насамперед, тобто як особистості, що займає певну морально-творчу життєву позицію. Вокально-естрадне виконавство в його загальному творчо-артистичному вираженні передбачає створення сталих музично-мовних особистісних іміджів, що послідовно передаються з твору у твір, за якими розпізнається саме конкретний виконавець та його стильова манера.

Дослідження В. Карасика [3] дозволяє стверджувати, що мовна особистість в умовах спілкування може розглядатися як комунікативна особистість – узагальнений образ носія культурно-мовних та комунікативно-діяльнісних цінностей, знань, установок і поведінкових реакцій. Щодо комунікативної особистості, то можна виділити ціннісний, пізнавальний і поведінковий плани цього поняття. Ціннісний план комунікативної особистості містить етичні й утилітарні норми поведінки, властиві певному етносу в певний період, закріплені в моральному кодексі народної культури, що відбиває історію і колективне світосприймання.

Моральний етнічний «мовний кодекс» включає універсальні висловлення та інші прецедентні тексти, що становлять культурний контекст, зрозумілий середньому носієві мови, правила поведінки – комунікативні стратегії, ціннісні позиції. Існують загальнолюдські цінності (як етичні, так і утилітарні); цінності, властиві певному типу цивілізації (наприклад, норми поведінки згідно того або іншого віровчення); цінності, що характеризують певний етнос, а також підгрупи усередині етносу (такі етногрупові цінності лінгвістично виявляються в регіолектах і соціолектах). Нарешті, виділяються цінності, властиві малим групам, та індивідуальні цінності особистості. Відповідно комунікативну особистість можна охарактеризувати в ціннісному аспекті за співвідношенням домінуючих цінностей, по ступеню їх диференціації і т.д. див. [3, 26–100].

Естрадний спів за естетичними особливостями і характером наблизений до побутового й так званого народного виконавства. Хіба що перенесених на професійну сцену. А раз так, то артист-вокаліст має набути саме професійних навичок, бездоганно володіти своїм ремеслом у вокалізації, зокрема звукоутворенні

(фонація), звуковеденні, динаміці звучання голосу тощо [8, 65].

Виконавська особистість, що реалізується в естрадному співі, тобто виявляє мовний тезаурус пісенної естрадної жанрової сфери, виходить з перших трьох груп цінностей, як засадничих, узагальнюючи їх, ними скеровуючи груповий та індивідуальний ціннісний вибір. Саме від цього, тобто від того, наскільки вдалим є це узагальнення – відтворення загальних соціальних ідеалів, наскільки актуальною є форма їх індивідуальної презентації, залежить творчий успіх естрадного виконавця. Тому виникають, семантично організуються сталі союзи між авторам текстів та музики пісень і їх виконавцями, власне, така триєдність авторського естрадно-пісенного складу є вже системною конститутивною рисою вітчизняного естрадного пісенного мистецтва.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні теоретичних меж осмислення вокально-естрадного виконавства як синтетичного жанру, що поєднує різні види мистецтв, та його визначальних художньо-стилістичних особливостей, що безпосереднім чином впливають та структуру художньо-стилістичних особливостей вокалу, інтерпретації твору, його сприйняття слухачами та репрезентацію цінностей, ідей та вражень, що породжуються у процесі виконавства та його сприйняття.

Висновки. Естрадне вокальне виконавство як різновид музичного тексту передбачає особливі прояви інтертекстуальності, відтак у ньому можна знайти нашарування художньо-видових рядів, виразових форм та значень, художньо-мовних засобів та інтерпретативних прийомів. З боку специфічних завдань художньої комунікації, воно постає узагальненою формою музично-артистичної діяльності, що здатна претендувати на універсальність та володіє власними сценічно-постановочними канонами, поповнюючи когорту «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, але в їх новому популяризованому розумінні. У цій сфері також існують взірцеві композиційні та семантичні моделі, наслідування яких є визнаним способом долучитися до естрадного вокально-виконавського професіоналізму. У сфері естрадно-вокальної виконавської творчості у її театралізовано-постановочному вигляді, виникає специфічна міфологізація, що стосується саме постаті співака, цієї центральної «дійової особи» концертної

програми, який опрацьовує певний імідж не стільки заради «зірковості», скільки з метою досягти граничної художньої переконливості, поєднуючи рольову поведінку на сцені з відтворенням образу самого себе – такого, яким бажають бачити, сприймати, оцінювати його глядачі/слухачі, широка аудиторія. Тому це образ не вигаданого персонажу, а близької за часом та сенсом життя людини, водночас не такої, якою вона є в буденно-ужитковому плані, а такої, якою вона може і повинна бути в віртуальній художній реальності – естетично піднесеної та морально виваженої. Головними складовими інтертекстуальної сфери, що формується навколо естрадної вистави та зумовлює спеціальний режисерський інтерес до неї, є семантичні позиції або «точки зору» стосовно співака як особистісного осередка, змістового стрижня всієї рухливої картини естрадно-сценічної дії. Саме ці семантичні чинники упорядковують та приводять до цілісного художнього результату усі структурні показники естрадного виступу. З іншого боку, вокальне естрадне мистецтво, навіть при переважанні сольного начала та традиційної номерної концертної форми, прагне до театралізованої квазі-сюжетної побудови, яка дозволяє поглиблювати, збагачувати сценічні хронотопи, відкривати їх нові смислові об'єми, тобто підсилювати рольові аспекти сценічного образу.

#### *Література*

1. Бахтин М. Проблема речевых жанров Эстетика словесного творчества: сост. С.Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1986. С. 250–298.
2. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. 2019. Вип. 32. С. 85–87.
3. Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
4. Ковальская И. Стилистика первичного жанра как базовая структура музыкального текста оперетты: к постановке проблемы // Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка. Луганск: Изд-во ЛГИКИ, 2008. Вып. 11. С. 147–156.
5. Ковальская И. Сюжетно-тематические основы и жанровые свойства музыкальной комедии (на примере репертуара Одесского академического театра музыкальной комедии имени М. Водяного): дисс.... канд. искусствоведения. Одесса, 2016. 201 с.
6. Кулага Т. О., Сегеда Н. А. Сучасне естрадне вокальне виконавство у вимірах принципу культуровідповідності. Modern culture studies and

art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 257-282

7. Онищук Н., Сметана О. Сутність естетичного та соціокультурного осмислення феномену музичного мистецтва естради. Нова педагогічна думка. 2014. № 4. С. 108-112.

8. Остапенко Л.В. Естетичні аспекти естрадно-вокального мистецтва. Молодий вчений. 2017. № 8 (48) С. 64-67

9. Ткаченко В. Проблемы рок-оперы: На примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова: автореф. дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Москва, 1993. 22 с.

### References

1. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres. M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvo), pp. 250–298 [in Russian].

2. Kablova, T., Teterya, V. (2019). Vocal and pop performance of Ukraine in the late twentieth - early twenty-first century. Ukrainian culture: past, present, ways of development: science. Coll., 32, 85-87 [in Ukrainian].

3. Karasik, V. (2002). Language circle: personality, concepts, discourse. Volgograd: Peremena [in Russian].

4. Kovalskaya, I. (2008). Stylistics of the primary genre as the basic structure of the musical text

of the operetta: to the formulation of the problem. Problems of modernity: culture, art, pedagogy. Lugansk: Izd-vo LGIKI, 11, 147–156 [in Ukrainian].

5. Kovalskaya, I. (2016). Plot-thematic bases and genre properties of musical comedy (on the example of the repertoire of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyany): diss. Cand. art history. Odessa [in Ukrainian].

6. Kulaga, T.O., Segeda, N.A. (2020). Modern pop vocal performance in the dimensions of the principle of cultural conformity. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 257-282 [in Ukrainian].

7. Onyschuk, N., Smetana, O. (2014). The essence of aesthetic and socio-cultural understanding of the phenomenon of pop music. New pedagogical thought, 4, 108–12 [in Ukrainian].

8. Ostapenko, L.V. (2017). Aesthetic aspects of pop and vocal art. Young scientist, 8 (48), 64-67 [in Ukrainian].

10. Tkachenko, V. (1993). Problems of rock opera: On the example of musical and stage works of A. Rybnikov: author's ref. diss. ... Cand. of Arts .: 17.00.02 - "Musical Art". Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2021  
Отримано після доопрацювання 18.10.2021  
Прийнято до друку 22.10.2021*

УДК 780.647.2.071.2:[792.73:78.036.9](477)''19/20''

**Цитування:**

Єрмоєнко А. Ю. Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі XX – XXI століть. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 129-133.

Yeremenko A. (2021). The creativity of local accordionists in the context of pop-jazz performance at the turn of the XX - XXI centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 129-133 [in Ukrainian].

**Єрмоєнко Андрій Юрійович**,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри хореографії  
та музично-інструментального виконавства  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка  
<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>  
[yeremenko.acc@gmail.com](mailto:yeremenko.acc@gmail.com)

## ТВОРЧІСТЬ ВІТЧИЗНЯНИХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ У КОНТЕКСТІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА НА РУБЕЖІ XX – XXI СТОЛІТЬ

**Мета роботи.** Висвітлити особливості функціонування естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України окресленого періоду. **Методологія** дослідження базується на основних принципах теорії пізнання, зокрема: об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозалежність явищ і процесів дійсності, а також концептуальні положення теорії професійної майстерності. **Наукова новизна** полягає у висвітленні творчої діяльності вітчизняних баяністів-акордеоністів та систематизації етапів розвитку і творчих здобутків академічної школи означеного періоду. **Висновки.** Естрадно-джазова музика в контексті виконавської творчості вітчизняних та зарубіжних баяністів-акордеоністів має послідовний характер і розвивається на музичному підґрунті негритянського фольклору, міської культури (жанри побутової танцювальної музики – вальси, польки, танго, фокстроти, тощо), професійного концертного виконавства (сучасна джазова музика – імпровізації, концертні транскрипції, ретро-сюїти на джазові теми, сюїти у джазовому стилі, джаз-рок-партити). Основними факторами, які вагомо вплинули на динаміку розвитку естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України та зарубіжжя, виступили різноманітні мистецькі процеси, що відбувалися упродовж досліджуваного періоду, визначеного еволюцією якісних показників.

**Ключові слова:** баян (акордеон), акомпануючий інструмент, сольне виконавство, джазові композиції, композиторська техніка, академізація.

*Yeremenko Andrii, Candidate of Art, Senior Lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenka*

**The creativity of local accordionists in the context of pop-jazz performance at the turn of the XX - XXI centuries**

**The purpose of the article.** To highlight the peculiarities of the functioning of pop-jazz music in the bayan-accordion art of Ukraine in a certain period. **The methodology** is based on the basic principles of the theory of knowledge, such as objectivity, scientific character, historicism, integrity, interconnection, and interdependence of phenomena and processes of reality, as well as conceptual provisions of the theory of professional skills. **The scientific novelty** lies in the coverage of the creative activity of local button accordion players and the systematization of the stages of development and creative achievements of the academic school of the specified period. **Conclusions.** Pop-jazz music in the context of performing creativity of local and foreign bayan accordionists has a consistent character and develops on the musical basis of Negro folklore, urban culture (genres of everyday dance music - waltzes, polkas, tango, foxtrots, etc.), professional music - improvisations, concert transcriptions, retro suites for jazz themes, jazz-style suites, jazz-rock-partitas). The main factors that influenced the dynamics of the development of pop-jazz music in the bayan-accordion art of Ukraine and abroad were various artistic processes that took place during the period under study, determined by the evolution of quality indicators.

**Keywords:** button accordion (accordion), accompanying instrument, solo performance, jazz compositions, composer technique, academization.

Актуальність теми дослідження. У світі глобалізаційних та модернізаційних змін у суспільстві, культурі і мистецтві спостерігається посилення інтересу до естрадно-джазової музики, що привертає до себе увагу новим різновидом інструментального втілення. Стрімка еволюція цього музичного напрямку, від первісного середовища побутового музикування до професійного мистецтва, відбувалася в Україні особливо інтенсивно у другій половині ХХ століття. У європейському контексті цей напрямок має достатньо визначену культурологічну спрямованість, тому він розглядається нами як поліжанрове формотворення – особливий різновид (художня модель) культурної та музичної комунікації.

Аналіз досліджень та публікацій. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть в українському музикознавстві розпочинається процес опанування джазового мистецтва. Серед праць українських дослідників відзначимо роботу М. Булди [1], яка розглянула питання, пов'язані з проблемами історії стилів сучасної естрадної та джазової музики для акордеона (баяна). Праця В. Власова [3] систематизує загальний історичний розвиток джазових стилів ХХ століття та прийоми опанування джазової гри на баяні та акордеоні.

Мета статті полягає у виявленні особливостей функціонування естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України окресленого періоду.

Виклад основного матеріалу. Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів з часу свого становлення належала до мистецтва естради, про що свідчить історія виконавства на народних інструментах, адже народно-музичні традиції як у минулому, так і в наші дні знаходять відтворення популярної музики сучасного побуту – естрадних танцювальних жанрів, масової пісні саме в баянно-акордеонному музикуванні. Еволюція творчості вітчизняних баяністів-акордеоністів відбувалася протягом певного історичного періоду, який поділяється на три етапи. Перший етап (1920-ті – 1940-ві рр.) пов'язаний зі стадією *професійного становлення* естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України. До цього періоду ми відносимо перші спроби баянно-акордеонного музикування у популярних пісенно-танцювальних жанрах, цілеспрямоване використання баяна як сольного й акомпануючого інструмента у

джаз-оркестрах та концертних фронтових бригадах.

Післявоєнні роки характеризуються новою хвилею зацікавлення молоді естрадною музикою і джазом. З'являються нові колективи – ленінградський вокальний ансамбль «Дружба» та його солістка Едіта П'єха, джаз-оркестр ЦДПМ під керівництвом Ю. Саульського, справжнім відкриттям став «біг-бэнд» Глена Міллера. Все це справляло велике враження і викликало у музикантів бажання слухати і відтворювати джазову музику. Згадуючи виконавську творчість музикантів минулих років, В. Власов з власного досвіду підтверджує нерівномірність розвитку джазу, естради і навіть міського фольклору. Однак, незважаючи на несприятливі обставини, естрадно-джазову музику творили «прекрасні баяністи-акордеоністи, які виступали на професійній сцені: Б. Тихонов, Є. Виставкін, Ю. Шахнов, В. Кузнєцов. Пізніше – молодші В. Грідін, В. Ковтун, В. Данилін та ін.» Вони досягали значних успіхів як виконавці-солісти й учасники інструментальних ансамблів.

Впровадження естрадно-джазової музики у професійну виконавську практику баяністів-акордеоністів дозволяє говорити про другий етап, в процесі якого формувалася стадія *філармонійної спеціалізації* (1950-ті – 1980-ті рр.). Він пов'язаний з утвердженням самостійного статусу баяна та акордеона як професійних академічних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних естрадно-джазових колективів. У цей період баянно-акордеонне мистецтво вітчизняних виконавців набуває самобутніх рис, удосконалюється рівень професійної майстерності.

1950-ті – 1960-ті роки характеризуються якісними змінами у напрямку вдосконалення виробництва вітчизняних різновидів баяна та акордеона; налагодження системи початкової музичної освіти; появи плеяди професійних виконавців; усвідомлення необхідності створення оригінальних зразків репертуару. Свою артистичну діяльність продовжили баяністи та акордеоністи довоєнного періоду. Одним із лідерів у становленні і розвитку сольного й ансамблевого стилю акордеонної естрадної школи 1950-х років був акордеоніст Є. Виставкін (з 1954 р. соліст Москонцерту). Він відрізнявся тим, «що міг відтворити на акордеоні джазову оркестровку з грамплатівки або радіоприймача, точно копіюючи техніку і манеру виконання, безпомилково використовуючи потрібні тембри».

Важливим фактором розвитку музичного мистецтва на естраді стало визнання джазу в середині 1950-х років як однієї з провідних форм сучасної інструментальної музики. В репертуарі оркестрів В. Людвіковського, У. Найссоо, К. Орбеляна, В. Оякяера, Ю. Саульського, О. Кальварського, поруч з естрадними звучали й змістовні джазові твори. Свідченням підвищеного інтересу до естрадно-джазової музики була довготривала дискусія на сторінках журналу «Радянська музика» та поява великої кількості публікацій на цю тему в періодиці. Таким чином, активізація професійної творчості композиторів, поглиблення наукового вивчення і пропаганди джазу, досягнення високого міжнародного рівня виконавської майстерності музикантів свідчило про новий етап в утвердженні джазу на радянській естраді.

Початок 1960-х років – «час тотального захоплення джазом, котрий нарешті отримав право на існування після довгих років переслідування і забуття». При філармоніях почали функціонувати окремі концертні групи, де й створювалися естрадні інструментальні ансамблі (квартети). Такий колектив був організований в Одесі у складі бригади М. Кремінського під керівництвом баяніста В. Дікусарова, а згодом В. Власова (1959). Більшість вітчизняних виконавців, педагогів, керівників оркестрових колективів вбачали як в баяні так і в акордеоні великі виконавські можливості, що стверджувало інструмент в якості не тільки академічного, а й естрадно-джазового.

Третій етап (1970-ті роки – до нашого часу) характеризується активним зростанням статусу філармонійної спеціалізації. В цей період відбувається активне поширення баяна та акордеона у концертній практиці музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, в музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка. Баянно-акордеонне мистецтво досягає високого художнього рівня, завдяки блискучим перемогам радянських баяністів-акордеоністів на найпрестижніших міжнародних конкурсах в (Бельгії, Іспанії, Італії, Німеччині), та активній концертній діяльності за кордоном. До його характерних тенденцій належать: становлення методичних засад професійної майстерності; опора на оригінальну музику; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; застосування джазово-академічного напрямку баянно-акордеонного виконавства.

Поява перших вітчизняних зразків естрадно-джазової музики, а саме «Джазової сюїти» В. Власова (1970), вважається початком її професійного становлення в Україні. В останні роки композиторами А. Білошицьким В. Власовим, В. Зубицьким, В. Підгорним, А. Сташевським написана численна кількість різножанрових концертних творів (цикл «Естрадно-джазових п'єс» В. Власова, «Ретро-сюїта» В. Підгорного), які свідчать про вплив і входження джазу в академічну акордеонно-баянну літературу.

Аналіз еволюції стильових напрямків естрадно-джазової музики в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних баяністів-акордеоністів засвідчує їх тісний зв'язок з особливостями музично-культурного контексту досліджуваного періоду, зокрема з високим становищем цих напрямків у країнах Європи та Америки. Серед найяскравіших імен світової музичної культури другої половини ХХ століття, які вагомо вплинули на сучасний розвиток вітчизняної школи естрадно-джазового виконавства, вирізняються величні постаті Арт Ван Дамма, Р. Гальяно, А. П'яццоллі.

Висновки. Естрадно-джазова музика в контексті виконавської творчості вітчизняних та зарубіжних баяністів-акордеоністів має послідовний характер і розвивається на музичному підґрунті негритянського фольклору, міської культури (жанри побутової танцювальної музики – вальси, польки, танго, фокстроти, тощо), професійного концертного виконавства (сучасна джазова музика – імпровізація, концертні транскрипції, ретро-сюїти на джазові теми, сюїти у джазовому стилі, джаз-рок-партити). Основними факторами, які вагомо вплинули на динаміку розвитку естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України та зарубіжжя, виступили різноманітні мистецькі процеси, що відбувалися упродовж досліджуваного періоду, визначеного еволюцією якісних показників.

На стадії професійного становлення мистецькі процеси мали прогресивно якісний характер, зокрема:

– проникнення у побутову вокальну і танцювальну музику елементів джазу (новий тип мелодики, специфічні прийоми виконання, синкопування, метро-ритмічні особливості);

– створення у 1920-х роках перших джазових ансамблів: «Джаз-бенд» В. Парнаха (1922), оркестр Л. Варпаховського (1924), «АМА-джаз» О. Цфасмана (1926), «Перший концертний джаз-бенд» Л. Теплицького (1927),

«Пересувний концертний джаз-бенд» Б. Крупишева (1928), «Джаз-капела» Г. Ландсберга, «Тea-джаз» Л. Утьосова, Б. Ренського (1929);

– поява нового репертуару, пов'язаного з масовими розважально-видовищними жанрами і театралізованим дійством та новими концертними програмами: «Джаз на повороті» (1932), «Музичний магазин» (1933).

– створення першого в Радянському Союзі професійного інструментального квартету (акордеон, кларнет, гітара, контрабас) у складі естрадного оркестру Всесоюзного радіокомітету під керівництвом В. М. Кнушевицького (1947, соліст Б. Тихонов).

На стадії філармонійної спеціалізації характерні тенденції проявилися у багатьох якісних показниках, що підтверджують позитивний характер цього напрямку діяльності, зокрема:

– імпровізаційність виконавства;  
– створення інструментальних ансамблів, впровадження акордеона та баяна як сольних інструментів до складу джаз-оркестрів та інструментальних ансамблів, включення їх до програм виступів професійної джазової музики;

– ствердження баяна та акордеона на рівні філармонійної спеціалізації у камерно-академічному, фольклорному та естрадно-джазовому напрямках музики.

На стадії академізації позитивні зміни торкнулися цілої низки важливих елементів системи, що склалася у вітчизняній академічній школі народно-інструментального мистецтва, зокрема:

– удосконалення технічних і акустичних властивостей уніфікованого багатотембрового готово-виборного інструмента;

– усталення та розвиток вітчизняної системи музичної освіти баяністів та акордеоністів, зокрема формування науково-методичного забезпечення, становлення провідних виконавських шкіл;

– прагнення естрадно-джазових композицій до академічного рівня виконавського мистецтва;

– збагачення репертуару естрадно-джазовими творами вітчизняних і зарубіжних авторів, створення оригінальної музики камерно-інструментального типу та нових форм ансамблевого музикування (А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, В. Підгорний, А. Сташевський);

– позитивний вплив провідних виконавців світу (Арт Ван Дамм, А. П'яццолла, Р. Гальяно) на виконавську манеру сучасних вітчизняних музикантів (В. Данилін, І. Квашевич, В. Новіков, Б. Мирончук, В. Мурза, К. Стрельченко, В. Ушаков, О. Ширунов);

– впровадження в баянно-акордеонне виконавство нових стильових ознак, найсучаснішої композиторської техніки та засобів виразності;

– оригінальні творчі знахідки в камерно-інструментальному жанрі, презентованому «новою акордеонною музикою».

Зростання творчого потенціалу баянно-акордеонного мистецтва в камерно-академічному, фольклорному, естрадно-джазовому напрямках не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблематики. В системі виховання професійного музиканта залишаються актуальними питання виконавського музикознавства як єднаючої ланки між фундаментальною музичною теорією та виконавською практикою. Подальше вивчення естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України дає можливість глибше і об'єктивніше дослідити перспективу його розвитку порівняно зі світовими аналогами.

### *Література*

1. Булда М. В. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). Науковий вісник. Виконавське музикознавство редакція М. А. Давидова Київської національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. № 47. С. 207–215.

2. Булда М. В. Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві. Вісник Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Мистецтвознавство. 2006. № 9. С. 165–171.

3. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учебное пособие. Одеса, 2008. 160 с.

4. Давыдов Н. А. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. Київське музикознавство. Збірник статей Київської національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2001. № 7. С. 180–191.

5. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: українська академічна школа. Київ, 2010. 590 с.

6. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони: духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX–XX ст. Суми, 2002. 70 с.

7. Зозуля А. М. Музыкально-теоретические аспекты изучения джаза (к постановке проблемы). Київське музикознавство. Збірник статей Київської національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2000. № 5. С. 63–67.

#### *References*

1. Bulda M. V. (2005). Theoretical aspects of stylistic directions of pop and jazz music for accordion. Scientific Bulletin. Performing musicology edited by M. A. Davydov Kyiv National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. № 47. 207–215. [In Ukrainian].

2. Bulda M. V. (2006). Interpretation of pop and jazz styles in accordion and accordion performance. Bulletin of V. Stefanyk Precarpathian National University. Art history. № 9. 165–171. [In Ukrainian].

3. Vlasov V. P. (2008). School of jazz on the button accordion and accordion: a tutorial. Odessa. 160. [In Russian].

4. Davydov N. A. (2001). To the question of text interpretation in jazz music. Kyiv music knowledge. Collection of articles of the Kyiv National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. № 7. 180–191. [In Russian].

5. Davydov N. A. (2010). History of performance on folk instruments: Ukrainian academic school. Kyiv. 590. [In Ukrainian].

6. Ivanov E. A. (2002). Harmonics, accordions, accordions: spiritual and material aspects of functioning in the musical culture of Ukraine of the XIX-XX centuries. Sumy. 70. [In Ukrainian].

7. Zozulya A. M. (2000). Musical and theoretical aspects of the study of jazz (to the formulation of the problem). Kyiv music knowledge. Collection of articles of the Kyiv National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. № 5. 63–67. [In Russian].

*Стаття надійшла до редакції 28.07.2021*

*Отримано після доопрацювання 19.08.2021*

*Прийнято до друку 26.08.2021*

УДК 929:75-051:001:81'42(045)

**Цитування:**

Микуланинець Л. М. Біографія митця в сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 134-138.

Mykulanynets L. (2021). An artist's biography in the modern science discourse. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 134-138 [in Ukrainian].

*Микуланинець Леся Михайлівна,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії і методики  
музичної освіти

Мукачівського державного університету  
<https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>  
[l.mikulaninets@gmail.com](mailto:l.mikulaninets@gmail.com)

## БІОГРАФІЯ МИТЦЯ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

**Мета роботи** – вивчаючи та узагальнюючи праці з гуманітаристики, розкрити концептуальні положення життєпису творчої особистості у XXI столітті. **Методологія** дослідження: застосовано біографічний, аналітичний, історичний, герменевтичний, системний підходи, що дозволило комплексно досягнути зазначену квестію. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві висвітлена специфіка хронік майстра в нинішніх цивілізаційних умовах. **Висновки.** На рубежі XX – XXI століть біографія видатної постаті зазнала значних трансформацій, пов'язаних з епохальними змінами, наповнилася новими філософськими сенсами, які відобразили атмосферу трансмодерну. Сучасний літопис – складний діалектичний феномен. Він культуроцентричний, контекстуальний (прагне вписати героя в континуум людської цивілізації), намагається вирішити актуальні антропологічні проблеми, усвідомити діяча носієм універсальних онтологічних кодів, задекларувати цінність людини-творця і т.д. Водночас вказаний жанр висвітлює протиріччя доби, котрі проявляються у відсутності моральних ідеалів, етико-естетичних канонів, персоніфікованих лідерів. Наслідком цієї ситуації є те, що хроніки не завжди тотожні своєму реальному прототипу, а лише пропонують можливий варіант інтерпретації його сутності. Їх автор подає своєрідне бачення фактів та явищ буття митця, конструює та у доступній формі репрезентує модель суб'єкта, котра відображає: образ майстра, портрет конкретної доби, автобіографію дослідника. З цієї інформації реципієнт будує власну історію персонажа. Методологія осягнення життєпису креативної особистості ґрунтується на інтеграції досягнень гуманітаристики, міждисциплінарному підході, діалозі різних наукових дискурсів, контекстів, смислів і т.д.

**Ключові слова:** біографія, майстер, мистецтвознавство, культура, гуманітаристика.

*Mykulanynets Lesya, Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department, Mukachevo State University*

### **An artist's biography in the modern science discourse**

**The purpose of the article** reveals the conceptual statements of the artistic personality in the XXI century by studying and generalizing humanitarian study theses. The research **methodology:** the biographic, analytical, historical, hermeneutic, systemic approaches were applied, which enabled the complex review of the aforementioned question. **The scientific novelty.** For the first time ever, the specifics of an artist's chronicles under nowadays' civilization conditions were rendered within the national art history framework. **Conclusions.** On the boundary of the XX – XXI centuries, an outstanding profile's biography experienced considerable transformations referring to epoch changes and filled with new philosophic senses having reflected the trans-modern atmosphere. The contemporary chronicle is a complex dialectic phenomenon. It is culture-centered, contextual (aspiring after involving the novel character in human civilization continuum), and trying to solve current anthropological issues, as well as to regard the agent as the universal ontological codes bearer, and to declare the value of an artistic individual, etc. Meanwhile, the abovementioned genre reveals the epoch controversy being manifested via lack of moral ideals, ethics, and aesthetic canons, and personified leaders. The consequence of the situation is the fact of the chronicles being not necessarily identical to its actual prototype, but rather suggesting a possible variant of interpreting its essence. Their author provides an original vision of facts and phenomena of the artist's being, constructs, and represents the subject's model in the available form reflecting the following: the master's image; the concrete epoch's portrait; the researcher's autobiography. From this information source, the recipient builds his own history of the novel character. The methodology of rendering an artistic personality's biography is based on the integration of humanitarian study advances, as well as an interdisciplinary approach, the interaction of various science discourses, contexts, senses, etc.

**Keywords:** biography; master; art history; culture; humanitarian study.

Актуальність теми дослідження. В європейській духовній традиції звернення до літопису видатної постаті починається ще з античності. Тоді були закладені основні канони висвітлення буття персони, через описання зовнішності, створення адекватного образу. Протягом історичного розвитку суспільства біографічні роботи отримували різноманітну експлікацію, трансформувались наукові погляди на їх сутність та функції, проте незмінним залишалось тлумачення вказаного жанру як форми індивідуально-особистісного виміру духовного побутування *homo sapiens*.

Епоха постмодернізму піддала перегляду майже всі сфери людського існування, у тому числі життєпис. Ключовим тезисом французького мислителя XIX століття Сент-Бьова, засновника біографічного методу, було те, що для глибокого розуміння художнього опусу інтерпретатору слід простудіювати хроніки автора. Нині пропагується твердження: осягнути єство митця можливо тільки проаналізувавши його твори і по ним вибудувати онтологію майстра. Очевидно, для вчених літопис є не тільки послідовністю певних подій, а шлях до усвідомлення становлення, самореалізації героя.

У XXI столітті дослідники смисловий акцент у біографії виставляють на гуманітарному аспекті. Це свідчить про антропологічний цивілізаційний поворот, персоніфікованість буття, рівноправність культури й креативної особистості. Життєпис часто експлікується ілюстрацією матеріальних і духовних надбань суспільства, а не лише окремого суб'єкта.

Сучасна наукова думка доволі активно займається проблемами біографії. Її фундаментальні засади розглядаються філологами (М. Березань, Т. Бреєва, М. Козирьєва, А. Шубіна та ін.), філософами (А. Валєвський, І. Голубович, В. Менжулін та ін.), соціологами (Ю. Беспалова, Ю. Рождественська та ін.) істориками (Л. Артомошкіна, С. Ляшко, Т. Попова, А. Соколов та ін.), культурологами (С. Іконникова, В. Лях, О. Попович та ін.). Нині назріла необхідність актуалізувати зазначену квестію, відповідно досягненням наведених дисциплін, у мистецтвознавчому дискурсі, що і становить завдання представленої публікації.

Мета дослідження – вивчаючи та узагальнюючи праці з гуманітаристики, розкрити концептуальні положення життєпису творчої особистості у XXI столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Останні десятиріччя спостерігається зростання інтересу до літопису креативної персони. Такі розвідки постають не просто описом життя, а певним філантропічним ракурсом, методологічним підходом опанування соціокультурних явищ. Прикладом є мистецтвознавчі монографії В. Бондарчук, У. Граб, Т. Гусарчук, Т. Добіної, О. Коменди, М. Жишкович, А. Палійчук та ін. Втім стрімкі трансформації вимагають постійного перегляду й переосмислення даного виду студій.

Європейська цивілізація в різні історичні періоди змінювалася. Однак у епоху постмодернізму й трансмодерну ці процеси значно інтенсифікувалися, що відбилося і на біографічних роботах. Вони отримали нетрадиційну інтерпретацію, наповнилися новими сенсами, відобразили протиріччя епохи.

До XXI століття (та навіть й зараз) більшість літописних праць конструювалися за однією схемою: висвітлення родинної атмосфери, у котрій сформувався майстер; розкриття умов становлення та розвитку таланту; виявлення етапних моментів його буття; перехід у вічність, оцінка життєвого шляху різними поколіннями реципієнтів. Безумовно, така дослідницька стратегія була виправданою, результативною. Вона сприяла: осягненню хронік в часовій динаміці; опануванню постаті у культурній проекції; усвідомленню її центром соціальних подій доби.

Проте сучасні злами, пов'язані з синтезом елітарного і масового, високого і вульгарного, академічного і розважального вплинули на побудову життєпису креативної персони. Паралельно із застосуванням традиційного методу його написання (ним послуговуються фахівців конкретної галузі, котрі ґрунтовно вивчають творчість митця) прослідковується й інша тенденція – ознайомлення з історією діяча широкого кола людей. У цьому контексті вказаний жанр перестає декларувати світоглядні постулати героя, соціуму, епохи. Із поданих відомостей читач / слухач самостійно конструює імідж митця, надає йому духовні ознаки, актуальні для того часу, в якому пишеться його літопис.

М. Березань зазначає: постмодернізм (навіть XXI століття, *коментар наш Л.М.*), не прагне подолати в біографії відсутність етичних норм. Неточність, приблизність, брак доказовості, фактологічної достовірності спеціально підкреслюються, позиціонуються

природною, родовою ознакою літопису [1]. Наведене твердження відображає філософські засади нинішньої ери: відмова від істинності, одночасне функціонування несумісних явищ, заперечення авторитетів, догм тощо. Наслідок – вчені все частіше використовують новітню дослідницьку тактику: співставлення полярних поглядів на одну подію (без обґрунтування правдивості певної думки); залучення споминів людей, котрі могли навіть не бути знайомі персонажу хронік або їх автору; введення цитат з інтерв'ю, журналістських опусів, художньої літератури, інформації суміжних до мистецтвознавства предметів тощо. Таке поєднання відомостей стає каркасом життєпису майстра, куди нанизуються суб'єктивне бачення образу героя. Останній експлікується реципієнтом у зручному для нього форматі.

У XXI столітті осягнення біографії митця вимагає інтеграції провідних тверджень гуманітаристики. Поступово відбувається розширення методології літописних робіт за рахунок запровадження міждисциплінарного підходу, напрацювань різних наук. Усвідомлення історії метра здійснюється наступним шляхом: звернення до спадщини майстра (не лише завершеної, але і нарисів, чорновиків й т.д.); опанування наявного матеріалу, присвяченого його існуванню, здобуткам; рефлексія на емоційний стан й креативні доробки діяча, інші моделі життєпису; створення унікального документу, який відображає персонажа хронік, буттєву філософію дослідника.

Онтологія особистості подається у словесній формі. Це зумовлює мистецтвознавців апелювати літературною біографією. Головною темою обговорення філологів є текстологічний аналіз художніх зразків. Він здійснюється для виявлення: соціокультурної картини минулого, проведення ревізії тих подій із побутування суб'єкта, котрі визначили індивідуальну стратегію; тематики й ідейного змісту опусів, що віддзеркалюють світосприйняття, аксіологічну систему майстра; трансляція громадських й політичних поглядів, втілених в образній сфері його спадщини.

Студіювання біографії персони, цілісна реконструкція її буттєвої парадигми в сучасних умовах диктує залучення у науковий корпус надбань психології творчості. Це сприяє виділенню й інтерпретації сокровенно значимих фактів, осмисленню кризових моментів, знакових явищ, які висвітлюють характер людини, тип її темпераменту, талант,

життєву спрямованість й т.д. Зазначений ракурс дозволяє розглядати особистість дуалістично: з позиції внутрішніх уболівань; в контексті зовнішніх впливів, зазнаних нею. Він допомагає досліднику усвідомити мотиви вчинків митця, пояснити поведінку й соціальну позицію тощо.

У XXI столітті мислителями задекларовано наявність безкінечної кількості індивідуальних онтологічних моделей (реально присутніх або придуманих особистістю), функціонуючих й взаємодіючих через компонування різноманітних ідей, суджень, елементів духовного досвіду homo sapiens. Конструювання та тлумачення біографії майстра часто здійснюється внаслідок синтезу (колажу) здобутків європейської культури. Воно вимагає комплексного осягнення: всієї цивілізаційної вертикалі; доби суб'єкта хронік; філософії сьогодення. Такий погляд допускає герою літопису одночасно побутувати у своїй ері і в надісторичному просторі, входити у позачасовий континуум.

Актуальне питання, що наразі постало перед наукою – хто може виступити об'єктом біографії діяча? До початку XXI століття персонажем літопису була непересічна людина, котра у певній епосі реалізувала свою творчість, незважаючи на суспільні зміни, її спадщина залишається знаменною. Однак нині у гуманітаристиці посилюється інтерес до хронік звичайного індивідуума, непримітного маргінала. Це зумовлено бажанням урівноважити всіх у правах на самовираження (оскільки декларується думка про значущість кожного суб'єкта), віднайти константні соціальні ознаки.

Мистецтвознавство не здає високі ідеалістичні позиції, сформовані попередніми історичними періодами, а прагне розшукати у постаті ексклюзивність. Якщо дослідник звертається до опису побутування того чи іншого маестро, це вже вказує на його вагомість для конкретного регіону, країни. Хоча з вищезначеного логічно виникає ще одна квестія: які складові визначають знаковість персони для культуротворчих процесів, чи зможе виправдати свою унікальність в часовій динаміці? Поки що дискусію залишаємо відкритою, вона потребує спеціального вивчення.

До другої половини XX століття літопис митця фіксував особистісну історію, котра мала свою динаміку, кульмінації, спади й ілюстрував відносно завершений образ. Постмодернізм існування майстра розумів не

через констатацію буття, а передбачав момент виникнення, конструювання свідомістю реципієнта. Причому цей силует був надзвичайно хитким, змінюваним, без точного зображення.

У сьогоднішні ми спостерігаємо появу великої кількості «героїв», позиціонуючих себе видатними діячами. Це явище, великою мірою, провокують засоби масової інформації, що з різних причин (найчастіше для піару, реклами, популяризації власного «продукту») генерують імідж «унікального» майстра. За таких умов сама дефініція «біографія митця» вимагає уточнення.

На сучасному етапі важливо не тільки реконструювати життєпис креативної персони, але і знайти адекватні способи її презентації, оскільки вони часто є рівнозначні літописному тексту. О. Бондарева пропонує класифікацію традиційних й інноваційних форм показу індивідуальної історії. Вчена виділяє: 1. Окремі художні твори біографічного жанру; 2. Паперові (книжкові) проекти: біографії як повні / певні життєві історії однієї видатної людини; паралельні біографії; біографічні шкідки на тлі літературного / культурного процесу; антології біографічних творів; 3. Архівно-документальні проекти: довкола персоналій; культурних спільнот; 4. Видавничі проекти: корпусні антології; серії; енциклопедії; 5. Інтернет-ресурси та проекти; 6. Аудіо проекти; 7. Візуальні проекти: кіно; авторські телепрограми; YouTube; для колекціонерів; 8. Проекти дизайну міського простору; 9. Віртуальні та перформансні біографічні екскурсії; 10. Перетікання одних форм проектів в інші [3, 8 – 12.]

Вищезазначене ілюструє багатство шляхів експозиціонування хронік митця в гуманітарному дискурсі. Вони покликані підкреслити його вагомість для функціонування культури ХХІ століття, необхідність поширення особистісної життєтворчої концепції серед широкого загалу реципієнтів, актуалізувати думку: самореалізація майстра може відбутися тільки через сприйняття, осмислення й трансляцію буття і спадщини публікою.

Нині біографія діяча продовжує своє перетворення, що знаходить втілення у наукових та публіцистичних текстах, котрі продукують появу реконструйованих варіацій літописної оповіді. Остання відображає: психологічний портрет персонажа (аналізуючи емоційну сферу); авторську рефлексію на героя (своєрідну автобіографію вченого). Життєпис дає відповіді на питання: про

внутрішнє ество персони (як любила, творила, відносилась до трансцендентності й т.д.); в чому сенс її існування; чим зумовлена побудова саме такої буттєвої стратегії; наскільки усвідомила власне безсмертя у культурі, чи прийняла цей факт та ін.

Непересічна, унікальна особистість завжди осмислювалася каталізатором еволюції людської практики, й берегинею надбань homo sapiens. Хроніки демонструють акумуляцію прогресивних парадигм та філантропічних моделей. Їх метою є подання багатоманітних вимірів існування митця, актуалізація історичної та культурної пам'яті, збереження, передача наступним поколінням національної, духовної ідентичності.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє нам констатувати: на рубежі ХХ – ХХІ століть біографія видатної постаті зазнала значних трансформацій, пов'язаних з епохальними змінами, наповнилася новими філософськими сенсами, які відобразили атмосферу трансмодерну.

Сучасний літопис майстра – складний діалектичний феномен. Він культуроцентричний, контекстуальний (прагне вписати героя в континуум людської цивілізації), намагається вирішити актуальні антропологічні проблеми, усвідомити діяча носієм універсальних онтологічних кодів, задекларувати цінність людини-творця і т.д. Водночас вказаний жанр висвітлює протиріччя доби, котрі проявляються у відсутності моральних ідеалів, етико-естетичних канонів, персоніфікованих лідерів. Наслідком цієї ситуації є те, що хроніки не завжди тотожні своєму реальному прототипу, а лише пропонують можливий варіант інтерпретації його сутності. Їх автор подає своєрідне бачення фактів та явищ буття митця, конструює та у доступній формі репрезентує модель суб'єкта, котра відображає: образ майстра, портрет конкретної доби, автобіографію дослідника. З цієї інформації реципієнт будує власну історію персонажа.

Методологія осягнення життєпису креативної особистості ґрунтується на інтеграції досягнень гуманітаристики, міждисциплінарному підході, діалозі різних наукових дискурсів, контекстів, смислів і т.д.

Представлена стаття не вичерпує всі концептуальні положення вказаної проблематики. Перспективними напрямками подальших студій є: розкриття змісту та функцій хронік у постсучасному соціокультурному просторі; вивчення біографічного тексту як складової

інтелектуальної традиції сьогодення; подання алгоритму побудови літопису митця тощо.

### Література

1. Березань М.П. Жанр биографии на рубеже XX – XXI веков (на примере романа «Покойный господин Шекспир» Роберта Ная). Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2010. №3. С. 24 – 28.
2. Биография в истории культуры / Сост. и отв. ред. Е.В. Иванова. Москва.: Рутения, 2018. 504 с.
3. Бондарева О. Є. Нові форми презентації митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. Літературний процес: методологія, імена, традиції. 2020. №16. С. 6 – 15.
4. Бугаєва О.В. Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації : матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 6 – 8 жовтня 2020. Київ, 2020. С. 442 – 445.
5. Дунаева Е.В. Историческая биография: упадок или возрождение (Аналитический обзор). Историческая биография: современные подходы и методы исследования. Сборник обзоров и рефератов / за ред. Ю.В. Дунаева. Москва, 2011. С. 8 – 35.
6. Козырева М.А. Биография художника: жанровые особенности. Филология и культура. 2015. №4 (42). С. 227 – 230.
7. Микуланинець Л. М. Біографія митця як засіб інтерпретації культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. Вип. 21. Т. 2. Рівне: РДГУ, 2015. С. 80–84.
8. Муратова О.В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія. 2020. №46. Т. 3. С. 94 – 97.
9. Раренко М.Б. Биография: эволюция и гибридизация жанра. Москва, 2017. 68 с.

### References

1. Berezanj, M.P. (2010). The biography genre at the boundary of the XX – XXI centuries (the case study of The Decedent Mister Shakespeare novel by Robert Nay). Gumanitarnye issledovaniya v vostochnoy Sibiri i na Dalnem Vostoke, №3, 24 – 28 [in Russian].
2. Ivanova, Ye.V. (Eds.). (2018). Biography in cultural history. Moskva.: Ruteniya [in Russian].
3. Bondareva, O. Je. (2020). The new forms of artists' presentation as intellectual provocation: classification issues. Literaturnyj proces: metodologhija, imena, tradyciji. №16, 6 – 15 [in Ukrainian].
4. Bugaeva, V. O. (2020). Biography of the artist in the Ukrainian humanities: modern musical and biographical paradigms. Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia. Rozvytok bibliotечно-informatsiinoho potentsialu v umovakh tsyfrovizatsii: materialy mizhnar. nauk. konf. 442 – 445. Kyiv [in Ukrainian].
5. Dunaeva, Ye.V. (2011). Historical biography: decline or revival (Analytical review). Historical biography: modern approaches and research methodology. Yu.V. Dunaeva (Ed.). Moskva [in Russian].
6. Kozyreva, M.A. (2015). An artist's biography: the genre specifics. Filologiya i kultura. №4 (42), 227 – 230 [in Russian].
7. Mykulanynej, L. M. (2015). An artist's biography as a means of culture interpretation. Ukrajinsjka kuljtura: mynule, suchasne, shljakhy rozvytku, 21. Vol. 2, 80–84 [in Ukrainian].
8. Muratova, O.V. (2020). Biography as an artist's personality cognition form: the essence, aspects and interpretation. Naukovyj visnyk Mizhnarodnogho ghumanitarnogho universytetu. Serija. Filologhija. №46. Vol. 3, 94 – 97 [in Ukrainian].
9. Rarenko, M.B. (2017). Biography: the genre evolution and hybridisation. Moskva [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.07.2021  
Отримано після доопрацювання 30.07.2021  
Прийнято до друку 09.08.2021*

УДК 78.01

**Цитування:**

Степурко В. І. Антропологічний поворот у музиці ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 139-144.

Stepurko V. (2021). Anthropological turn in the Music of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 139-144 [in Ukrainian].

**Степурко Віктор Іванович**,  
композитор, заслужений діяч мистецтв України,  
лауреат Національної премії  
імені Тараса Шевченка,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри академічного і естрадного  
вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2648-4766>  
[viktorstepurko@gmail.com](mailto:viktorstepurko@gmail.com)

## АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – визначити культурно-історичні обумовленості антропологічного повороту в музиці ХХ століття, коли цивілізаційне бажання утворення штучного середовища призвело в музиці до винайдення новітніх форм композиційних структур (дванадцятитонової системи, алеаторики тощо). **Методологію** дослідження становлять теоретико-інтерпретаційні моделі аналізу механізмів культуротворення для визначення їх нарративної спрямованості, системний та компаративний підходи щодо визначення специфіки музичної реальності сучасної культури для усвідомлення взаємопов'язаності зі світовими соціальними процесами.

**Наукова новизна** полягає у розкритті особливостей процесів взаємодії соціального чуттєвого та художнього образу в музиці на межі ХІХ – ХХ століть як реалій музикологічної рефлексії, а також в характеристиці взаємодії глобалізаційних процесів та етнічного підґрунтя в музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Висновки.** Музична культура України ХХ століття стає одним із пріоритетних чинників діалогу культур як пост-тоталітарного радянського простору, так і всесвітньої музичної культури, завдяки активізації пошуку нових шляхів розвитку людини. Розширення сфер взаємовпливу, інтегративні та глобалізаційні тенденції не фіксуються як відновлення культурно-історичного потенціалу, навпаки, полістилізм як загальна платформа формотворення презентується зверненнями до культури українського бароко, ренесансом сакральної музики, відродженням етнічної складової у мистецтві, пошуком новітніх регіональних мотивів тощо.

**Ключові слова:** музична культура, антропологічний поворот, глобалізація, діалог культур.

*Stepurko Viktor, composer, Honored Artist of Ukraine, winner of the Taras Shevchenko National Prize, Ph.D. candidate, associate professor, Professor of Academic and Variety vocals and sound design National Academy of Leadership in Culture and Arts*

### **Anthropological turn in the Music of the Twentieth Century**

**The purpose of the article** is to determine the cultural and historical determinants of the anthropological turn in the music of the twentieth century when the civilizational desire to create an artificial environment led to the invention of new forms of compositional structures (twelve-tone system, aleatorics, etc.). **The methodology** consists of theoretical and interpretive models of analysis of mechanisms of cultural creation to determine their narrative orientation, systemic and comparative approaches to determine the specifics of the musical reality of modern culture to understand the interconnectedness with world social processes. **The scientific novelty** is to reveal the features of the interaction of social perceptual and artistic image in music at the turn of the XIX-XX centuries as a reality of musicological reflection, as well as to characterize the interaction of globalization processes and ethnic background in the music culture of late XX - early XXI centuries. **Conclusions.** The musical culture of Ukraine of the twentieth century is becoming one of the priority factors in the dialogue of cultures of both the post-totalitarian "Soviet" space and world music culture, due to the intensification of the search for new ways of human development. Expansion of spheres of interaction, integrative and globalization tendencies are not fixed as restoration of cultural-historical potential, on the contrary, polystylism as a general platform of formation is presented by appeals to Ukrainian baroque culture, the renaissance of sacred music, the revival of the ethnic component in art, search for new ones.

**Keywords:** musical culture, anthropological turn, globalization, dialogue of cultures.

Актуальність теми дослідження. Кінець ХХ – початок ХХІ століть позначився актуалізацією музикологічної рефлексії, зокрема мова йде про визначення антропологічного (онтологічного), семіотичного (семіологічного, лінгвістичного), візуального поворотів як інтерпретативних систем музичного аналізу. В цій статті буде здійснена розвідка щодо інтерпретації тих онтологічних трансформацій, які відбулися в музиці ХХ століття, як наприклад, перехід від опори на етнічні й соціальні основи, характерної для творчості композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва й Д. Шостаковича, до вселенських нарацій «Космогонії» К. Пендерецького тощо.

Антропологічний поворот визначився вже наприкінці ХІХ століття в теоріях марксизму, лібералізму, навіть в теоріях релігійних трансформацій, які так чи інакше пов'язуються з процесом змін у релігіях сектантського типу, тобто амбівалентних, синкретичних, протестантських по суті, що поєднують у собі можливість служіння Богу й бізнесу. Водночас формується великий поштовх революціонізму, де людина-бунтар не співмірна зі світом іде на жертву у відстоюванні певних ідеалів. Соціологічні реалії мали підґрунтя релігійного та філософського модерну, що зародився у срібному віці російської класичної філософії та став універсалістською настановою культуротворення країн, що входили до складу імперії. Наприклад, можна констатувати вплив творчості російського символіста О. Скрябіна на молодих тоді українських композиторів Б. Лятошинського і Л. Ревуцького.

Антропологічний поворот у певній мірі визначає метафорику всіх тих радикальних змін, які відбулися в філософському рефлексивному просторі. Так, І. Прохорова пише: «Ми використовуємо цей термін швидше в якості позначення міцного інтелектуального тренду в гуманітарному світі ХХ століття, що визначає найбільш впливовим прямо пропорційно розпаду «великих наративів» і паралельно природньо-науковим відкриттям та засвоєнням космосу і природи людиною. Цей «антропологічний поворот» можна розглядати як частину загального процесу демократизації історичного знання, котре <...> перебудовується в своїх оповіданнях «про богів і героїв», від хронік царств та біографій тиранів до створення історії життя приватної людини» [12, 13]. Характерно, що в тоталітарних країнах кінетичної спрямованості («ведучої ролі» певних суспільних груп), завжди було ворожим ставлення до філософії екзистенціалізму, яка й уособлює в собі

антропологічний поворот у напрямку дослідження людини як унікальної духовної істоти. Зважаючи на емоційний вплив музичного мистецтва, можна згадати, як нав'язувалися суспільству колишнього Радянського Союзу у трактуванні відомого композитора Дмитра Кабалевського, так іменовані «три музичні кити» (марш, пісня, танок).

Отже, антропологічний поворот – це певна гуманітарна парадигма або певна система бачення проблем, пов'язаних з людиною, як своєрідний рефлексивний відгук, орієнтований на плюралізм і на багатомірність модерних і постмодерних реалій. Якщо їх визначають як тренди, то вони вже наближають нас до соціального дизайну (ідеології суспільного проєктування) та свідчать про утворення своєрідних модних універсалій, які орієнтують простір, мислення людини у вигляді тих чи інших культурних практик. Втім, саме тому термін «антропологічний поворот» піддається сумніву як такий, що не може не бути регламентованим соціумом. Наприклад, відомим є факт впливу на сучасний соціум візуальних засобів, що позначилося й на музичному мистецтві, у якому на сьогодні поширено кліше звукового оформлення відео-продукту, зведеного до рівня фонового значення.

Так, В. Савчук констатує: «При всіх умовах і зусиллях надати певній дослідницькій оптиці статус повороту, йдеться про антропологічний поворот, не вдається все ж знайти в антропологічному повороті онтологічний ресурс. Теза «все є людина» не лише не відкриває новий засіб пізнання регіональних топосів <...>, але й наближує нас до розуміння сучасної людини, яка рухається із себе та в себе, має потребу в осмисленні іншого, не людського – в активності об'єкта» [13, 31]. Однак, слід зважити на той факт, що самодостатня особистість власне і є носієм тих таки «регіональних топосів», що озброюють цивілізацію укоріненістю до етнічних витоків. Отже, така постановка проблеми потребує диференційного визначення феномена людини як епіцентру формотворчих спонук мистецтва ХХ століття, зокрема й у напрямку музичного мистецтва, що пов'язано із найглибшою інтроверсійною сутністю складової музичної творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема визначення місцезолодження людини в космосі (В. Вернадський [4], М. Шелер [16] та ін.). Антропогенних ландшафтів та цивілізаційного поштовху культурогенезу та мистецтва (Л. Гумільов [7], О. Шпенглер [21], Ф. Шміт [19], антропологічних трансгресій в соціумі,

культури (М. Бахтін [1], М. Бубер [2], А. Швейцер [18]), етико-естетичних трансформацій художнього образу як носія Абсолюту (В. Бичков [3], В. Малахов [11], Ю. Легенький [9] та ін.), антропологічна проблематика знайшла своє місце в музичній рефлексії, починаючи від І. Стравінського (проблема відображення людської цілісності у музичному феномені [15]), А. Шнітке (проблема полістилістики [20]), К. Штокгаузена (проблема музичного синкретизму [22]) та ін.

Мета дослідження – охарактеризувати феномен антропологічного повороту в музиці ХХ століття як рефлексивну інтерпретативну модель, що має свої культурно-історичні спонуки, зокрема й у музичному мистецтві, в якому кардинально змінюються у цей період засоби виразності й конструктивні особливості тональної музики на атональність, додекафонію, алеаторику, музику тембрів тощо, з'являються нові синтетичні жанри з використанням електронних засобів виразності та кібернетики.

Виклад основного матеріалу. Антропологічна проблема як поворот, *turn*, тобто звернення до себе в сфері рефлексії, передусім, має етичну природу, яка розглядає категорії «життя», «космос», «людина» та ін. «Два переживання роблять моє життя досить похмурим. Перше складається з розуміння того, що світ сповнений таїною і стражданням, друге – в тому, що я народився в період духовного занепаду людства. З обома допомогла мені впоратися думка, що привела мене до етичного світо – й життєствердження, до благоговіння перед життям. В ньому знайшло моє життя точку опори і орієнтири руху, на тому я і стою, і так я дію в світі, керуючись спонуканими зробити людство засобами думки духовніше і краще», – пише А. Швейцер [18, 23]. Кожен мислитель шукає свою ойкумену духу. Так, від усвідомлено здійсненого в свій час «благоговіння» перед Ново-віденською школою як правдивим відображенням руйнівних процесів соціуму, митці через півстоліття в музичному просторі України прийшли до «благодаті» як релігійно-музичного та синергетичного феномена розширення меж наративної спрямованості творчості. Серед таких виокремлюються перш за все композитори старшого покоління, що у переломному часі другої половини ХХ – початку ХХІ століть перейшли від додекафонії, до «нової простоти» (В. Сильвестров), від «нової фольклорної хвилі», що поєднувала модальну техніку з ідеологією розкріпаченого дисонансу, до класико-романтичної естетики (М. Скорик), від авангардного структуралізму, до

використання національних народно-пісенних основ музичної творчості (Є. Станкович).

Система рефлексії, яка існує сьогодні в контексті реалій, пов'язаних із трансформацією стану аналітичних, синтетичних, трансформативних й інших процесів, які відбуваються в культурі, зокрема глобалізації культури, потребує радикальної відповіді на запитання: хто ж він, сьогоднішній суб'єкт культури в Україні? У цьому сенсі абстракція «пострадянський простір» потребує роз'яснення. Це не лише простір, а й певний час кожної національної культури, коли вона мріяла про незалежність, вставала з колін, коли в тих чи інших умовах свого співіснування з іншими країнами, утримуваних під аббревіатурою «СРСР», обстоювали свою ментальну сутність, свою правдиву історію. Можна пригадати, наприклад, історію створення Є. Станковичем Симфонії № 3 «Я стверджуюсь» (1976) на слова П. Тичини, у якій, попри використання офіційно визнаних тодішньою владою текстів, що буцімто «оспівають революційні події» жовтневого перевороту 1917 р., композитору вдалося відтворити дух трагізму тих подій («як упав же він з коня») і мрію про світле майбутнє незалежної держави Україна («блакить мою душу обвіяла»).

Пострадянський простір – це складний симбіоз, який сформувався географічно, геополітично, як маркер загальної доби, загальної історії, загальної долі існування в тоталітарному минулому, але й певної загальної перспективи у досягненнях на шляху боротьби за незалежність. Національну модель української культури можна розглядати як інтегративний або дезінтегративний фактор пострадянського простору, однак, це спонукає до визначення специфіки таких широких осциляцій (коливань), які зараз вже пов'язують з мета модерном. Відомо, що антропологічна рефлексія тісно пов'язана з життєвим простором і часом культурних практик, їх специфічним взаємопроникненням. Тим не менше, відомими є факти наявності спільних рис у всіх етносів, що були позбавлені й спілкування між собою. З іншого боку, взаємовпливи етносів призводять до утворення змішаних форм у мистецтві. Так, наприклад, композитор і дослідник С. Людкевич стверджує, що західноукраїнський фольклор за тематикою й образною сферою текстів є подібним до споконвічних зразків степової України, в той час, як музичний контекст було придбано в тісних контактах із європейськими етносами у пізніші часи [10].

Теорія відносності руху культури, де простір і час залежить від соціодинаміки культури, є більш адекватною моделлю для осмислення пострадянського простору. Тобто

простір як абстракція, яка визначає стан культуротворення, що за новітнього часу пройшло стадії передтоталітарної, тоталітарної, посттоталітарної доби, власне, визначає й новітню тотальність (тоталітарність) пострадянського простору, яка є еклектичним феноменом, що поєднує в собі залишки традиційної (субстантивної) моделі культури й авангардний поштовх руху до Європи. Проте відомо, що європейську культуру будували й українці – О. Архипенко, С. Лифар, Б. Ніжинська та В. Ніжинський, Е. Лисицький та ін. Сьогоднішня людина пострадянського простору є своєрідним інерційним виміром тоталітарної культури, рух до Європи для неї швидше є «втечею від себе» посттоталітарного зразка. Так чи інакше, але в цьому часі відроджується творчість, що має спільні риси з християнським домобудівництвом, чого якраз не вистачало в Європі початку ХХ століття, не вистачає й до сьогодні в Україні. В той же час, на зміну тоталітарній одноманітності приходить розмаїтість і розпорошеність, коли наприклад, творчість у цьому напрямі композиторки Л. Дичко зорієнтована на протестантську модель вселенської величі віри в Бога, наративи Г. Гаврилець спрямовуються до народно-пісенної традиції української автокефальної церкви, а вірування В. Польової засновуються на церковній традиції Московського Патріархату, що проповідує самозаглиблення у містичні обрії.

Сьогоднішня рефлексія в її філософському і культурологічному вимірі пов'язана з розповсюдженою тезою, що метафізики, в її граничних і надчуттєвих формах, вже не існує, а також ще більш розповсюдженим закликком є те, за Ф. Ніцше, що Бог помер. Втім, і та, й інша дефініції є упередженими. Звернення до витоків у філософській рефлексії є безперервним процесом діалектичного бачення світу, в якому закладений механізм обертання протиріч, а їх примирення завжди пов'язане з тим фактом, що вони начебто обмінюються місцями. Так, не викликає заперечень, що філософська парадигма Ф. Ніцше обернулася для суспільства «змертвінням» мистецьких спрямувань і стала руйнівною, навіть для економічної моделі цивілізаційного розвитку Європи і світу.

Європейська парадигма обміну фактично є засадою діалектики як представлення протиріч, що здійснюються зі зміною апелювання до тих чи інших цінностей, настанов, юридичних норм, політичних, правових вказівок та ін. Цей поворот фактично стає співмірним рефлексії, яка розуміється як віддзеркалення, звернення до самого себе, тобто звернення до

рефлектуючого розуму. Адже це звернення виникає в ситуації катастрофічних воєн, складних процесів соціальних потрясінь, коли вже, окрім, розуму, сподіватися нема на що, виникає воно й у пострадянському просторі, де наростає тоталітарний спротив волі людини до самоствердження.

За М. Бубером, всі максими філософського аналізу – культурологічні, онтологічні та ін. визначаються як стан свідомості, що знаходиться в небезпеці, що легалізує примари, створює міфічні версії гармонії, як шляху до усунення цієї небезпеки. Людина в мистецтві, зокрема в музиці, живе образом, що емоційно їй «навіюється». Тож, перцептивний образ як єдність екстероцепції (сприйняття зовнішнього світу), інтероцепції (зондування підсвідомого) та пропріоцепції (визначення в перцепції гравітаційної складової місцезнаходження людини в космосі) [6] є полімодальним і поєднує в собі візуальні (зображувальні), аудіальні (слухові), нюхові ознаки. У цьому випадку образ для реципієнта стає предметним, тобто формується в об'єктивному часі і просторі, буквально «заміщує» місце предмету, «вичерпується» з комунікативного середовища. Для музичного мистецтва ці складові є дуже важливими, бо відомими є факти «кольорового» сприйняття музичних образів. Серед сучасних українських композиторів можна відзначити, наприклад, Л. Дичко. Тут можна згадати, що «кольоровий» музичний слух сприяв захопленню Л. Дичко живописом, написанню нею циклу творів, присвячених українським художникам. У той же час, автор цього дослідження як композитор відзначав у певний час своєї творчої діяльності появу відчуття звучання музичного колориту як аромату квітів. Також відомими є факти, коли викладачі музичного мистецтва «вчать» підопічних «кольоровому баченню» музичних звуків, що фактично є нав'язаними уявленнями.

Таким чином, синестезія з психологічного феномена перетворюється на мистецький, коли уявні тілесні імплікації стають живописними, музичними, театральними тощо. Російський композитор О. Скрябін, який теж мав «кольоровий» музичний слух, у свій час намагався здійснити певний симбіоз «поривів душі» та «світлодії» музичної матерії. Б. Галеев та І. Ванечкіна пишуть: «Форми і прийоми синтезу деталізуються і розширюються в ході праці над останнім великим твором – «Попереднім дійством». Скрябін сам пише віршові тексти, роздуми про специфічні форми здійснення музичної матерії, <...> фантазує і говорить про сферичну форму храму для виконання «Містерії» в певних світлових стовпах

фіміамів і про певну «світлову архітектуру, що тече», про дзвони з неба. <...> Сьогодні все це здається утопією, але якщо звернутись до сучасної художньої практики <...>, більшість із цієї естетичної футурології вже реалізується наявно – в таких формах експериментального мистецтва, як електронна музика, просторова музика (інструментальний театр), світломузика, кінетичне мистецтво, психоделічне мистецтво, світлова архітектура, абстрактне кіно, театралізовані вистави <...>, хепенінг, небесне (або космічне) мистецтво <...>, лазерні шоу під відкритим небом тощо. І зовсім не дивно, що більшість художників, які працюють або намагаються працювати в цих сферах, вважають себе послідовниками О. Скрябіна (Л. Термен, Г. Гідоні, В. Баранов-Россіні та ін.)» [5, 411].

Отже, логіка розвитку музичної синестезії протягом ХХ століття свідчить, що антропний (космічно-антропологічний) аспект музичного образу стає надзвичайно роздвоєним. Так, з одного боку, віртуальні «руки-шупала» зростають та захоплюють весь світ, адже сфера інтероцепції спрощується, уніфікується, а сфера пропріоцепції втрачає гравітаційну (земну) складову. Феноменологічно це виглядає як «руйнування» музики, втрата традиційних констант тощо. Наприклад, опуси П. Бульоза («Поліфонія Х», 1951), К.-Х. Штокгаузена («Перехресна гра», 1951), Дж. Кейджа («Фонтан змішання», 1958) стають зірковими маргіналіями, які пізніше у творчості інших композиторів знаходять компенсаторні механізми в музичних етноренесансах, ретроархаїзуючій стилістиці розвитку музичної культури в цілому.

Всі перипетії стильових (модерних, авангардних та постмодерних) ознак трансформації музики ХХ століття вже добре вивчені, але антропний принцип музики ще потребує свого аналізу. У всіх на вустах питання: якою буде музика після її «великої руйнації», тобто після постмодерну? Про «метамодерн» пишуть Тімотеус Вермулен і Робін ван ден Аккер: «Якщо модернізм висловлює себе через утопічний синтаксис, а постмодерн висловлює себе через безвихідний паратаксис, метамодернізм, вочевидь, виражає себе через атопічний метатаксис. Греко-англійський Лексикон переводить атопос (ατοπος) як дивний, екстраординарний, парадоксальний. Однак, більшість теоретиків і критиків наполягають на буквальному значенні: місце (топос) для якого немає місця. Ми можемо, таким чином, сказати, що атопос – це одночасно і місце, і не-місце, територія без кордонів, позиція без меж. Ми вже описували метатаксис як знаходження одночасно тут, там і ніде. На додаток до цього,

таксис (τάξις) означає впорядкування. Отже, якщо модернізм передбачає тимчасове впорядкування, а постмодерн передбачає просторовий безлад, тоді метамодерн повинен розумітися як простір-час, який одночасно існує ані в порядку, ані в безладді. Метамодернізм замінює кордони справжнього на межі безмежного майбутнього; замінює межі знайомих місць на дескрипцію безмежного. Насправді, це і є «доля» людини метамодерну: переслідувати обрії, що нескінченно відступають» [8].

Висновки. Наведені дані щодо онтології музичної матерії, образу людини в музичному просторі свідчать, що в музиці існує певний образ тотальності як культурно-історичної єдності людини і світу. Благоговіння перед життям, за А. Швейцером, концентрує в собі кількісну складову всіх художніх практик, як потреби жити всім світом, бути іншим, Великим Іншим, Абсолютом. Єднання з Абсолютом, Богом здійснюється як благодать – синергетичне осяяння сутнього. Музика є одним із шляхів такого осяяння.

Міркування щодо антропологічного повороту в музиці можна завершити цитатою з роботи С. Хоружого, який надав широкого горизонту існування людини в світі: «Якщо повернутися до загальних наслідків, що ми зуміли віднайти на базі духовних практик, можлива інша антропологія, в котрій будуть два провідних принципи. По-перше, це енергійна антропологія, вона не бере на себе роздуми про сутність людини, а дивиться лише на можливі прояви енергії. <...> Саме з енергійною людиною ця антропологія і працює.

По-друге, це межова нова антропологія: вона вважає, що <...> людина грає певну роль і зокрема формує ідентичність людини, – межові прояви, ті, в котрих вона розгорнута для впливів «іншого» (тобто того, що існує поза горизонтами існування) і здібна ввійти у зіткнення з «іншим».

<...> Те що існує поза горизонтом існування, існує не як єдиний вид, воно є різноманітне інше людини. Це не тільки Бог. Людина здібна досить по різному дивитися на себе, на своє інше. Коли вона дивиться на себе <...>, вона осмислює себе як інший рід буття і реалізує себе в духовній практиці, розбудовує, драматизує, висловлюючись філософською мовою, відношення до іншого буття», – констатує С. Хоружий [15, 159 – 160].

#### Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
2. Бубер М. Проблема человека / пер. с нем. Киев : “Ника-Центр”, “Вист-С”, 1998, 132 с.

3. Бычков В.В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.
4. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. Москва : Наука, 1988. 520 с.
5. Галеев Б., Ванечкина И. Синестезия. Лексикон неонклассики. Москва : РОСПЭН, 2003. С. 409 – 410.
6. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань: Изд – во Казанского университета, 1987. 364 с.
7. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Москва: «Мишель и К». 1993. 503 с.
8. Заметки о Метамоде. URL: metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism.
9. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т., упоряд., ред., пер., приміт. і бібліогр. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
11. Малахов В. А. Этика. Київ : Либідь, 2001. 384 с.
12. Прохорова И. Д. Новая антропология культуры. Вступление на правах манифеста. Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С.13.
13. Савчук В. Медиафилософия. Приступ реальности. Санкт-Петербург : Издательство РХГА. 2013. 350 с.
14. Самойлов А. Ф. Сеченов и его мысли о роли мышцы в нашем познании. Хрестоматия по общей психологии. Москва : Изд. МГУ, 1980. С. 10 – 22.
15. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
16. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. 408 с.
17. Шелер М. Избранные произведения. Москва : Гнозис, 1994. 490 с.
18. Швейцер А. Культура и этика. Москва : Прогресс, 1973. 343 с.
19. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков : Книгоиздательство «Союз». 1919. 328 с.
20. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : Учеб. Пособие для вузов. Москва : Владос, 2004. С. 146 – 150.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Гаштальт и действительность. Москва : Мысль, 1993. 663 с.
22. Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке. Интервью. Советская музыка. 1990. № 10. с. 6 – 68.
4. Vernadskiy, V.I. (1988). Philosophical thoughts of a naturalist. Moscow: Nauka, 520. [in Russian].
5. Galeyev, B., (2003). Vanechkina I. Synesthesia. Lexicon nonclassics. Moscow: ROSPEN, 409 – 410. [in Russian].
6. Galeyev, B.M. (1987). Man, art, technology. Kazan': Izd – vo Kazanskogo universiteta, 364. [in Russian].
7. Gumilev, L. N. (1993). Ethnogenesis and biosphere of the earth. Moscow: «Mishel' i K», 503. [in Russian].
8. Notes on Metamodernism. URL: metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism. [in Russian].
9. Legen'kiy, YU.G. (1995). Culturology of the image (experience of compositional synthesis). Kiyev: GALPU, 412. [in Russian].
10. Lyudkevych, S. (2000). Research, articles, reviews, speeches: in 2 vols., Edited, edited, translated, note. and bibliogr. Z. Stunder. Lviv: Dyvosvit. Vol. 2, 816. [in Ukrainian].
11. Malakhov, V.A. (2001). Ethics . Kyiv: Lybid', 384. [in Ukrainian].
12. Prokhorova, I.D. (2009). New anthropology of culture. Entry as a manifesto. A new literary review. № 100, 13. [in Russian].
13. Savchuk, V. (2013). Media philosophy. A fit of reality. Sankt-Peterburg : RHGA Publishing House, 350. [in Russian].
14. Samoylov, A.F. (1980). Sechenov and his thoughts on the role of muscle in our cognition. A textbook on general psychology. Moscow: MSU Publishing House, 10 – 22. [in Russian].
15. Stravinsky, I. (2012). Chronicle. Poetics. Moscow; СПб.: Center for Humanitarian Initiatives, 368. [in Russian].
16. Khoruzhiy, S.S. (2005). Essays on synergistic anthropology. Moscow: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, 408. [in Russian].
17. Scheler, M. (1994). Selected works. Moscow: Gnosis, 490. [in Russian].
18. Schweizer, A. (1973). Culture and ethics. Moscow: Progress, 343. [in Russian].
19. Schmidt, F.I. (1919). Art is its psychology, its stylistics, its evolution. Kharkiv: Soyuz Book Publishing House 328. [in Russian].
20. Schnittke, A. (2004). Polystylistic tendencies in modern music. Sokolov A.S. Introduction to the musical composition of the twentieth century: Textbook. Manual for universities. Moscow: Vlados, 146 – 150.
21. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. Gashtalt and reality. Moscow: Thought, 663.
22. Stockhausen K. (1990). Like free natural science. Interview. Soviet music. № 10, 6 – 68.

### References

1. Bakhtin, M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvo, 424. [in Russian].
2. Buber, M. (1998). Human problem. Transl. from German. Kiyev: “Nika-Tsentr”, “Vist-S”, 132. [in Russian].
3. Bychkov, V.V. (2002). Aesthetics. Moscow : Gardarika, 556. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2021  
Отримано після доопрацювання 14.09.2021  
Прийнято до друку 20.09.2021*

УДК 784.66 (477)

**Цитування:**

Ороновський А. І., Цап Г. В., Ороновська Л. Д. Окремі аспекти розвитку української естрадної пісні у постколоніальний період кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 145-152.

Oronovsky A., Tsap G., Oronovska L. (2021). Defined aspects of the development of Ukrainian pop song within the postcolonial period of the late XX – early XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 145-152 [in Ukrainian].

**Ороновський Анатолій Ігорович**,  
доцент кафедри музикознавства та методики  
музичного мистецтва Тернопільського  
національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0002-2701-1290>

**Цап Ганна Вікторівна**,  
доцент кафедри естрадного співу Київської  
муниципальної академії естрадного та циркового  
мистецтва, заслужена артистка України  
<https://orcid.org/0000-0003-4924-7920>

**Ороновська Лариса Дмитрівна**,  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
музикознавства та методики музичного  
мистецтва Тернопільського  
національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка  
<https://orcid.org/0000-0002-8912-6763>  
[lorikulya@gmail.com](mailto:lorikulya@gmail.com)

## ОКРЕМІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ У ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ПЕРІОД КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Мета статті.** Розглянути і проаналізувати окремі аспекти розвитку сучасної української естрадної пісні у постколоніальний період кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія роботи** передбачає застосування у роботі системного підходу дослідження, а також використання методів аналізу, синтезу, історичного та компаративного, що дозволило проаналізувати розвиток української естрадної пісні в умовах радянської системи, так і після здобуття незалежності, коли вона тривалий час перебувала в полі російського впливу, що є свідченням тривалого колоніального статусу. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше питання розвитку української естрадної пісні розглянуто у контексті не лише мистецтвознавчого аналізу, але й досліджень постколоніальності, що в цілому позначилося на розвитку української культури ХХ – початку ХХІ ст., яка тривалий час перебувала в орбіті радянської дійсності. **Висновки.** Зміни у музичній культурі є свідченням пристосування гнучкого механізму творення музики до нових умов функціонування. І хоча важко прогнозувати подальші суспільні зміни і їх вплив на формування музичної культури не тільки українського суспільства, а й світового, все ж основні тенденції вже намічені. Вони полягають у певній уніфікації музично-стильових стандартів, за якої зникнуть відмінності між виконавцями популярних музичних композицій по всьому світу. Відповідно глобалізація диктує моду у сфері музичної культури. Загалом на початку третього тисячоліття українська естрадна пісенна культура входить у контекст європейського та світового культурного процесу і стає надбанням світової музичної культури, а її найяскравіші представники займають гідне місце у ряду світових майстрів.

**Ключові слова:** естрада, естрадна пісня, постколоніальні впливи, національна самоідентифікація.

*Oronovsky Anatoliy, Associate Professor, Department of Musicology and Methods of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Honored Art Worker of Ukraine; Tsap Ganna, Associate Professor of Pop Singing, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Honored Artist of Ukraine; Oronovska Larysa, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

---

©Ороновський А. І., 2021

©Цап Г. В., 2021

©Ороновська Л. Д., 2021

**Defined aspects of the development of Ukrainian pop song within the postcolonial period of the late XX - early XXI century**

**The purpose of the article.** To consider and analyze some aspects of the development of modern Ukrainian pop songs in the postcolonial period of the late XX - early XXI century. **The methodology** involves the use of a systematic approach to research, as well as the use of methods of analysis, synthesis, historical and comparative, which allowed analyzing the development of Ukrainian pop songs in the Soviet system and after independence when it was in the field of Russian influence. which is the glow of long-term colonial status. **The scientific novelty** is that for the first time the development of Ukrainian pop songs was considered not only in the context of art analysis but also the research of postcolonialism, which generally affected the development of Ukrainian culture of XX - early XXI century. **Conclusions.** Changes in music culture are evidence of the adaptation of the flexible mechanism of music creation to new operating conditions. And although it is difficult to predict further social changes and their impact on the formation of musical culture not only in Ukrainian society but also in the world, the main trends have already been outlined. They consist of a certain unification of musical and stylistic standards, which will eliminate the differences between performers of popular musical compositions around the world. Accordingly, globalization dictates fashion in the field of music culture. In general, at the beginning of the third millennium, Ukrainian pop song culture entered the context of European and world cultural processes and became the property of world music culture, and its brightest representatives occupy a worthy place among world masters.

**Keywords:** pop, pop song, postcolonial influences, national self-identification.

Актуальність теми дослідження. Естрадна пісня кінця XX – початку XXI ст. пройшла динамічний і складний шлях своєї еволюції та розвитку: від частки радянської культури (фактично російськомовної) – до виокремлення як явища української культури. Помежів'я століть, а також подальше існування естради в межах українського культурного простору показово репрезентує її колоніальний статус, який ментально не був відокремлений від радянської стилістики та ідейної приналежності. Естрада як один з найбільш динамічних і реактивних його різновидів спонукає до творення національної за своєю суттю культури. Культурний статус популярного мистецтва зумовлений не стільки мотивами естетичного характеру, скільки загальною соціально-економічною і культурною ситуацією, а також суспільною думкою. Соціологічні дослідження свідчать, що на фоні катастрофічного стану науки, культури, які все менше приваблюють молодь, існує реальна можливість виникнення ілюзорної форми молодіжної субкультури, котра не буде ґрунтуватися ні на загальнолюдських цінностях, ні на духовних цінностях власного народу [7, 248].

Але всі процеси, які зараз спостерігаються в українському суспільстві, є лише наслідком змін, що ознаменують перехід суспільства в іншу якість. Так само з розпадом і звільненням суспільства від радянських ідеологем, нових якостей розвитку набуває естрадна пісня, що ґрунтується на питомо українських національних засадах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід відзначити, що проблема постколоніального існування нашої держави стала предметом дослідження вчених вже на

початку 90-х років XX століття, одразу ж після проголошення незалежності. Такий інтерес не випадковий, адже Україна має давню і багату історію, українці зробили вагомий внесок у цивілізаційні досягнення людства. Досліджували постколоніальні впливи на Україну такі зарубіжні вчені: Г. Бгабга, Е. Саїд, Г. Співак, Е. Томпсон, Ф. Фенон.

Також до постколоніальних студій України вагомий внесок за останні десятиліття зробили вчені: В. Агеєва, Н. Авер'янова, Ю. Барабаш, С. Величенко, Г. Грабович, Т. Гундорова, І. Дзюба, О. Забужко, Ю. Луцький, О. Мотиль, С. Павличко, М. Павлишин, М. Рябчук, Є. Сверстюк, Ю. Шерех, М. Шкандрій.

Однак тема постколоніального впливу на естрадне мистецтво, зокрема естрадну пісню, досліджена поки що недостатньо.

Мета статті. Розглянути і проаналізувати окремі аспекти розвитку сучасної української естрадної пісні у постколоніальний період кінця XX – початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Як показує досвід історії, великі імперії завжди розпадаються, а на їх руїнах виникають нові державні утворення, що мають значний потенціал розвитку. Проте всі вони змушені пережити постколоніальний період, протягом якого нове державне утворення для свого подальшого успішного розвитку має позбутися старих впливів і усвідомити свою культурну унікальність, або, іншими словами – здійснити національно-культурну самоідентифікацію. І чим швидше така держава пройде цей непростий період, тим успішніше вона розвиватиметься надалі. Зі здобуттям державної незалежності в Україні потреба національної самоідентифікації

постала дуже гостро, що пов'язано з цілим рядом соціокультурних, історичних, географічних та економічних чинників.

У всі часи перед мистецтвом поставав непростий вибір: залишатися незалежним чи стати інструментом впливу на великі маси людей за вказівкою існуючої влади. Яскравою ілюстрацією цього може стати історія розвитку українського мистецтва загалом за останнє століття.

Саме ж поняття «мистецтво» настільки широке і різнопланове, що без ґрунтовних досліджень буде дуже важко об'єктивно оцінити всі чинники і впливи, які спричиняють у ньому ті чи інші зміни. Однак серед різних видів мистецтв є такі динамічні види, які реагують на зміни у суспільстві практично миттєво. Одним з таких видів, на нашу думку, є естрада у вузькому значенні цього слова.

Це мистецтво є універсальним розважальним (реабілітаційним) різновидом музичної культури, що притаманна добі масового суспільства і тоталітарного, і демократичного устрою. Воно двояке за своєю природою, адже водночас є інструментом соціального регулювання суспільної свідомості і товаром.

За останнє століття музичне мистецтво естради помітно еволюціонувало, перейшовши з розряду культурних маргіналії до домінуючих форм музично-виконавської творчості.

Якщо говорити про специфіку естрадного мистецтва загалом, то можемо сказати, що воно має власне трактування не лише в музикознавчій, але й в культурологічній площині, оскільки корелюється етапами виникнення та розвитку масової культури. На даний час існує дві протилежні моделі філософсько-естетичної оцінки музичного мистецтва естради: критична (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно) та апологетична (Ч. Мукреджи і М. Шадсон) [5].

Коли у критичних концепціях масова культура та музична естрада оцінюються негативно, оскільки виступають характерним проявом спрощення та дегуманізації загального рівня розвитку західної («високої») культури, то в апологетичних концепціях розглядаються генетичні зв'язки зовнішньо різнорідних явищ, відбувається естетизація процесів культурного симбіозу масової та елітарної музики.

І хоча ми звикли називати естрадою саме музичні твори, виконані співаком зі сцени, не слід забувати при цьому, що саме поняття «естрада» охоплює доволі широкий спектр

сценічних мистецтв, розрахованих насамперед на диференційоване сприймання глядачами. До його жанрових підвидів також належать спів, танець, оригінальний виступ, клоунада, циркове мистецтво, ілюзії. Не потрібно забувати, що естрада генетично споріднена з античним театром, оскільки в основі її лежить музика, спів, елементи драматизації, а глядачами стають широкі кола людей. Це важливо пам'ятати, оскільки розвиток естрадної пісні за останні два століття тісно пов'язаний з соціальними процесами, а знання генезису естрадної пісні дозволяє краще зрозуміти динаміку її трансформації в різні історичні епохи.

Важливо також зрозуміти, коли і чому поняття «естрада» звузилося і стало охоплювати власне пісні, виконані зі сцени. Однозначної відповіді на це питання ми не знайдемо, а можемо лише припускати, що певний вплив на це мав стрімкий розвиток технологій, який спровокував помітні зрушення у суспільній свідомості. Це, у свою чергу, вимагало перебудови деяких усталених культурно-мистецьких інституцій. Таке переформатування спостерігається у всі ключові моменти історії. Так, наприклад, кабаре і кафе-шантани з'явилися в середині XIX століття внаслідок заборони виконання пісень у ярмаркові дні імператором Франції Луї Наполеоном [1, 379].

Ще одним видом мистецтва, яке формувалося на вулицях і покликане було виконувати реабілітаційну функцію в соціумі, був цирк. І якщо порівнювати програми цирку і первісних естрадних жанрів типу кабаре, то стає зрозумілим, що їх об'єднує наявність скетчів, музичних номерів, виступів ілюзійоністів. Різниця тут полягає лише у розмірі та специфіці майданчика, на якому виступають артисти. Зрозуміло, що у кабаре важко організувати виступи дресирувальників з їхніми підопічними. І лише у XX столітті естрадна пісня виокремилася з цього комплексу розважальних заходів.

Легітимність естрадного вокалу як специфічного феномену південно-атлантичної культури XX століття забезпечила індустрія розваг, що стрімко розвивалася у ті часи, та контр-культура, яка їй протистояла, в особі так званих «високих» музичних жанрів. Проте широкий діапазон музичних стилів у естрадній пісні призвів до появи трьох основних музичних напрямків, стрижнем яких є виконання пісні: рок-музики, поп-музики і музики бардівської. У другій половині XX століття саме у зв'язку з виникненням рок-

музики відбулась внутрішня демаркація естрадного вокалу як самобутнього мистецтва. Новий рух висунув свої творчі норми та виконавські принципи, які протистояли старій розважальній системі музичної естради, але згодом і рок-культура стала комерціалізованою, увійшовши в систему глобального світового шоу-бізнесу.

Як уже зазначалося раніше, в середині ХХ століття естрадна пісня перетворилася на самостійний вид естрадного мистецтва, набувши рис драматичного дійства. І хоча тривалість пісні не змінилася, залишаючись у часовому діапазоні п'яти хвилин, автори текстів пісень все більше намагалися наділити свій невеликий за обсягом твір основними композиційними елементами, притаманними повноцінному літературному твору: зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою [3].

В Україні, яка була складовою частиною СРСР, якості тексту пісень приділяли значну увагу. Художні комісії прискіпливо вивчали тексти і вказували авторам, які правки потрібно внести, щоб текст повністю відповідав ідеологічним вимогам. Такий тотальний контроль значно обмежував творчу свободу поетів, але водночас забезпечував високу літературну якість творів. Коли ж ідеологічний тиск було усунуто, на короткий час творці пісенних текстів отримали можливість повного творчого самовираження. Проте це тривало доти, доки естрадна пісня не стала вигідним товаром. Тоді і теми для пісенних текстів і навіть мова текстів стала регламентуватися продюсерами.

Говорячи про сучасну естраду, потрібно враховувати, що вона є потужним інструментом впливу насамперед на молодь, для якої характерне стихійне, самостійне спілкування з мистецтвом, а також супутні форми його сприйняття. Саме цим частково пояснюються зміни в музичних ціннісних орієнтаціях молоді, падіння у її свідомості статусу серйозної музики як духовної цінності. Щодо культурного статусу популярного мистецтва, то він зумовлений не стільки мотивами естетичного характеру, скільки загальною соціально-економічною і культурною ситуацією, а також суспільною думкою. Соціологічні дослідження свідчать, що на фоні катастрофічного стану науки, культури, які все менше приваблюють молодь, існує реальна можливість виникнення ілюзорної форми молодіжної субкультури, котра не буде ґрунтуватися ні на загальнолюдських цінностях, ні на духовних цінностях власного народу [1, 379].

Сьогодні необхідність ефективного існування масової музики, її популярність детермінуються як наявними технічно-ринковими умовами для розповсюдження тих чи інших творів, так і дохідливістю для слухацької аудиторії, її зрозумілістю для пересічного слухача. Тому сучасний споживач усе більше орієнтується на ті пісні, які він чує щодня звідусіль – у транспорті, по телебаченню, радіо, і в яких зміст лежить «на поверхні». Тому так важливо вкладати державні ресурси на популяризацію національного музичного продукту.

Зрозуміло, що Росія ніколи не шкодувала грошей для поширення свого впливу на території України, орієнтуючись, в першу чергу, на молодь. Адже бурхливий розвиток української естрадної пісні 90-х років ХХ століття не міг пройти повз увагу російських спецслужб, тож уже після 2000-го року намітилися виразні тенденції до повернення української естрадної пісні в пострадянський культурно-мистецький контекст. Слід згадати, що перші такі спроби вилилися в організацію пісенного фестивалю «Слов'янський базар» у 1992 році, метою якого було утримати в орбіті російського культурно-мистецького впливу Україну і Білорусь.

Серед засобів, якими Росія намагалася знову підпорядкувати собі український культурно-мистецький простір, найголовнішими були засоби медійні: поява нових спеціалізованих телеканалів, орієнтованих на російськомовний контент (телеканал М-1), створення нових виконавських гуртів з чітко поставленими завданнями і просування їхнього мистецького продукту через телебачення (проект «Фабрика зірок», започаткований 2002 року), проведення музичних фестивалів і конкурсів, реклама на радіо, телебаченні та в інтернеті. Тоді ж почастішали гастролі російських естрадних співаків містами України. Це було зумовлене бажанням втримати у зоні свого впливу старше покоління і долучити до споживання російськомовного музичного продукту молодше.

Значення естрадної пісні у нав'язуванні певних ідей та кліше важко переоцінити, адже ще головний радянський ідеолог Володимир Ленін стверджував, що найголовнішими з мистецтв для молоді радянської Росії є кіно і цирк. І це зрозуміло, адже йшлося про два наймасовіших і найсильніших за своїм впливом види мистецтва, у яких важливу роль відіграла музика загалом і пісня зокрема.

В останні роки існування СРСР намітився певний розрив з традиційним способом організації естрадного дійства, коли у естрадного співака визріла доконечна потреба синтезувати у рамках сольної концертної програми розрізнені музичні твори – пісні – воєдино. Хтось із виконавців користується послугами професійного конферансьє, а хтось сам виступає в цій ролі. Так поступово починає проявлятися новий вид модератції концерту, що передбачає безпосереднє спілкування з глядацьким загалом, і який умовно можна назвати автоконферансом, адже у ролі ведучого концерту виступає сам естрадний виконавець. Відтак концерт як театралізоване дійство втрачає риси циркові, балаганні, набуваючи при цьому рис дійства сценічного, театрального – відомого з античних часів. Ця форма проведення концерту в Україні не прижилася, бо навіть на концерти у маленьких містечках естрадні співаки приїжджають зі своїми конферансьє, хоча й самі епізодично включаються у спілкування з глядацькою аудиторією [2, 326].

Таку форму довірливого спілкування з глядачами компартійні ідеологи часто намагалися використати у своїх пропагандистських цілях, при цьому не забуваючи контролювати процес, щоб не дати йому вийти за певні рамки.

Як показує практика, в останні десятиліття схема концертів, що вже стала класичною, коли конферансьє чи сам виконавець, який виконує цю роль, оголошує кожен наступний номер, але робить це так, щоб створити відчуття цілісності мистецького дійства, майже не використовується. Це зумовлено певними чинниками, серед яких головний – надмірна перевантаженість виконавця на сцені, яка не дозволяє йому повноцінно виконувати роль конферансьє. Справа в тому, що, починаючи з 80-х років минулого століття, коли широкого розповсюдження набула танцювальна музика і стала стрімко розвиватися клубна культура, естрадні артисти під час концерту активно долучалися до танцювальних рухів свого балету. Така багатофункціональність значно знизилася якість самого естрадного співу, адже під час інтенсивного танцювального руху повністю збивається дихання.

Загалом все це призвело наприкінці ХХ століття до помітного зниження якості естрадного співу. Щоб вирішити цю проблему, музичні продюсери стали широко використовувати плюсові фонограми.

Стрімкий розвиток цифрових технологій надав музикантам необмежені можливості для обробки фонограм. Комп'ютерні програми дозволяли виправити фонограми так, що на них прибрався всі недоліки та помилки естрадного виконавця. Голоси стали звучати чисто і правильно. Як наслідок почалося нівелювання всього процесу росту виконавської майстерності естрадного співака, руйнування самих основ їхньої професійної підготовки. Більше того, естрада на межі століть стала місцем, де почали з'являтися випадкові люди. Такі приклади ми спостерігали не лише в українській, а й в зарубіжній естраді. Однак для української естради з огляду на наявність пост-колоніального періоду наслідки цього негативного явища були значно серйознішими, що врешті-решт і призвело до кризи 2010-х років.

Здавалося, що естрадна пісня повністю вичерпала свої можливості, адже неважко прослідкувати, що за останні сто років вона пройшла шлях від звичайної пісні до синтетичного жанру, якому важко дати визначення, оскільки окрім тексту і музики в ньому зараз визначальними є дизайн костюмів, зачісок виконавців, світлові ефекти, драматургія номера, сценографія, хореографічний супровід. Тобто пісня як окремий елемент театрального дійства перетворилася на короткотривалу театральну виставу.

Безкінечні конвеєри естрадних виконавців, не наділені ані вокальними даними, ані банальною культурою поведінки на сцені, які ми мали змогу спостерігати після 2000-го року, сьогодні відійшли в минуле. Нові реалії вимагають нових підходів, а це означає, що потрібно повертатися до серйозної підготовки фахівців естрадного співу. На жаль, сучасна система підготовки кадрів для естрадної сцени, дещо звузилася. Багато фахівців з різних причин вже відійшли від справ. Відтак реальною стає загроза втрати спадкоємності поколінь. І це також є одним з найбільш важких наслідків постколоніального періоду, коли працівники державного апарату не можуть або не хочуть забезпечити стабільного розвитку всіх галузей культури.

Критична ситуація, що склалася в українській естраді після 2000-го року, зумовлена певними негативними тенденціями, які, у свою чергу, є породженням і закономірним наслідком соціокультурних змін у суспільстві. Україна і досі намагається подолати так званий постколоніальний

«синдром». Певні сили використовують весь наявний у них адміністративний, фінансовий та медійний ресурс для того, щоб маргіналізувати українське мистецтво за будь-яку ціну. Тобто мова про чесну конкуренцію на музичному ринку не ведеться. Росія, маючи набагато більше фінансових ресурсів, намагається витіснити все українське з медійного простору, а якщо це не вдається, то декласувати його, усіма доступними засобами, наголошуючи на його вторинності [5].

Зміни у мистецтві завжди відображають складні внутрішньо-суспільні процеси, наслідком яких є розвиток або деградація окремих культурно-мистецьких напрямків, зародження нових і трансформація старих. Потрібен час, аби ці зміни проявилися повною мірою, бо тільки тоді можуть бути вказані нові напрямки діяльності і розвитку естрадних жанрів, які в Україні матимуть специфічні національні риси. Поворотним пунктом в подальшому розвої української естрадної пісні стали події 2014-го року, а також введення мовних квот на радіо і телебаченні. Цей період сміливо можна назвати часом зміни поколінь, як це вже спостерігалось на початку 90-х років ХХ століття. Та якщо тоді на хвилі ентузіазму естрадних виконавців, що виникла від усвідомлення етнокультурної неповторності українського музичного продукту і подальшого включення його у світовий музичний контекст, формувалася українська естрада, позбавлена рис вторинності, то зараз формується якісно новий пласт, що виріс на ґрунті сміливих експериментів 90-х. Іншими словами, за три останні десятиліття маємо типову картину тяглого у часі розвитку з непоганим фундаментом нової за якістю традиції, котра, однак, у зачатковому стані не переставала існувати ще за часів СРСР і базувалася на традиції національної музики.

Озираючись назад, українські естрадні співаки мають на кого рівнятися, адже постаті рівня Володимира Івасюка у пік періоду застою пропагували українську пісню на теренах всього СРСР, демонструючи її високий мистецький рівень, що не могло не викликати занепокоєння у КДБ, оскільки це йшло врозріз із генеральною лінією компартії – повним домінуванням російської культури на всій території імперії.

У наш час, коли технічні можливості дозволяють записати пісню навіть в домашніх умовах і розповсюдити її через інтернет, проблема якісного музичного продукту постає особливо гостро. Загальне падіння якості музики, рівня текстів естрадних пісень

загрожує естраді колапсом. В Україні це особливо небезпечно, адже таке падіння якості, в першу чергу, буде сприйматися як наслідок відриву від культурного простору колонізатора, засвідчуючи, тим самим, його нібито вищість. Відтак важливу роль у відборі якісного музичного контенту зараз відіграють рейтинги радіо- та телепередач, котрі змушують медіа-власників шукати якісний продукт. Іншими словами, йдеться про ринкові механізми відбору контенту, які перебувають на стадії формування, а це, в свою чергу, ознаменовує закінчення постколоніальної епохи для України принаймні у галузі естрадної пісні.

Говорячи про комерціалізацію мистецтва, що, як і будь-яке явище у світі, має негативну і позитивну сторону, нам не слід забувати про позитивний вплив комерціалізації. Бо якщо до негативних чинників комерціалізації ми зараховуємо проблему непрофесійності естрадних виконавців, зниження художнього рівня музики і текстів, а також проблему моди на естрадні стилі чи й на окремі твори, то позитивним є те, що естрадна музика все-таки еволюціонує, незважаючи ні на що, а естрадні співаки отримали додаткові економічні стимули.

Три десятиліття тому основним засобом заробітку естрадних артистів були гастролі по містах і містечках України. На жаль, ситуація не змінилася на краще, бо жоден український естрадний співак не отримує основних прибутків з продажу записів своїх пісень, що на Заході є звичною практикою. Також замало власне українських музичних премій, фестивалів і конкурсів. Частина тих, що були започатковані ще у 90-х роках, після 2000-го згорнули свою діяльність. Те саме стосується і премій. Проте позитивні зрушення все ж є. Зокрема, у 2018-му році була відновлена премія «Золота Жар-птиця», заснована ще у 1996-му [7].

Важливі зміни протягом останніх років також відбулися у рекламі естрадної пісні. Якщо раніше основним джерелом інформації були рекламні постери і афіші, то зараз інформація про концерт розміщується на бігбордах, у громадському транспорті, в торговельних центрах. Як стверджують економісти, вартість реклами складає до 50 відсотків загальної вартості товару, а це означає суттєве зростання ціни на квитки. Чи потрібні такі затрати? Все це досліджують маркетологи, які проте не можуть гарантувати абсолютного результату.

Важливим чинником для популяризації творчості виконавця має також постійна ротація на радіо, розміщення відеороликів у Ютубі, його присутність на телеканалах, зокрема участь у різноманітних телешоу. Введення мовних квот на радіо і телебаченні сприяло тому, що російськомовний музичний контент потроху поступається україномовному. Як це завжди буває на початку, якість україномовного продукту різна, але в процесі чесної і прозорої конкурентної боротьби саме кращий музичний матеріал стане доступним для широких слухацьких і глядацьких мас.

У естрадному мистецтві, як і у всіх інших галузях людської діяльності, зараз дуже чітко прослідковуються глобалізаційні впливи. Бо якщо раніше українська естрадна музика розвивалася поза світовим музичним контекстом, перебуваючи під впливом російської окупаційної культури, то зараз, влившись у нього, вона опинилася перед ризиком втрати своєї національної ідентичності. З іншого боку саме творче змагання з іноземними естрадними виконавцями показує справжній рівень того чи іншого співака.

Так, наприклад, пісню гурту KAZKA «Плакала» на Ютубі переглянуло понад 369 мільйонів користувачів, що вказує на високий рівень музичного продукту. Окрім того, ця композиція очолювала музичні рейтинги в десяти країнах світу.

Ми стаємо свідками безпрецедентного явища, коли українські пісенні композиції у виконанні окремих артистів і музичних колективів здобувають таку широку популярність у світі. І цей сплеск розпочався тоді, коли Україна врешті вирвалася з-під впливу російської естради, шукаючи свій окремий шлях в умовах жорсткої конкуренції на світовому культурно-мистецькому ринку.

Прикметно, що окремі гурти, зорієнтовані на західні стилі, здобувши популярність в Україні, почали переорієнтовуватися на автентичну музичну культуру. І це для них стало серйозним кроком до подальшого творчого зростання [6].

Яскравим прикладом такої переорієнтації може послужити творчий шлях рок-гурту The Hardkiss. І хоч гурт позиціонує себе як рок-колектив, слід відзначити, що рокові композиції давно стали невід'ємною частиною естради, адже принципових засадничих правил естрадного мистецтва вони не порушують, і рокові композиції – це той

самий текст, який супроводжується музикою, і триває до п'яти хвилин.

Названий гурт, починаючи з 2018 року, випускає україномовні альбоми, хоча досі їхні композиції були англomовними. Вочевидь мова тут іде про вдалий комерційний хід, коли формується гурт з гучною іноземною назвою, який видає якісний музичний продукт, завойовуючи популярність у глядачів, звичних до високої якості композицій західних виконавців. І вже коли популярність сягає певного рівня, гурт починає видавати україномовні пісні.

Ще одним яскравим прикладом успішного початку своєї музичної кар'єри може бути гурт Go-A. Цей етно-фольк гурт популяризує українську пісенну культуру на світовому рівні, в першу чергу, в інтернеті, подаючи автентичний український продукт в модерній обгортці. Використання футуристичних костюмів, оригінальне оформлення сцени, унікальне звучання – все це створює неповторний образ України на світовому рівні. Через пандемію COVID-19 пісенний конкурс «Євробачення-2020» перенесли на 2021 рік, тож гурт не зміг виступити на концертній сцені, але їхня композиція привернула до себе увагу не лише фахівців, а й широкої глядацької аудиторії.

Постколоніальна епоха для України закінчується. Розрив з імперською культурою хоч і не остаточний, все ж неминучий. Причому у різних видах мистецтва це відбувалося по-різному.

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, зазначимо, що зміни у музичній культурі, які багато кому здаються катастрофічними, насправді є свідченням пристосування гнучкого механізму творення музики до нових умов функціонування. І хоча важко прогнозувати подальші суспільні зміни і їх вплив на формування музичної культури не тільки українського суспільства, а й світового, все ж основні тенденції вже намічені. Вони полягають у певній уніфікації музично-стильових стандартів, за якої зникнуть відмінності між виконавцями популярних музичних композицій по всьому світу. Іншими словами глобалізація економічна і фінансова починає зачіпати і її мистецький аспект. Таким чином глобалізація диктує моду у сфері музичної культури. Проте у суспільстві завжди знаходяться окремі творчі особистості, які не слідуєть моді, а творять свій власний стиль, стаючи у певний період своєї творчої діяльності диктатором модних віянь. Цей процес нескінченний за своєю сутністю і має

циклічний характер. Історія музичного мистецтва знає тому немало прикладів. Окрім того, музика не є визначальною для розвитку моральності у суспільстві, оскільки виступає в ролі допоміжного засобу, тоді як розквіт чи занепад суспільної моралі відбувається за невідомими законами [4].

Отож, загалом на початку третього тисячоліття українська естрадна пісенна культура входить у контекст європейського та світового культурного процесу і стає надбанням світової музичної культури, а її найяскравіші представники займають гідне місце у ряду світових майстрів.

### *Література*

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс // Избранные труды. Москва, 1971. Т. 5. 379 с.
2. Авер'янова Н. Вплив мистецтва на процес консолідації українства постколоніального періоду // Молодий вчений. 2018. № 7(2). С. 326-329.
3. Авер'янова Н. Історична пам'ять як чинник консолідації українства в постколоніальний період // Молодий вчений. 2018. № 11(2). С. 736-739.
4. Берри С. Голос и актер. Москва: Московский фонд сохранения культуры, 1996. 27 с.
5. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
6. Карнак А. Українська сучасна музика початку ХХІ століття. Самоідентифікація маргінесу // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 93-97.
7. Шмаленко О. О. Пісня В. Івасюка «Червона рута»: історія створення. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Випуск 16. С. 235-239.

### *References*

1. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Selected works. Moscow. Vol. 5. [in Russian].
2. Averyanova, N. (2018). The influence of art on the process of consolidation of Ukrainians in the postcolonial period. *Molodyi vchenyi*, 7(2), 326-329 [in Ukrainian].
3. Averyanova, N. (2018). Historical memory as a factor in the consolidation of Ukrainians in the postcolonial period. *Molodyi vchenyi*, 11 (2), 736-739 [in Ukrainian].
4. Berry, S. (1996). Voice and actor. Moscow: Moscow Foundation for the Preservation of Culture [in Russian].
5. Hnyd, B.P. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
6. Karnak, A. (2010). Ukrainian contemporary music of the early XXI century. Self-identification of margins. *MIST: mystetstvo, istoriya, sushasnist, teoriya*, 7, 93-97 [in Ukrainian].
7. Shmalenko, O.O. (2015). Song of V. Ivasyuk "Red Route": the history of creation. *Cultura I mystetstvo v suchasnomu sviti*, Issue 16, 235-239 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 22.07.2021  
Отримано після доопрацювання 17.08.2021  
Прийнято до друку 26.08.2021*

УДК 78.085.5

**Цитування:**

Аксютіна В. В. Естетична категорія комічного у музичній характеристиці персонажів (на прикладі балету Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка»). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 153-158.

*Аксютіна Владислава Вікторівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0003-2004-6703>  
[vaksyutina@dakkkim.edu.ua](mailto:vaksyutina@dakkkim.edu.ua)

Aksiutina V. (2021). The aesthetic category of the comic in the musical characterization of characters (on the example of Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin"). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 153-158 [in Ukrainian].

### ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ КОМІЧНОГО У МУЗИЧНІЙ ХАРАКТЕРИСТИЦІ ПЕРСОНАЖІВ (НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «БУРАТИНО І ЧАРІВНА СКРИПКА»)

**Мета роботи.** Проаналізувати вияви естетичної категорії комічного на матеріалі балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» через вивчення музичних та хореографічних елементів, а також особливостей їхнього синтезу. Запропонувати типологію балетних персонажів. **Методологія.** Методи порівняння та зіставлення допомогли визначити відмінності комічних персонажів від ліричних, а також виділити засоби виразності, якими створено відповідний, комічний, образ. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві здійснено аналіз музичних та хореографічних елементів для виявлення комічної складової персонажів у балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка». Підкреслено синтез музичної та хореографічної складових балету. Запропоновано типологію персонажів балету. **Висновки.** Проведений аналіз дозволив розподілити персонажів балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» на комічних, напівкомічних, гумористичних та ліричних. Було визначено засоби виразності (музичні та хореографічні), що використовувалися для характеристики персонажів з акцентом на групі комічних. У музиці це лейттемп тромбону переважно у низьких регістрах, «ламані» інтервали, а також лейтінтервали (дисонанси), тремоло труби та гліссандо міді і, головне, характерний ритмічний малюнок з синкопою. У хореографії це домінування неklasичних елементів та рухів, а також специфічних, вуличних прийомів — лейтелементів (падіння, штовхання, смикання, стусани).

**Ключові слова:** естетична категорія комічного, хореографічні елементи, синтез елементів, лейттемпбри, лейтелементи, лейтінтервали, напівкомічні, гумористичні, ліричні персонажі.

*Aksiutina Vladyslava, postgraduate of National Academy of Culture and Art Management*

**The aesthetic category of the comic in the musical characterization of characters (on the example of Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin")**

**The purpose of the article.** To analyze the embodiment of the comic on the material of Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin" through the analysis of musical and choreographic elements, as well as the peculiarities of their synthesis. Suggest a typology of ballet characters. **Methodology.** Methods of comparison and matching helped to determine the differences between comic and lyrical characters, as well as to identify the means of expression that created the appropriate comic image. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian art history, an analysis of musical and choreographic elements was carried out to identify the comic component of the characters in Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin". The synthesis of musical and choreographic components of ballet is emphasized. A typology of ballet characters is proposed. **Conclusions.** The analysis allowed to divide the characters of Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin" into comic, semi-comic, humorous, and lyrical. The means of expression (musical and choreographic) used to characterize the characters with an emphasis on the comic group were identified. In music, this is the leitmotif of the trombone mainly in low registers, "broken" intervals, as well as leitintervals (dissonances), tremolo trumpet, and glissando of copper and, most importantly, the characteristic rhythmic pattern with syncopé. In choreography, it is the dominance of non-classical elements and movements, as well as specific, street techniques — leitelements (falling, pushing, pulling, kicking).

**Keywords:** aesthetic category comic, choreographic elements, synthesis of elements, leitmotifs, leitelements, leitintervals, comic, semi-comic, humorous, lyrical characters.

Актуальність теми дослідження. Балет є сценічним видом мистецтва, що характеризується синтезом низки складових, серед яких основними є музична та хореографічна. Однак змістовним ядром балету була і лишається його театральність, яка і синтезує усі складові в єдине ціле. Серед театральних засобів важлива роль відводиться комічному, що здатне підняти театральнобалетну виставу на високий мистецький рівень. Враховуючи, з одного боку, позачасову цінність комічного, як способу світосприйняття, та, з іншого, відсутність ґрунтовних праць за проблематикою комічного в балетах сучасних українських композиторів, обрана тема видається актуальною. Прем'єра балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» відбулася на сцені Національної опери України (Київ) у 2007 р., поновлення вистави (скорочення обох дій) відбулося у 2018 р. Сам твір, а також його постановка проникнуті комічними та гумористичними елементами, що і зумовило вибір цього твору для аналізу комічного в балеті.

Аналіз досліджень і публікацій. Існує ціла низка досліджень сміхової культури в музиці (П. Берков, Б. Бородін, Г. Григор'єва, Л. Данько, Т. Ліванова, І. Сікорська, В. Сумарокова, М. Черкашина-Губаренко). Дисертаційне дослідження О. Соломонової «Сміховий світ російської музичної культури» розкриває деякі аспекти театральної практики в контексті аналізу позамузичної художньо-сміхової діяльності. Питання співвідношення в балеті музичної та хореографічної складової вивчають В. Зінченко, О. Петрик, Ю. Тодорюк та ін. Однак питання розгляду балету як синтезу музичної та хореографічної складових із акцентом на елементах комічного ще потребує поглибленого вивчення. Перші кроки в цьому напрямку робить вітчизняний музикознавець О. Афоніна [1], в контексті огляду ряду балетів українських композиторів, в тому числі і «Буратіно і Бармалей» Ю. Шевченка.

Мета дослідження. Проаналізувати виявів естетичної категорії комічного на матеріалі балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» через аналіз музичних та хореографічних елементів, а також особливостей їхнього синтезу. Запропонувати типологію балетних персонажів.

Виклад основного матеріалу. Відразу підкреслимо, що всі однозначно комічні персонажі, а також головні персонажі Мальвіна, Буратіно і тато Карло (їхній тип з'ясуємо далі), мають свої лейттебри та лейтінтервали (в музиці). За аналогією з наведеними термінами пропонуємо ввести

термін «лейтелементи» для визначення характерних для кожного персонажа танцювальних елементів, які розкривають його характер та періодично повторюються протягом усього балету.

І другий важливий акцент зробимо на тому, що протягом усього балету комічні персонажі та головні (Мальвіна, Буратіно і тато Карло) контрастують між собою за допомогою засобів музичної виразності (тембр, темп, ритм, інтонації) та хореографічних елементів (елементи класичного балету та небалетні танцювальні елементи). Більше того, навіть костюми персонажів зроблені із врахуванням цього контрасту. Так, одяг Мальвіни та Буратіно (але Буратіно меншою мірою) пошиті з урахуванням правильного поєднання кольорів та форм одягу (спідниця та пуанти у Мальвіни та костюм у Буратіно). Натомість одяг комічних персонажів – kota Базиліо, лисиці Аліси та Карабаса-Барабаса є більш різнобарвним, з кричущими кольорами, обірваними клаптями. Взуті вони не у пуанти, а у балетні тапки, що також є виявом їхньої належності до іншого, протилежного світу персонажів. Протягом балету синтез засобів виразності обох його складових (музики і танцю) і формує неповторний, яскравий та переконливий образ того чи іншого персонажу.

Таким чином, як комічні у балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» будуть проаналізовані такі персонажі: кіт Базиліо, лисиця Аліса, Карабас-Барабас та пудель Артемон (частково).

Для кращого розуміння перелічених комічних персонажів використано метод порівняння та зіставлення із головними персонажами — Буратіно, Мальвіною і татом Карлом. Також у процесі аналізу хореографічних та музичних елементів визначено типажі Мальвіни, тата Карла та з'ясовано, чи відноситься Буратіно у цій сценічній інтерпретації до комічних персонажів.

Вже від початку балету «Буратіно і Чарівна скрипка» чуємо лейттебри, які будуть пронизувати увесь твір: так звані «штучні звуки» (поєднання дерев'яних духових у верхніх регістрах із ксилофоном). Ці звуки супроводжуються на сцені елементом *grantjate* («гранд жете», що є одним з базових елементів в хореографії). У цей час бачимо дует Мальвіни та Буратіно. Музика весела, легка, запальна, рухи танцюристів органічні та симетричні.

Під час танцю лисиці Аліси та kota Базиліо [2, 1 хв. 26 сек.] комічність цих

персонажів передається через незграбні рухи, що не є класичними хореографічними, тобто такими, що асоціюються у глядача із традиційним балетом, як високим мистецтвом. Таким чином, створюється образ хуліганів, вуличних танцюристів, тобто «поганих» персонажів. Цей образ доповнюють несиметричні рухи артистів балету (згадаймо, що в класичному балеті симетричність рухів є однією з ознак майстерності виконавців!) та їхні падіння, що мають викликати посмішку і сміх у глядачів. В музиці комічність передається через використання мідних (важких) духових інструментів, що ніби «не в'яжуться» із стрункими фігурами лисиці та kota. І саме тромбон стає спільним лейттебром комічних персонажів лисиці, kota та Карабаса-Барабаса. Так само у наступних сценах із цими персонажами (наприклад, [2, 7 хв. 10 сек.]), як тільки вони з'являються на сцені, ми чуємо тромбон.

Оригінальним та яскравим в контексті аналізу комічного є «Галоп» у 1 дії, 1 картині [2, з 8 хв.]). Сюжет картини наступний: ляльки-маріонетки починають репетицію (дуже вдало їхня «ляльковість» передана через стрічки, що тримають їхні руки та тягнуться до даху над сценою). А лисиця та кіт ніби наглядають за ляльками, контролюючи їхні рухи, разом з тим заважаючи їм. В музиці присутність цих комічних персонажів передається через їхній лейттебр (тромбон) та лейтінтервали (гучний та тривалий дисонанс мала секунда), які ми чуємо на фоні ритмічної, швидкої мелодії (лейтмотив ляльок танцівниць). Лисиця та кіт, рухаючись поміж ляльками, замахуються на них, смікають, дають стусани та таким чином ніби примушують робити певні рухи. Цьому відповідають низькі, різкі звуки тромбону, що контрастують з гармонійним музичним фоном ляльок. Далі починається спільний танок Аліси, Базиліо та ляльок, де перші двоє стоять попереду і ніби демонструють іншим рухи. Причому самі кіт та лисиця витанцювують елементи по-своєму: шпагат стоячи, рухи з французького естрадного танцю канкану, що, знову-таки, виглядає як підкреслення їхньої несхожості із ляльками, їхнього вуличного походження і неосвіченості. Таким чином, персонажі лисиці та kota ніби створюють пародію на класичний балет (взуті вони у балетні тапки, тоді як ляльки-маріонетки — у спеціальні танцювальні туфлі).

Підкреслює комічність kota та лисиці ще один танцювальний елемент, що присутній у всіх їхніх дуетах: їхні постійні сварки між собою, що супроводжуються штовханиною, стусанами, смиканням, ударами та падінням

[2, 11 хв.], що стає карикатурою на справжню дружбу. Адже дуети головних персонажів (згадаймо танець Мальвіни та Артемона, наприклад, [2, з 15 хв.]), або Мальвіни і Буратіно сповнені шанобливими елементами поваги один до одного, хореографічними підтримками, триманням за руку, елегантними жестами і т.д. Таким чином, штовхання, стусани, смикання, удари та падіння можемо розглядати як лейтелементи лисиці та kota.

Аналізуючи далі персонажів лисицю та kota, згадаймо сцену у 2 дії та 1 картині «У таверні», де лисиця Аліса приміряє милиці. У хореографії це супроводжується такими елементами, як поперечний шпагат, почергове підняття ніг та інші численні рухи ногами. Ідея цих рухів в тому, що в лисиці, яка спирається руками на милиці, звільняються ноги. Щоб підкреслити обман та хитрість цього персонажа (адже ноги в неї абсолютно здорові), Аліса ніби кривляється ногами. В музиці в цій картині чуємо струнні та дерев'яні духові інструменти, які перегукуються, або звучать в унісон (або октавне подвоєння). Мелодія в цей час ніби тупцює на місці, — як і лисиця на сцені, яка робить усі свої хореографічні рухи на місці, з підтримкою двох драних котів та kota Базиліо. Тупцювання мелодії досягається через те, що звук піднімається на одну ступінь вверх та повертається на місце, і так декілька раз. Також чуємо ксилофон, що відбиває однотонний ритм, передаючи, очевидно, стукіт милиць по підлозі таверни, після чого чуємо гліссандо, ніби лиса сковзає з милиць та падає.

Ще в одній сцені [2, з 18 хв.] лисиця та кіт біжать один поперед іншого на поклон, причому після сцени, де танцювали інші артисти (Мальвіна та Артемон), яких вони нахабно прогнали зі сцени та зібралися «привласнити» їхні оплески. Тут знову бачимо танцювальний елемент *grantjate*, а в музиці чуємо тромбон (довгі тривалості) та ксилофон (короткі ноти «тупцюють» на одному місці).

Для порівняння та контрасту з комічними персонажами розглянемо танець Буратіно, що характеризується більш співучою мелодією та гармонійними рухами, в тому числі з класичного балету (які мають вказувати глядачам на правильність, позитивність цього персонажа) [2, 14 хв. 10 сек.].

Ще одним контрастуючим із комічними персонажами є тато Карло зі скрипкою. При його появі відразу визначається його лейттебр: скрипка, що абсолютно логічно, враховуючи скрипку в його руках та навіть у назві балету. Тож в цьому випадку відбувається справжній синтез мистецтв:

чуємо скрипку в оркестрі (вперше солуюча скрипка супроводжує саме персонажа тата Карло) та бачимо, як артист на сцені грає на ній. Також і сам мелодичний матеріал є суто ліричним, співучим, протяжним, де перегукування інструментів гармонійні, ніби діалог виконавця зі скрипкою — в кращих традиціях балетної лірики. Тож пропонуємо розглядати персонажа тата Карла як *ліричний* (абсолютно без ознак комічності).

Комічність у балеті знаходимо в багатьох сценах, наприклад, де танцівники театру Карабаса-Барабаса демонструють урок хореографії. На сцені бачимо танцювальні верстати, до яких підбігають балерини та розпочинають «розігріватися», виконуючи традиційні хореографічні елементи: правий та лівий шпагат, вправи «прапорець» та «олень» [2, з 5 хв. 50 сек.]. У музиці ніби також відбувається репетиція перед виставою: чуємо гамоподібні мелодії та «обертання» навколо одного звуку. Адже усі музиканти «розминаються» так само на вправах, і, у першу чергу, на гамах. Ця сцена є черговим прикладом вдалого синтезу музичного та хореографічного мистецтва. Наступними елементами комічності у зазначеній сцені є образ ляльковості через використання «задерев'янілості» рухів ляльок: коли руки акторів рухаються по черзі вгору та вниз, однак не симетрично, а права рука в один бік одночасно з рухом лівої руки в інший, і навпаки. Мелодія складається з «ламаних» інтервалів. До цього засобу виразності композитор Ю. Шевченко звертається і в інших творах. Так, О. Афоніна відзначає: «Приміром, у балеті “Буратіно і Бармалей” для підкреслення образу дерев'яного хлопчика Буратіно композитор вибирає негнучку мелодію, що підкреслює “дерев'яну” природу хлопчиська» [1, 123].

Безумовно, цікавим є образ Карабаса-Барабаса. Так, його перша поява [2, з 7 хв. 40 сек.] характеризується важкою ходою із широкими кроками (хореографічні елементи) та звучанням тромбону, що рухається на інтервал малої терції вгору та повертається назад через гліссандо, що повторюється декілька раз. Також чуємо тремоло міді і дисонанси у мідних духових та ритм однаковими тривалостями, що тримається литаврами (знову-таки, зображення важких, негнучких кроків Карабаса, котрий, як відомо з літературного першоджерела, був кремезного складу, тому не був здатний на швидкі та гнучкі рухи). В наступних сценах (наприклад, [4, 1 хв. 25 сек.]) лейтмотив Карабаса-Барабаса з'являтиметься до його появи на сцені, ніби готуючи глядача до зустрічі з ним.

В іншій сцені [2, 11–12 хв.], коли Карабас вивчає з ляльками-маріонетками танок та свариться на них, піднімаючи вгору руки з кулаками, ми ніби чуємо його лайку в музиці через протяжне звучання тромбону. Водночас його різкі «репліки» у низькому регістрі контрастують з лейтмотивом дівчат-маріонеток (струнні та дерев'яні духові інструменти).

Як було підкреслено, найбільш яскраво виявлення музичних засобів виразності та хореографічних елементів, задіяних у створенні комічних типажів, виявляється через порівняння та співставлення із такими ж засобами виразності та елементами персонажів іншого типу — Буратіно, Мальвіни, Артемона [2, з 15 хв.]. Причому підкреслимо, що від першого знайомства бачимо, що пудель Артемон є персонажем ніби перехідним: він не зовсім комічний (через те, що спілкується із Мальвіною, котра, безумовно, його виховує), але при цьому є однозначно позитивним. І тому у дуеті з Мальвіною саме в рухах Артемона подекуди з'являються комічні елементи. Так, Мальвіна танцює на пуантах, а Артемон в балетках. Серед традиційних хореографічних рухів Мальвіни бачимо «Ластівку», естетично красиві, досконало виконані рухи та стрибки, руки рухаються симетрично, мають заокруглену форму. В цей час партнер Мальвіни, Артемон (у виконанні дівчини) пересувається як на двох ногах (але із зігнутими колінами!), так і на «чотирьох лапах» та комічно рухає хвостом, чим викликає сміх у глядачів. В музиці Артемон зображений за допомогою коротких інтервалів, що ніби демонструють рух на носочках. Отже, пропонуємо визначити Артемона як *напівкомічного* персонажа. Мальвіну ж усі попередні сцени дозволяють розглядати як *ліричного* персонажа абсолютно без рис комічності. Більше того, цей персонаж відіграє важливу «виховну» функцію, що стає помітним з дуетів з Артемоном та Буратіно, коли рухи цих персонажів під кінець номерів стають більш елегантними, плавними, естетичними.

Дуже цікавими є картини, де поєднуються комічні персонажі із напівкомічним (Артемон) та ліричним (Мальвіна). Так, Артемон, якого намагаються ввіймати лисиця та кіт, втікаючи, робить вправу «Щучка» [2, з 18 хв. 30 сек.]. В музиці також чуємо погоню: ритмічний, висхідний гамоподібний рух із штрихом стакато. Інструменти — дерев'яні духові та струнні, до яких додається лейттебр лисиці та kota (тромбон), що ніби перекареслює гама, а потім рухається у зворотному гамоподібному

напрямку (вниз). До того ж, чуємо засурдинені труби, які протягом балету доповнюють засоби виразності комічних персонажів. Коли на сцені до наведених персонажів додається очільник театру маріонеток — Карабас-Барабас, ми чуємо його лейттебр, а сам персонаж повторює рухи з однієї з попередніх сцен (тренування ляльок-маріонеток), які ми можемо вважати його лейтелементами [2, з 20 хв. 50 сек.]. Використання для музичної ілюстрації Карабаса спільного для комічних персонажів лейттебру (тромбону), а також комічність музичних та хореографічних елементів дають підстави також віднести його до *комічного* типу.

Розглянувши комічних персонажів лисицю Алісу, kota Базиліо та Карабаса-Барабаса, повернемося до одного з головних персонажів балету — Буратіно, аби з'ясувати, якого саме типу цей персонаж замислений творцями балету. На підтримку належності до комічної групи наведемо сцену «народження» Буратіно [3, з 3 хв. 25 сек.]. В ній тато Карло після гри на скрипці раптом чує високі пискляві звуки: ксилофон. Він шукає джерело цього звуку та знаходить поліно, з якого і вистругує Буратіно. В ході цієї сцени народження Буратіно «народжується» і його лейтмотив в оркестрі. І не дивно, що проводять його дерев'яні інструменти (адже хлопчик також дерев'яний), а після передають струнній групі. В хореографії домінують стрибки та традиційно лялькові рухи: з прямими руками та ногами, а також обертання та повороти головою і тулубом під прямим кутом. У спілкуванні із татом Карлом Буратіно від початку проявляє неслухняність та свавілля, тричі намагаючись зазирнути за двері під плечем батька. Однак варто підкреслити терпіння та здатність до спокійного виховання тата Карла, котрий поводить із балуванням сином спокійно, що в хореографічному плані передається через спокійні рухи, побатьківські стримані. Завдяки цьому ми утверджуємося у думці, що тато Карло є *ліричним* героєм, повним антиподом усім комічним та напівкомічним у цій балетній історії.

Буратіно ж від початку супроводжується комічністю. Цікавою для виявлення його типу є сцена танцю із Мальвіною, яку принесли до комірчини тата Карла на ремонт. Спочатку Мальвіна (яку ми відносимо до *ліричних* персонажів) танцює трохи «задерев'яніло». Це викликано двома причинами: по-перше, її щойно відремонтували, тому ця лялька ще не дуже гнучка, та, по-друге, вона ніби боїться Буратіно. В хореографії це передано

стрибками на двох ногах та приземленням на повну стопу, шпагатами, коли вона не тягне носок на нозі, яку піднімає. Однак протягом танцю ми помічаємо зміни як в хореографії (від дерев'яності до справжньої балетної елегантності) та в музиці: від переважання дерев'яних духових до домінування струнних та нарешті появи на сцені тата Карла зі скрипкою в руках, котрого супроводжує в музиці повна трансформація до ліричності та співучості [3, 14 хв.].

Цікавою є сцена репетиції у балеті, куди Мальвіна приводить Буратіно. Це єдина сцена, що супроводжується одним (новим для слухача) інструментом: роялем. Однак це не дивно, адже дійсно репетиції балетних номерів зазвичай і відбуваються під акомпанемент піаніно.

У сцені втечі Буратіно, Мальвіни та Артемона від лисиці, kota, драних котів та Карабаса-Барабаса [4, з 0 хв. до 7 хв.] знову проявляється комічність Буратіно: наприклад, коли від падає в положення для віджимання, а потім ніби пливе по підлозі (відразу чуємо лейттебр Буратіно — ксилофон). Ця сцена, коли за ними женуться лисиця та її компанія, дуже цікава трансформацією лейттебрів у музиці. Спочатку кожній з двох груп (Буратіно і компанія та лисиця і компанія) відповідають свої лейттебри (наприклад, чітко чуємо вже знайомий ритмічний лейтмотив лисиці — восьма, дві шістнадцятих, синкопа, що повторюються двічі), що супроводжуються відповідними рухами (Буратіно та компанія поспішаючи, тримаються за руки, допомагають одне одному, тоді як біг лисиці та компанії супроводжується вже звичними для цих персонажів стусанами та штовханням). І ближче до кінця сцени лейттебри у музиці перемішуються та ми чуємо одночасно мелодії, ритм та інструменти як першої, так і другої компанії. Це пояснюється на сцені втому бігунів, де лисиця та кіт буквально падають від безсилля.

Враховуючи усі наведені розмірковування над типажем Буратіно, робимо висновок, що його не можна віднести до тієї ж групи комічних персонажів, як і лисиця, кіт та Карабас-Барабас. Разом з тим очевидно протягом усіх сцен з ним є його гумористичність. Однак гумористичність Буратіно є незлобива, добра. Тоді як комічність лисиці та kota є хуліганською, в якій виявляється постійний егоїзм та суперництво одне з одним. Також відмічаємо позитивний вплив на Буратіно Мальвіни і тата Карла, які додають ліризму та естетики в його музичний супровід та елегантність в його рухи. Це дає нам право визначити Буратіно як

гумористичного персонажа, який контрастує із комічними та ліричними, однак знаходиться ближче до групи ліричних персонажів (тато Карло та Мальвіна).

Наостанок підкреслимо, що в балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» за кількістю переважають саме комічні персонажі. Так, у сцені в Таверні [4, 10 хв. та далі] з'являються розбійники, офіціантка та господиня таверни, під час характеристики яких чуємо новий оригінальний лейтмотив — у засурдинених труб, тремоло міді, — що символізують голос сп'янілих розбійників, в яких «заплітається язик» (самі ж актори в цей час з чарками в руках вже танцюють, лежачи на сцені, демонструючи крайню ступінь сп'яніння). Також переповненим тонким гумором, музичними натяками є сцена танцю Карабаса-Барабаса із господинею таверни (котра одягнена на іспанський манер, що підкреслюється рухами з іспанських танців та відповідними мелодійними елементами в музиці). Однак це є лише пародія на іспанський танець, який, врешті-решт трансформується у ліричний дует, коли між танцівниками спалахує любовна іскра [5, з 0 до 4 хв.]. І ще одну несподівану, але цілком вдалу пародію на любовний дует під музику «Ніч яка місячна» (спочатку у скрипки, потім у флейти) спостерігаємо під час дуету лисиці Аліси та kota Базиліо, які нарешті стають закоханою парою (однак в музиці не припиняють звучати гумористичні нотки та їхній лейттебр). Наведену ліричну пісню трансформовано у вальсовий ритм, що підкреслює пародійність цього номеру [5, з 12 хв. 15 сек.].

Отже, проведений аналіз є лише початком вивчення комічного та його втілення в обраному балеті та може бути продовжений через більш детальне вивчення партитури та хореографічних рухів.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві здійснено аналіз музичних та хореографічних елементів для виявлення комічної складової персонажів у балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка». Підкреслено синтез музичної та хореографічної складових балету. Запропоновано типологію персонажів (комічні, напівкомічні, гумористичні, ліричні).

Висновки. Проведений аналіз дозволив запропонувати типологію персонажів балету Ю. Шевченка «Буратіно та Чарівна скрипка»: комічні (лисиця Аліса, кіт Базиліо, Карабас-Барабас, розбійники, офіціантка), напівкомічний (Артемон), гумористичний (Буратіно) та ліричні (Мальвіна і тато Карло). Було визначено засоби виразності (музичні та

хореографічні) під час характеристики персонажів з акцентом на групі комічних. Так, окрім характерних танцювальних елементів для кожного окремого комічного персонажа, доцільно виділити декілька спільних засобів виразності для усієї комічної групи. У музиці це лейттебр тромбону переважно у низьких регістрах, «ламані» інтервали, а також лейтінтервали (дисонанси), тремоло труби та гліссандо міді і, головне, характерний ритмічний малюнок з синкопою. У хореографії це домінування неklasичних елементів та рухів, а також специфічних, вуличних прийомів — лейтелементів (падіння, штовхання, смикання, стусани), що створюють у глядачів певне враження віднесеності цих персонажів не до правильних, а до хуліганських та дещо злодійських.

### Література

1. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2020. №3. С. 121–126.
2. Шевченко Ю. Балет Буратіно. I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sM3f1JUUU0> (дата останнього звернення: 23.08.2021 р.).
3. Шевченко Ю. Балет Буратіно. II. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NBsYnMSuELc> (дата останнього звернення: 24.08.2021 р.).
4. Шевченко Ю. Балет Буратіно III. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ufKTsOVApgo> (дата останнього звернення: 24.08.2021 р.).
5. Шевченко Ю. Балет Буратіно IV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0xU8ldTa8&t=241s> (дата останнього звернення: 24.08.2021 р.).

### References

1. Afonina O. (2020). The musical basis of modern Ukrainian ballets. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 121–126 [in Ukrainian]
2. Shevchenko Y. (2018). Ballet Buratino. I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sM3f1JUUU0> [in Ukrainian]
3. Shevchenko Y. (2018). Ballet Buratino. II. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NBsYnMSuELc> [in Ukrainian]
4. Shevchenko Y. (2018). Ballet Buratino. III. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ufKTsOVApgo> [in Ukrainian]
5. Shevchenko Y. (2018). Ballet Buratino IV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0xU8ldTa8&t=241s> [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 20.09.2021  
Отримано після доопрацювання 15.10.2021  
Прийнято до друку 22.10.2021

УДК 78.03:784/785 (477) “20”

**Цитування:**

Димань Т. Ю., Шульгіна В. Д. Історичні витоки сучасного вокально-інструментального виконавства в Україні на початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 159-165.*

Dyman T., Shulgina V. (2021). Historical origins of modern vocal and instrumental performance in Ukraine at the beginning of the XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats', 40, 159-165 [in Ukrainian].*

*Димань Тетяна Юхимівна,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/000-0003-0895-1516>  
kant-td@ukr.net*

*Шульгіна Валерія Дмитрівна,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-0007-2901>  
vdshulgina@gmail.com*

## ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** полягає у визначенні історичних витоків вокально-інструментального виконавства з давніх часів до наших днів і впливу окремих видатних особистостей на подальший розвиток вокально-інструментального мистецтва та виокремленні відомих сучасних ансамблів, які є обличчям епохи кінця ХХ–початку ХХІ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах аналізу та синтезу, компаративному методі, методі історизму та інтерпретації. Сукупність такого технологічного процесу дає можливість більш повно розкрити тему дослідження. **Наукова новизна** полягає у систематизації матеріалу з розвитку вокально-інструментального виконавства в Україні від його витоків до початку ХХІ століття та обґрунтуванні своєрідності виконавства в різних історичних обставинах. **Висновки.** Виконавство як аспект синтезу мистецтв протягом століть мало різні форми самовираження. Воно розвивалося в умовах реальних подій, удосконалювалося відповідно часу і набувало певних переваг на зламі століть в різні історичні періоди духовного підйому. Кобзарі, бандуристи, камерно-інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі пройшли складний шлях професійного зростання та заклали фундамент для подальшого розвитку виконавського мистецтва. Формування національної школи і розвиток бандурного виконавства в Україні відбулися завдяки величезній праці видатного композитора Миколи Лисенка, що надихнуло на творчу роботу українських митців Гната Хоткевича, Сергія Баштана та інших. У 70-ті роки ХХ століття ансамблі збагатили свій концертний репертуар обробками українських народних пісень та композиціями видатних композиторів свого часу. Вокально-інструментальний ансамбль «ДахаБраха», народжений в сучасних умовах на початку ХХІ ст. (2004), стилістично урізноманітнив направленість своєї діяльності, синтезуючи фольклорну та сучасну музику.

**Ключові слова:** історичні віхи розвитку вокально-інструментального виконавства, синтез мистецтв, постать Григорія Сковороди як філософа, композитора і музиканта, діяльність засновника національної школи Миколи Лисенка, бандурне виконавство, українська група «ДахаБраха».

*Dyman Tatiana, postgraduate student, National Academy of Culture and Art Management; Shulgina Valeria, Doctor of Arts, Professor, National Academy of Culture and Art Management*

**Historical origins of modern vocal and instrumental performance in Ukraine at the beginning of the XXI century**

**The purpose of the article** is to determine the historical origins of vocal-instrumental performance from ancient times to the present day, in revealing the influence of some prominent personalities on the further development of vocal and instrumental art and the selection of famous modern ensembles, which are the face of the late XX-early XXI century. **Methodology.** The research methodology is based on methods of analysis and synthesis, comparative method, method of historicism, and interpretation. The combination of such a technological process makes it possible to more fully disclose the research topic. **Scientific novelty.** The scientific novelty lies in the systematization of the material on the development of vocal-instrumental performance in Ukraine from its origins to the beginning of the XXI century and the substantiation of the originality of performance in different historical circumstances. **Conclusions.** Performance as an aspect of the synthesis of the arts over the centuries has had various forms of self-expression. It developed in the conditions of real events, improved according to time, and acquired certain advantages at the turn of the century in different historical periods of spiritual upsurge. Kobzars, bandura players, chamber-instrumental and

vocal-instrumental ensembles have passed a difficult way of professional growth and laid the foundation for further development of performing arts. The formation of the national school and the development of bandura performance in Ukraine took place thanks to the great work of the outstanding composer Mykola Lysenko, which inspired the creative work of Ukrainian artists Hnat Khotkevych, Serhiy Bashtan, and others. In the 70s of the XX century ensembles enriched their concert repertoire with arrangements of Ukrainian folk songs and compositions of outstanding composers of their time. Vocal-instrumental ensemble "DakhaBrakha", born in modern conditions at the beginning of the XXI century (2004) stylistically diversified the direction of its activities, synthesizing folk and contemporary music.

**Keywords:** historical milestones of vocal-instrumental development performance, synthesis of arts, the figure of Gregory Skovoroda as a philosopher, composer and musician, activity of the founder of the national school Mykola Lysenko, bandura performance, Ukrainian group "DakhaBrakha".

Актуальність теми дослідження. Вокально-інструментальне виконавство – явище унікальне. Не зважаючи на окремі досягнення у вивченні проблем вокально-інструментального виконавства, зазначена тематика ще не отримала окремого дослідження, що підтверджує актуальність звернення до галузі вокально-інструментального виконавства.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанр вокально-інструментального мистецтва поєднує в собі такі види виконавства, як вокал та інструментальне мистецтво. Методологічною основою дослідження вокально-інструментального виконавства стала теорія синтезу мистецтв. Синтез – це об'єднання різних видів творчої діяльності, яке приводить до їх взаємозбагачення. «Поняття синтезу мистецтв визначається як один з результатів інтегративної взаємодії мистецтв» [12, 265]. Тема синтезу мистецтв була актуальною у працях філософів, мистецтвознавців, істориків різних століть. У XVIII ст. її розглядали Г. Гегель, І. Кант, Ф. Шлегель, у XIX–XX ст. Я. Зись, П. Флоренський, М. Каган, В. Редя та інші. XX ст. вважають «епохою синтезів» [12, 35].

Вокально-інструментальне виконавство України досліджувалося в аспекті бандурного мистецтва та творчості окремих композиторів [8;11;15]. Історію української бандури студіював вчений зі світовим ім'ям Філарет Колесса (1871–1947). У своїй книзі «Мелодії українських народних дум» він писав: Кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких перейняли її козаки, а прототипом української бандури стала 14-струнна пандора, яка подібна до лютні і винайдена в Англії у XVI столітті» [14, 73].

Мета дослідження полягає у визначенні історичних витоків вокально-інструментального виконавства з давніх часів до наших днів.

Виклад основного матеріалу. Проблема інструментального виконавства досліджувалася сучасними зарубіжними та вітчизняними вченими. Найбільш вивченою

галуззю музикознавства є камерно-інструментальне виконавство. Як феномен музичної культури камерно-інструментальне виконавство стало темою аналізу Лі Цін. Китайська дослідниця акцентує свою увагу на камерно-вокальній музиці французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі (1862-1918), якого привертала поезія Ш. Бодлера, Г. Гейне, П. Верлена, С. Малларме, П. Луїса (вірші у прозі), тексти Ш. Орлеанського, Ф. Війона та Т. Лерміта. Лі Цін зауважує, що композитор працював у жанрі *melodie*. Звернення К. Дебюссі «до сучасної йому поезії стало основою для формування його власних художньо-естетичних принципів. <...> В жанрі *melodie* поезія визначала не тільки виразність вокальної партії, але й мала безпосередній вплив на логіку музичної композиції» [10, 5]. Вагомі досягнення у вивченні теми камерно-інструментального виконавства є у розвідках української дослідниці А. Кравченко, яка зазначає: «Динаміка історичного розвитку камерно-інструментального мистецтва України у всьому розмаїтті його духовно-естетичних складових відображає культурну взаємодію спільноєвропейських та національних мовно-інтонаційних і жанрово-стильових традицій» [9, 260]. Авторка досліджує камерно-інструментальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття з точки зору семіологічної парадигми сучасного музикознавства, вводить авторську концепцію інтермедіальності, виявляє «...три базових рівня медіальної взаємодії за принципами: медіального синтезу, транспозиції та медіальної синергії» [9, 90]. Концепція інтермедіальності може бути застосована не тільки для дослідження камерно-інструментального мистецтва, вона «... висвітлює медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики в цілому» [9, 262]. О. Баланко, досліджуючи проблеми української камерно-вокальної музики, наголошує на такому: «сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен являє собою унікальну єдність, що

сформувалася на основі усвідомлення історичних традицій світового та вітчизняного камерно-вокального мистецтва, їх симбіозу (виявлення в сучасній практиці ознак взаємодії системи «композитор – виконавець» попередніх історичних етапів), ґрунтується на засадах творчого діалогу композитора і виконавця у процесі створення, інтерпретування та виконання музичних творів, спрямована на подальший розвиток і оновлення стабільних і мобільних (композиторсько-виконавських) складових єдиної, інтегрованої системи музичного вираження в умовах сучасного звукопростору» [1, 15].

Вокально-інструментальне виконавство розвивалося і видозмінювалося з давніх часів. Історичний екскурс у минуле дає можливість визначити витoki такого своєрідного явища музичної культури як вокально-інструментальне виконавство.

У період синкретичного мистецтва первісної людини характерними були хорові танці та колективні пісенно-танцювальні дійства, які пов'язані з різними формами поклоніння. Спів і рух за допомогою природних музичних інструментів – дерев'яних дудок, палиць та брязкалец з кісток вбитих тварин – це перший прояв інтегративного вокально-інструментального виконавства. «У давніх ігрових обрядах, де були поєднані музика, танок, пісня, слово, вже містилися паростки майбутнього театрального дійства» [13, 128].

У період розквіту мистецтва давньої Греції народилася класична трагедія, яка поєднала суміжні мистецтва – музику, хоровий спів, танок, акторське виконання і представляла суцільне дійство: спів, хорову і сольну декламацію, речитатив, пластичний танок. Музичну виставу супроводжували інструменти кифара (струнний) та авлос (духовий).

Давньогрецькі драматурги Есхіл, Еврипід, Софокл не тільки писали трагедії, а ще й були музикантами. Есхіл обдаровано виступав як актор, співак і музикант. На острові Лесбос була перша поетично-виконавська школа, з якою пов'язано ім'я Сапфо – поетеси, композиторки, виконавиці. Її лірична поезія і переспіви народних пісень вплинули на подальший розвиток вокально-інструментального виконавства.

Для підвищення культури виконання важливими були творчі змагання грецьких хорових колективів і музикантів-виконавців, які згодом стали обов'язковими і підтримувалися на державному рівні. В період

розквіту цього мистецтва певної майстерності набула творча імпрровізація, яка народилася під час такої художньої конкуренції.

У добу Середньовіччя вокально-інструментальне виконавство набуває нових форм: розквітає новий тип музикування – світська професійна музична творчість – подорожуючі музиканти-універсали. «Із міста в місто, від замку до замку пересувалися ці невтомні мандрівники актори-музиканти: у Франції і Англії – жонглери та менестрелі, в німецьких країнах – шпільмани, в Росії – скоморохи. І кожен у своєму національному роді втілював строкатий синтез мистецтв» [2, 16].

Тільки в XVI столітті, з удосконаленням нотного запису, виконавство відокремлюється як самостійний вид музичної діяльності.

XVI – перша половина XVII ст. в Україні – це період буремного суспільного життя. Козацькі і селянські повстання проти польської шляхти і татарських набігів були неминучим проявом невдоволення людей проти жорстокого поневолення іноземцями. Не зважаючи на історичні колізії, вже наприкінці XVI ст. з'явилися товариства, які гуртували навколо себе прогресивних, патріотично налаштованих людей. Згодом такі братства сприяли відкриттю шкіл і вищих навчальних закладів – це Острозька (1580) та Київська колегіуми (1632). Йшла боротьба за українську культуру, мову та освіту.

До кінця XVIII століття українська земля була пошматована іншими державами, що стримувало загальний розвиток культури. Однак, в цей бурхливий час вокально-інструментальне мистецтво не зникло, навіть, далеко за межами свого краю. У Петербурзі великою популярністю користувався український музикант, кобзар-бандурист і співак Тимофій Білоградський (1710-1782). На полтавській землі у цей період з'явилася постать видатного мислителя-музиканта, який посів чільне місце у культурному житті України. Це – Григорій Савич Сковорода (1722-1794) – український філософ, педагог, поет, композитор та музикант.

Григорій Сковорода народився в родині козака. Вже з ранніх літ хлопчик тягнувся до знань. Навчаючись у Київській академії, оволодів декількома мовами, здобув знання з філософії та літератури. Академічне життя було перервано надзвичайною подією – юнака запросили в Петербург до придворної співочої капели. Через два роки він повернувся і продовжив навчання. «1744 року Сковорода дістав титул "установника" та звільнення з капели для продовження освіти в Академії.

Титул уставщика давався найкращим співакам капели та вживався для означення людини, що була композитором» [11, 21].

Перебуваючи за кордоном, Григорій був вражений культурним життям Німеччини, Польщі, Австрії, Словаччини, новими філософськими ідеями та течіями. Після повернення в Україну свої передові погляди він втілює на посаді вчителя в Переяславському колеґіумі, чим викликає невдоволення колег, після чого його звільнюють. Працюючи учителем у поміщика, Григорій Сковорода знаходить час для мандрів, для вивчення життя простого люду. Його серце щиро бажає допомогти знедоленим.

У 1759 – 1764 та 1768 – 1769 роках Г. Сковорода працював у Харківському колеґіумі. Окрім інших предметів, викладав співи. Григорій грав на бандурі, скрипці, флейті та гусях. Як співак і композитор він синтезував у собі якості обдарованого музиканта з широким прогресивним поглядом на життя, філософським роздумом про навколишнє суспільство та новим колом пісенних образів. Свої передові погляди Григорій Савич втілював через пісню, намагаючись донести творчі ідеї до народних мас, допомогти людям збагнути підкупність панства, пробудити в селян думку свободи й боротьби за краще майбутнє. За передові погляди, нетрадиційне навчання і відхід від усталених методів і догм Григорія знову звільнюють з посади вчителя. Але підкорити волелюбного борця за свободу було неможливо. Свої знання, передові філософські погляди Сковорода несе в народ, мандруючи по Україні. «Для нього спів і гра були дійством. Тоді душа його, здавалося, говорила з Богом... флейта була його вічною співмандрівницею. Переходячи від міста до міста й від села до села, він завжди дорогою співав» [11, 23]. Його пісня «Всякому городу нрав і права», написана на Черкаській землі, – це зразок сатири на громадське тогочасне життя. Філософ, поет, музикант, патріот, подвижник, він закликав селян до гідності та кращого життя, до самопізнання і мудрості, щастя і любові до ближнього, бо вважав, що людина народжується двічі – фізично та духовно. Похований Григорій Сковорода на Харківщині. За його заповітом на могилі написали: «Світ ловив мене, та не спіймав».

Григорій Савич Сковорода – геніальна постать XVIII століття – заклав неоціненний фундамент у подальший духовний розвиток української культури, зокрема у вокально-інструментальне виконавство.

У першій половині XIX століття центрами музичного життя були панські маєтки. На дачі письменника Володимира Короленка (1853–1921), відомого за повістю «Сліпий музикант», при нагоді виступав автентичний кобзар Михайло Кравченко. У другій половині XIX століття відбуваються кардинальні зміни – підйом реалістичного мистецтва. В музичному середовищі домінує інтерес до народної пісні. Музично-театральними центрами стають Київ, Харків і Львів, а осередками кобзарів Чернігівщина, Полтавщина та Харківщина.

В аспекті розвитку вокально-інструментального мистецтва в Україні на цей час заслуговує уваги бандурне виконавство. Українські пісні, які звучали з вуст бандуристів, мовили про те щемне й наболіле, яке палало в душі простого люду. Як писав Олександр Довженко, «Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу, народу-трудівника, народу-воїна, народу, котрий цілі віки витрачав усю свою силу, свою кров, своє життя, як говорив великий Шевченко, “без золота, без каменю, без хитрої мови” на викарбовування в боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на прояв в житті всіх своїх здібностей. <...> Українська пісня – бездонна душа українського народу, це його слава» [6, 408-409].

Бандурне мистецтво як феномен національної культури має багатовікову історію. Інструмент бандура – унікальний не тільки за звучанням. Він носій історичної пам'яті українського народу, той «живий» атрибут, без якого не можна уявити існування музиканта-бандуриста – пропагандиста демократичних ідей. У різні історичні епохи багато кобзарів було знищено існуючою владою, за радянських часів багато музикантів померло в тяжкі часи Голодомору. Ті, хто вижив, продовжували справу побратимів таємно, потай від усіх. Відбувся певний вакуум, розрив творчого ланцюжка. Не відбулося тієї спадкоємності, яка б сприяла збереженню цінних традицій кобзарського цеху. Та, попри всі перепони, кобзарство поступово утвердилося як неповторний вид вокально-інструментального мистецтва та форма суспільної свідомості, що перебуває в центрі вивчення мистецтва, де її предметом є людина.

У минулі часи бандуристи були незрячими. Слухаючи інших, самі вчилися грати на кобзі та бандурі. Їхній пісенний репертуар складався переважно з дум, історичних пісень, псалмів, народних пісень та

героїко-епічних творів, в яких музиканти уславлювали козацькі подвиги, передавали своє особисте ставлення до подій, імпровізували, намагаючись у повній мірі розкрити художній образ. Пісні патріотичного напрямку мали виховний вплив на слухачів, в них оспівувалась хоробрість, чесність, відданість Батьківщині, повага до жінки-матері.

Становлення національної школи завдяки композиторській діяльності М. Лисенка у другій половині XIX на початку XX ст. стало передумовою розвитку бандурного виконавства в Україні. Цьому сприяв і розквіт творчості Т. Г. Шевченка, Л. Українки, становлення театральних музично-драматичних груп М. Старицького, П. Саксаганського, М. Кропивницького. Митці-новатори повертали своє обличчя до народу, до гуртового співу, до українських мас. Концерти по Україні, які організував Микола Лисенко, мали великий суспільно-громадський резонанс. Вони дали поштовх до культурно-просвітницького та професійного зростання учасників багатьох колективів. Микола Лисенко заклав у кобзарське мистецтво основи осмисленого вивчення гармонії, опанування композиторської творчості та диригування. У своїй праці «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, співаних Остапом Вересаєм» <...> М. Лисенко прагнув зафіксувати скарби народної музики для нащадків» [8, 66]. Справу М. Лисенка продовжив Гнат Хоткевич (1878-1938). Він розробив не тільки пропозиції щодо бандурного виконавства, а зумів практично впровадити їх у життя. Його «Підручник гри на бандурі» (1907; 1930) для любителів мав науково-методичні рекомендації та був широкославленим. Гнат Хоткевич публічно популяризував кобзарське мистецтво. Він сприяв розвитку трьох видів бандурних ансамблів: ансамблів малих форм як бандурних, так і у синтезі з іншими народними інструментами; прототип капел – спів гуртом під власний інструментальний супровід та оркестр музичних інструментів українського народного типу. Поступово кобзарі з рангу жебраків перейшли до рангу виконавців, що дало їм змогу заробляти на своє життя офіційно.

З 60-років XX ст. активну творчу діяльність розпочав народний артист України, видатний бандурист, педагог і композитор Сергій Васильович Баштан (1927–2017) – основоположник сучасного академічного виконання на бандурі, який синтезував

сьогоденне виконання на музичному інструменті та спів. На Дніпропетровщині вагомий внесок у становлення професійної освіти, розвиток традицій бандурного мистецтва примножила викладачка музичного училища по класу бандури Л. С. Воріна. Як наголошує Т. Чернета: «...дніпропетровська виконавська школа, заснована на засадах київського академічного бандурного виконавства, у поєднанні з місцевими традиціями стала частиною загальноукраїнського процесу академізації бандурного мистецтва в XX ст.» [15, 13]

Одними з найвідоміших гуртів України 1970-х років XX ст. були вокально-інструментальні ансамблі «Ватра» (новатори джаз-року в Україні), керівники – Михайло Мануляка, згодом Ігор Білозір (Львів); «Кобза», керівники – Олександр Зуєв, з часом – Євген Коваленко (Київ); «Світязь», керівники – Валерій Громцев, пізніше – Ігор Перчук, з 1993 р. – Дмитро Гаршензон та Анатолій Говорадло (Волинська філармонія); «Калина», керівник – Олександр Зуєв (Черкаська філармонія) та інші ансамблі. У репертуарі колективів були обробки українських народних пісень, авторська музика та пісні сучасних композиторів О. Білаша, М. Скорика, О. Зуєва та інших.

У XXI ст. у жанрі вокально-інструментального виконавства заслуговує на увагу сучасна українська група «ДахаБраха», яка працює у напрямку етно-хаос. Колектив гурту – лауреат премії імені Сергія Курьохіна (Санкт-Петербург, 2010) у сфері сучасної музики; премії APrize від радіо Аристократи (2016) за найкращий альбом року «Шлях»; здобувач нагороди Elle Style Awards (2018) за музичний проєкт року та лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2020). У складі квартету – Марко Галаневич (вокал, акордеон, дарбука – барабан кубкоподібної форми, диджериду – духовий музичний інструмент аборигенів Австралії, кахон – шестигранний перуанський барабан та ін.), Ірина Коваленко (вокал, перкусія – загальна назва ударних інструментів, бугай – старовинний музичний інструмент, різновид басолі [7, 57], басовий барабан, фортепіано, укулеле – чотириструнний щипковий музичний інструмент схожий на гітару та ін.), Ніна Гаренецька (вокал, віолончель, басовий барабан) та Олена Цибульська (вокал, басовий барабан, перкусія). Арт-менеджер гурту – Ірина Горбань.

На початку своєї діяльності професійні музиканти супроводжували вистави у театрі «Дах», керівником якого був Владислав

Троїцький. Згодом Троїцький створив новий проєкт – «Україна містична», згідно якого гурт «ДахаБраха» розпочав свою активну концертну діяльність. Назва колективу походить від староукраїнських слів «давати» та «брати», а також від наймення театру, в якому народилося своєрідне вокально-інструментальне товариство.

Музиканти багато років виступають на різних фестивалях етнічної музики, але не вважають себе лише автентичним гуртом, оскільки їх музика експериментальна та пов'язана з музикою етнічного напрямку народів світу. Окрім музики, колектив вирізняється від інших і зовнішнім виглядом. Так високий шкіряний жіночий головний убір – єдиний у світі. Такий атрибут костюму, а точніше, бренд – винахід актриси театру «Дах» Тетяни Василенко.

У репертуарі вокально-інструментальної групи «ДахаБраха» пісні українською, кримсько-татарською, російською, болгарською, англійською, німецькою мовами. Багато українських пісень записані жіночим складом колективу під час фольклорних експедицій по Україні, деякі подаровані колегами. Мелодія пісні – це художньо-технічна основа твору. Під час народження композиції музиканти інтерпретують її на інший лад, вимальовуючи свій образ, свою картину, яка видозмінює вокальний твір і робить його самобутнім. Спільна праця квартету з Юрком Хусточкою, звукорежисером і музичним продюсером, є найбільш успішною в цій справі.

На аранжування пісень впливає минулий досвід, набутий музикантами у театрі «Дах». Їх вокальні композиції, як і театральні вистави, мають сюжетний план: початок виконання зацікавлює, далі зачаровує музичним дійством, наповнює емоціями і на всю широчінь захоплює яскравим професійним виступом артистів. Кожна презентація – це єдиний творчий процес, який синтезує у собі музичні жанри, оригінальну стильову манеру виконання та духовну спорідненість колективу. Недарма, перед тим, як розпочати самостійні гастролі, дівчата співали разом двадцять років, шукаючи єдність голосів, свою манеру виконання та виразне втілення музичних образів.

У 2012 році на замовлення Національного центру Довженка колектив брав участь у музичному оформленні фільму «Земля», який реанімували за версією 1930 року. Автентична музика гурту доповнювала події часу та відповідавала настрою епохи.

Спільні проєкти групи з музикантами світу дають можливість артистам презентувати українське мистецтво у Західній і Східній Європі, Росії (до 2014), Північній та Південній Америці, Австралії та Азії.

Працюючи в стилі «хаотичного» поєднання етно-музики, гурт «ДахаБраха» влітає у концертне виконання сучасні музичні течії – мінімалізм, соул, блюз та хіп-хоп. Творчий пошук, використання оригінальних музичних інструментів з різних куточків світи, зібраних Владом Троїцьким, друзями та учасниками гурту, дав можливість видати декілька різнопланових музичних альбомів, а саме: «На добраніч» (2005), «Ягудки» (2008), «На межі» (2009), «Light» (2010), «Хмелева project» (2012) разом з Port Mone (Білорусія), «Шлях» (2016), «Alambari» (2020).

Українські пісні – «Чумак», «Карпатський реп», «Ой ішов чумак», «MONK» («чернець») – широко відомі серед шанувальників гурту «ДахаБраха». Пісня «Шо з под дуба» стала саундтреком до американського серіалу «Фарго». Відео «Пливе човен» стало саундтреком до фільму «Вулкан» українського режисера Романа Бондарчука.

Місія культурних послів України на цьому не закінчується. Музиканти проводять благодійні концерти на підтримку хворих дітей та волонтерської організації «Повернись живим». Духовне та патріотичне існує в синтезі.

Іншим аспектом є вокально-інструментальне виконавство у сфері естетичної освіти у школах мистецтв. Про це свідчить власний досвід автора статті і викладача-методиста Київської дитячої школи мистецтв № 8 Тетяни Димань. Співпраця з Мирославою Кардаш, викладачкою по класу бандури Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, сприяла народженню низки пісень для бандури, виступу її вихованців на сцені нашої та інших шкіл у різних тематичних заходах міста. Збірки пісень для голосу та фортепіано «Гойдалочка» [3], «Чарівниця» [5], та збірку п'єс «Веселий настрій» [4] використовують підростаючі виконавці. Творче єднання з бандуристкою Світлою Мирводою, народною артисткою України, позитивно вплинуло на поширення репертуару для бандури та активну популяризацію авторських творів на концертній сцені.

Висновки. Зазначимо, що вокально-інструментальне виконавство протягом століть мало різні форми самовираження, це – усна колективна творчість синкретичного характеру, поєднання суміжних мистецтв,

народне та світське музикування, сольне та ансамблеве бандурне концертування, композиторська практика, сучасні ВІА. У розвиток жанру вокально-інструментального мистецтва неоціненний внесок додала активна діяльність непересічних особистостей другої половини ХХ століття – керівників ансамблів та видатних композиторів.

Історичні здобутки у царині виконавства стали базою подальшого розвитку вокально-інструментального мистецтва на початку ХХІ століття. Вони дали свої позитивні коріння у сфері естетичного виховання, прикладом яких є відомий сучасний вокально-інструментальний гурт «ДахаБраха».

### Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Баланко Оріся Миколаївна. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 19 с.
2. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство. Москва : Знание, 1984. 158 с.
3. Димань Т. Ю. Гойдалочка. Пісні для дошкільників та молодших школярів. Київ : Видавничий Центр Просвіта, 2016. 24 с.
4. Димань Т. Ю. Веселий настрої. Фортепіанні п'єси для учнів молодших класів. Київ : Видавничий Центр Просвіта, 2019. 24 с.
5. Димань Т. Ю. Чарівниця. Пісні для школярів. Київ : Веселка, 2019. 28 с.
6. Довженко А. П. Соб. соч. в 4 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 2. С. 408-409.
7. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 57 с.
8. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Навчальний посібник. Львів: Гріада плюс, 2009. 356 с.
9. Кравченко Анастасія. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ-початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
10. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі : принципи роботи з поетичним текстом : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 15 с.
11. Маценко Павло. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег : Друкарня Нового Шляху, 1952. 32 с.
12. Редя Валентина. Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография / Редя Валентина Яківна. Київ : НАКККіМ, 2010. 280 с.
13. Сіверс В. А. Історія світової культури. Навчальний посібник ч.1. Київ : НАКККіМ, 2017. 204 с.

14. Хашчеватська С. С. Инструментознаство. Вінниця : Нова книга, 2008. 250 с.

15. Чернета Т. О. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини : від аматорства до академізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 26. 00. 01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2012. 16 с.

### References

1. Balanko O.M. (2017). Ukrainian chamber and vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
2. Grum-Grzhimailo T.N. (1984). Musical performance. Moscow: Znannya. [in Russian].
3. Dyman T. Yu. (2016). Swing. Songs for preschoolers and junior high school students. Kyiv: Prosvita Publishing Center [in Ukrainian].
4. Dyman T. Yu. (2019). Cheerful mood. Piano pieces for junior high students. Kyiv: Prosvita Publishing Center [in Ukrainian].
5. Dyman T. Yu. (2019). Sorceress. Songs for schoolchildren. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
6. Dovzhenko A.P. (1967). Sob. op. in 4 vols. Moscow: Art, vol. 2. pp. 408-409. [in Ukrainian].
7. Zhayvoronok V. (2006). Signs of Ukrainian ethnocultural: dictionary-reference book. Kyiv : Dovira [in Ukrainian].
8. Kiyansovska L.O. (2009). Ukrainian musical culture. Tutorial. Lviv: Griada Plus [in Ukrainian].
9. Kravchenko Anastasia. (2020). Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX-beginning of XXI centuries (semiological analysis): monograph. Kyiv : NACCKiM [in Ukrainian].
10. Li Qing. (2008). Chamber and vocal work of Claude Debussy: principles of working with poetic text. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
11. Matsenko Pavlo. (1952). Ancient Ukrainian music and modernity. Winnipeg: New Way Printing House [in Ukrainian].
12. Redyia Valentina. (2010). Integrative processes in the music of the Silver Age: monograph. Kiev : NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Sievers V. A. (2017). History of World Culture. Textbook part 1. Kyiv: NACCKiM [in Ukrainian].
14. Khashevatskaya S.S. (2008). Instrumentology. Vinnytsia: New book [in Ukrainian].
15. Cherneta T.O. (2012). Bandura art of Dnipropetrovsk region: from amateurism to academism. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History. Kyiv: NACCKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2021  
Отримано після доопрацювання 21.10.2021  
Прийнято до друку 27.10.2021

УДК 78.089.9.7.016.4

**Цитування:**

Ліхута І. Л. Продюсерська діяльність у ринкових умовах: особливості та шляхи оптимізації. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 166-172.

*Ліхута Ігор Леонідович,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0001-5974-7246>  
[lihuta.igor@gmail.com](mailto:lihuta.igor@gmail.com)

Likhuta I. (2021). Production Activities in Market Conditions: Specifics and Ways of Optimization. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 166-172 [in Ukrainian].

## ПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У РИНКОВИХ УМОВАХ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ШЛЯХИ ОПТИМІЗАЦІЇ

**Мета роботи** – обґрунтування теоретичних положень особливостей виробництва культурно-мистецького продукту у сучасному арт-просторі. **Методологія дослідження** базується на принципах логічного підходу. Застосовано компаративний та міждисциплінарний підходи. **Наукова новизна** полягає в окресленні основних чинників, що визначають ефективність продюсерської діяльності, актуалізують і стимулюють науковий дискурс щодо методів управління культурною сферою, розкривають особливості і шляхи оптимізації створення, пропонування і продюсування саме тих проектів, які демонструють значні переваги продюсера перед конкурентами, заохочуючи створення в Україні редукованого ринку культурних послуг. **Висновок.** Глибока й різнобічна модернізація арт-сфери вимагає пошуку нових підходів до оптимізації продюсування контенту. Оптимізація продюсерської діяльності зорієнтована на структурування витрат культурно-мистецького проекту шляхом поглиблення, розширення й оновлення професійних знань, умінь і навичок та практичного досвіду продюсера. Продюсерська діяльність є багатокomпонентним процесом, у якому задіяні фінансові, технічні, правові та трудові ресурси. Всі означені компоненти так чи інакше пов'язані з творчістю. Для того, щоб культурно-мистецький проект був конкурентоспроможним, необхідно враховувати такі чинники, як: діджиталізація споживацької аудиторії, смаки споживацької аудиторії; критика контенту.

**Ключові слова:** продюсер, продюсерська діяльність, продюсерський проект, арт-менеджмент, арт-індустрія, арт-ділер, арт-бізнесмен, оптимізація продюсерської діяльності.

*Likhuta Igor, graduate student of the National Academy of Culture and Art Management*

### **Production Activities in Market Conditions: Specifics and Ways of Optimization**

**The purpose of the article** is to substantiate the theoretical provisions of the peculiarities of the production of cultural and artistic products in the modern art space. **The research methodology** is based on the principles of a logical approach. Comparative and interdisciplinary approaches are applied. **The scientific novelty** lies in identifying the main factors that determine the effectiveness of production activities, actualize and stimulate scientific discourse regarding methods of managing the cultural sphere, reveal the features and ways of optimizing the creation, proposal, and production of precisely those projects that demonstrate significant advantages of the producer over competitors, stimulate the creation in Ukraine, a reduced market for cultural services. **Conclusion.** Deep and comprehensive modernization of the art sphere requires the search for new approaches to optimizing content production. The optimization of production activities is focused on structuring the costs of the cultural and artistic project by deepening, expanding, and updating the professional knowledge, skills, and practical experience of the producer. It is determined that production activity is a multicomponent process in which financial, technical, legal, and labor resources are involved. All these components, one way or another, are related to creativity. In order for a cultural and artistic project to be competitive, it is necessary to take into account the following factors: digitalization of the consumer audience; tastes of the consumer audience; content criticism.

**Keywords:** producer, production activity, production project, art management, art industry, art dealer, art businessman, optimization of production activities.

Актуальність дослідження. Процес становлення ринкових відносин висуває на перший план питання підвищення

конкурентоспроможності продукції. Практичні реалії функціонування арт-сфери нині такі, що конкуренція зростає, оскільки

кількість контенту збільшується. Така ситуація змушує підвищувати якість продукції, знижувати витрати на виробництво, підвищувати продуктивність праці, шукати інноваційні шляхи забезпечення унікальності продукції. У зв'язку з цим актуалізується питання підвищення ефективності роботи продюсера культурно-мистецької сфери та максимальна раціоналізація управлінських дій.

Сьогодні є багато чинників, які перешкоджають ефективним процесам створення українського якісного, конкурентоспроможного культурно-мистецького продукту. Насамперед, це стосується проблем конкурентної фахової підготовки фахівців у сфері комерційного виробництва культурно-мистецького продукту.

Існує низка гострих протиріч між теоретичними знаннями молодих спеціалістів і практичною специфікою вітчизняної сфери культури і мистецтва [6]. Нині багато фахівців галузі культури – директори, продюсери, арт-менеджери, – не мають необхідної конкурентної фахової підготовки, професійно значущих якостей у сфері комерційного виробництва культурно-мистецького продукту. Проблемою є затребуваність цих фахівців на ринку праці та невелика кількість професіоналів високого рівня професійного розвитку [9]. Отже, більшість молодих фахівців сьогодні змушені здобувати досвід і професійні компетенції безпосередньо на практиці, методом проб і помилок.

Метою наукової статті є обґрунтування та розроблення теоретичних положень особливостей виробництва культурно-мистецького продукту у сучасному арт-просторі. Розробка цієї проблематики допоможе фахівцям створювати, пропонувати і продюсувати саме ті проєкти, які зможуть позначити їх значну перевагу перед конкурентами.

Об'єктом дослідження виступає процес управління культурно-мистецькими проєктами, а особливості і шляхи досягнення цього процесу за сучасних ринкових умов – предметом.

Завдання дослідження: обґрунтувати основні дефініції дослідження «продюсер», «оптимізація продюсерської діяльності»; дослідити особливості професії продюсера у ринкових умовах; розкрити багатокомпонентність продюсерської діяльності; проаналізувати чинники, що визначають ефективність продюсерської діяльності.

Методологія дослідження базується на принципах логічного підходу. Нами використано компаративний та міждисциплінарний підходи. Проблематика дослідження щодо особливостей професії продюсера у ринкових умовах вимагала звернення до таких наукових дисциплін як економіка, соціологія, маркетинг і менеджмент виконавських мистецтв.

Теоретична база дослідження. Протягом останнього часу спостерігається підвищений інтерес до практичного використання методів оптимізації продюсерської справи. Різні аспекти цього складного й водночас актуального питання відображено у дослідженнях науковців К. Друрі, А. Ільїна, Ф. Колбера, Ф. Котлера, О. Орлова, Ю. Чандлера, Дж. Шанка, Є. Цал-Цалка, В. Цараєва та ін. [5; 7; 10; 11].

Професія продюсера є відносно новим напрямком для сучасної України. Релятивна ізоляція нашої країни, що мала місце в радянський період, визначила труднощі у різних сферах суспільного життя й виробництва. Не лишилася осторонь і сфера культури.

На теренах України професія продюсера зароджувалася кілька разів. На сторінках збірника наукових праць «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення» (упорядник, науковий редактор С. Садовенко) [3] часто публікуються статті й тези, в яких аналізуються витоки професії. Автори синхронізують історичне зародження продюсерської діяльності із зародженням масових видовищних мистецтв. Пройшовши складний і довгий шлях, діяльність продюсера детермінувалася науково технічним прогресом, соціальними та політичними зрушеннями, що відбувалися в українському суспільстві.

Сучасні концептуальні засади та моделі розвитку професії продюсера в Україні почали конституюватися відносно нещодавно – наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Останніми роками науковцями [2] широко обговорюються актуальні проблеми сучасного стану продюсерської діяльності, її правового статусу, специфіки створення вітчизняного конкурентного продукту [1]. Наукові публікації відрізняються творчим діалогом, чітким позиціонуванням проблем та сучасним баченням перспектив щодо їх вирішення [3].

Виклад основного матеріалу. В Україні тридцять років незалежності ознаменувалися активізацією ринкових процесів і докорінними реформами всіх сфер життєдіяльності

суспільства. Найголовнішою зміною є виділення економічного блоку соціокультурних відносин. Означені процеси не минули середовище культури, що призвело до актуалізації ряду професійних запитів, які могли задовольнити лише нові види професійної діяльності.

Формування інституту продюсування постає закономірним процесом розвитку масової культури і мистецтва. Продюсер «producer» – професійний напрям, назва якого походить від англійського слова «product» – продукт [3]. Чинне законодавство України визначає, що продюсером аудіовізуального твору є особа, яка організує або організує й фінансує створення аудіовізуального твору (ст. 1 Закону України «Про авторське право й суміжні права») [9]. Аналізуючи правовий статус продюсера, А. Смирнов відзначає, що «можна резюмувати: 1) напрями діяльності продюсера пов'язані як із фінансуванням, організацією виробництва аудіовізуального твору, так і зі здійсненням контролю за творчим процесом створення художнього фільму; 2) продюсер у системі суб'єктів авторського права на аудіовізуальний твір може посідати місце похідного суб'єкта. Це пояснюється тим, що тільки автори цього виду об'єктів авторського права можуть мати право авторства. У продюсера виникають лише майнові права, придбані в ході укладання відповідного авторського договору між продюсером та учасниками створення аудіовізуального твору; 3) пропонується класифікувати види продюсерів залежно від обсягу належних йому прав, а також залежно від роду діяльності, здійснюваної продюсерами» [9]. Отже, продюсер – це фахівець, який працює в сфері арт-індустрії, управляє творчим, фінансовим, технологічним та ін. процесами створення культурно-мистецького продукту.

Перш ніж говорити про оптимізацію продюсерської діяльності, необхідно окреслити її специфіку. Слід відзначити те, що у XXI ст. постає необхідність у мультифахових фахівцях, які будуть спеціалізуватися на продажу культурно-мистецького продукту. Такий спеціаліст володіє одночасно якостями менеджера, знаннями економіста і освіченістю фахівця у галузі культури і мистецтв.

У реаліях сьогодення успішний продюсер – центральна, ключова фігура шоу-бізнесу. Ф.Котлером, Дж. Шеффом [7, 25] відзначено, що у сучасному світі все більш значущою є сфера послуг. Тому, фахівці культури повинні на основі власної стратегії та встановлених цілей організувати культурно-

мистецький процес таким чином, щоб він відповідав запитам і смакам аудиторії. Взаємодія цих двох складових забезпечує оригінальність і конкурентоспроможність продюсерських проєктів.

Таким чином, діяльність продюсера у сфері культури має свої особливості, на які варто звернути увагу при просуванні культурного продукту. Ф.Котлером і Дж.Шеффом у якості головних завдань виділено пошук ринку і збереження цільової аудиторії [7, 25].

У світі шоу-бізнесу на продюсерів, немов бджоли на мед, «злітаються» ті, хто шукає популяризації свого контенту. В першу чергу, обов'язками продюсера є доведення всім, що саме ваш культурно-мистецький проєкт є найкращим. Надзавданням продюсера є створення комерційно вигідного, цінного і затребуваного продукту.

Є такий американський вислів: успішний продюсер повинен робити свою роботу таким чином, щоб на зйомках просто сидіти і курити сигару. Але така ситуація досить утопічна і, як правило, відноситься до великих майстрів. А в звичайній ситуації створення якісного комерційного продукту пов'язане із численними процесами. Такими як: уміння правильно вибудувати процес комунікації з клієнтом, визначити мету проєкту та шляхи її досягнення. Сформувати ефективну команду, оцінити ризики і комунікувати з клієнтами на будь-якому етапі виробництва – ті елементи, з яких складається робочий день продюсера. Продюсер культурно-мистецької сфери – це одночасно партнер і опонент митця чи творчого колективу. Цей фах дає унікальне знання про навички спілкування та мислення однією мовою з будь-якими учасниками процесу виробництва.

Діяльність продюсера практично неможливо вписати в конкретний, сталий алгоритм застосування якого дозволить «курити сигару», зайнявши позицію наглядча. Завдання, які він вирішує, майже не піддаються формалізації. У творчих питаннях немає моделі, яку можна взяти на озброєння, зробити рівно те ж саме і отримати результат. Щоразу з кожним новим проєктом необхідно перевишукати взагалі весь процес. Немає жодних курсів, немає правил, немає орієнтирів, який саме проєкт є успішним, а який ні. Є тільки фахівець, його веде інтуїція, основа якої, звичайно, досвід і попередні успіхи. Талановиті продюсери домагаються успіху, розкручуючи проєкти, на які інші не звертають уваги, оскільки вміння продюсера базуються виключно на досвіді. І тепер

завдання – це взяти і експортувати у вигляді проєкту на аудиторію. Для того, щоб стати успішним продюсером, необхідно мати велику практику, яка стає запорукою довгострокової кар'єри.

Також арт-продюсер повинен чітко розуміти мету своєї діяльності.

Є багато продюсерів, які займаються некомерційним мистецтвом, певною мірою заради урізноманітнення життя, задоволення особистих амбіцій та інтересів. Продюсер може суміщати свою професію з професією мецената, якщо можливості дозволяють. Можлива ситуація, за якої продюсер взагалі не буде опікуватися фінансовою частиною і буде відповідати виключно за творчий контроль проєкту. А може бути і так, що саме він планує і контролює виробництво, виходячи з конкретних ресурсів. У будь-якому разі продюсер повинен дуже планомірно рухатися до своєї мети і чітко розуміти, що він робить правильно, а над чим потрібно ще попрацювати.

Таким чином, нами виділено кілька ключових моментів. У ринкових умовах бізнес продюсера включає декілька основних елементів. По-перше, пошук (або створення) плідної ідеї; залучення ресурсів; реалізація ідеї. По-друге, вони шукають додаткові способи отримання прибутку. По-третє, велика увага надається іміджу продукції і її впізнанні на ринку послуг, за рахунок використання традиційних і нових інструментів підприємництва.

Перед українськими продюсерами актуалізується вирішення питання ефективного планування витрат на виробництво продукції, якого можна досягнути за рахунок їх оптимізації, а також визначити умови роботи, за яких дані витрати були б якнайнижчими, а випуск продукції – якнайбільший. Виникнення підприємницької

ідеї має бути підкріплене економічними розрахунками її доцільності щодо визначення витрат, доходів, прибутку та оцінки привабливості суб'єкта господарювання. Оптимізація – це один із методів управління витратами, оскільки на основі отриманих оптимальних вирішень завдань приймають управлінські рішення з підвищення ефективності виробництва. В той же час значення критерію, що відповідають оптимальним значенням факторів, дають змогу зробити прогноз щодо поведінки даного об'єкта. Проблеми формування витрат стосуються насамперед їх оптимізації [8].

У результаті стає очевидним, що незалежно від технології виробництва, обраної в кожному окремому випадку, успіх криється не в знаходженні певного універсального алгоритму вирішення виробничих проблем, а в професійному використанні технологій і їх відповідності конкретним завданням проєкту. На продюсера покладено значний обсяг організаційної роботи, тому просто необхідно вміти структурувати свою діяльність. Важливим фактором зниження ризиків стає адекватне планування виробництва і чітке розуміння мети, що в підсумку якщо не гарантує дохід від реалізації культурно-мистецького проєкту, то напевно дозволить оптимізувати витрати і досягти творчого ефекту.

Відзначимо, що продюсерська діяльність, хоча і має свої особливості, втім, у цілому, підпорядковується загальним законам управлінської діяльності, серед них – економічні, правові, кадрові (див. рис. 1). Це дозволяє нам уточнити системогенез - компоненти, на яких можна побудувати модель даної професії, а також обґрунтувати систему якостей, яка вона пред'являє до фахівця.

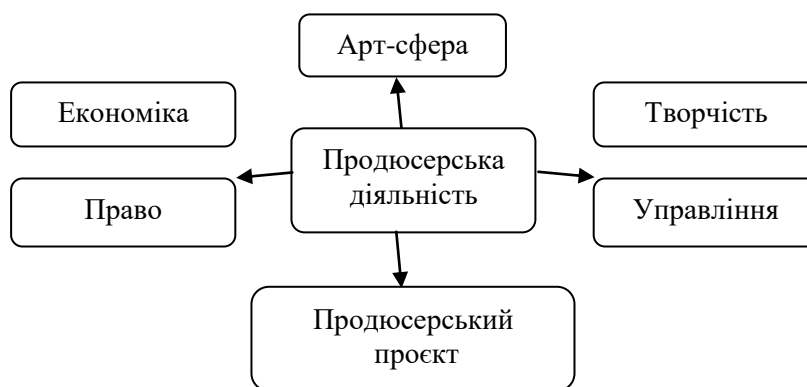


Рис. 1. Основні компоненти продюсерської діяльності

Розглянемо детальніше багатоскладовий процес продюсерської діяльності. Виробництво культурного-мистецького продукту є творчим процесом, у якому задіяні значні фінансові, технічні та трудові ресурси, його неможливо залишати без контролю і уваги професіонала. Організацію продюсерського проекту забезпечують управлінські відносини, які спираються на особистісний фактор. Але продюсерський проект не може існувати без команди митців та інших фахівців, які відповідають за безпосередній контроль кожного його аспекту.

Таким чином, необхідним стає професійне управління. Взаємодія з командою проекту регламентується правовими принципами, відображеними у чинному законодавстві і у договірному регулюванні відносин. Продюсерський проект передбачає проведення значної кількості різнорівневих подій. Всі означені компоненти продюсерської діяльності, так чи інакше, пов'язані з творчістю: генеруванням ідей, створенням проектів, просуванням культурно-мистецького продукту на ринок, утриманням творчого і комерційного потенціалу продукту на достойному рівні. Врахування економічної, правової специфіки у діяльності продюсера забезпечує фінансову стабільність проекту. Отже, продюсерська діяльність – це багатокомпонентний процес, який вимагає від продюсера, як креативно-управлінської особистості, великої віддачі сил, часу.

Наше життя неможливо уявити без сучасного медіа контенту: новин, фільмів, телевізій, кіно, музики, живопису тощо. Це і рекламні білборди, які бачимо, ідучи по справах, радіо, телеєфіри, строкатий екран комп'ютерного монітора. Для більшості, споживачів контенту – це буденні «декорації», але для фахівців арт-сфери – це життя і безмежний океан можливостей.

Аналіз наукової літератури та багаторічна практика доводять, що існують декілька основних чинників, які визначають ефективність продюсерської діяльності:

- Діджиталізація споживачької аудиторії. Завдяки динамічному розвитку технічного прогресу, з кожним роком створюються все більші технічні можливості для перегляду контенту масовою аудиторією (смартфони, планшети, телевізори, ігрові приставки тощо);

- Смаки споживачької аудиторії, які обумовлюють проблематику стильового розмаїття і актуальність створюваного контенту;

- Критика контенту. Основна практична навичка полягає в тому, щоб почути об'єктивну думку з приводу культурно-

мистецького проекту. Потрібно бути готовим до критики. Якщо вашу діяльність критикують, ви змусили людей на вас відреагувати. А коли ваша діяльність не викликає зворотної реакції, то, швидше за все, люди бояться критикувати, адже існують певні проблеми контенту.

Таким чином, необхідно розвивати продюсерський проект одночасно у багатьох напрямках, інтуїтивно відчуваючи інших людей і об'єктивно оцінюючи реальність.

Тобто, для того, щоб культурно-мистецький проект був конкурентоспроможним, фахівцю необхідно: по-перше, залучати до процесу реалізації проекту необхідну кількість сучасних засобів виробництва, і, по-друге, бути в курсі смаків споживачької аудиторії. Тому, оптимізація діяльності щодо продюсування проекту детермінується двома параметрами: управлінням інноваційними способами виробництва і креативними процесами. Більше того, оскільки продюсерські центри є також і суб'єктами підприємницької діяльності, то поліпшення їх процесів виробництва матеріалу безпосередньо буде пов'язане із зростанням прибутку. Потрібно лише враховувати яка саме буде специфіка діяльності центру, оскільки для виробників і трансляторів контенту кошти модернізації робочих процесів будуть дещо відрізнятись.

Головним фактором інноваційного розвитку сучасного продюсерського центру, що займається виробництвом культурно-мистецького продукту, є успішне і своєчасне впровадження нових і прогресивних засобів техніки. Сучасне оснащення дозволить постійно підтримувати і піднімати рівень виробленого контенту і значно скоротити фінансові витрати виробництва. Продюсерським центрам, які займаються безпосередньою трансляцією матеріалів, подібне оснащення, в першу чергу, допоможе значно урізноманітнити можливі канали ретрансляції контенту аудиторії. Тут важливо врахувати всі можливості сприймання інформації, що передається аудиторії. Наприклад, прийом сигналу мобільним пристроєм безпосередньо залежить від кількох факторів: постачальника зв'язку, розгалуженістю мережі охоплення сигналу, розміру бази абонентів. У абонентів, у свою чергу, йде поділ за значимістю виду прийнятого контенту. У випадку, якщо ми говоримо про новини, то звук може відігравати більше значення, ніж картинка. Якщо ж мова йде про, наприклад, серіал, то візуальна складова починає домінувати над іншими. Саме з цієї причини пристрої приймають і

трансляють сигнал, повинні самі визначити той тип контенту, який надходить або виходить від них, і визначити інформаційний потік в потрібний канал. Тобто, сучасні засоби трансляції та ретрансляції сигналу по передачі контенту повинні мати більш інноваційне програмне забезпечення.

Також важливим для оптимізації продюсування контенту стає аналіз джерельної бази, яка може вплинути на формування концепції майбутнього проєкту. На сьогоднішній день цими джерелами можуть бути:

- пошук з опорою на власну інтуїцію;
- моніторинг рейтингу успішності проєктів, що вже вийшли в ефір і прийняття рішення про продовження продюсерської діяльності на їх основі;
- використання методу «фокус-груп»;
- аналіз жанрової специфіки актуальної сітки мовлення та виявлення найбільш перспективних форматів для подальшої роботи;
- придбання ліцензії на показ проєкту з можливістю його подальшої адаптації до реалій країни покупця.

Також, спираючись на дані фінансово-операційної діяльності провідних телеканалів [4], можна стверджувати, що сучасні продюсери не відчують проблем із пошуком якісного контенту для реалізації. Більш того, певні механізми, такі як, наприклад, придбання ліцензії з правом для подальшої адаптації тільки сприяє розвитку жанрового середовища сучасних медіа і розвиває жанрову культуру у аудиторії. В цей же час механізми, що використовуються сьогодні не позбавлені мінусів, які безпосередньо впливають на сітку мовлення і соціальний ефект, який спричинений каналами мовлення.

Нові ринки збуту контенту є прямим доказом технічного прогресу в сфері медіа. Водночас, наразі, не всі існуючі технічні можливості використовуються сьогодні. Нині недостатньо досліджено довгодіючий ефект на економіку і розвиток індустрії в цілому, та інституту продюсування зокрема, створення, наприклад, безкоштовних мобільних додатків, які будуть прив'язані до певного каналу мовлення з можливістю безкоштовного перегляду контенту. Також, перспективною видається розробка безкоштовних мобільних додатків, з метою популяризації контенту за кордоном. Вони можуть послужити тим самим каталізатором процесу стабілізації популярності тих чи інших проєктів, які можуть бути придатними для продажу прав його трансляцію.

Ще одним ринком збуту контенту є залучення зарубіжних партнерів. Стабільний успіх і популярність контенту на вітчизняному ринку, може залучити зарубіжних партнерів для покупки прав на адаптацію на зарубіжному ринку. Перспективним, нині способом збільшення ринку збуту може стати створення і реалізація спільних проєктів, або розвиток іноземних контрагентів. Варто відзначити, що вихід на іноземний ринок завжди пов'язаний з низкою ризиків політичного характеру. Саме тому, як нам здається, органам державного управління в галузі медіа варто зробити акцент на подальшому сприянні в цій сфері.

Підводячи підсумок, сучасному продюсеру необхідно розробити раціональні механізми продюсування того контенту, що буде, як мінімум, підкреслювати його перевагу перед конкурентами і дозволить залишатися конкурентоспроможним в довгостроковій перспективі, а як максимум, удосконалювати себе з творчої та виробничої позиції, що дозволить в подальшому розширити ринки збуту контенту і примножити канали надходження прибутків.

Висновки. На теренах України у наслідок соціально-політичних зрушень професія продюсера нині є досить новою і разом із тим затребуваною. Склалася ситуація, за якої багато діючих продюсерів культурно-мистецької сфери не мають профільної освіти. Більшість фахівців прийшли у професію з інших галузей діяльності, або виростили з адміністраторів і помічників на майданчику. Арт-сфера розвивається дуже активно, тому актуалізується питання організації ефективного навчання майбутніх продюсерів та підвищення кваліфікації діючих фахівців. Таким чином, необхідно створювати альтернативні підходи до навчання та обміну досвідом фахівців.

Дефініція «оптимізація продюсерської діяльності» являє собою один із методів структурування витрат культурно-мистецького проєкту. Оскільки на основі отриманих оптимальних вирішень завдань приймають управлінські рішення з підвищення ефективності виробництва і досягнення творчого ефекту.

Обґрунтовано, що продюсерська діяльність підпорядковується загальним законам управлінської діяльності. Це дозволило уточнити системогенез професії продюсера. Визначено, що продюсерська діяльність є багатокомпонентним процесом, у якому задіяні фінансові, технічні, правові та трудові ресурси. Всі означені компоненти продюсерської діяльності, так чи інакше,

пов'язані з творчістю. Комплексне розуміння діяльності продюсера є необхідною складовою професійного управління.

Важливим для оптимізації продюсування контенту стає аналіз джерельної бази, яка може вплинути на формування концепції майбутнього проекту. Для того щоб культурно-мистецький проєкт був конкурентоспроможний, необхідно враховувати наступні чинники: діджиталізація споживацької аудиторії; смаки споживацької аудиторії; критика контенту.

Отже, культурно-мистецький проєкт сьогодні – це також інструмент, який допомагає суспільству ефективно розвиватися, вирішувати проблеми, приймати рішення, вести дискусії.

Можна стверджувати, що сучасні продюсери не відчують проблем із пошуком якісного контенту для реалізації. Технічний прогрес у сфері медіа відкриває нові ринки збуту. Цей сегмент має значну кількість недостатньо науково досліджених та законодавчо обґрунтованих напрямків, зокрема: створення мобільних додатків, механізми залучення зарубіжних партнерів для покупки прав на адаптацію культурно-мистецького продукту на зарубіжному ринку, створення і реалізація міжнародних проєктів, або розвиток іноземних контрагентів.

### Література

1. Белоблоцкий Н. В. Маркетинг музыкальных фестивалей. Артменеджер. 2003. № 2. С. 20–25.
2. Бушуев С. Д., Бушуева Н. С., Бабаев И. А. [и др.] Креативные технологии управления проектами и программами. Киев : Самит-Книга, 2010. 768 с.
3. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / Наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2018. 120 с.
4. Дорогий телевізор. Скільки заробили за рік канали Коломойського, Пінчука, Фірташа та Ахметова (2021). URL: <https://biz.nv.ua/ukr/tech/1-1-stb-inter-ukrajina-skilki-zaroblyayut-telekanali-pinchuka-ahmetova-kolomoyskogo-ta-firtasha-50168799.html> (дата звернення: 05.09.2021)
5. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства. СПб. : АртПресс, 2004.
6. Командышко Е. Ф. Специфика технологий арт-менеджмента в подготовке будущих специалистов социально-культурной деятельности. Вестник Военного университета. 2011. № 2 (26). С. 49–54.
7. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Москва : Классика-XXI, 2004.

8. Лотиш О. Я. Економіко-математична модель оптимізації витрат на виробництво продукції підприємницьких структур. Науковий вісник Буковинського державного фінансово-економічного інституту: Зб. наук. праць. Вип. 4. Чернівці, 2003. С. 317–320.

9. Смирнов А. І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір (2019). URL: [http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4\\_2019/15.pdf](http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf) (дата звернення: 03.05.2021)

10. Цал-Цалко Ю. С. Витрати підприємства: Навч. посіб. Киев : ЦУЛ, 2002. 656 с.

11. Царев В. В. Внутрифирменное планирование. СПб. : Питер, 2002. 496 с.

### References

1. Beloblotskiy, N. V. (2003). Marketing of music festivals. *Art manager*, 2, 20–25 [in Russian].
2. Bushuev, S. D., Bushueva, N. S., Babayev, I. A. (2010). *Creative technologies for project and program management*. Kyiv: Samit-Book [in Ukrainian].
3. Producer's skill in the cultural and artistic space of the XXI century: wiki and concept of the day. (2018). *Zb. scientific works. Sciences. ed., emphasis.: S. Sadovenko, K.: NAKKKiM*. 120 p. [in Ukrainian].
4. Expensive TV show. How much did you earn in a year canals of Kolomoisky, Pinchuk, Firtash, and Akhmetov. (2021). URL: <https://biz.nv.ua/ukr/tech/1-1-stb-inter-ukrajina-skilki-zaroblyayut-telekanali-pinchuka-ahmetova-kolomoyskogo-ta-firtasha-50168799.html> (access date: 05.09.2021) [in Ukrainian].
5. Colbert, F. (2004). *Marketing of culture and art: trans. from English*. F. Colbert, J. Nantel, S. Bilodeau, J. D. Rich. SPb.: Art-Press, 270. [in Russian].
6. Komandyshko, E. F. (2011). Specifics of art management technologies in the training of future specialists in socio-cultural activities. *Bulletin of the Military University*, 2, 49–54 [in Russian].
7. Kotler, F., Sheff, J. (2004). All tickets are sold out. *Performing marketing strategies. arts. Moscow: Classic-XXI*, 688. [in Russian].
8. Lotysh, O. Y. (2003). Economic and mathematical model of cost optimization for production of business structures. *Chernivtsi*, 317-320. [in Ukrainian].
9. Smirnov, A. I. (2019). Legal status of the producer as a subject of rights to an audiovisual work URL: [http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4\\_2019/15.pdf](http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf) (access date: 03.05.2021) [in Ukrainian].
10. Tsal-Tsalko, Y. S. (2002). *Enterprise costs*. Kyiv: CUL [in Ukrainian].
11. Tsarev, V. V. (2002). *In-house planning*. SPb: Peter [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 29.09.2021  
Отримано після доопрацювання 13.10.2021  
Прийнято до друку 20.10.2021*

УДК 78 (477.84) (091)

**Цитування:**

Спольська О. В. Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка як культурно-освітній центр Тернополя (перша половина XX століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 173-177.

Spolska O. (2021). Ternopil branch of the Musical Institute named after Mykola Lysenko as a cultural and educational center of Ternopil (1st half of XX century). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 173-177 [in Ukrainian].

*Спольська Олена Володимирівна,  
провідний фахівець ректорату  
Тернопільського національного педагогічного  
університету імені В. Гнатюка,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>  
olenadovbush84@gmail.com*

### ТЕРНОПІЛЬСЬКА ФІЛІЯ ВИЩОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМЕНІ М. ЛИСЕНКА ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ЦЕНТР ТЕРНОПОЛЯ (перша половина XX століття)

**Метою** публікації є аналіз історико-культурних передумов та основних аспектів становлення професійного фортепіанного виконавства в Тернополі кінця XIX – першої половини XX ст. **Методологічною основою** публікації є історико-стильовий та компаративний підходи, методи історико-культурологічного дискурсу (за В. Черкасовим). Становлення професійного фортепіанного виконавства розглядається з точки зору музикознавчо-стилістичного підходу у ширшому культурно-просвітницькому та музично-педагогічному контекстах. Актуалізовано проблему вивчення регіоналістики музично-виконавських осередків та шкіл як динамічного історико-культурного явища. Ґрунтовному вивченню історії регіональних фортепіанних освітніх осередків та виконавських шкіл стало темою низки музикознавчих досліджень. Зокрема, фортепіанному мистецтву Львова, його мистецьким освітнім і культурним закладам присвячені роботи Н. Кашкадамової, Т. Старух, Л. Мазепи та інших. На основі вивчення наукових та архівних джерел можемо прослідкувати, що освітньо-педагогічні традиції Вищого музичного інституту імені М. Лисенка як першого українського фахового осередку та його філій у Східній Галичині знайшли продовження в діяльності піаністів, педагогів та виконавців України та зарубіжжя, головним чином – Західної України. **Наукова новизна.** Увага акцентується на відкритті та початковому етапі діяльності філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (ВМІЛ) у Тернополі, зокрема, на діяльності педагогів класу фортепіано. На основі історичного, порівняльного та індивідуального підходів висвітлено роль окремих виконавців, композиторів та педагогів як засновників фортепіанного виконавства в регіоні. Таким чином, новизна статті полягає у простеженні початкового етапу становлення фортепіанного виконавства на Тернопіллі наприкінці XIX – першої третини XX ст. як процесу переходу від аматорського періоду до академічного виконавства та професійної музичної освіти. **Висновки.** Зроблено висновки про визначальну роль філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (ВМІЛ) у Тернополі та її фундаторів, зокрема, Ірини Крих (Любчакової) та Юрія Криха, у розвитку музичної освіти та виконавства у регіоні.

**Ключові слова:** музична культура Західної України, кінець XIX – перша половина XX ст., фортепіанне виконавство, Вищий музичний інститут імені М. Лисенка (ВМІЛ), піаністи, виконавці та викладачі Тернополя.

*Spolska Olena, leading specialist of the university administration, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, graduate student of the National Academy of Culture and Arts Management*

**Ternopil branch of the Musical Institute named after Mykola Lysenko as a cultural and educational center of Ternopil (1st half of XX century)**

**The purpose of the article** is to analyze the historical and cultural background and the main aspects of the formation of professional piano performance in Ternopil in the late nineteenth - first half of the twentieth century on the example of VMIL branch activity. **Methodology.** The methodological basis of the publication is historical-stylistic and comparative approaches, methods of historical-cultural discourse (according to V. Cherkasov). The formation of professional piano performance is considered in terms of musicological and stylistic approaches in broader cultural, educational, and musical-pedagogical contexts. The problem of studying the regionalism of music and performance centers and schools as a dynamic historical and cultural phenomenon is actualized. A thorough study of the history of

regional piano educational centers and performing schools has been the subject of a number of musicological studies. In particular, the works of N. Kashkadamova, T. Starukh, L. Mazepa, and others are dedicated to the piano art of Lviv, its artistic education, and cultural institutions. **Scientific Novelty.** Based on the study of scientific and archival sources, we can see that the educational and pedagogical traditions of the Higher Music Institute named after M. Lysenko as the first Ukrainian professional center and its branches in Eastern Galicia have continued in the activities of pianists, teachers, and performers in Ukraine and abroad, mainly Western Of Ukraine. Attention is focused on the opening and initial stage of the branch of the Lysenko Higher Music Institute (VMIL) in Ternopil, in particular, on the activities of piano teachers. Based on historical, comparative, and individual approaches, the role of individual performers, composers, and teachers as the founders of piano performance in the region is highlighted. Thus, the novelty of the article is to trace the initial stage of the formation of piano performance in Ternopil in the late nineteenth - first third of the twentieth century. as a process of transition from the amateur period to academic performance and professional music education. **Conclusions** are made about the decisive role of the branch of the Higher Music Institute named after M. Lysenko (VMIL) in Ternopil and its founders, in particular, Iryna Krykh (Lyubchakova) and Yuri Krykh, in the development of music education and performance in the region.

**Keywords:** musical culture of Western Ukraine, end of XIX – first half of XX century, piano performance, Higher Music Institute M. Lysenko (VMIL), pianists, performers and lecturers of Ternopil.

Актуальність дослідження. Історія становлення фахової фортепіанної освіти в Україні рубежу XIX – XX століть – важлива сторінка у літописі національної музичної освіти загалом. Вона має значні хронологічні та регіональні відмінності, обумовлені історичними та соціально-культурними чинниками.

Так, на Галичині процеси становлення фахової національної фортепіанної освіти кінця XIX – початку XX століть відбувалися у контексті конкуренції української та польської культур при значній офіційній підтримці останньої. Фундаментом цього процесу стало заснування Вищого Музичного Інституту імені Лисенка (ВМІЛ) у Львові (1903 рік заснування) та його філій у містах Східної Галичини, що відіграло визначальну роль у становленні традицій львівської фортепіанної школи, її розвитку впродовж наступних етапів.

Метою публікації є аналіз історико-культурних передумов та основних аспектів становлення професійного фортепіанного виконавства в Тернополі кінця XIX – першої половини XX ст. на прикладі діяльності філії ВМІЛ.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема регіоналістики музично-виконавських осередків та шкіл достатньо ґрунтовно представлена у сучасних історико-культурологічних та музикознавчих дослідженнях, пов'язаних із культурними музичними традиціями України (Л. Корній, Л. Кияновська, М. Черепанин [10] та ін.), з історією та теорією фортепіанного виконавства (Н. Кашкадамова [4 – 5], Л. Мазепа [8], Н. Гуральник, В. Клиш, О. Козаренко, Є. Куришев, К. Шамаєва, В. Шульгіна та ін.). Цілісно фортепіанно-виконавське мистецтво різних регіонів

України та Львова зокрема представлено у працях Н. Кашкадамової [4 – 5].

Джерелознавчою базою нашої розвідки є архівні фонди Тернополя та Львова, тогочасні музикознавчі статті С. Людкевича [7], згадувані вище дослідження Н. Кашкадамової [4 – 5], З. Лабанців-Попко [6], Л. Мазепа [8], краєзнавчі розвідки П. Медведика [9], М. Черепанина [10], сучасні публікації [2 та ін.].

Виклад основного матеріалу. Розвиток національної фахової фортепіанної освіти у Східній Галичині безпосередньо пов'язаний із заснуванням Вищого Музичного Інституту імені Лисенка (ВМІЛ) у Львові (1903 рік заснування) та поширенням мережі його філій у містах Східної Галичини (Л. Мазепа [8] та ін.), чому сприяли, зокрема, процеси закладення приватних, громадських та муніципальних музичних шкіл.

Із музикознавчих джерел (М. Черепанин [10] та ін.) дізнаємося, що вже у 70-х рр. XIX ст. силами окремих патріотичних митців, організаторів культурно-мистецького життя краю закладаються перші приватні музичні школи. Одним з перших був А. Вахнянин, який при заснованому ним співочому товаристві «Теорбан» (1870 р.), організував домашню музичну школу, навчаючи молодь співу, згодом – гри на музичних інструментах (фортепіано, скрипка, віолончель) [10, 107]. Матеріали Центрального історичного архіву України у Львові подають звіти про відкриття низки приватних музичних шкіл у Львові, зокрема Л. Марека (1.10. 1879 р.), К. Мікулі (19.08. 1889 р.) та ін., А. Гживінського (Перемишль, 1899 р.), згадується школа Г. Аббера (Тернопіль, 1897 р.) [10].

Важливим підґрунтям для заснування громадських музичних шкіл в Тернополі, у

Східній Галичині загалом, стала активна діяльність хорових товариств, зокрема, мережі «Боянів». Так, «Станіславівським Бояном» під керівництвом Д. Січинського 15.09. 1902 р. була закладена перша українська музична школа в Станіславі (Івано-Франківськ) (М. Черепанин [10] та ін.).

За її прикладом, при сприянні Музичного товариства ім. Лисенка та «Тернопільського Бояну» у 1913 р. була відкрита українська музична школа і у Тернополі. Вона містилася у бічних кімнатах «Руської бесіди», існувала на кошти від концертів «Тернопільського Бояну» та на благодійні пожертви (Л. Бойцун [1] та ін.).

Історик-краєзнавець Л. Бойцун наводить документи із фонду магістрату (від 24 жовтня 1913 р.), у яких висвітлюються основні напрямки діяльності «Тернопільського Бояну». Серед них: «1) устроює річно кілька концертів, в котрих виступають окрім інтелігенції також селяни; 2) уряджує безплатні курси співацькі для образования діригентів для сіл. Так в р. 1910 покінчило наш курс з добрим успіхом 20 сільських діригентів, котрі позакладали хори по селах; 3) закладено музичну школу, де почасти безплатно, по части за низькою оплатою подає науку співу хорového і сольового і гри на ріжних інструментах; 4) видає популярні твори музичні і безплатно роздає сільським хорам для популяризації співу хорального» (*правопис збережено*) [1, 242 – 243].

Таким чином, різностороння діяльність «Тернопільського Бояну» заклала основи процесів переходу від аматорства до професійного виконавства та фахової музичної освіти. Згодом, із відкриттям філії Вищого музичного інституту у Тернополі, співпраця із «Тернопільським Бояном», іншими культурно-просвітницькими осередками сприяла активізації культурно-мистецького життя краю.

Значення закладення мережі філій ВМІЛ підкреслювалося у статутних документах ще у 1910 р.: «дуже важною справою буде, щоби виділ тов. (Товариства) Лисенка застановився серйозно над утворенням філій Інституту на провінції» [7, 263]. Так, за зразком Львівської «центрالی» (головного осередку) філії ВМІЛ були відкриті в більших містах та містечках Східної Галичини: Стрий (1913 р.), Станіслав (1921 р.), Дрогобич (1923 р.), Перемишль (1924 р.), Борислав (1924 р.), Тернопіль (1928 р.), Самбір (1928), Коломия (1929), Яворів (1930 р.), Золочів (1931), у менших містечках у наступні роки окремі класи (фортепіано, або

скрипки і фортепіано) були відкриті в Городку, Чорткові, Раві-Руській, Рогатині.

Представимо детальніше зміст і форми діяльності Тернопільської філії ВМІЛ. Зазначимо, що С. Людкевич активно займався не лише розбудовою системи філій, але й забезпеченням відповідними програмами, планами, вимогами щодо репертуару для «елевів» (тих, хто навчався) різних курсів, започатковуючи «цілісність музичної освіти на основі консерваторійного пляну навчання» [41, 260]. Особлива увага приділялася підбору викладачів філій. Так, Тернопільську філію на пропозицію В. Барвінського очолювали видатні музиканти і педагоги Ірина Любчак-Крих, далі – Юрій Крих. Отже, основу філії заклали: І. Любчак-Крихова («управителька», фортепіано, теоретичні предмети), Ю. Крих (скрипка, теоретичні предмети), І. Сулима (фортепіано), П. Салтирник (віолончель), др. Коренець-Стахевичева (сольний спів) [7, 250 – 251].

Краєзнавець Л. Бойцун називає серед засновників та викладачів філії ще низку імен: Василь Безкоровайний, Марія Гірняк, Вільгельміна Гусак, Олена Лень, Адам Герасимович, о. Омелян Ваврик, Іван Топольницький, Осип Сіяк, Василь Хирівський, Данило Щуровський. Підкреслимо, що при філії був організований оркестр із учнів та аматорів та струнний квартет у складі Ю. Криха, Б. Рипнійського, А. Березовського та Ю. Салтирника [1, 242 – 243].

Крім гри на інструментах, у філіях запроваджувалося обов'язкове вивчення теоретичних предметів, практичне навчання в хорі та оркестрі, опанування хореографії, що було корисним для роботи в драматичних школах. У філіях ВМІЛ проводилося також планове навчання диригентури, яке після тримісячного курсу закінчувалося іспитом з теорії й практики. Так, спільними зусиллями філії і «Тернопільського Бояну» було проведено 8 листопада 1933 р. вечір вшанування пам'яті М. Вербицького, на якому чоловічим хором диригував В. Березовський, мішаним – В. Менцинський, виступили оркестр музичного інституту під керуванням Ю. Криха та скрипаль І. Качмарук, акомпанувала О. Боднарівна (газета «Діло» за 1933 рік, ч. 138) [10].

Із тогочасної періодики та рецензій дізнаємося про відзначення 25-ліття смерті Д. Січинського, яке «Тернопільський Боян» провів разом із Тернопільською філією ВМІЛ 18 березня 1934 р. У програмі із творів

композитора взяли участь співаки С. Стебницька та С. Чубатий, акомпанувала І. Любчак-Крихова. Серед інших прикладів: концерти з творів Р. Вагнера, тематичний вечір «Єство музики», ілюстрований відповідними творами вокальної та інструментальної музики різних композиторів, ювілейний концерт Лесі Українки, академія з нагоди 50-ліття «Української бесіди», традиційні Шевченківські концерти [7; 10].

Окремо виділимо співпрацю філії ВМІЛ із Тернопільською українською гімназією (згодом – гімназія «Рідної школи»), з «Руською бесідою», з товариствами широкого просвітницького напрямку: «Просвіта», «Українська студентська громада» в Тернополі та ін. [1].

Значну роль в організації культурно-мистецького життя Тернопілля відіграли викладачі інституту, зокрема, виступи камерного ансамблю, який виконував твори Л. Бетховена. О. Бородіна, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, С. Рахманінова та ін., із поясненнями до виступу композитора і педагога В. Безкоровайного. Як констатував С. Людкевич, концерт, присвячений 10-літньому ювілею Тернопільської філії (7 травня 1939 р.), «зробив на всіх прекрасне враження і насиченою формою, і мистецьким музичним змістом програми, показав «як сильно зросли наші культурні сили за короткий час 10-ліття» [7, 613]. У цьому концерті іступив учнівський струнний оркестр (30 учасників) під керуванням Ю. Криха, прозвучали сольні виступи викладачів інституту, хорові твори під керуванням В. Менцинського та А. Березовського [7].

Наведемо ще один відгук С. Людкевича: «А все ж таки – ніде правди діти – найкраще і найсерйозніше під мистецьким оглядом вийшла інструментальна, скрипково-фортеп'янова точка наших молодих учительських сил Музичного інституту в Тернополі: п. Ю. Криха і п-ни І. Любчаківної, які виконали бездоганно та доволі стилєво скрипковий концерт Венявського (2 і 3 часть) та (як наддаток) відому «Арію» Баха, збираючи грімкі оплески одушевленої публіки (*правотис збережено*) [7, 526].

В. Барвінський у рецензії на скрипковий вечір Ю. Криха (23 квітня 1939 р.) писав похвальні слова, зокрема і І. Любчак-Криховій: «її супровід в ідеальній мірі підпирає інтенції концертанта та видвигає при тому самостійно-індивідуальні риси піаністки, які викликають у нас все бажання почути її як солістку» [6, 112]. Широкий резонанс,

зокрема, мали її виступи в дуеті з гастролуючою віолончелісткою Христею Колесою. Так, 6 листопада 1938 р. дует виступив у добродійному концерті, присвяченому 25-й річниці смерті М. Лисенка, у 1939 р. І. Крих супроводжувала виступи солістів у ювілейному концерті Музичного Товариства та ВМІ ім. М. Лисенка в Тернополі з нагоди 10-ліття його існування [7].

З 1939 р. піаністка продовжувала викладацьку працю у Тернопільській державній музичній школі (як правонаступниці філії ВМІЛ), а у 1944 р. отримала запрошення на роботу до Львова від свого колишнього вчителя, тоді директора Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка В. Барвінського. Працюючи в консерваторії, вона продовжувала концертувати як в дуеті з Ю. Крихом, так і в складі інших камерних ансамблів, виконувала сольні твори [2; 7].

Вшановуючи пам'ять І. Крих, педагоги Тернопільської музичної школи імені В. Барвінського створили «Світлицю І. Крих», яка містить цікаві експонати, пов'язані з творчою родиною Крихів. Зокрема, різнопланово представлена І. Крих як піаністка, педагог, культурно-просвітній діяч, висвітлені близькі творчі стосунки родини з В. Барвінським, який згодом навчав музичній майстерності доньок Крихів Ірину та Лідію, згодом відомих піаністок-педагогів Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Започатковано також шкільний конкурс для юних піаністів на честь Ірини Крих, програма якого включає два твори – поліфонічний і українського композитора.

Висновки. Отже, можемо констатувати про достатньо високий професійний рівень викладання у філії ВМІЛ у Тернополі та її плідну співпрацю з іншими освітніми та культурними осередками краю. Про це засвідчує і тогочасна періодика: «...підтримуваний товариствами «Українська бесіда», «Тернопільський Боян», інститут успішно розвинув свою діяльність, що.. давало йому моральне право стати осередком української музичної культури на всю Подільську округу» [10].

Організація і діяльність Тернопільської філії ВМІЛ, у свою чергу, стала фундаментом для відкриття Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької, згодом – мистецьких закладів різного рівня акредитації Тернопілля.

## Література

## References

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ. Тернопіль: Джура, 2003. 389 с.
2. Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект // «Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі»: науковий журнал. № 5. 2020. С.24 – 31.
3. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів: Ліга-Прес, 2005. 108 с.
4. Кашкадамова Н. Фортеп'янное мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.
5. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси, 2017. 616 с.
6. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів: Українознавча наукова бібліотека НТШ. 2008. 223 с.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / Упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт. 2000. 816 с.
8. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів: В-во СПОЛОМ, 2003. 288 с.
9. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ Т. ССXXVI. Праці музикознавчої комісії. Львів : НТШ, 1993. С. 370 – 455.
10. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.): Монографія. К.: Вежа, 1997. 328 с.
11. Черкасов В. Інтерпретація методів історіографічних досліджень у музично-педагогічній освіті // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. № 1 (2016). С. 35 – 39. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X201613539>

1. Boitsun, L. (2003). Ternopil u plyni lit [Ternopil over the years]. L. Boitsun. Ternopil: Dzhura [in Ukrainian]
2. Hrynychuk, I., Spolska, O. (2020). Domestic performing schools: regional aspect. "Musical art in educational discourse": scientific journal. № 5. 24-31. [in Ukrainian]
3. Irina Krych – personality, musician, teacher. (2005). Memoirs. Lviv: Liha-Pres. [in Ukrainian]
4. Kashkadamova, N. (2001). Piano Art in Lviv: Articles. Reviews. Materials. Ternopil: SMP «Aston» [in Ukrainian]
5. Kashkadamova, N. (2017). Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical Essays. Lviv [in Ukrainian]
6. Labantsiv-Popko, Z. (2008). One hundred pianists of Galicia. Lviv: Ukrainoznavcha naukova biblioteka NTSh [in Ukrainian]
7. Liudkevych, S. (2000). Research, articles, reviews, speeches. T. 2. Upor. Z. Shtunder. L'viv: Dyvosvit [in Ukrainian]
8. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). The path to the Academy of Music in Lviv. U 2-kh tomakh. Tom 1. L'viv: V-vo SPOLO [in Ukrainian]
9. Medvedyk, P. (1993). Figures for the Ukrainian Musical Culture (Materials to the Bio-Bibliographic Dictionary). Zapysky NTSH T. CCXXVI. Pratsi muzykoznavchoyi komisiiyi. L'viv: NTSH, 370-455. [in Ukrainian]
10. Cherepanyn, M.V. (1997). Musical Culture of Galicia (second half of XIX - first half of XX century. K.: Vezha [in Ukrainian]
11. Cherkasov Volodymyr F. (2016). Interpretation of methods of historiographic research in music-pedagogical education. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi. 35-39. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X201613539>. [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2021  
Отримано після доопрацювання 30.08.2021  
Прийнято до друку 03.09.2021*

УДК 784.2

**Цитування:**

Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 178-183.

Tabulina O. (2021). Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 178-183 [in Ukrainian].

*Табуліна Ольга Борисівна,*  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
солістка Національної філармонії України  
<https://orcid.org/0000-0003-4821-1854>  
[super.tab@ukr.net](mailto:super.tab@ukr.net)

## ГОЛОСОВЕ ВІБРАТО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДОБИ БАРОКО

**Мета роботи.** У статті досліджується важливий компонент виконання барокових творів – вокальне вібрато, що часто стає перешкодою у прагненні до історичної інформованості виконавця. Наукова праця, яка спирається на історичний контекст, окреслює орієнтири щодо доцільності використання вібрато. **Методологія** базується на застосуванні спостереження, узагальнення, моделювання і аналізу з використанням історико-логічного методу. Зазначений підхід дозволяє розглянути, узагальнити та підсумувати відомості про голосове вібрато, які можуть бути корисними як для студентів і викладачів академічного співу, так і для виконавців, шукаючих відповіді на запитання, що виникають при вивченні барокових вокальних форм та технік. **Наукова новизна** полягає в тому, що дані, які стосуються голосового вібрато, систематизовані та проаналізовані в опорі на історичні джерела, на дослідження провідних іноземних мистецтвознавців, а також на записи старовинних творів. Виокремленні важливі питання щодо доречності використання вібрато в бароковій музиці. **Висновки.** При оволодінні вокальною технікою для опанування музичних творів барокової доби питання вібрато посідає одне з головних місць. Застосування чи обмеження цієї характеристики голосу повинно розглядатися з точки зору історичного контексту виконуваних творів, а також враховувати їх зміст. Окрім високорівневої технічної підготовки, важливу роль відіграють інтелектуальні здібності, здатність до аналітичного мислення, ерудиція та музичний смак виконавця.

**Ключові слова:** вібрато, музика бароко, історично інформоване виконавство, орнаментика.

*Tabulina Olga, graduate student of the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the National Academy of Culture and Arts Management, soloist of the National Philharmonic of Ukraine*

### **Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch**

**The purpose of the article.** The article examines an important component of the performance of baroque works – vocal vibrato, which often becomes an obstacle to the historically informed performance. A scholarly work that draws on a historical context outlines guidelines regarding the appropriateness of the use of vibrato. **The methodology** is based on the application of observation, generalization, modeling, and analysis using the historical and logical method. The indicated approach allows us to consider, generalize and summarize information about vocal vibrato, which can be useful both for students and teachers of academic singing and for performers who are looking for answers to questions regarding mastering baroque vocal forms and techniques. **The scientific novelty** consists in the fact that the data on the vocal vibrato is systematized and analyzed based on historical sources, research by leading foreign art historians, as well as on recordings of ancient works. Highlighted important questions concerning the appropriateness of using vibrato in baroque music. **Conclusions.** When mastering the vocal techniques for performing musical works of the Baroque era, vibrato issues occupy one of the main places. The use or limitation of this characteristic of the voice must be considered from the point of view of the historical context of the works performed, as well as their content. In addition to high-level technical training, the intellectual qualities, the ability to think analytically, erudition, and musical taste of the performer play an important role.

**Keywords:** vibrato, baroque music, historically informed performance, ornamentation.

Актуальність теми дослідження. З популярністю барокової музики у світі і поступово зростаючим інтересом до творів XVII–XVIII ст. в нашій країні, виникає

необхідність у дослідженні важливих питань виконавської практики. У провідних музичних навчальних закладах світу існують кафедри і факультети, орієнтовані саме на вивчення

музики бароко, проходять фестивалі, літні навчальні програми, майстер-класи, конкурси тощо, тоді як в Україні ситуація є прямо протилежною. Відсутність у вітчизняних музичних закладах навчальних програм, спрямованих на оволодіння навиками виконання барокових творів, призводить, з одного боку, до їх стилістично невірних відтворень, з іншого – підштовхує музикантів до самостійних пошуків і з'ясування важливих аспектів інтерпретації старовинної музики. Для передачі достовірного змісту та правдивості звучання композицій давніх майстрів важливим стає дослідження звукоутворення, притаманне бароковій добі. Одним з головних питань виконавської інтерпретації, що потребують детального вивчення і розуміння, є вібрато.

Аналіз досліджень і публікацій. Останнім часом історично інформовані виконавці шукають шляхи відтворення автентичного звучання барокових творів. Досліджуються історичні контексти їх написання, вивчаються технічні засоби та прийоми досягнення достовірного звучання, аналізуються трактати давніх майстрів. Важливим і корисним дослідженням вібрато в бароковій музиці для сучасного виконавства стала праця бельгійської науковиці Г. Моенс-Хенен [6], у якій авторка цитує, оцінює та інтерпретує найбільш важливі старовинні джерела, в яких згадується вібрато. В монографії розглядаються питання техніки його утворення, доречність використання, засоби застосування для передачі афектів. Історичний контекст поняття вібрато представлений американським науковцем Р. Джексоном [5]. Важливі питання стосовно природності даного явища визначені музикознавцем Ф. Нойманом [7], який приводить докази музикантів XVI, XVII, XVIII ст. на користь вібрато. Треба відмітити, що у сучасному вітчизняному музикознавстві питанню голосового вібрато при виконанні барокових творів не приділено належної уваги.

Мета дослідження – вивчити питання використання вібрато в бароковій вокальній музиці.

Наукова новизна полягає в тому, що дані, які стосуються голосового вібрато, систематизовані та проаналізовані в опорі на історичні джерела, на дослідження провідних іноземних мистецтвознавців, а також на записи старовинних творів. Виокремлені важливі питання щодо доречності використання вібрато в бароковій музиці.

Виклад основного матеріалу. Одне з головних місць у низці дискусійних питань інтерпретації вокальних барокових творів посідає питання голосового вібрато (іт. vibrato, лат. vibratio – коливання). У ретельній праці «Виконавська практика» американський науковець Роланд Джексон дає таке визначення поняття вібрато: «вібрато – це підсилення або інтенсифікація музичного тону шляхом швидких і незначних коливань його висоти або гучності» [5, 435]. Музикознавець зазначає, що приблизно до 1900 року вібрато використовували обережно і насамперед як орнамент, але з того часу воно слугує подовженню тривалості музичного звуку і важливою складовою продукування тонів. Виникає логічне питання щодо природності вібрато: відповідними чи надмірними є відхилення висоти або гучності, які вібрато вносить до звукоутворення? Чи доречне його повне усунення або суворе обмеження? Чи необхідні значні зусилля у боротьбі з природою голосу для того, щоб виконання вважалося історично інформованим? У наукових колах досі тривають дискусії стосовно використання вібрато в бароковій музиці. Більшість фахівців сходяться на думці, що незначне вібрато є необхідним елементом виконання музики бароко. Але в якій мірі і як воно повинно використовуватися, а також амплітуда і швидкість звукових коливань – ці питання складають основну частину суперечок.

Важливим монументальним дослідженням стала праця бельгійської музикознавиці Г. Моенс-Хенен «Вібрато в бароковій музиці» [6]. Авторка спирається на важливі джерела XVI, XVII, XIII ст. і приходиться до наступних висновків:

1. Навмисне вібрато вважалося видом орнаментики і використовувалося для експресивності виконання.
2. Безперервне інструментальне вібрато було неприйнятним.
3. Існували різні види декоративного вібрато і безліч засобів його утворення.
4. Природне вокальне вібрато мало дуже «вузьку» амплітуду і було ненав'язливим.

Сучасні оперні співаки змушені навчатися щільному, гучному співу з підвищеною вібрацією, продиктованому необхідністю «пробивати» великий склад оркестру та заповнювати звучанням чималі театральні приміщення. Така інтенсивна вокальна манера унеможливує виконання «ювелірних» музичних витворів барокових майстрів, насичених орнаментикою. Г. Моенс-

Хенен [6] звертає увагу, що подібна співоча техніка є неприродною для барокової музики.

Вокальне вібрато виникає певною мірою в наслідок підвищеного рівня інтенсивності звучання. Коли голос змушений наблизитися до свого максимального рівня гучності і тиску на дихання, в деякий момент виникає природна потреба послаблення м'язового напруження. Послаблення м'язів та їх повернення до рівня високої напруги для зберігання інтенсивного звучання протягом певного періоду часу, спричиняють коливання голосу, особливо на високих нотах. Ступінь цього м'язового напруження та послаблення залежить від анатомії та вокальної підготовки співака. Г. Моенс-Хенен припускає, що барокві майстри застерігали від надто голосного співу, особливо на верхніх нотах, саме з цієї причини [6]. Серед сучасних співаків підготовка до безперервного гучного співу, необхідного у великих оперних театрах, робить цей м'язовий рух настільки звичним, що він переноситься на всі динамічні рівні співу і його важко обмежити або контролювати. Вібрато, інтенсивність якого сьогодні є загальноприйнятною і вважається природною, на думку Г. Моенс-Хенен [6] є набутих і вимушених, таким, що виникає в результаті постійного гучного співу. Невтішний результат такого вокального тренування – занадто широка вібрація звуку, яка розбиває тон на серію швидких проміжних коливань. Дослідниця стверджує, що інтенсивна вібрація не була властива звуковидобуванню у часи бароко, а рівень гучності голосу у виконавській практиці тієї доби був помітно нижчий за сьогоденну академічну манеру співу. Сучасне оперне вібрато було б неприйнятним і, скоріш за все, сприймалося б, як трілінг (англ. «trilling» – виведення трелей), що приховує необережну інтонацію. На думку Г. Моенс-Хенен [6] аномалія полягає в тому, що спів без вібрато у наші часи справляє враження особливого навмисного ефекту, тоді як ситуація повинна бути протилежною. Але за умови ретельного виховання співака, можна досягти контролю над коливаннями голосу та зберегти однорідність звучання на всіх динамічних рівнях, і, таким чином, привчити вокаліста до співу без помітного вібрато.

Цікавими є також інші дослідження, в яких автори, що є прихильниками вібрато, наводять численні докази на його користь. Британський музикознавець Роберт Донінгтон зазначає, що «абсолютно безвібратний тон звучить мертво в будь-якій музиці і є ілюзією

думати, що перші виконавці віддавали перевагу саме цьому «білому» тону. Відчутне вібрато повинно бути присутнім у виконанні старовинної музики [3]. Численні висловлювання старовинних майстрів щодо вібрато наводить музикознавець, скрипаль, диригент та композитор Фредерік Нойман [7]. Наприклад, німецький теоретик, композитор та органіст Мікаель Преторіус, заявляв, що вібрато є вродженим компонентом людського голосу і невід'ємним атрибутом художнього співу. Він зазначав, що співак повинен володіти красивим, прекрасним, трепетним голосом, що природно коливається. Інший німецький композитор, педагог та музичний теоретик Мартін Агрікола говорив, що вібрато прикрашає мелодію. Венеціанський музикант, автор важливих трактатів з інструментальної техніки Сільвестро Ганассі дель Фонтего рекомендував комбіноване вібрато, щоб домогтися вираження, необхідного для сумної меланхолічної музики. Італійський композитор та теоретик пізнього Відродження Людовіко Дзакконі бачив у вокальному вібрато шлях до оволодіння пасажами, а також зазначав, що воно повинно використовуватися постійно. Французький скрипаль та теоретик Жан Руссо радив використовувати вібрато повсюдно, а його колега гамбіст Пан Дановілл писав, що вібрато має ніжність і наповнює слух сумною та томною насолодою. Французький композитор та флейтист Жак Оттєтер пропонував застосовувати вібрато майже на всіх довгих нотах, а Леопольд Моцарт звертав увагу, що вібрато – краса, яка виникає з природи і може бути застосованою до довгої ноти не тільки добрими інструменталістами, а й досвідченими співаками. Нарешті В. А. Моцарт зазначав з цього приводу, що людський голос повинен тремтіти, тому що такою є його природа, але до тих пір, поки ефект від цього явища і голос сприймається красиво.

Якщо розглядати вібрато з історичного ракурсу, необхідно зазначити, що барокова доба тривала майже півтора століття і виконавська манера еволюціонувала протягом часу. Тому була б некоректною однакова інтерпретація шедеврів XVII та XVIII ст., а також світських і духовних творів. Зазначимо, що якісне, не надмірне вібрато безпосередньо впливає на тембральну характеристику голосу, наділяючи його обертонами і розфарбовуючи різноманітними барвами. Правильно «поставленому» співочому голосу вібрато надає теплоти, краси звучання. Цілком

позбавлений вібрато голос сприймається як гудкоподібний, безтембровий, немилозвучний та невиразний. Ці якості співочого голосу оцінюються публікою суб'єктивно на слух. Однак науковці шукають шляхи об'єктивного оцінювання вокального звуку категоріями фізичних і акустичних характеристик. Наприклад, цікавим є факт, що вібрато з частотою 5–7 коливань на секунду надає голосу виразність та співучість. Більш інтенсивна вібрація сприймається як тремоляція, менша – як хитання голосу.

Вузкий за амплітудою, безвібратний, негучний звук, перш за все, притаманний ренесансній манері співу, співу раннього бароко (наприклад при виконанні творів Дж. Каріссімі, Дж. Легренці, К. Монтеверді Г. Перселла, Б. Строщі, А. Страделлі) та духовній музиці. Дійсно, коли у період Відродження домінуючими вокальними жанрами були багатоголосні мадригали, канцонети, вілланели, мотети, які супроводжувались одним або декількома інструментами (лютнею, гітарою, мандоліною та подібними), або навіть співалися а cappella, гучність та «широка» манера подачі звуку була об'єктивно недоречною і неприродною. Все вищезазначене відноситься і до провідних драматичних жанрів, які на початку свого існування ще не були забезпечені ані великою кількістю музичного інструментарію, ані новими вокальними формами, ані віртуозними співаками. Виконання у храмах сакральної музики також вимагало від виконавця зібраного, зосередженого, безвібратного «вузького» звукоформування, продиктованого певними акустичними причинами. Як відомо, у соборах з високими склепіннями і кам'яними стінами звук розповсюджується при мінімальних фізіологічних зусиллях; чим більше він сфокусований, тим точнішою та чистішою є інтонація. Така манера співу буде доречною при інтерпретації духовної музики барокових майстрів, які працювали капельмейстерами при церквах, тому що більшість їх композицій виконувалась у соборах і створювалась, переважно, для непрофесійних, юних співаків-вихованців.

У сучасному світі поінформованого виконавства існує достатня кількість інтерпретацій барокових творів, які дають можливість оцінити, зіставити та проаналізувати музичні композиції XVII–XVIII ст. Прослуховуючи духовні твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді та багатьох інших майстрів, можна відмітити спільні риси сольних вокальних номерів:

невеликий масштаб, вузький діапазон, скромна орнаментика, прозора оркестровка. Хоча, звісно, існує різниця між композиторськими школами та стилями. Наприклад, у Й. С. Баха кожен музичний інструмент – соліст, тим часом як голос – інструмент. Його вокальні партії ніби змагаються з інструментальними. В кожного інструмента свій мелодійний візерунок, насичений дрібними деталями та угрупованнями нот, часто синкопованими, які, переплітаючись, створюють складну поліфонічну, але в той же час цілісну музичну картину. Цікавою відмінністю і цінністю манускриптів Й. С. Баха є докладні вказівки стосовно виконання, адресовані його юним вихованцям (йдеться про штрихи, ліги, аплікатуру, розшифровки орнаменту тощо). Вокальні партії у Й. С. Баха не мають зручної, у розумінні співака, плавно висхідної або спадної мелодії, великого широкого діапазону з виходами на крайні верхні ноти. Його арії рясніють широкими інтервальними стрибками, які провають сучасного оперного співака до необережного або занадто гучного взяття верхнього тону, що йде врозріз з ритмічним малюнком, змістом літературного тексту та музичною фразою. Ці особливості унеможливають виконання таких арій оперною манерою співу, використовуючи значний об'єм повітря та інтенсивну вібрацію голосу.

Таким же чином виглядають духовні твори А. Вівальді, які він написав під час свого служіння при монастирі лікарні милосердя «Оспedale делла П'ета» (Ospedale della Pietà) для своїх вихованок, та Г. Ф. Генделя, який навчався і черпав натхнення в Італії. Єдина суттєва різниця полягає в тому, що у цих майстрів голос – безумовний соліст. Мелодія сольних номерів більш «вокальна», з плавними і поступовими сходженнями та підйомами, зі зручними розспівами літературного тексту. Показовими аудіозаписами, в яких диригенти навіть залучають до співпраці юних виконавців для досягнення автентичного ефекту, є наступні: Й. С. Бах, Кантата BWV 68 (Concentus Musicus Wien, диригент Stefan Gottfried); Г. Ф. Гендель «Dixit Dominus» HWV 232 (Monteverdi Choir, диригент Sir John Eliot Gardiner); А. Вівальді «Gloria» RV 589 (Jerwood/OAE Experience, Orchestra of the Age of Enlightenment, Schola Pietatis A. Vivaldi).

На відміну від духовної музики, у світських творах бароко можна спостерігати зовсім іншу ситуацію. З поширенням опери та інших драматичних жанрів, збільшенням

складу оркестру та розквітом віртуозного виконавства, яке знайшло свій найяскравіший прояв у творах А. Вівальді, Б. Галуппі, Г. Ф. Генделя, А. Кальдари, Н. Порпори, Й. Д. Хайніхена, Й. А. Хассе та багатьох інших майстрів, формується новий співочий стиль – *bel canto*, який стає самоціллю співаків, «яблуком розбрату» і приводом вокальних змагань для плеяди видатних талановитих кастратів та примадонн. Тепер голос повинен бути тембрально розфарбованим, яскравим, сильним за звучанням, технічним. Виконавець повинен володіти таким інструментом досконало, використовуючи складні технічні прийоми, динамічні градації, надзвичайну емоційність та філігранну орнаментуку. Неможливо уявити, наприклад двох відомих сопраністок-суперниць XVIII ст. Ф. Бордоні та Ф. Куццоні, співаючих «скромним», «безтембровим» голосом.

Тож виконання духовних та світських творів мало суттєву різницю. По-перше, місце дії переносилося з храму до театру, що вже змушувало виконавця використовувати більш щільну манеру співу та гучний звук, який би зміг наповнити приміщення і домінувати над збільшеним складом оркестру. По-друге, арії *da saro* вимагали у повторювальній частині ускладнених орнаментованих елементів і, відповідно, більш широкого діапазону та здатності співаків до імпровізації. По-третє, драматична напруга сюжетного дійства викликала необхідність передавати через слово яскраві та гострі людські емоції. Якщо звернути увагу на сучасне виконання оперних арій барокової доби, можна помітити суттєві відмінності в інтерпретації музики навіть одних і тих самих композиторів. Виключенням з зазначеної тенденції є спадщина Й. С. Баха, який, як відомо, не писав опер, хоча створив чималу кількість світських кантат, що за жаровими характеристиками наближені до творів «з нагоди», або серенат. З блискучих сучасних оперних барокових виконавців неможливо не відмітити плеяду емоційних віртуозних співачок і співаків, це – Чечилія Бартолі, Джойс Дідонато, Дельфін Галу, Вівіка Жено, Марі Ніколь Лемьє, Сара Мінгардо, Соня Пріна, Франко Фаджолі, Анн Халленберг, Макс Ценчич, Наталі Штуцман. Згадані виконавці володіють красивими, розфарбованими яскравою палітрою обертонів пластичними голосами та якісною вокальною технікою, що дозволяє їм виконувати як афектовані, напружені, орнаментовані оперні арії, так і духовні твори барокових майстрів.

Висновки. Із зацікавленістю бароковою спадщиною у вітчизняному музичному просторі та водночас відсутністю можливості навчання у цій галузі, набувають необхідності дослідження, пов'язані з виконавською практикою. Питання вібрата заслуговує поглибленого вивчення, серйозного підходу та контролю під час оволодіння вокальним навичками. Враховуючи історичний контекст написання творів барокових композиторів, духовний зміст, невеликий склад інструментального ансамблю, головним чином струнного у супроводі *basso continuo*, а також місце виконання, можна зробити висновок, що гучність співу і велике коливання звуку будуть неактуальними при їх інтерпретації. З іншого боку, при виконанні драматичних сценічних творів необхідності набувають такі характеристики вокального звуку, як сила, гучність, гнучкість та яскравість. На нашу думку, надмірна захопленість автентизмом, повне та іноді недоречне усунення природного вібрата, можуть позбавити виконання чуттєвості та жвавості. Тому при виконанні музики бароко важливо враховувати жанрову приналежність та зміст того чи іншого твору. Водночас в прагненні до історичної інформованості, окрім ґрунтовної теоретичної обізнаності, гарного володіння вокальною технікою, орнаментукою і прийомами звуковидобування, співаки повинні мати відчуття музичного стилю, міри і смаку. Погоджуючись з одним з засновників руху історично інформованого виконавства Н. Арнонкур [1], який радив з обережністю ставитися до виконання барокової музики тільки відповідно до набутих знань, зазначимо, що правильнішим було б виконання насамперед «живе». Теоретичні знання надзвичайно важливі, але не повинні бути самоціллю. Вони мають змушувати музикантів мислити, аналізувати і надавати їм засоби для покращення якості виконання. Дійсно автентичною інтерпретація може бути тільки тоді, коли твір досягне свого найбільш ясного та красивого вираження, а це відбудеться, якщо знання матеріалу і відповідальне відношення поєднуються з глибоким відчуттям музики.

#### *Література*

1. Арнонкур Н. Музыка Барокко: Путь к новому пониманию / пер. с нем. О. Ковалея. Москва: Группа Компаний РИПОЛ классик Пальмира, 2019. 247 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. Друскина. Москва: Музыка, 1965. 728 с.

3. Donington R. The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.
4. Gable, F. K. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato // Performance Practice Review, 1992. Vol. 5. No. 1. P. 90–102.
5. Jackson R. Performance practice // A dictionary-guide for musicians. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC, 2005. P. 435–439.
6. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 p.
7. Neumann F. The Vibrato Controversy // Performance Practice Review, 1991. Vol. 4. No. 1. P. 14–27.

#### *References*

1. Arnonkur, N. (2019). Baroque Music: The Path to New Understanding. Moscow: Gruppya Kompaniy RIPOL klassik Palmira. [in Russian].

2. Shveytser, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Muzyka. [in Russian].
3. Donington, R. (1974). The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber. [in English].
4. Gable, F. (1992). Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. Performance Practice Review. [in English].
5. Jackson, R. (2005). Performance practice. A dictionary-guide for musicians. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC. [in English].
6. Moens-Haenen, G. (1988). The Vibrato in Baroque Music: A Guide to Performance Practice for Vocalists and Instrumentalists. Graz: Academic Printing and Publishing Company. [in German].
7. Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. Performance Practice Review. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.07.2021  
Отримано після доопрацювання 22.07.2021  
Прийнято до друку 30.07.2021*

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 184-190.

Pogrebniak G. (2021). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 1. Rainer Werner Fassbinder: stage-screen experiments. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 184-190 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
[galina.pogrebniak@gmail.com](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)*

**СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА  
Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти**

**Мета статті** полягає у виявленні проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену кіноавтора в сценічному мистецтві. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні універсальності режисури як специфічного різновиду художньо-естетичної діяльності; у уточненні взаємовпливу сценічного і екранного мистецтв у використанні виразних засобів; у визначенні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні, універсальності діяльності режисерів-авторів, що вдавалися до реформування кіномови і мови сценічної постановки; у виявленні оригінальних принципів побудови кінотвору й специфічних засобів кінновиразності, що не лише знайшли у фільмах безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась пошуком візуалізації сценічних образів. **Висновки.** Доведено, що сценічна творчість кінорежисерів-авторів ставить під сумнів теоретичні постулати про згубність вторгнення культури театру на терени екрану. З'ясовано, що зображально-виражальні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважається в кіно високим ступенем майстерності, беруть свої витоки в сценічному мистецтві.

**Ключові слова:** режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, екран.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts*

**The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 1. Rainer Werner Fassbinder: stage-screen experiments**

**The purpose of the article** is to identify the problems of creativity of directors who have realized their artistic potential both in auteur cinema and in the space of the stage and to determine scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of the filmmaker in the performing arts. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, generalization, self-analysis of the artist were used in the elaboration of the theme. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary to study the art aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study is to determine the universality of directing as a specific kind of artistic and aesthetic activity; in clarifying the interaction of performing and screen arts in the use of expressive means; in determining the features of the filmmaker's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which first became the subject of a special study; in the coverage, the activities of directors-authors who resorted to reforming the language of language and the language of stage production; in identifying the

original principles of filmmaking and specific means of cinematic expression, which not only found a direct embodiment in films and contributed to the emergence of outstanding authorial films but also had a significant impact on the author's theatrical direction, which sought to visualize stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage work of filmmakers-authors calls into question the theoretical postulates about the perniciousness of the intrusion of theater culture into screen works. It has been found that pictorial and expressive means provide a chronology of image creation (long shots, in-frame editing, acoustic, light, and shadow effects), the use of which in cinema is considered a high degree of skill, have their origins in the performing arts.

**Keywords:** director-author, stage space, directing means, theater, screen.

Актуальність теми дослідження. Новітні практики театральних режисерів доводять, що синтетична природа сучасного сценічного мистецтва уможливило творення художнього образу не лише засобами драматургії, образотворчого мистецтва, майстерності актора, але й залучаючи потужні ресурси екрану. Адже відомо, що виникнувши в кінці XIX ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Однак з часом, переосмисливши й увібравши в себе його кращі здобутки, він не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став жити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість митцям увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність. Все активніше проникаючи в сценічний простір, аудіовізуальне мистецтво (передовсім в силу своєї техногенності), дає режисерам можливість не лише насичувати театральні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту. При цьому симбіоз сценічного і аудіовізуального мистецтва сприяв потужному розкриттю як на кону, так і на екрані талантів цілої плеяди кінорежисерів-авторів. [7, 4].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам авторської режисури, зокрема, й в контексті сценічного мистецтва присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру і кіно як: З. Алфьорова, О. Астрюк, А. Базен, Ю. Вейцман, В. Горпенко, Р. Деснос, Л. Зайцева, І. Зубавіна, Г. Козинцев, Д. Кребс, І. Кушнар'єва, О. Мусієнко, С. Ніл, П. Орлов, С. Пензін, Н. Самутіна, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, Г. Товстоногов, М. Тотеберг, Ф. Трюффо, С. Фрейліх, Г. Чміль ін. У більшості з них переконливо артикулюється думка про те, що коли йдеться про умовний світ театру, його неможливо поєднати з реальним, він неодмінно гине при зіткненні з останнім, оскільки, на думку Андре Базена, «вогні рампи не схожі на світло осіннього сонця» [4, 134]. Дослідники доводять, що уже саме місце драматичної дії, його обмеженість, відділяє виставу від реальності, як й умовна форма

акторської гри, костюми, грим і навіть стильові особливості драматургічного твору, у якому слово дійових осіб є основним засобом інформації про минуле героїв, навколишнє середовище, про час, епоху тощо. Слово, що звучить, багатство значень котрого виявляється і розкривається як у пластиці актора, так і в загальній атмосфері сценічного дійства, образному змісті сценічного простору, є основою художнього образу в сценічному мистецтві. Однак театр, на переконання В. Горпенка, може існувати й без слова, навіть якщо простір такого існування буде мінімальним, але він існуватиме, на відміну від неможливості функціонування театральних видовищ без дії [2, 103]. Тож не випадково, спираючись на значний режисерський досвід сценічної практики, театральний постановник Г. Товстоногов вважав, що «сучасний театр – театр дії, слово – лише один з виражальних засобів театру» [9, 73].

Мета статті. Висвітлити особливості творчості кінорежисера-автора в просторі сцени та визначити специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Людство здавна мріяло передавати рухоме зображення на площині. А тому здавалось, що в останній чверті XIX ст. сценічне мистецтво втратило свою здатність творити художні образи, а публіка очікує нових мистецьких форм дозвілля. Таким видовищним видом розваг став кінематограф, зображально-виражальні засоби котрого досить швидко стали використовувати театральні режисери. Крім того, у період становлення кіно часто саме театральних режисерів запрошували фільмувати не вибагливі за формою та змістом кінострічки [7, 6]. Проте, хоч театр і кіно «близькі, але все одно це різні мистецтва, які розрізняються не тільки засобами виразності, але й предметом відображення. Мистецтво кіно здатне зобразити набагато ширше коло явищ життя, ніж театр. Крім того, на відміну від театральної вистави, в ігровому фільмі глядач бачить не самих акторів, а лише зображення на екрані їхньої гри» [10, 96].

При цьому очевидним є той факт, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не може бути обмежений тільки екраном або ж сценічним майданчиком. Кращі твори постмодерної видовищної культури, у яких відтворено перцептивні й культурні пласти інформації [1, 4], часом свідчать про універсальність режисерської професії, що дає змогу талановитим митцям реалізуватись як у кінематографі, так і в сценічному мистецтві, виявляючи себе в авторському плані. Слушною в цьому контексті постає думка Кшиштофа Зунуссі, котрий, однаковою мірою реалізований як у театрі, так і в кіномистецтві, застерігає від того, що «роботу над фільмом важко порівняти з іншими мистецтвами, адже інвестиції в кіновиробництво незіставні з вартістю постановки спектаклю або видання книги. Тому автор, мало затребуваний, повинен або перестати бути автором і робити тільки фільми на потребу, або гордо замовкнути, щоб не дати людям можливості переконатися, скільки вони втрачають без його творінь» [17, 66].

Райнер Вернер Фасбіндер, один з найяскравіших представників німецької моделі авторського кіно, більш відомої як «нова хвиля» 1970-х років (до неї увійшли Вернер Херцог, Вім Вендерс, Фолькер Шльондорф, Маргарет фон Тротта, Олександр Клюге, Вернер Шретер), активно долучився і до безпосередньої роботи в театрі – Театрі дії, Антитеатрі: уже в самій його назві був закладений протест. Безсумнівно, що сценічна діяльність і театральна драматургія митця досі залишаються недостатньо дослідженими й становлять меншу, проте досить вагому частину його творчого доробку. Однак постать майстра, попри незначний часовий відтинок роботи в театральному просторі, є досить значимою для німецького театру. Прагнучи «налагодити зв'язки між мистецтвами» [16, 95] й активно працюючи, на думку Д. Кребса, як на ниві кіно, так і театру [13, 171], що тісно переплелись у його творчості, режисер вражає колег шаленими темпами й обсягами роботи. За шістнадцять років митцеві вдається зняти, роблячи за його ж зізнанням, «фільми на викид» [12, 38] – сорок чотири кіно- й телепостановки, komponуючи їх за театральним принципом [15, 49] єдності місця, часу і дії. У них автор намагається максимально дистанціюватись від наративу, розповідаючи історію ніби опосередковано. При цьому за дев'ятиріччя сміливих експериментів з досить рухомою театальною

формою, у чомусь епатажних мистецьких пошуків, базованих на імпровізації та активному залученні до живого сценічного дійства глядачів (для яких мало би, на переконання автора-режисера, існувати дві паралельні реальності: та, у якій безпосередньо існує глядач, і сценічна реальність), свідомому стиранні кордонів між глядацькою залюю і коном, стильовій руйнації та змішуванні жанрів, Р. В. Фасбіндер ставить на різних сценічних майданчиках Німеччини близько тридцяти спектаклів, зазвичай, півторагодинних за хронометражем, як і фільми. Серед них – «Аякс» Софокла, «Кав'ярня» Карло Гольдоні, «Бібі» Генріха Манна, «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, «Фрекен Юлія» Августа Стрінберга, «Дядя Ваня» Антона Чехова й ін. Водночас варто наголосити, що часом вистави, режисовані митцем за творами визначних драматургів, досить віддалено нагадували п'єсу як першоджерело, що слугувала переважно своєрідним поштовхом до епатажного самовираження у творчості. Примітним є і те, що деякі театральні постановки, зокрема й за п'єсами самого майстра (писаними як кіносценарій з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань), знайшли не лише сценічне, а й екранне втілення, як-то: «Катцельмахер», «Гіркі сльози Петри фон Кант», «Кав'ярня», «Американський солдат», «Бременська свобода». До екранізації драматургічного матеріалу Р. В. Фасбіндера звертатимуться й інші кінорежисери. Зокрема, Франсуа Озон 1999 року поставив (наслідуючи манеру Фасбіндера працювати натхненно та швидко) вишукану й трепетну у своїй чутливості стрічку «Краплі дощу на розпечених скелях», де крізь призму одностатевого кохання легко впізнаваних пересічних персонажів, занурених у буденність оточення, митець, рефлексуючи, порушить нагальні загальнолюдські проблеми.

Важливим, на наш погляд, є той факт, що специфічний авторський режисерський почерк (базований на принципах «театру жорстокості» й «театру відчуження») Р. В. Фасбіндера, що сформувався під впливом Антонена Арто, Бертольда Брехта, Едона фон Хорвата, Марії Луїзи Фляйсер, справив не лише значний вплив як на сучасний європейський авторський кінематограф, так і на німецький театр, зокрема творчість Франка Касторфа, Крістофа Шлінгензіфа, а й фактично заклав підвалини популярних нині хепенінгових дійств. Хоч відмітимо, що майже десятиліття театральної практики для митця

(як досить яскравого представника німецького театрального авангарду 1960–1970-х років) фактично було намаганням переконати й глядачів, і дослідників його творчості, й передовсім самого себе, що сцена, незважаючи на надану змогу формування авторського режисерського стилю, для нього хоч і була своєрідним експериментальним майданчиком, де він визрів як професіонал, проте лишалась не більш ніж розвагою [11, 3] порівняно з потужними можливостями екрана.

П. Орлов у роботі «Майстер: Райнер Вернер Фасбіндер» вказує, що, потрапивши 1967 року (у досить молодому віці) у трупу мюнхенського Театру дії, митець зацікавився в названому сценічному осередку ідеєю «театру жорстокості» новатора театральної мови Антонена Арто, що «передбачала досягнення катарсису через “жорстокість”, під якою загалом розуміли нещадне усвідомлене підпорядкування необхідності, а більш конкретно – безкомпромісність автора щодо себе й глядача. На екрані це виражалося в схильності режисера до використання шокових і провокаційних елементів: дослідження життя маргіналів, героїв з певними фізичними та психічними вадами, уявну абсурдність дії, інтерес до тілесності, демонстрація сексу і насильства». Дослідник упевнений, що в такий спосіб «режисер, відверто намагаючись стерти межу між мистецтвом і життям, пробуджував глядача, струшував його свідомість, змушував позбутися стереотипів і штампів та бунтував проти буржуазного світопорядку» [6] і, по-своєму інтерпретуючи ідеї Арто, спонукав і виконавців, і глядачів до катарсису через пробудження свідомості й тим самим до подолання ілюзії екранно-сценічних умовностей. Водночас доречно нагадати, що вказане вище поняття «маргіналізм» входить, як відмічає Н. Жукова, у науковий обіг у другій половині ХХ століття, коли руйнується єдина й основна «лінія філософствування, розвивається розуміння напряду, у якому розвивається культура», а утворення прірви між дійсним і вигаданим призводить до з'яви «безнадійності, неприйняття життя, крайнього індивідуалізму» [3, 199].

Дотримуючись колективного принципу творчості (як, власне, й існування колективного героя) й однаковою мірою володіючи авторськими режисерськими засобами у творенні художнього образу як на сцені, так і на екрані, Р. В. Фасбіндер, певним чином сповідуючи мистецькі принципи німецького драматурга й теоретика мистецтва Б. Брехта (зокрема досить жорсткого,

безжального пробудження публіки, якій, на переконання майстра, не дозволялось залишатись відстороненим спостерігачем, а слід було поступово перетворюватись на активного учасника дії), амбітно йде далі визначного майстра, вдаючись до своєрідної творчої агресії та водночас надаючи глядацькій аудиторії можливість і тонко відчувати ідеї автора й, не співпереживаючи героям (а лише критично оцінюючи їхні вчинки), вдаватись до поглиблених власних розмислів. Неодноразово артикулюючи думку про те, що прийшов у театр з кінематографу, а не навпаки, постійно експериментуючи як наратор, який тяжіє до безподієвості сюжету й прагне передовсім до стирання умовної межі між виконавцями, котрі іноді вглядаються просто у вічі глядачів, і публікою (як на сцені, так і на екрані), митець робить акцент на раціональному впливові на глядача (терпіння якого, по суті, сміливо випробовує). При цьому він активно використовує у своїх спектаклях і фільмах «ефект відчуження», базований на дистанціюванні актора від долі героя і водночас фактичному форсуванні сценічної та кінематографічної умовності й активізації інтелектуальної діяльності реципієнта. На кону виражальний інструментарій (далекий від класичних зразків як міри, так і гармонії) режисер реалізував як навмисно знижений емоційний тонус героїв, образи котрих (пластично експресивні або ж неприродно статичні) свідомо були створені в такий спосіб, щоби, ведучи спілкування, але не взаємодіючи один з одним, не викликати глядацького співпереживання, що відповідало декларативним заявам самого майстра про пошуки «інших зв'язків з публікою» [9, 50]. Своєю чергою на екрані означений авторський ефект Р. В. Фасбіндер імітував «документально» зафільмованими кадрами нічим не приховану умовність дійства, котре чи то розгорталось у підкреслено пишних декораціях, чи ж демонстративно розігрувалось у мінімально оформленому художником і режисером аудіовізуальному просторі, що мало би стимулювати поглиблений погляд глядача як на оповідь та її персонажів, так і на самого себе.

Запозичивши в сценічній практиці досвід побудови фронтальних мізансцен, режисер активно вживлює його в екранних творах, як-то у фільмі «Катцельмахер» (знятому за однойменною п'єсою, поставленою раніше в співавторстві з Піром Рабеном в Action-театрі), що, на думку І. Кушнарьової, «складеться із жорстко

відкадрованих коротких фронтальних сцен, у яких повністю відсутній рух камери. Відсутня і зйомка зі зворотної точки, кінематографічна риторика зведена до мінімуму – усе знято майже однаковими середніми планами, іноді вони трохи крупніші, іноді дрібніші, проте відчуття одноманітності ці нюанси не порушують. Весь фільм ніби ілюструє типову драматургічну ремарку: «Ті ж і ...» Дослідниця звертає увагу на те, що автор, вдаючись до театрального принципу фронтальної побудови мізансцени, змушує героїв стрічки або сидіти в ряд на лавці чи на поручнях, або стояти, «притулившись до стіни, тоді як загальні сцени змінюються діалогами між парами в квартирах або в кафе» [5], що входять і виходять з кадру, як за театральні куліси.

Водночас, уможливаючи активну презентацію форсованих виконавських засобів, майстер приділяв значну увагу виразності акторської пластики, часом вираженій у яскравій видовищності хореографічної мови чи то пантоміми, прагнучи в такий чуттєво-емоційний спосіб розповісти історію мовою тіла, використовуючи для цього мінімальну кількість вербальних засобів.

Примітно, що, віддаючи в кіно перевагу роботі з постійним (як у театрі) творчим колективом (що дозволяло швидко й продуктивно працювати), митець, часом нехтуючи психологічними нюансами й фотофактурами, певною мірою спирався на незмінний, об'єднаний спільною ідеєю акторський ансамбль (провідними майстрами в ньому були Ханна Шігулла, Курт Рааб, Інґрід Кавен, Харк Бом, Готфрід Йон, Гюнтер Кауфман, Бріґітте Міра й ін.), що склався в очолюваному Р. В. Фасбіндером Антитеатрі. Водночас, часто-густо залучаючи до співпраці в театрі й кіно непрофесійних акторів (переважно з кола близьких людей, а іноді й родичів), майстер, авторство якого не обмежувалося лише функціями продюсера, сценариста, оператора, художника, монтажера й режисера, вдавався ще й до акторства. Прикметним для творчого почерку Р. В. Фасбіндера як театрального постановника було те, що на сцені він намагався, використовуючи досить грубі режисерські засоби, безжально занурювати виконавців у певні природні, часом надмірно деталізовані (близькі до кінематографічних) умови й стани існування. Вкажемо, що логіка такого авторського підходу, мабуть, була в тому, щоби глядачі не стільки з інтересом, скільки з острахом спостерігали за тим, як герої просто на сцені багато палили, їли, вживали

справжній алкоголь (як-от в «Іфігенії в Тавриді»), коли дозволялось палити й публіці в залі); дивувались, як їх провокаційно обливали водою (як у виставі «Аксель Цезар Хаарманн»); почувались ніяково, споглядаючи, як розігрують занадто відверті натуралістичні сцени, попри «неможливість терпіти непристойності» [15, 50] (як в інсценізації «Жерміналі» тощо), що лише підштовхувало дослідників творчості митця звинувачувати його в безглузких вивертах режисури [14, 6]. Не приховував одіозний режисер свого захоплення і театальною сценографією, тому в його кінострічках частково, а іноді повністю відсутні кадри (за винятком тих випадків, коли потрібно було показати недоступність зовнішньої життя [8]), зняті на натурі. Переважно в павільйоні чи інтер'єрі створені картини «Заміжжя Марії Браун» (що пізніше під назвою «Каммершпіле» стане римейком фільму в режисурі Томаса Остермаєра в берлінському театрі «Шаубюне»); «Лілі Марлен» з вигаданою, поданою в помпезних декораціях реальністю, презентованою з ефектним постановчим розмахом, властивим пізньому Р. В. Фасбіндеру; «Лола», дія якої вміщена автором в умовний показово штучний і навмисне стиснутий простір, що знаходиться поза мораллю і загальнолюдськими цінностями. Своєю чергою, у стрічці «Туга Вероніки Фосс» автор ніби знову зводить гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями та фільмує її в реконструйованій естетиці німецьких фільмів 1950-х років (як здається) через скло, до того ж, у чорно-білій естетиці, тоді як велетенський бутафорський корабель виявляється місцем, де розігруються події «Кереля», створеного майстром у типовій для кіноекспресіоністів 1920-х років манері. Комфортно почувавши себе в стрімкому річищі культурно-митецьких тенденцій минулого століття і передовсім у схилянні й захопленні категоріями потворного, нищого, абсурдного, деструктивного, огидного, непристойного (тобто залишаючись у межах пошукових та експериментальних принципів неklasичної естетики, а отже, творячи й «неklasичний театр»), майстер, постійно перебуваючи у творчих шуканнях, формує своєрідну, нехай провокативну, але власну сценічну мову (базовану на засадах більш розкутих «живих» екранних підходів). Змушуючи своїх персонажів вдаватись до вульгарних виразів, нецензурної лайки, просторіччя (що у вустах непрофесійних виконавців звучали більш природно), вживати

іноді незрозумілі глядачам жаргонні висловлення представників соціального дна, Р. В. Фасбіндер, демонстративно підкреслюючи нефункціональність мовлення героїв, тим самим намагався вирватись із затісних для постановника канонів сцени. Однак цікаво, що, маючи у своєму розпорядженні таку зручну для нього вербальну мову, майстер не обмежується переважним використанням слова як основного виражального засобу виконавця на кону (де мовлення героїв, за умисним бажанням автора, пересипане іноді необґрунтованими паузами й надмірно уповільнене), а ретельно працює з акторами над тілесною (хоч тіло героїв Фасбіндера часом далеке від фізичної досконалості) мовою пластики (від виразності міміки до промовистості жесту), відштовхуючись при цьому від унікальних можливостей використання світла й кольору на екрані. Можливо, тому в його виставах і з'являються розтиражовані передовсім екранними засобами образи зірок музичного олімпу Елвіса Преслі, Мерилін Монро, тим самим втілюючи авторські принципи своєї антропоцентричності творчості, котра, як не дивно, мала би поширюватися і на персонажів, і на глядачів, які повинні співпереживати презентованому дійству й, відкинувши стереотипи, критично оцінювати його, розвиваючи самостійність мислення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що дослідницею було виявлено особливості творчості кінорежисера-автора Р. В. Фасбіндера в просторі сцени та визначено специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва, котрі застосовувались митцем в екранних творах. Показано, що використавши свого часу роботу в драматичному театрі як своєрідний підготовчий період майбутнього фільмотворення, Р. В. Фасбіндер як режисер-автор вдався руйнування класичної театральної форми, експериментальним шляхом винайшов універсальний авторський, аскетичний екранно-сценічний стиль, базований на імпровізації з рухомою мозаїчною сценічною «антиформою» (часом надмірно перевантаженою деталями, покликаною насамперед руйнувати, а не творити), котру за власної потреби випробовував в екранному просторі, де навмисно підкреслював досить грубі стики колажних поєднань.

Висновки. У творчості режисера-автора Р. В. Фасбіндера розкрито опертя майстра в сценічній діяльності на принципи

кінематографічного реалізму; виявлено прагнення у постановках драматичних театрів документальності й художньої образності, яка слідує з побутової вірогідності; визначено стремління митця до справжності фактур, достовірності обстановки і речей на сцені; висвітлено колективний (як у кінематографі) характер творення вистави; показано дотримання митцем в екранних постановках театральних законів єдності місця, часу і дії; з'ясовано, що майстрові було притаманне написання авторських п'єс як кіносценарію з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань.

### Література

1. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 3–8.
2. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89–106
3. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.
4. Козинцев Г. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. Ленинград: Искусство, 1983. 234 с.
5. Кушнарєва І. Катцельмахер. Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конце тоннеля. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelja#link2> (дата звернення: 24.07.2021).
6. Орлов П. Мастер: Райнер Вернер Фассбіндер. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article/3224-master-rayner-verner-fassbinder> (дата звернення: 24.07.2021).
7. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
8. Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конце тоннеля. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelja> (дата звернення: 26.07.2021).
9. Товстоногов Г. Современность в современном театре: беседы о режиссуре. Ленинград–Москва: Искусство, 1962. 102 с.
10. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). Вісник Маріупольського державного університету. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
11. Assenmache K.-H. Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders. Sprachnetze. Herausgegeben von G. C. Pump. Hildesheim. New York, 1976. S. 1–87.
12. Hensel G. Herzeigen, was er hat // Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik,

Polemik. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. 366 s.

13. Krebs D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder // Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke. Berlin, 1988. S. 170–187.

14. Rischbieter H. Arbeit auf dem Theater // Theater heute. 1974. № 10. P. 6–11.

15. Toteberg M. Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass» // Theater heute. 1985. № 10. P. 48–51.

16. Wiegand W. Interview // Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. Munchen–Wien, 1985. P. 75–97.

17. Zanussi K. Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka, 1994, 240 s.

### References

1. Alforova, Z. I. (2016). Turning to nonlocality: about the methodological "landslides" in cultural studies and arts. Actual problems of history, theory and practice of art culture: collection of scientific works.. Issue. XXXVI, 3–8. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

2. Horpenko, V. H. (2001). Subject and material of directing audiovisual arts. Screen art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES. P. 89–106 [in Ukrainian].

3. Zhukova, N. A. (2010). Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics: monograph. Kyiv: PARAPAN. 244 p. [in Ukrainian].

4. Kozintsev, G. M. (1983). Collection of essays: in 5 vols. Vol. 3. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

5. Kushnareva, I. Kattselmaher. Rayner Verner Fassbinder: darkness at the end of the tunnel. Retrieved from: [http:// kinote. info/ articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnely a# link2](http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnely_a#link2) [in Russian].

6. Orlov, P. Master: Rayner Verner Fassbinder. Retrieved from: [https:// tvkinoradio.](https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder)

[ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder](https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder) [in Russian].

7. Pohrebniak, H. P. (2017). Cinema, television and radio in the performing arts: a manual. Kyiv: NAKKKiM. 392. [in Ukrainian].

8. Rainer Verner Fassbynder: darkness at the end of the tunnel. Retrieved from: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya> [in Russian].

9. Tovstogonov, G. (1962). Modernity in Contemporary Theater: Conversations about Directing. Leningrad–Moskva: Iskusstvo. 102. [in Russian].

10. Kholodynska, S. M. (2012). Cinema and television - "polyphonic" arts (aesthetic and artistic features). S. M. Kholodynska. Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Vyp. 4. 96–102. [in Ukrainian].

11. Assenmache, K.-H. (1976). Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders. Sprachnetze. Herausgegeben von G. C. Pump. Hildesheim. New York. 1–87. [in German].

12. Hensel, G. (1983). Herzeigen, was er hat. Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. 366. [in German].

13. Krebs, D. (1988). Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder. Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke. Berlin. 170–187. [in German].

14. Rischbieter, H. (1974). Arbeit auf dem Theater. Theater heute. № 10. 6–11 [in German].

15. Toteberg, M. (1985). Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass» Theater heute. № 10. 48–51 [in German].

16. Wiegand, W. (1985). Interview. Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. Munchen–Wien. 75–97 [in German].

17. Zanussi, K. (1994). Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka. 240. [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 24.09.2021*

*Отримано після доопрацювання 18.10.2021*

*Прийнято до друку 22.10.2021*

УДК 004.032.6.:004.928

**Цитування:**

Нечаєнко Т. В., Лішафай О. О. Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 191-195.

Nechaienko T., Lishafai, O. (2021). Musical drama in audiovisual space. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 191-195 [in Ukrainian].

**Нечаєнко Тетяна Василівна**,  
доцент кафедри тележурналістики  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5492-5311>  
[nechaienko7639-1@unesp.co.uk](mailto:nechaienko7639-1@unesp.co.uk)

**Лішафай Олександр Олександрович**,  
заслужений діяч мистецтв України,  
старший викладач кафедри кіно-телемистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-2117-8767>  
[lishafai@toronto-uni.com](mailto:lishafai@toronto-uni.com)

**МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ**

**Мета дослідження.** Вивчення музичної драматургії як найважливішого елемента аудіовізуального простору і буття, розкриття її ролі та впливу на якість і характер аудіополя у цілому. **Методологія дослідження** базується на використанні методів аналізу, синтезу. **Наукова новизна** полягає у репрезентації спроби створення теоретичної концепції, що стосується значимості, ролі і реалізації в дійсності музичної драматургії, як найважливішої складової аудіовізуального простору. **Висновки.** Як результат вивчення зазначеної вище проблеми – теоретична концепція, що полягає у визначенні природи взаємодії, а також ролі і взаємовпливу музичної драматургії і аудіовізуального простору. Отримані результати дають можливість усвідомити значимість музичної драматургії для аудіовізуального контексту, її вплив на його якісні характеристики і сприйняття аудиторією. Це відкриває перспективи для таких сфер, як: кінематограф, медіа поле, синтетичні арт композиції, що поєднують аудіо- і відеоелементи.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, архітектоніка, аудіовізуальний поле, аудіовізуальний контекст, теоретична концепція явища.

*Nechaienko Tetiana, Associate Professor of the Department of Tele-journalism and Actor's Skill, Kyiv National University of Culture and Arts; Lishafai Oleksandr, Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Film and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Musical drama in audiovisual space**

**The purpose of the article** is to study musical drama, as an essential element of the audiovisual space and life, to reveal its role and influence on the quality and nature of the audio field as a whole. **The research methodology** is based on the use of analysis, and synthesis. **The scientific novelty** lies in the representation of the attempt to create a theoretical concept concerning the significance, role, and implementation in the reality of musical drama as the most important component of the audiovisual space. **Conclusions.** As a result of studying the above problem, there is a theoretical concept, which consists in determining the nature of the interaction, as well as the role and mutual influence of musical drama and audiovisual space. The results obtained make it possible to realize the importance of musical drama for the audiovisual context, its influence on its qualitative characteristics, and perception by the audience. This opens up prospects for such spheres as cinematography, media field, synthetic art compositions, combining audio and video elements.

**Keywords:** musical art, architectonics, audiovisual field, audiovisual context, the theoretical concept of the phenomenon.

Актуальність теми дослідження.  
Аудіовізуальний простір, як явище, передбачає

присутність музичної складової в його  
контексті. Будучи невід'ємною частиною

аудіовізуального простору, музика має можливість передати своє внутрішнє наповнення, неповторний, притаманний тільки їй сенс і повідомити його тому полю, в рамках якого знаходиться. Вона як мистецтво, що розповсюджується у часі, укладає в собі певний сюжетний стрижень. У його розкритті одну з провідних ролей відіграє драматургія – свого роду архітектурний проект у звуковому втіленні. Дане дослідження є актуальним через необхідність вивчення процесу взаємодії та взаємовпливу одного компонента на інший у музичній драматургії і аудіовізуальному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема музичної драматургії в контексті аудіовізуального простору досліджувалась чи не з її зародження [2, 2888-2889]. Фундаментальні праці, у яких розкривається роль музичної драматургії при формуванні та функціонуванні композиційної форми широко і багатогранно простежується у дослідженнях багатьох учених різних країн зі сфери музикознавства [7]. Фахівці з музичної драматургії прагнуть до розкриття нерозривного зв'язку між розвитком засобів виразності музики із закономірностями людського інтонування [5, 156-157]. Цуккерман подає загальні принципи розвитку і формотворення в музиці, описує процес кристалізації простих форм, які є базисом для створення масштабних жанрів [6, 125-127].

До розгляду теорії аудіовізуального простору, як явища в житті соціуму, належить робота О. Ландяк. Автор розглядає такі його аспекти, як: денотативне поле, синтаксична специфіка, семантика концепції «аудіовізуального простору» в цілому. Ландяк досліджує змістове наповнення цього феномена, виробляє типологізацію його складових, розкриває процес взаємодії таких концептів, як «Digital Art», «visual art», «audiovisual art». Дослідник робить ґрунтовний висновок про природу аудіовізуального мистецтва, говорячи про його трансгресивність, яка виражена через видову і жанрову дифузю в нерозривній єдності зі специфікою digital [1, 215-216]. Практичним досвідом створення творів, де відбувається глибинна взаємодія візуальних і звукових образів, ділиться Джулія Воткінс [9]. Вона публікує власні композиції і надає читачам докладний опис їх задуму. Природу аудіовізуального контексту і параметри, що характеризують її, в цілому, досліджує Патрік Забалбіску [10]. Трактатування аудіовізуального простору, його трансляцію і сприйняття в

глобальному контексті розкриває вчений із Університетського Коледжу в Лондоні [11].

Метою цієї публікації є вивчення музичної драматургії, як найважливішого елемента аудіовізуального простору і буття, розкриття її ролі та впливу на якість і характер аудіополя у цілому.

Виклад основного матеріалу. Поняття «аудіовізуальний простір» дає підстави вважати його музичну складову (в самих різних варіантах: від класичних до новітніх) найважливішою ланкою і вектором його реалізації в часі [8]. Кожна епоха своєю візитівкою репрезентувала індивідуальний за своїми характеристиками і змістом аудіовізуальний простір. У давнину його уособлювали театралізовані вистави за п'єсами видатних грецьких драматургів. Період Відродження подарував світові оперу. Епоха нового часу ознаменована зародженням оперети, музичної драми (Р. Вагнер). ХХ століття принесло в історію світового аудіовізуального простору мюзикл. ХХІ століття відрізняється тенденцією, із одного боку, до відродження традицій минулого (прагнення досягти виконання, близького автентичного), з іншого – до створення абсолютно нових форм аудіовізуального контексту, а також – до об'єднання вищеперерахованих напрямків. Принагідно зазначити, що виходять несподівані і різноманітні результати. Така природа шоу постановок, що виникають заплановано і спонтанно.

На сьогоднішній день дослідниками визначені такі основоположні типи музичного матеріалу (музичної архітекtonіки): повторюваність, контрастність, конфліктне протиставлення, вільний розвиток музичного матеріалу [6, 113-115]. Сучасний склад аудіовізуального поля, передбачає апеляцію його творців до типів розвитку музичного матеріалу, які представлені в Таблиці 1.

Таблиця 1.

Типи музичної архітекtonіки в контексті аудіовізуального простору

Класичний тип архітекtonіки	Повторюваність, контрастність
Тип архітекtonіки нового часу	Конфліктність
Тип сучасності архітекtonіки	Вільний розвиток матеріалу. Неоавтентичність. Синтетичність (мікс)

На сьогоднішній день аудіовізуальний простір відрізняється широким набором варіантів і способів їх втілення в життя соціуму. Можливість практично необмеженого вибору наявних типів музичної архітекtonіки і виникнення нових, надають авторам в цій сфері безпрецедентний простір для їх діяльності, пов'язаної з втіленням найсмівливіших ідей. Стають актуальними і користуються попитом в нових, сучасних умовах класичні варіанти музичної драматургії. Однак вони оновлюються за рахунок новітніх технологій (зокрема – дистанційна системи подачі матеріалу, надійна фіксація на електронних носіях). Їх збагачує і впровадження ідей, продиктованих світоглядом людства ХХІ століття. При цьому найбільш широко використовується формою аудіовізуального поля, а з ним – і музичної драматургії – стає тип синтезування різних видів архітекtonіки, що реалізується в процесі вільного (імпровізаційного, що відображає індивідуальний авторський проект) розвитку матеріалу. Підтвердженням такого висновку є висновок Джулії Воткінс: «Прагнення знайти відповідність між музикою і візуальними ефектами, а також використовувати їх для створення нового способу творчої діяльності – по суті, нового виду мистецтва – має довгу історію. Візуальна музика включає в себе безліч типів продукції: абстрактні картини, мистецтво перформансу, (...) світлові шоу, художні інсталяції фільму і розширене кіно (цифрові медіа). Хоча кількість видів продукції продовжує зростати, що об'єднує імпульсом для візуальної музики як і раніше є ідея синестезії» [7].

Думкою про різні варіанти існуючого на сьогоднішній день аудіовізуального простору поділяють вчені різних країн. Так фахівці демонструють не тільки тексти, а й ілюстрації, присвячені проблемі втілення візуальних образів в музиці у всій її багатогранності. Цьому сприяє розгляд думок музикантів, художників, кураторів, директорів фестивалів та розробників програмного забезпечення. Це дає уявлення про те, що відбувається на сьогоднішній день як в андеграунді, так і в масовій культурі. При цьому фактор присутності класичного, наповненого силою життя, емоційного початку зберігається в якості головного компонента аудіовізуального контексту. Інтеграція пластики, природних жестів і особливо людського голосу в візуальних музичних композиціях стає ключовою метою при створенні роботи, яка не є оповідною, «абстрактною анімацією» [8], але

при цьому наповнена людською присутністю і емоціями [9].

Західні дослідники говорять про «аудіовізуальне мистецтво» і «цифрові технології» як про синонімічні пару, однак це різні явища. «Медіа-арт» уособлює собою синтез компонентів, які раніше вважалися несумісними. Це забезпечує просторе поле діяльності композиторам і режисерам нового покоління, відкриваючи невідомі досі перспективи для мистецтва в цілому. Західною наукою простежується історія еволюції взаємин між звуковою та візуальною сферами. Це – шлях відкриттів, розвитку технологій, сприйняття досліджень і художніх результатів. Увага зосереджена і на художніх розробках, що реалізуються в рамках проекту COSTART (Computer Support for ARTists) як на прикладах зацікавленості художників темою використання цифрових технологій в якості інструменту для створення сучасних робіт. Передавати нові смисли сучасний творець аудіовізуального проекту може за допомогою оцифрування арт-об'єктів [12, 32-33]. Сучасність диктує необхідність досліджувати засоби комп'ютерного забезпечення, здатних створити і підтримувати новітню версію аудіовізуального простору. Широке використання цифрових технологій, в тому числі і в мистецтві, призводить до домінування зорових уявлень про явища природи і буття у сучасної людини. Процес візуалізації музичної драматургії стає одним з ключів до розуміння музичного мистецтва, як минулого, так і теперішнього періоду часу [13, 135-136].

Одним зі шляхів наповнення електронних бібліотечних баз видатними зразками аудіовізуального плану є принцип архівації матеріалу творів [14, 7-9]. Експерименти із реалізацією аудіовізуального поля засобами ультрасучасних технологій призводять до підвищення якості фіксації і показу матеріалів. Слід звернути особливу увагу на глибокий зв'язок таких напрямків як музичне мистецтво, графічний дизайн та інженерна сфера. На початку ХХІ століття виникає такий напрям, як «дизайн комп'ютерних систем». Цей напрям ставить за мету дослідницьку стратегію, яка спрямована на взаємодію, взаємозбагачення та загальний прогрес галузей, пов'язаних із технічними науками і мистецтвом. Такий підхід свідчить про перехід фахівців різних сфер на міждисциплінарний діалог і співробітництво, що сприяє реалізації творчого мислення. Прикладом такої взаємодії є факт використання мультимедіа в педагогічній

діяльності, спрямованої на підготовку майбутніх діячів мистецтва [15, 143-144].

Реалізація аудіовізуального простору, а, отже, і музичної драматургії в його контексті з точки зору сучасного цифрового обладнання знаходить високу гуманітарно-просвітницьку місію. Одна з веб-платформ сучасності Tele-media-art надає можливість людям із інвалідністю опанувати певний вид мистецтва, як приклад – танець. Платформа призначена для асинхронної електронної освіти і дозволяє дистанційно відвідувати уроки танців, театральної майстерності [16, 11-12]. Тема сприйняття аудіовізуального простору дітьми актуальна та вимагає моніторингу [3, 150-151]. Створення комфортної для дитини атмосфери під час сприйняття нею творів аудіовізуального контексту є одним із актуальних завдань сучасного мистецтва [4]. Не менш важливою є проблема використання аудіовізуального поля в рамках арт-терапії. Відомі випадки, коли видатні зразки мистецтва, що поєднують звукові і зорові образи, впливали на хід лікування організму і відновлення його функцій після складних операцій [17, 1-3]. На початку XXI століття стає популярним мультиплікаційний фільм. Історія цього жанру триває понад сімдесят років. Актуальність музикознавчих досліджень у програмуванні анімації для дорослих з кожним роком лише зростає [18, 70-72]. Однак стрижнем музичної драматургії в аудіовізуальному контексті сучасності залишається фактор присутності живої людини, її емоцій, творчого начала. Про це говорять науковці, майстри мистецтв, зокрема композитор і фахівець в сфері створення хорових перекладів (Капела імені Л. Ревуцького) зразків світового класичного, а також сучасної творчості (супроводжуваних елементами театру, хореографії, технічних засобів) – В. Н. Грицишин.

Висновки. Виходячи з природи певного виду аудіовізуального контексту, авторами застосовується найбільш оптимальний, логічно обумовлений тип музичної драматургії. На сьогоднішній день широке практичне застосування отримує синтетичний тип музичної драматургії в контексті аудіовізуального простору. Якщо говорити про архітектоніку музичної драматургії (яка, у свою чергу, дає картину музичної драматургії аудіовізуального простору) то провідні позиції у цій площині належать індивідуальному авторському проекту, під яким розуміємо стихійний, імпровізаційний варіант інтерпретації матеріалу, який на розсуд

авторів, у згоді з їх творчою інтуїцією об'єднується з тими класичними різновидами розвитку матеріалу, які подарувала людству світова історія мистецтв.

Зроблено припущення, що теоретична концепція і систематизація типів музичної драматургії, а також архітектоніки, викладені в у цій статті, стане у нагоді для всіх, хто вивчає історію мистецтв, сучасну практику в галузі медіа-мистецтва, створює твори, які синтезують в собі звукові і зорові образи, а також – для студентів фаху «мистецтвознавство». Широкоаспектність цієї теми передбачає її подальше дослідження, яке може бути репрезентовано у моніторинзі нововиявлених зразків аудіовізуального простору, а також через компаративний аналіз картин минулого і сьогодення, що дає можливість зробити висновки про еволюцію, не тільки технічної сторони творчого процесу при створенні цього поля, а й збагаченні ідейного змісту аудіовізуального простору.

#### *Література*

1. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36, № 1. С. 213–223.
2. Левченко О. Зміна парадигми аудіовізуальних мистецтв у ситуації експансії цифрових технологій. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. № 2. С. 2888-2893.
3. Nagel L. The SceSam Project – Interactive dramaturgies in performing arts for children. Youth Theatre Journal. 2016. Vol. 30, No. 2. P. 149-170.
4. Patel R. The maker of imaginary worlds: interactive theatre for early years. URL: <https://www.researchgate.net/publication/350431222> (date of access 10.09.2021.)
5. Харенко А. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2019. № 55. P. 155-169.
6. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных форм. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
7. Watkins J. An investigation into composing visual music today. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330283594> (date of access 10.09.2021.)
8. Watkins J. Animacy, motion, emotion and empathy in visual music: Enhancing appreciation of abstracted animation through wordless song. URL:

<https://www.researchgate.net/publication/330285471>  
(date of access 10.09.2021).

9. Watkins J. Composing visual music: Visual music practice at the intersection of technology, audio-visual rhythms and human traces. URL: <https://www.researchgate.net/publication/324242145> (date of access 10.09.2021).

10. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters. URL: <https://www.researchgate.net/publication/300848139> (date of access 10.09.2021).

11. Baños R., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation in a Global Context. URL: <https://www.researchgate.net/publication/304984475> (date of access 10.09.2021).

12. Лаврова С. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 32–44.

13. Франтова Т. Визуализация музыкальной формы на экране монитора, на бумаге, на концертной эстраде. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 130–140.

14. Mota M. Creative process and documentation: Digital archiving and music theatre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre*. 2020. Vol. 10, No. 4. P. 1–24.

15. Тараева Г. Мультимедиа в современной культуре и музыкальном обучении. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 141–152.

16. Dias J., Penha R., Morgado L., Veiga P. Tele-media-art: Feasibility tests of web-based dance education for the blind using kinect and sound synthesis of motion. *International Journal of Technology and Human Interaction*. 2019. Vol. 15, No. 2. P. 11–28.

17. Gerber N., Bryl K., Potvin N., Blank C. Arts-based research: Approaches to studying mechanisms of change in the creative arts therapies. *Frontiers in Psychology*. 2018. No. 9. Article number: 2076.

18. Jänisch P. A very short fascicle on music's: Dramaturgy and use in adult animation series. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*. 2020. No. 15. P. 65–114.

### References

1. Landyak, O. (2017). Audiovisual art as a concept in contemporary art discourse. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho Natsionalnoho Universytetu*, 1(36), 213–223 [in Ukrainian].

2. Levchenko, O. (2018). A paradigm of audiovisual arts shifts in the situation of expansion of digital technologies. *Visnyk Kyiv'skoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 2, 2888–2893 [in Ukrainian].

3. Nagel, L. (2016). The SceSam Project – Interactive dramaturgy in performing arts for children. *Youth Theatre Journal*, 30(2), 149–170.

4. Patel, R. (2020). The maker of imaginary worlds: interactive theatre for early years. URL: <https://www.researchgate.net/publication/350431222>.

5. Kharenko, A. (2019). Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoryi i praktyky osvity*, 55, 155–169 [in Ukrainian].

6. Zukkerman, V. A. (1980). Analysis of musical works: General principles of development and formation in music. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Watkins, J. (2017). An investigation into composing visual music today. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330283594>.

8. Watkins, J. (2016). Animacy, motion, emotion and empathy in visual music: Enhancing appreciation of abstracted animation through wordless song. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330285471>.

9. Watkins, J. (2018). Composing visual music: Visual music practice at the intersection of technology, audio-visual rhythms and human traces. URL: <https://www.researchgate.net/publication/324242145>.

10. Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. URL: <https://www.researchgate.net/publication/300848139>.

11. Baños, R., Diaz-Cintas, J. (2015). Audiovisual translation in a global context. URL: <https://www.researchgate.net/publication/304984475>.

12. Lavrova, S. (2019). New music and experimental cinema: the work of Bernhard Lang in the context of New Media Art. *Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture*, 1, 32–44 [in Russian].

13. Frantova, T. (2019). Visualization of a musical form on a monitor screen, on paper, on a concert stage. *Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture*, 1, 130–140 [in Russian].

14. Mota, M. (2020). Creative process and documentation: Digital archiving and music theatre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre*, 10(4), 1–24.

15. Taraeva, G. (2019). Multimedia in modern culture and musical education: Synthesis problems in contemporary musical culture. *Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture*, 1, 141–152 [in Russian].

16. Dias, J., Penha, R., Morgado, L., Veiga, P. (2019). Tele-media-art: Feasibility tests of web-based dance education for the blind using kinect and sound synthesis of motion. *International Journal of Technology and Human Interaction*, 15(2), 11–28.

17. Gerber, N., Bryl, K., Potvin, N., Blank, C. (2018). Arts-based research: Approaches to studying mechanisms of change in the creative arts therapies. *Frontiers in Psychology*, 9, article number 2076.

18. Jänisch, P. (2020). A very short fascicle on music's. dramaturgy and use in adult animation series. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 15, 65–114.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2021  
Отримано після доопрацювання 13.10.2021  
Прийнято до друку 19.10.2021*

УДК 791.83(477)

**Цитування:**

Кашуба В. Г. Гастрольна діяльність «Укрдержцирку» як індикатор «здоров'я» галузі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 196-201.

Kashuba V. (2021). Touring activities of Ukrderzhztsirk as a domain's "health" indicator. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 196-201 [in Ukrainian].

*Кашуба Владислав Геннадійович, аспірант кафедри організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*  
<https://orcid.org/0000-0002-4022-3626>  
[vladgrek616@gmail.com](mailto:vladgrek616@gmail.com)

## ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ «УКРДЕРЖЦИРКУ» ЯК ІНДИКАТОР «ЗДОРОВ'Я» ГАЛУЗІ

**Мета статті.** Виявити й проаналізувати результативність гастрольної діяльності української державної циркової системи від початку 1990-х рр. **Методологія дослідження.** Дослідження оперує архівними відомостями щодо роботи «Укрдержцирку». Историко-фактографічний метод допомагає зафіксувати результати розвитку гастрольної діяльності. Компаративний метод дозволяє виявити особливості феномену, характерні організаційно-творчі тенденції та дати їм оцінку. **Наукова новизна.** Уперше висвітлено й охарактеризовано основні тенденції гастрольної діяльності державної циркової системи останніх трьох десятиліть. **Висновки.** Результативність гастрольної діяльності характеризується спадними тенденціями, що відповідає загальній динаміці організаційно-творчого процесу після розпаду «Союздержцирку». Імовірно, одним із чинників занепаду стала нездатність «главку» забезпечити належне централізоване управління системою. «Укрдержцирк» має певні досягнення, зокрема, заснування власного бренду, встановлення ділових контактів, здійснення гастролей українських програм за кордоном. Однак експорт державного циркового продукту занепадає, а перспективність імпорту знижується на тлі дорожнечі іноземного продукту. Очевидною є потреба перегляду організаційно-творчих підходів до зовнішньоекономічної діяльності.

**Ключові слова:** український цирк, радянський цирк, гастролі, «Укрдержцирк», «Союзгосцирк», циркове підприємство, цирковий продукт.

*Kashuba Vladyslav, graduate student of the Department of Theatre Business Management, Kyiv National Theatre, Cinema and Television University of I. K. Karpenko-Kary*

### **Touring activities of Ukrderzhztsirk as a domain's "health" indicator**

**The purpose of the article** is to identify and analyze the effectiveness of the Ukrainian state circus arts system's touring activities from the early 1990s. **Methodology.** The study analyses archival information on the Ukrderzhztsirk's work. The historical-factographic method helps to record the results of the circus touring activities development. Comparative analysis allows detecting the specifics of the phenomenon, revealing its organizational and creative trends, and evaluating them. **Scientific novelty.** For the first time, the main trends of the Ukrainian state circus touring activities held since the early 1990s were revealed and characterized. **Conclusions.** The touring activities' effectiveness is characterized by declining trends – something that corresponds to the general dynamics of the "post-Soiuzgostsirk" organizational and creative process. Probably one of the decline factors was that of the head organization's inability to provide the circus system with a properly centralized management. Ukrderzhztsirk has some achievements, in particular, its own brand-name founding, business contacts establishing, organizing of abroad tours for Ukrainian programs. However, the state circus product's export faces its decline, while the sector of import is not prospective as a foreign product is too expensive. Obviously the current organizational and creative approaches to foreign economic activities performing are in need to be revised.

**Keywords:** Ukrainian circus arts, Soviet circus, touring, Ukrderzhztsirk, Soiuzgostsirk, circus arts enterprise, circus arts product.

Актуальність теми дослідження. Маючи вікові традиції та, імовірно, тисячолітній літопис, український цирк лічить свою новітню історію від початку 1990-х років,

відколи вперше отримав змогу оформитися як цілковито автономна національна виробничо-творча система. Як уже розглядалося в попередніх публікаціях [11; 10; 20], останні

три десятиріччя характеризувалися низкою трансформацій, що докорінно змінили організаційно-творчий профіль вітчизняної циркової системи. Їхній аналіз має бути доповнений оцінкою тенденцій гастрольної діяльності, результативність якої не без підстав вважається одним із маркерів здоров'я галузі.

Пропоноване дослідження присвячене гастрольній активності українського циркового «главку» – «Укрдержцирку», відомого також як Державна циркова компанія України (далі в тексті – ДЦКУ). Створювана як керівний орган централізованої державної циркової системи, компанія, хоч і позбулася згодом повноважень «центру», утім донині контролює ліву частку державного циркового продукту (як окремих номерів, так і цілісних програм/вистав). Необхідним убачається аналіз організаційно-творчих аспектів гастрольної діяльності. Комплексний розгляд основних тенденцій посприяє оптимізації й розвитку гастрольної діяльності державного цирку.

Аналіз досліджень і публікацій. Гастрольна діяльність вітчизняного цирку розглядалася в літературі здебільшого стосовно радянського періоду, зокрема багаторічним очільником «Союздержцирку» Ф. Бардіаном [2; 3]. Про тріумфальні успіхи радянських циркових гастролерів свідчать знані митці й циркознавці [19; 16; 4 та ін.]. Разом із тим, малодослідженими є результативність гастролей українського державного цирку та відповідні організаційно-творчі проблеми – питання, розгляд яких суттєво впливає на поліпшення перспектив циркового мистецтва в Україні.

Мета дослідження – виявити й проаналізувати результативність гастрольної діяльності української державної циркової системи від початку 1990-х рр.

Виклад основного матеріалу. Експорт циркового продукту був одним із головних завдань радянського цирку, а його обсяги – показовим мірилом організаційно-творчої ефективності галузі. Справді, кореляція між результативністю гастрольної роботи й рівнем розвитку циркового мистецтва є очевидною й навряд чи потребує доведення.

За свідченням Ф. Бардіана, уперше радянський цирк виїхав із повною програмою на гастролі до Монголії 1934 року, що дозволило тамтешнім колегам перейняти досвід і створити власний цирк уже за кілька років. Загалом, цирку в соціалістичних країнах багато в чому завдячували готовності

радянських колег ділитися досвідом і їхньою допомогою щодо організаційно-творчих питань. З 1955 р. з низкою країн практикувався взаємний обмін цирковими програмами на регулярній основі, а також укладалися збірні міжнародні вистави [3].

Першими країнами Заходу, що прийняли радянську програму у 1956 р., стали Бельгія, Франція та Англія. Відтак пропозицій від західних імпресаріо ніколи не бракувало. Їх надходило стільки, що можна було б гастрювати водночас у тридцяти країнах, але за браком програм, антрепренери «шикувалися в чергу» на роки вперед. Гастролі за кордоном починалися з 2-3 програм на рік у кінці 1950-х, сягнувши 15 програм щороку в 1960-1970-тих, при задіяному контингенті в 900 осіб, що за рік об'їздили 30 країн [3]. Згодом, за свідченням російського циркового діяча М. Сквірського, за кордон виїжджали до 30 повноцінних програм на рік [16].

Наприкінці 1960-х І. Черненко писав: «За останні 13 років артисти радянського цирку побували на всіх континентах. Всюди одностайне визнання, всюди тріумф» [19]. Кількома роками пізніше Ф. Бардіан звітує: «За 20 років наш цирк подивилися понад 20 мільйонів людей, і гастролі тривають. Радянський цирк гастрював у 70 країнах, і щороку географія наших гастролей розширюється» [3]. Таким чином, починаючи з 1950-х і до 1990-х вітчизняний цирк мав приголомшливий успіх у світі [4]. Партнерами за кордоном виступали тільки імпресаріо, бо директори західних цирків воліли наймати окремі номери до власних програм; «Союздержцирк» натомість пропонував тільки повні програми [3].

В «Укрдержцирку» одразу після його створення в 1993 р. гастрольна діяльність теж була в числі пріоритетів, і ставка робилася саме на повноформатні програми. У структурі «главку» з'явився міжнародний відділ, що опікувався організацією гастрольного обміну. Фахівці відділу шукали потенційних партнерів, звертаючись до іноземних посольств в Україні та до закордонних організацій, контакти яких удавалося знайти з різних джерел. Пропозиції щодо співробітництва, що їх розсилав потенційним партнерам «главк», містили опис програми й перелік номерів та виконавців; велася робота щодо створення фотокаталогу й відеотеки продукту, що мало полегшити його просування (див., напр., [13; 14; 15; 17, арк. 35]). Утім реальний попит на програми був

невисоким. З іншого боку, Україні нічим було повноцінно заповнити навіть власні майданчики. Водночас важливо було зберегти творчі й ділові стосунки з Росією. Виробництво циркового продукту вимагає років, конвеєр же потребував термінових рішень. Оскільки власного продукту було конче мало для покриття потреб української мережі стаціонарів, союз із Росією був вимушено неминучим.

Уже з перших років після розпаду «Союздержцирку» в українській державній цирковій системі спостерігалися такі особливості й тенденції експортно-імпоротної політики.

1. Різне зниження обсягів експорту продукту. Гастролю пострадянського цирку, зокрема українського й російського, у країнах далекого зарубіжжя швидко пішли на спад і на початку 2000-х були майже припинені навіть краще пристосованою до зовнішньоекономічної діяльності Росією [9]. Ідеться про закордонний прокат повноформатних програм, організованих у межах державних циркових систем їхніми «головними організаціями», тобто «Укрдержцирком» чи «Росцирком».

2. Превалювання партнерства пострадянських країн. Серед перших партнерів «Укрдержцирку» були цирки колишніх союзних республік, зокрема держав Закавказзя, Середньої Азії, Білорусі, Молдови та ін. [див., напр., 7]. Щодо країн далекого зарубіжжя, співпраця почала будуватися з Китаєм, Німеччиною, Польщею, Чехією, Туреччиною, країнами Арабського світу, Угорщиною, Болгарією, Північною Кореєю та ін. [див., напр., [15, арк. 10; 7; 13; 6]. Переважно ж гастролю зорієнтувалися на колишні радянські республіки. Очевидно, це було наслідком інерції зв'язків, утворених всесоюзним цирковим конвеєром, і прагненням мінімізувати втрати від їхнього розриву. Звуження географії гастролей обмежувало потенціал їхньої прибутковості, з огляду на майже однаково кризові умови в пострадянських країнах. Крім того, зосередження на партнерстві в межах СНД відтермінувало вихід на ринки країн далекого зарубіжжя.

3. Домінування Росії на пострадянському ринку. Від розпаду «Союздержцирку» Росія отримала численні переваги, оскільки контролювала майже весь цирковий продукт. Це призвело до диспропорції в гастрольному обміні й дозволило «Росциркові» диктувати умови.

Восени 1993 р. було укладено рамочний договір із «Росгосцирком», що український «главк» вважав окремим досягненням. Складена нібито на паритетних умовах, угода насправді обслуговувала російські інтереси, оскільки більшість експлуатаційно-господарських функцій з прокату гастрольної програми здійснювалася коштом і силами цирку, що її приймав. При цьому абсолютна більшість випадків «співпраці» стосувалася гастролей російських програм в Україні, а не навпаки. Дія договору мала дворічний термін [7]. Попередні договори між окремими цирками та «Росцирком» утратили чинність [8, арк. 9-10]. Таким чином, Україна, як і решта колишніх союзних республік, стала майданчиком для виступів російських програм, головним чином приймаючи їх у себе, а не постачаючи до Росії свої.

4. Конкурентні переваги Росії на ринку «далекого» закордону. Контроль над цирковим продуктом експортного призначення, створеного в СРСР, успадкувала Росія. Як і валютні кошти, зароблені спільними зусиллями, і решту майна, а також напрацьовані «мережу збуту» й організаційно-творчі підходи.

5. Брак налагоджених партнерських зв'язків. Україні довелося будувати зарубіжну партнерську мережу практично з нуля. Будучи інтегрованими в централізовану структуру «Союздержцирку», українські циркові діячі не брали участі в безпосередній організації зарубіжних гастролей і не мали відповідного досвіду та ділових контактів із імпресаріо й цирками інших країн.

6. Невідомість українського цирку як бренду. Задля створення імені й завоювання іміджу на міжнародному рівні «Укрдержцирком» було здійснено певні кроки: реєстрація фірмового знаку й імені; зобов'язання включати їх в афіші спільних програм; участь у міжнародних фестивалях тощо [8, арк. 18-20]. Утім ця діяльність не відзначалася послідовністю та ефективністю. Крім того, на створення імені об'єктивно потрібні або роки стабільної роботи на гідному рівні, або миттєві яскраві успіхи, чого в активі України не було.

7. Укладення довгострокових угод. Окрім уже згаданого договору з «Росцирком», було здійснено кроки щодо врегулювання принципів спільної діяльності новостворених циркових систем країн колишнього СРСР і закріплення їх у довгострокових угодах про співробітництво

між цирковими «главками» та з окремими цирками «далекого» закордону.

8. Установка на гастрольний обмін. Приймаючи програму з певної країни, «Укрдержцирк» прагнув обміняти її на свою виставу на паритетних умовах. Проте, у стосунках із «Росцирком» про паритет не йшлося, у першу чергу, через низький попит із боку Росії, а також через брак вітчизняного продукту.

9. Низька прибутковість гастролей, як у частині експорту, так і імпорту. Оскільки нагальним було налагодження зв'язків і завоювання нових ринків, гастролі розглядалися як прибуткові в перспективі. Український продукт експортної якості нерідко був задорогим у експлуатації. Так, успішна в творчому сенсі програма «Цирк на льоду» з атракціоном «Північне сяйво», створена в середині 1990-х років, користувалася попитом за кордоном, проте навряд чи могла розраховувати на комерційну окупність: громіздка як у сенсі колективу (біля 80 осіб), так і багажу та тварин (близько 40 т ваги), вона була дорогою в утриманні, а надто ж – у транспортуванні. Так, доставка її в Саудівську Аравію оцінювалася в 50-60 тис. дол. в один кінець [12, арк. 45-46]. Практикований «главком» обмін програмами нерідко був нерівноцінним: партнерам надавали кращі умови, ніж отримували в обмін. Загалом, умови контрактів часто були не вигідними в комерційному плані. Разом із тим, навіть і вони далеко не завжди виконувалися зарубіжними партнерами, особливо в частині повної і вчасної оплати. Перспектива виходу на прибутковість гастролей постійно відтерміновувалася в часі, паралельно з аналогічною метою на внутрішньому ринку. Таким чином, у багатьох випадках продукт експлуатувався за умов, коли не покривався навіть амортизаційний знос, що ставило під загрозу здатність системи до самовідтворення. Утім, попри низьку окупність закордонних гастролей, вони приносили «главкові» часом більше зиску, ніж внутрішній конвеєр. Так, у 1999 р. у структурі доходів ДЦКУ річна сума відрахувань за прокат державного циркового продукту за межами системи (у приватних та закордонних гастролях) більш як учетверо перевищувала суму за прокат у внутрішньому конвеєрі (496,3 тис. грн проти 123,8 тис. грн відповідно [18]).

10. «Роздрібний» експорт. До закордонного прокату були допущені окремі атракціони та номери, а не обов'язково повні вистави. Формувалися також збірні програми

за участю виконавців із інших пострадянських республік, причому здебільшого організатором гастролей виступала не Україна. У таких випадках, нерідко наші артисти оплачувалися гірше, ніж решта учасників програми, навіть коли забезпечували її найвидовищнішу частину.

11. Приватні контракти. Окремі виконавці почали працювати за кордоном приватно, а не як представники «Укрдержцирку». «Главк» зберігав за гастролерами робочі місця й отримував відсотки з їхніх гонорарів. Артист укладав два договори: один – із іноземним роботодавцем чи агентом, а інший – із «Укрдержцирком». Це практикувалося й у разі роботи на вітчизняних приватних прокатників – як у цирках-шапіто, так і в програмах для стаціонарних цирків. Так утворилася парадоксальна схема: «Укрдержцирк» фактично прокатує свій номер на своєму майданчику, але через приватного посередника. Те ж саме, до речі, відбувалося й у разі включення українських артистів у програми «Росцирку» – тоді посередником, відповідно, виступав російський «главк».

12. Утрата «главком» контролю над власним ринком, у т.ч. у частині зовнішньоекономічної діяльності. Рік від року Україною гастролювали дедалі більше цирків-шапіто, у т.ч. іноземних, не погоджуючи свою діяльність із «Укрдержцирком» і становлячи конкуренцію стаціонарам та «Циркові на сцені». При цьому якість вистав у шапіто була досить низькою. Так, за свідченням О. Житницького, уже на початку 2009-х в Україні працювало біля 35 шапіто, лише 5-6 із яких мали гідний рівень [1]. Це негативно позначилося на популярності цирку та його затребуваності в глядачів.

13. Утрата контролю над українським продуктом, його відтік за кордон. В умовах ринкової економіки та відкритих кордонів «Укрдержцирк» не мав суттєвих важелів, щоб зупинити прагнення виконавців заробити самостійно. Попри формальну належність майнових та авторських прав на продукт «главкові», артисти нерідко вивозили з собою за кордон не тільки власне номер, а й майно, потрібне для його виконання. Мабуть, найпоказовішим був випадок вивезення до Росії цілого атракціону «Північне сяйво» «Цирку на льоду» його керівником О. Денисенком на початку 2000-х. Виїхавши до Москви за гастрольною угодою ДЦКУ, колектив залишився разом із майном у Росії під приводом арешту задіяних у атракціоні білих ведмедів, нібито незаконно

привласнених Україною під час розподілу майна колишнього «Союздержцирку». Аргументи про те, що Україною було вкладено величезні кошти на постановку, яка тривала 2 роки, про належність їй дороговартісного майна (комплекс «Цирк на льоду» для створення льодової арени, клітки для тварин та інше обладнання) тощо, жодним чином не вплинули. Натомість «Росцирк» запропонував сплатити Україні якісь копійки за майно, як нібито майже цілковито амортизоване, аби поставити його собі на баланс. Позиція, зайнята О. Денисенком, не залишила сумнівів, що все планувалося заздалегідь, а гастрольний контракт був лише приводом вивезти майно з України.

Наведені вище тенденції, вочевидь, певною мірою завдячують хаотичності й раптовості процесів розпаду всесоюзного циркового конвеєру, що на тлі несприятливих соціально-економічних умов поставили новоутворену національну циркову систему України на межу виживання. Водночас, низька результативність гастрольної діяльності є наслідком помилковості обраних організаційно-творчих підходів та свідчити про потребу їхнього перегляду.

Наукова новизна. Уперше виявлено й проаналізовано основні тенденції гастрольної діяльності українського державного цирку, проваджуваної від початку 1990-х років «Укрдержцирком».

Висновки. Таким чином, перебіг змін у гастрольній діяльності характеризується низкою негативних, у масі своїй, тенденцій та явищ, що відповідають загальній картині погіршення ефективності організаційно-творчого процесу після розпаду союзного циркового конвеєру. Утрата «главком» координаційної здатності та послаблення його ефективності у виконанні основних організаційно-творчих функцій безпосередньо позначилися на результативності зовнішньоекономічної діяльності. Безперечно позитивним є прагнення розвивати закордонну гастрольну діяльність, що реалізується «главком» через низку цілеспрямованих заходів: заснування власного бренду, встановлення ділових контактів, здійснення гастролей українських програм за кордоном. Однак тривожні тенденції переважають: експорт державного циркового продукту занепадає, а перспективність імпорту знижується на тлі дорожнечі іноземного продукту. Очевидною є потреба в перегляді сформованих організаційно-творчих підходів щодо гастрольної політики. Отримані

результати є відправним пунктом і спонукою до подальших досліджень щодо оптимізації гастрольної конкурентоспроможності державного цирку, налагодження збалансованого експорту й імпорту циркового продукту.

### Література

1. Алексей Житницкий: «Я могу с гордостью сказать, что Харьковский цирк - ведущее цирковое предприятие в Украине». Status Quo. 21.10.2003. URL: [https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/al\\_eksej\\_zhitnickij\\_ya\\_mogu\\_s\\_gordostyu\\_skazat\\_chno\\_harkovskij\\_cirk\\_vedushee\\_cirkovoe\\_predpriyatие\\_v\\_ukraine/](https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/al_eksej_zhitnickij_ya_mogu_s_gordostyu_skazat_chno_harkovskij_cirk_vedushee_cirkovoe_predpriyatие_v_ukraine/).
2. Бардиан Ф. Г. Организация и планирование циркового производства. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml>.
3. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000006/index.shtml>.
4. Баринов В. А. Феномен цирка в современной культуре. Общественные науки и современность. № 3. М.: РАН, Издательство «Наука», 2012. С. 168 – 176.
5. Договори від 18 листопада 1993 р. <...>. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літер. і мист. України). Ф. 1393. Оп. 1. Спр. 7.
6. Договори, угоди <...>. 30.01 – 12.12.1996. (Там само). Спр. 35.
7. Договори, угоди <...>. 16.03 – 11.10.1995. (Там само). Спр. 22.
8. Документи наради <...>. 29-30.11.1993. (Там само). Спр. 4.
9. Калмыков А. Состояние и перспективы развития современного циркового искусства России. Эхо Москвы. 19.07.2012. URL: <https://echo.msk.ru/programs/razvorot/910384-echo/>.
10. Кашуба В. Г. Організаційно-творчі трансформації українського цирку: від централізації до реформ (1993 р. – донині). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. Вип. 36. С. 189 – 195. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.431>.
11. Кашуба В. Г. Періоди розвитку українського цирку на сучасному етапі (кінець ХХ — початок ХХІ століття). Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 171-181. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>.
12. Листування з Міністерством економіки України, Міністерством культури <...>. 04.01 – 14.12.1999 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 1393. Оп. 1 Спр. 63.
13. Листування з МКУ <...>. 22.01 – 30.12.1996 р. (Там само). Спр. 34.
14. Листування з МКУ <...>. 11.06 – 22.10.1993 р. (Там само). Спр. 6.
15. Листування з Президентом України <...>. 10.01-11.10.1994. (Там само). Спр. 15.

16. Проблемы развития циркового искусства обсудили в Общественной палате. ФКП «Росгосцирк». 03.12.2015. URL: <http://www.circus.ru/press-service/reports-and-speeches/10874/>.

17. Протоколи №№ 1-52 оперативних нарад у президента творчого об'єднання. 13.01-29.12.1997. ЦДАМЛМ України Ф. 1393. Оп. 1. Спр. 42.

18. Річний баланс за 1999 р. (Там само). Спр. 66.

19. Черненко И. М. Еще раз от автора // И. М. Черненко. Здравствуй, цирк! М., 1968. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st016.shtml>.

20. Kashuba V. Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. Popular Entertainment Studies. University of Newcastle, Australia, 2021. Vol. 11. Issue 1-2. Pp. 25-45.

### References

1. Aleksei Zhytnitskiy: «I can proudly say that the Circus of Kharkiv is the leading circus enterprise of Ukraine». Status Quo. October 21, 2003. URL:

[https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/aleksej\\_zhitnickij\\_ya\\_mogu\\_s\\_gordostyu\\_skazat\\_chno\\_harkovskij\\_cirk\\_veduschee\\_cirkovoe\\_predpriyatye\\_v\\_ukraine/](https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/aleksej_zhitnickij_ya_mogu_s_gordostyu_skazat_chno_harkovskij_cirk_veduschee_cirkovoe_predpriyatye_v_ukraine/). [In Russian].

2. Bardian, F. G. (1981). Organization and planning of circus industry. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml>. [In Russian].

3. Bardian, F. G. (1977). Soviet circus on the five continents. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000006/index.shtml>. [In Russian].

4. Barinov, V. A. (2012). Circus phenomenon in the modern culture. Social sciences and modernity. Vol. 3. Moscow: RAN, Nauka. Pp. 168 – 176.

5. Agreements from November 18, 1993, <...>. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 7. [In Ukrainian].

6. Agreements. (January 30 – December 12, 1996). (Ibidem). File 35. [In Ukrainian].

7. Agreements. (March 16 – November 11, 1995). (Ibidem). File 22. [In Ukrainian].

8. Documents of the meeting. (October 29-30, 1993). (Ibidem). File 4. [In Ukrainian].

9. Kalmykov, A. (July 19, 2012). The state and development prospects of modern circus art in Russia. Echo of Moscow. URL: <https://echo.msk.ru/programs/razvorot/910384-echo/>.

10. Kashuba, V. (2020). Organizational and Creative Transformations of Ukrainian Circus: from Centralization to Reforms (1993 – present). Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development. 36, 189 – 195. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.431>. [in Ukrainian].

11. Kashuba, V (2020). Periods of Development of Ukrainian Circus during the Contemporary Era (late 20th through the early 21st century). Artistic Culture. Topical issues. 16 (1), 171-181. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>. [in Ukrainian].

12. Correspondence with the Ministry of Economy of Ukraine, Ministry of Culture. (January 04 – December 14, 1993). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 63. [In Ukrainian].

13. Correspondence with the Ministry of Culture. (January 22 – December 30, 1996). (Ibidem). File 34. [In Ukrainian].

14. Correspondence with the Ministry of Culture. (June 11 – October 29, 1993). (Ibidem). File 6. [In Ukrainian].

15. Correspondence with the President of Ukraine. (January 10 – October 11, 1994). (Ibidem). File 15. [In Ukrainian].

16. Problems of Circus Arts development were discussed in the Public Chamber. FKP «Rosgostsirk». (December 03, 2015). URL: <http://www.circus.ru/press-service/reports-and-speeches/10874/>. [In Russian].

17. Minutes No. 1-52 of the current meetings with the President of the Creative Association. (January 13 – December 29, 1997). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 42. [In Ukrainian].

18. Annual Balance sheet for 1999. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 66. [In Ukrainian].

19. Chernenko, I. M. (1968). One more from the author. In: I.M.Chernenko. Hello, Circus! Moscow. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st016.shtml>. [In Russian].

20. Kashuba, V. (2020). Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. Popular Entertainment Studies. 11 (1-2), 25-45. URL: <https://novoajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/241>

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2021  
Отримано після доопрацювання 01.10.2021  
Прийнято до друку 08.10.2021*