ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 291.37: 282: 796

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

КАТОЛИЦЬКІ САНКТУАРІЇ В УКРАЇНІ: ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ В ТУРИЗМІ

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

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

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

Католические санктуарии в Украине: перспективы использования в туризме

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

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

©Степанова О. А., 2018

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

Catholic Sanctuaries in Ukraine: Perspectives of Use in Tourism

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 316.74 (575)

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

АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОЦЕСІВ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ У ТУРКМЕНІСТАНІ

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

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

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

Аксиологические аспекты процессов культуротворення в Туркменистане

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

© Аманмурадов Н., 2018

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

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

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

Axiological aspects of processes of cultivation in Turkmenistan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

УДК 316.324.8:005

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

КУЛЬТУРА МЕНЕДЖМЕНТУ РАННЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

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

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

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

Культура менеджмента Раннего Средневековья

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

© Коваленко Є. Я., 2018

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

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

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

The culture of Management of the Early Middle Ages

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

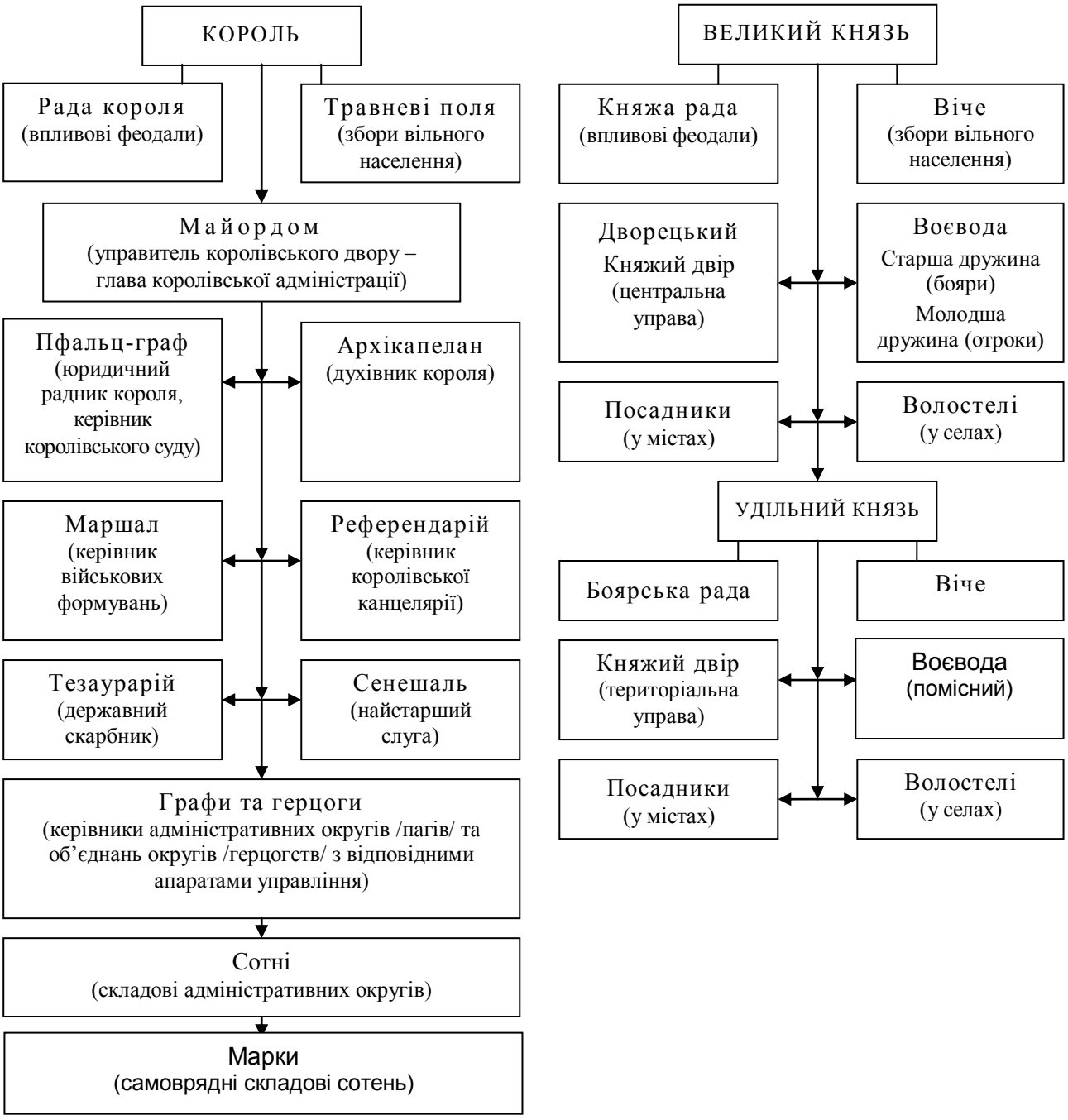
Однією з найбільш характерних рис феодалізму була наявність вертикальних відносин панування і підпорядкування. Уже в III ст. почався процес перетворення вільних виробників матеріальних благ і рабів у феодально-залежних селян, й утворення великого феодального землеволодіння.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

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

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

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

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

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

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

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

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

© Руденко С. Б., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 7.03:394.2(477)

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

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

ДО РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «НАРОДНОСТІ» У СВЯТКОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

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

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

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

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

К пониманию понятия «народности» в праздничной культуре Украины

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

УДК 004.928:338.48-1/-6

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

СТАНОВЛЕННЯ АНІМАЦІЇ ЯК НАПРЯМУ ТУРИСТИЧНОГО ДОЗВІЛЛЯ

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

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

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

Становление анимации как направления туристического досуга

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

© Килимистий С. М., 2018

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

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

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

Formation of Animation as the Direction of Tourist Leisure

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

References

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

УДК 008 (477)

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

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

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

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

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

Глобализационные культурные процессы и их влияние на функциональное назначение национальной культуры

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

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

©Бабкін В. О., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 316.4+78.01

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

РИТУАЛОВЕДЕНИЕ ЭМИЛЯ ДЮРКГЕЙМА В ФОРМИРОВАНИИ ГЕРМЕНЕВТИКИ КУЛЬТУРЫ

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

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

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

Ритуалознавство Еміля Дюркгейма у формуванні герменевтики культури

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

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

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

Ceremonialism of Emile Durkheim within the formation of hermeneutics of culture

©Волкова Г. В., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 008:312.421

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

СИСТЕМОГЕНЕЗ СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

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

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

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

Системогенез современных арт-практик

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

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

© Пономаренко Ю.В., 2018

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

Systemogenesis of modern art practice

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 008

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

МОДНІ ТЕКСТИ В СУБКУЛЬТУРІ ХІПІ

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

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

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

Модные тексты в субкультуре хиппи

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

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

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

Fashionable texts in hippies subculture

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

© Порхун Т. С., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75.052(450):726:75.071.1(477)

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

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

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

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

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

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

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

© Жердев В. В., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Была разработана следующая программа росписей.

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

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

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

Образы евангелистов над окнами также принадлежат кисти Д. Киплика.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

УДК 7.033.2:7.046:7.45

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

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

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

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

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

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

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

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

© Матвєєва Ю. Г., 2018

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Література

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

References

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

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

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

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

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

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

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

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

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

©Рижова О. О., 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 7.072(477)(091)

Удріс Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного
педагогічного університету

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ТОГОЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ НАУКИ ПРО МИСТЕЦТВО: ІДЕЇ, ТЕОРІЇ, МЕТОДИ

Метою роботи *є здійснення аналізу загальнонаукових умов та спеціальної теоретико-методологічної бази становлення в Україні фахового мистецтвознавства в к. XIX – на початку XX століття як складової тогочасної європейської науки про мистецтво.* ***Методологія дослідження*** *базується на засадах комплексного підходу та застосуванні аналітичного, порівняльного, хронологічного, узагальнюючого методів для формування цілісного уявлення щодо наукових параметрів національних досліджень української образотворчої класики в окреслену добу.* ***Наукову новизну*** *роботи обумовлюють огляд та систематизація значимих національних загальнокультурних ідей і керівних теорій європейської науки про мистецтво кінця XIX – початку XX ст. як наукового інструментарію дослідницької діяльності вітчизняних фахівців. Визначені провідні методологічні засади мистецтвознавчих досліджень тієї доби: знавецтво й теорія впливів, ідея національної неповторності художньої традиції, іконографічний, культурно-історичний, художньо-стилістичний методи пошукового аналізу як науково-теоретична основа праць українських дослідників-аматорів та фахівців. Розглянуто внесок провідних європейських вчених доби в розвиток наукового мистецтвознавства та вплив їхніх ідей на позиції українських вчених.* ***Висновки.*** *Розглянутий матеріал дозволяє обґрунтувати принципи наукового потенціалу досліджень українських мистецтвознавців доби самовизначення науки про мистецтво. Опираючись на сукупність вітчизняних соціально-культуротворчих чинників та панівні теоретико-методологічні засади європейського мистецтвознавства, українські вчені досліджуваного періоду досягають визначних успіхів у формуванні концепції національної неповторності вітчизняної образотворчості.*

Ключові слова: *народництво, знавецтво, теорія впливів, національний романтизм, культурно-історичний метод, стилістичний аналіз.*

Удрис Ирина Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Украинское искусствознание конца XIX – начала XX века в контексте европейской науки об искусстве: идеи, теории, методы

Цель исследования *– осуществление анализа общенаучных условий и специальной теоретико-методологической базы становления в Украине профессионального искусствознания в к. XIX – н. XX столетия как составляющей европейской науки об искусстве того времени.* ***Методология исследования*** *базируется на основах комплексного подхода и использовании аналитического, сравнительного, хронологического, обобщающего методов для формирования целостного представления относительно научных параметров национальных исследований украинской изобразительной классики обозначенной эпохи.* ***Научную новизну*** *обуславливают обзор и систематизация значимых национальных общекультурных идей и руководящих теорий европейской науки об искусстве конца XIX – начала XX столетия как научного инструментария исследовательской деятельности отечественных специалистов. Определены ведущие методологические основы искусствоведческих исследований той эпохи: знаточество и теория*

© Удріс І. М., 2018

влияний, идея национальной неповторимости художественной традиции, иконографический, культурно-исторический, художественно-стилистический методы поискового анализа как научно-теоретическая основа трудов украинских исследователей-любителей и профессионалов. Рассмотрен вклад ведущих европейских учёных периода в развитие научного искусствоведения и влияние их идей на позиции украинских учёных. ***Выводы.*** *Рассмотренный материал позволяет обосновать принципы научного потенциала исследований украинских искусствоведов времени самоопределения науки об искусстве. Опираясь на совокупность отечественных социально-культурообразующих факторов и господствующие теоретоко-методологические основы европейского искусствознания, украинские учёные исследуемого периода достигают очень весомых успехов в формировании концепции национальной неповторимости отечественного изобразительного искусства.*

Ключевые слова: *народничество, знаточество, теория влияний, национальный романтизм, культурно-исторический метод, художественно-стилистический анализ.*

***Udris Irina**, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Fine Arts Department, Krivoy Rog State Pedagogical University*

Ukrainian art history of the late XIX-early XX century in the context of the European science of art: ideas, theories, methods

Purpose of Article *is to carry out an analysis of general scientific conditions and a particular theoretical and methodological basis for the formation of professional art history in Ukraine in the XIX – n. XX century as a component of the European science of the art of that time.* ***The methodology*** *of the research is based on the foundations of an integrated approach and the use of analytical, art-comparative, chronological, generalizing methods for the formation of a holistic view of the scientific parameters of national studies of the Ukrainian pictorial classics of the epoch.* ***The scientific novelty*** *is conditioned by the review and systematization of significant national general cultural ideas and leading theories of European science on the art of the late XIX-early XX century as a scientific tool for the research activities of domestic specialists. The leading methodological foundations of art studies of the era were determined: the knowledge and theory of influences, the idea of the national uniqueness of the artistic tradition, iconographic, cultural-historical, artistic-stylistic methods of search analysis as the scientific theoretical basis of the works of Ukrainian amateur and professional. The contribution of the leading European scientists of the period is considered in the development of scientific art criticism and the influence of their ideas on the position of Ukrainian scientists.* ***Conclusions.*** *The material examined allows us to substantiate the principles of the scientific potential of the studies of Ukrainian art critics of the time of self-determination of the science of art. Relying on the totality of domestic socio-cultural factors and the prevailing theoretical and methodological foundations of European art history, the Ukrainian scientists of the period under investigation achieve very significant successes in the formation of the concept of national uniqueness of the national fine arts.*

Key words: *populism, knowledge, influence theory, national romanticism, cultural-historical method, artistic-stylistic analysis.*

Актуальність теми дослідження. Становлення українського наукового мистецтвознавства припадає на кінець XIX – початок XX ст. В означений період відбувається формування двох споріднених, але відносно самостійних наукових шкіл: львівської та київської. Зокрема, мистецтвознавство київського кола утворило науковий напрям з чітко визначеною орієнтацією, утверджуючи шляхи і методи обґрунтування самостійності українського мистецтва та введення художньої класики України в європейський культурний процес. Наукові досягнення вітчизняних дослідників тих літ обумовлюють актуальність докладного вивчення засад формування науки про мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні роки помітно зросло зацікавлення зазначеною проблемою і її важливі аспекти висвітлюються в працях М. Селівачова, С. Білоконя, С. Побожія, М. Криволапова, Т. Кара-Васильєвої, О. Ноги, В. Ханка, А. Пучкова, О. Франко, В. Ульяновського, М.Палієнко, О. Мандебури-Ноги, Р. Яціва. Водночас, ряд питань залишається недостатньо висвітленим, зокрема – дослідження умов та теоретичних основ становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства.

Мета дослідження – виявлення загальнокультурних і фахових методичних засад, що сприяли процесу формування української науки про мистецтво як складової європейського мистецтвознавства окресленої доби.

Виклад основного матеріалу. Процес суспільного захоплення вивченням власної образотворчої спадщини, що спостерігається в Україні в останні десятиліття XIX ст., сприяв активному становленню мистецтвознавства як самостійної галузі наукового знання. Сукупність чинників та осередків формування науки про мистецтво стала підґрунтям плідного вирішення комплексу проблем і завдань й обумовила притаманні їй у ці роки особливості, закономірності зародження та розвитку. Серед них найважливішими видаються: процес виділення кола явищ, що підлягали вивченню, тобто – предмет даної науки, взаємодія з іншими галузями гуманітарного знання та зародження специфічної методології.

Через недостатню розробку проблеми становлення українського мистецтвознавства вести мову про визначення всього спектру методологічних установок в працях кінця XIX – початку XX ст. є передчасним. Разом з тим, слід окреслити коло загальнокультурних позицій тогочасного українознавства та провідних ідей, теорій і методів європейської науки про мистецтво, на яких базуються значною мірою дослідження українських авторів.

На позиції дослідників української образотворчості в останній третині XIX ст. вагомо вплинули загальні науково-світоглядні історико-етнографічні тенденції, реалізовані в працях відомих вчених. Ряд науковців середини століття, таких як П. Куліш та М. Костомаров, віддавало перевагу романтичному народництву. Згідно цієї позиції уособленням народу, творцем і охоронцем всіх його духовно-матеріальних цінностей було селянство, а панівний клас характеризувався як такий, що втратив народний творчо-продуктивний характер [9, 71]. В останній чверті XIX ст. набуває популярності «реалістичне» народництво, представлене, зокрема, В. Антоновичем та М. Драгомановим, в основі якого лежать принципи історизму та еволюціонізму. Дослідники мистецтва, що дотримувались подібних поглядів, вважали творцем національної культури весь народ і зокрема – творчу інтелігенцію. Вплив означених підходів певним чином виявився в розмаїтті позицій фахівців початку XX ст. стосовно форм і стилю вітчизняної образотворчості.

Народницька науково-світоглядна позиція сприяла активізації гендерної складової серед дослідників вітчизняного мистецтва, особливо – народного. Цілий ряд представниць національно свідомих кіл української інтелігенції та дворянства починають вивчати, збирати й популяризувати зразки давньої народної творчості і твори сучасних майстрів. Зокрема, їхню увагу привертають найбільш близькі

жіночій душі види ужиткового мистецтва: вишивка, ткацтво, килимарство. Активними дослідницями народної орнаментики й колекціонерами були П. Литвинова, О. Косач, Н. Шабельська, В. Капніст, К. Скаржинська. В цьому ж руслі доцільно розглядати діяльність українських жінок – організаторів кустарного руху в Україні. Вироби майстерень і артілей, створених зусиллями В. Ханенко, Н. Яшвіль, А. Семиградової та інших, здобули широке визнання [6, 36]. З початком XX ст. до цього руху приєднуються жінки, що мали художню освіту й однаково успішно виступали як організатори-дослідники і художники-творці – О. Прахова, Н. Давидова, Є. Прибильська. Діяльність українських дослідниць народного мистецтва відіграла значну роль у розвитку знань про яскраву галузь нашої художньої культури [11, 9].

Вітчизняні дослідники часів становлення мистецтвознавства опирались в своїх працях на провідні тогочасні наукові ідеї, теорії, методи, розповсюджені у даній галузі гуманітарних знань. Протягом XIX ст, коли в Європі повсюди проходить виділення мистецтвознавства в окрему науку, поважну роль у формуванні історії мистецтва як наукової дисципліни відіграло знавецтво. Знавцями називали високоосвічених любителів або ж науковців інших галузей знання, що займались переважно атрибуцією мистецьких творів, опираючись на описово-емпіричну методологію. Знавецтво запропонувало суму конкретних знань, що базуються на фактах як основу мистецтвознавства і представники цієї школи ввели в історію мистецтва численні прізвища митців, явища давнього мистецтва та нові атрибуції [3, 178-180]. Притаманні знавецтву повага до історико-художнього факту, до деталі, відсутність узагальнень, спостерігаються в працях низки київських дослідників кінця XIX ст., які співробітничали з часописом «Киевская старина». Зокрема, публікації В. Горленка, О. Лазаревського дають підстави пов’язати їх зі знавецтвом. Окремі спільні риси з даними позиціями можна виявити і в дослідженнях народної образотворчості як матеріальної етнографії таких видатних вітчизняних науковців, як О. Потебня і М. Сумцов.

Значну популярність в європейському мистецтвознавстві тих часів здобула теорія впливів, згідно з якою загальна історія мистецтва сприймалась як низка запозичень, виявлення котрих ставало вагомою складовою досліджень [1, 11]. Теорія впливів відіграла помітну роль у становленні концепції світового мистецтва як єдиного і безперервного процесу розвитку. Серед українських фахівців її прихильником певною мірою виступав Г. Павлуцький, в працях якого ретельно відстежується походження й еволюція тих чи інших вітчизняних художніх мотивів в контексті світового художнього процесу.

Однак, ця теорія обумовлювала дещо однобічне трактування явищ мистецтва, оскільки перевага віддавалась висвітленню традицій та запозичень з ігноруванням внутрішніх закономірностей розвитку мистецтва даного народу у конкретний період. Певною мірою на противагу теорії впливів в останній третині XIX ст. в національних наукових школах, зокрема – Східної та Північної Європи – утверджується ідея самобутності як домінанта у висвітленні пам’яток вітчизняної художньої творчості, віддзеркалюючи національно-романтичні пошуки межі століть. Поступово ця ідея стає провідною для українського мистецтвознавства,

передусім для таких науковців як Ф. Вовк, М. Біляшівський, М. Макаренко, К. Широцький, брати В. і Д. Щербаківські, В. Кричевський, Ф. Шміт.

Накопичення конкретних мистецтвознавчих знань викликало потребу у використанні певних методів, що давали б можливість синтезувати знавецтво як таке. Провідним методом для ряду представників європейських шкіл мистецтвознавства у другій половині XIX ст. був культурно-історичний метод, який розробляли І. Тен та Я. Бургхардт [5, 14-15]. Українська наука про мистецтво приєднується до шанувальників культурно-історичного методу, що відображено в публікаціях К. Широцького, Ф. Ернста, Ф. Шміта та багатьох інших. Поряд із цим у низці праць застосовувався – переважно у вивченні медієвістичного мистецтва – іконографічний метод, який широко запроваджував Н. Кондаков. Цей метод сформувався в XIX ст. в процесі більш систематизованого вивчення християнського мистецтва, де ікона трактувалась як єдиний образ, задуманий як об'єкт релігійного поклоніння і молитовного звернення [2, 156-159]. Завдяки іконографічному методу фахівці отримали можливість виявити і пізнати думку, що породила цей образ і дозволила втілити його в певній умовній формі. На історію образів опирався у своїх дослідженнях М. Петров, елементи методу простежуються у працях Є. Рєдіна.

Для частини дослідників різних європейських шкіл початку XX ст. характерним стало звернення до формально-стилістичного аналізу творів, що здавна шанувався в науці про мистецтво. У вітчизняному мистецтвознавстві схильність до такого аналізу простежується в працях Є. Кузьміна, Г. Лукомського, С. Яремича. Майстерно володіли засадами стилістичного аналізу в характеристиках специфічних ознак вітчизняної образотворчості Ф. Шміт, Ф.Ернст. Загалом складність та неоднорідність теоретико-методологічних ідей і позицій як ознака фахового наукового мистецтвознавства доби становлення позитивно впливала на формування об'єктивних поглядів і закладала фундаментальні основи концепції історії українського мистецтва та специфіки його національних форм.

Вагомо впливали на тогочасне вітчизняне мистецтвознавство ідеї провідних європейських фахівців тих літ. Так, для українських дослідників давньої вітчизняної архітектури, як і для багатьох європейських архітекторів-практиків другої половини XIX століття, значну роль відіграли теоретичні праці Е. Віоле-ле-Дюка «Бесіди про архітектуру» та «Образний словник французької архітектури». Першим в західноєвропейській науці він включив до огляду визначних мистецьких явищ нарис про давньоруську архітектуру [4, 42-45].

Загального розголосу набули праці віденського вченого А. Ригля, в першу чергу – «Проблеми стилю», де простежується розвиток орнаменту за 5000 років і в підсумку утверджується ідея підпорядкування орнаменту внутрішнім стильовим закономірностям, а не технічним потребам чи прагненню наслідування природи [3, 122-123]. Обстоюється в дослідженні і принцип безперервного розвитку художніх форм та звільнення науки про мистецтво від матеріалістичних чи ідеалістичних ідей на користь вивчення саме форм. Вчений вводить у науковий обіг термін «kunstwollen», який зазвичай перекладається як «художній імпульс» і наполягає, що саме він лежить в основі образотворчості. Погляди А. Ригля знаходили як

прихильників, так і критиків – достатньо згадати, як Н. Кондаков критикував концептуальні положення вченого [7, 22-24]. Однак, не можна не помітити впливу ідей А. Ригля в працях українських вчених – зокрема М. Біляшівського, Г. Павлуцького, присвячених вивченню національної орнаментики.

Не менш популярними на межі століть були публікації віденця Й. Стржиговського. В його книзі «Схід чи Рим» того ж 1893 року руйнувалась усталена традиція вважати джерелом формування християнського мистецтва художню культуру Римської імперії [3, 127]. Вчений доводить, що витоки християнського мистецтва слід шукати на Сході: в Олександрії, Антіохії, Ефесі, Вірменії. Саме там формуються іконографічні засади християнства, принципи православної архітектури. Джерело європейської орнаментики також виводиться за межі Європи – в Іран, Персію, Сирію тощо. Осередком зародження сакральної архітектури Й.Стржиговський називав Північну Європу і вважав, що від первісних суден вікінгів ведуть початок конструкції дерев'яних церков Норвегії, Польщі, Словаччини, України, що вплинули на готичну архітектуру [10, 537]. Факт введення ученим українського сакрального будівництва в європейський контекст є важливим, однак, слід зауважити, що свої міркування щодо української архітектури він висловлював тоді, коли вже існувала досить ґрунтовна вітчизняна фахова література з указаної проблеми.

Нарешті, значну роль у становленні наукових орієнтирів фахівців кінця XIX – початку XX ст. відіграли праці Г. Вельфліна. У роботі «Ренесанс і бароко» він, базуючись на аналізі художніх форм, розглядає названі категорії не як стилі, що змінюють один одного, а як вияв протилежних способів художнього мислення [3, 134]. Надалі в своїх дослідженнях вчений розвиває науковий метод аналізу пам'яток мистецтва, що опирається на зіставлення стилістичних особливостей. Праця «Основні поняття історії мистецтва» може трактуватись як квінтесенція поглядів автора, декларуючи ідею чистої візуальності при сприйнятті мистецьких творів. Г. Вельфлін проводить тезу про створення «історії мистецтва без прізвищ» і без оціночних суджень з опорою на візуальне прочитання без коментарів [8, 16-17]. Його ідеї значною мірою вплинули на застосування формально-стилістичного аналізу в працях вітчизняних науковців початку XX ст.

Наукова новизна роботи полягає в огляді та систематизації значимих вітчизняних загальнокультурних ідей і керівних теорій європейської науки про мистецтво кінця XIX – початку XX ст. як наукового інструментарію дослідницької діяльності вітчизняних фахівців.

Висновки. Динаміка процесу розвитку національного мистецтвознавства в означену добу викликає захоплення. В публікаціях 1870 – 1890-х років окреслюється предмет даної галузі знання і виявляється коло явищ, що підлягають вивченню, а саме – багатство й розмаїття вітчизняної образотворчої спадщини. На початку XX ст. відбувається кристалізація оцінних характеристик давньоукраїнського мистецтва, утвердження неповторності національної образотворчості. З'являються праці узагальнюючого концептуального спрямування, на порядок денний ставляться теоретичні проблеми, зокрема – проблема національного стилю. Дослідження національних форм образотворчості стало рушійною силою розвитку українського

мистецтвознавства незалежно від конкретної сфери наукових інтересів і тематики досліджень вітчизняних фахівців. Опираючись на панівні в тогочасному європейському мистецтвознавстві теоретико-методологічні засади, українська наука про мистецтво утверджує себе як повноцінна фахова галузь українознавства.

Література

1. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: національне образотворче мистецтво в працях вчених київської школи. Київ: Альтерпрес, 2007. 267 с.

2. Арнольд Д. История искусства. Очень краткое введение. Москва: АСТ- Астрель, 2008. 192 с.

3.Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. Москва, 1994. 528 с.

4.Горюнов В. С., Тубли М. П. Архітектура эпохи модерна. Санкт-Петербург, Стройиздат, С-Петерб. Отделение, 1992. 359 с.

5. История искусства / Ксавье Барраль и Альте. Москва: Астрель: АСТ, 2009. 192 с.

6. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» Київ: Либідь, 2005. 280 с.: іл.

7. Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Санкт-Петербург: Изд. Императ. Академии наук, 1904. 308 с.: ил.

8. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: У 3-х ч. Ч.3. Львів: Світ, 2005. 247 с.

9. Петров В. Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії та фольклористиці XIX – XX століть. Народна творчість та етнографія. 2000. №4. С.70-77.

10. Тарас Я. Йозеф Стржиговський – мистецтвознавець, відомий світу, невідомий Україні. П’ятий конгрес Міжнародної асоціації україністів. Історія. Ч.2. Чернівці, Рута. 2004. С.533-538.

11. Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. Біобібліографічні нариси. За ред.. М. Селівачова. Зошит І. Київ, Ред. Вісника «АНТ», 2003. 59 с.

References

1. Antonovich, E. & Udris, I. (2007). Ukrainian art of the late XIX – early XX century: national fine arts in the writings of scientists of the Kiev school. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

2. Arnold, D. (2008). History of Art. Very brief introduction. Moscow, AST-Astrel [in Russian].

3. Bazin, J. (n. d.). History of the history of art from Vasari to our days. Moscow [in Russian].

4. Goryunov, V.S. & Tubli, M. P. (1992). Architecture of the Art Nouveau. S.-Petersburg, [in Russian].

5. History of art. Xavier Barral and Alte. (2009). Moscow, AST-Astrel [in Russian].

6. Kara-Vasil'eva, T. & Chegusova, Z. (2005). Decorative Mystetstvo of Ukraine XX століття. In poshkah «great style». Kyiv: Libid [in Ukrainian].

7. Kondakov, N. P. (1904). Archaeological tour of Syria and Palestine. SPb. [in Russian].

8. Krvavich, D.P. & Ovsiychuk V. A. & Cherepanova S.A. (2005). Ukrainian art. In the 3rd part of Part 3. Lviv: Mir. [in Ukrainian].

9. Petrov, V. (2000). Methodological and philosophical directions in Ukrainian ethnography and folkloristics of the nineteenth and twentieth centuries. Folk art and ethnography. №4. pp.70-77 [in Ukrainian].

10. Taras, J. (2004). Josef Střigovský – art historian, world famous, unknown to Ukraine. Fifth Congress of the International Association of Ukrainians. History. Ch.2. Chernivtsi, Ruta pp.533-538 [in Ukrainian].

11. Shudrya, E. (2003). People's artist of art. Bibliographic essays. Under the editorship of M. Selivachova. Book I. Kyiv: ed. The ANT Bulletin [in Ukrainian].

УДК 069.51 (477) : 7.08 – 022.512 (045)

Баталкіна Валентина Іллівна,
керівник, автор і засновник
Запорізького музею-галереї
прикладної кераміки і живописної
творчості Іллі та Олексія Бурлай,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
burley.hiltmann@gmail.com

СКУЛЬПТУРА І ПЛАСТИКА МАЛИХ ФОРМ В МУЗЕЙНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ

Мета статті – р*озкрити стан і дослідити мистецькі особливості скульптури і пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експозиції Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай.* ***Методологія дослідження п****олягає в застосуванні методів мистецтвознавчого та порівняльного аналізу та композиційності, який демонструє існування мистецьких творів в музейній експозиції поряд із зразками архітектурно-будівельної кераміки.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у дослідженні дрібної пластики в музейній експозиції сучасного музею, виявленні специфіки образотворчої мови скульптури, пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експонуванні.* ***Висновки.*** *Визначено історично-мистецтвознавчий зміст музейних колекцій скульптури і пластики малих форм в експозиції Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай як комплексу культурних цінностей. Методом аналізу рукописів у Книгах відгуків, яких більше тисячі, доведено, що представлені в музеї-галереї твори образотворчого мистецтва позитивно впливають на цілісність і самоствердження особистості.*

Ключові слова: *скульптура, музей-галерея, пластика малих форм, музейна експозиція, культурні цінності.*

Баталкина Валентина Ильинична, *руководитель, автор и основатель Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Скульптура и пластика малых форм в музейной экспозиции

Цель работы. *Исследование раскрывает состояние и особенности искусства скульптуры и пластики малых форм в экспозиции Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай.* ***Методология исследования*** *заключается в использовании методов искусствоведческого и сравнительного анализа и композиционности, которые демонстрируют существование произведений искусства в музейной экспозиции рядом с образцами архитектурно-строительной керамики.* ***Научная новизна*** *работы заключается в исследовании мелкой пластики малых форм и их историческо-искуствоведческое содержание в экспозиции. Посетитель музея-галереи при созерцании произведений искусства расширяет свой жизненный опыт и границы сознания.* ***Выводы.*** *Определен историко-искусствоведческий смысл музейных коллекций скульптуры и пластики малых форм в экспозиции Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай. Методом анализа рукописей в Книгах отзывов, которых более тысячи, доведено, что представленные в музее-галерее произведения изобразительного искусства положительно влияют на целостность и самоутверждение личности.*

Ключевые слова: *скульптура, музей-галерея, пластика малых форм, музейная экспозиция, культурные ценности.*

© Баталкіна В. І., 2018

***Valentyna Batalkina**, Leader, Author, and Founder of Zaporizhye Museum-gallery of Applied Ceramics and Art Creativity of Ilya and Alexey Burley*

Sculpture and plastic arts of small forms in museum exposition

***Purpose of Article.** To disclose the state and explore the artistic features of sculpture and plastic arts of small forms as well as their historical and artistic study content in the exposition of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and artistic creativity of Ilya and Alexey Burley. **The methodology** of the study consists in the application of methods of artistic study, comparative analysis, and compositionality which demonstrates the presence of artworks in the museum exposition along with the articles of architectural and constructional ceramics. **Scientific Novelty** of the work consists in the study of plastic arts of small forms in the exhibition of the modern museum, the disclosure of specifics of artistic language of sculpture, synthetic techniques of small structures and their historical and creative content in the exposition. **Conclusions.** The historical and artistic content of the collection of sculpture and plastic arts of small forms in the exhibition of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and artistic creativity of Ilya and Alexey Burley as a complex of cultural values has been defined. The analysis of more than thousand entries in the Books of Comments has proved that artworks exhibited in the museum-gallery influence integrity and self-esteem of a personality.*

Key words: *sculpture, museum-gallery, plastic arts of small forms, museum exposition, cultural values*

Актуальність теми дослідження. Історично-мистецтвознавчий зміст скульптури і пластики малих форм потребує розкриття історії формування збірок та дослідження їхніх мистецьких особливостей згідно з історичними періодами в регіоні. Дослідження історії мистецтва керамічного виробництва Запорізького краю та творчості митців, що їх виробляли, спирається на дослідження попередників, які висвітлювали історію регіонального виготовлення кераміки від раннього періоду до сьогодення. Результати пошуку, ідентифікації, опису і класифікації керамічних виробів, будуть не повними, якщо не виокремлено та детально не проаналізовано історичні періоди виробництва у ХХ ст. Вироби декоративно-прикладного мистецтва, дрібна керамічна пластика Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай складають незначну частину предметно-речового фонду, але відіграють значну роль в сучасному музеї з точки зору трансляції культурних цінностей, пов’язаної з мистецькою особливістю предметів, творчістю митців та історичним доробком історії мистецтва виробництва глиняних виробів.

Мета статті – дослідити, як в сучасному музеї в умовах глобалізації культури експонуються скульптури і пластика малих форм, вироби із кераміки, розкрити їхній стан, дослідити мистецькі особливості, історично-мистецтвознавчий зміст в музейній експозиції.

Виклад основного матеріалу. Історія керамічного виробництва Запорізького краю нерозривно пов’язана з історією розвитку кераміки античних держав Північного Причорномор’я. За часів Х – ХІІІст. у південній частині острова Хортиця, поряд з сучасним Запорізьким музеєм-галереєю кераміки та живопису Іллі й Олексія Бурлай, якому у 2018 році виповнюється 10 років, було велике поселення слов’ян біля Протолчого броду, про що згадується в «Повести временных лет» за Лаврентієвським та Іпатієвським списками і Новгородським літописом. При проведенні розкопок поселення було знайдено чимало речей

побуту, прикраси, шматки глиняного слов'янського посуду із знаками київських князів, полив'яної розписної чаші, роботи, очевидно, візантійських майстрів та багато іншого. Цим відкривається ще одна сторінка в історії Запорізького краю щедрого на родовища глини та багатого на майстрів керамічних виробів.

Запорізький регіон багатий глинами і керамічним виробництвом. Розвиток виробництва кераміки на півдні України (сучасній Запорізькій області) має дуже глибоке коріння. Так, пам'ятки культури багатоваликової кераміки представлені в ближніх до Розівки – Кам'яних Могилах. Кургани зрубної культури розташовані, як правило, на терасах річок чи височинах по берегам. В похованнях знайдені глиняні сосуди з «ялинковим орнаментом». Трохи північніше Кам'яної Могили знайдено банковидний ліпний сосуд – вінчик сосуду прикрашає зигзаговий орнамент, що нанесений штампом з 6 прямокутними виступами [11]. Кожний із народів, що проживали на теренах півдня України в різні проміжки часу, мали свій вплив на розвиток приазовських степів і північного Причорномор'я, вносячи певний вклад в розвиток самобутньої культури регіону. Дослідження, проведені С. Ольговським торкаються і керамічних виробів скіфського періоду. В науковому виданні «Володарі степу» автором висвітлено дослідження та складено мапу «Скіфи у Північному Причорномор'ї VII ст. до н.е – III ст. н.е.», де відмічені території, які займали царські скіфи (що відомі своїми курганними похованнями), скіфи землероби або скіфи кочовики. Виявлено декілька постійних поселень кочових скіфів, саме значне таке городище знаходиться між селами Кам'янкою-Дніпровською і Знам'янкою, що у Запорізькій області. Городище було обнесене рівчаком і земляним валом, по гребню якого в прадавні часи йшла кладка з невипаленої цегли. Вважають, що саме це городище IV-III столітті до н.е. було ремісним і політичним центром Скіфії. Науковцями дослідження велись також і на Мамай-Горі. На могильнику Мамай-Гора зафіксовано 17 сосудів: горщики, корчаги, гутуси, чаші і глечики [2, 158-160]. Епоху бронзи Мамай-Гори характеризують як курганні, так і ґрунтові могильники. В одній з катакомб ґрунтового могильника знайдено керамічний сосуд з оригінальним орнаментом, який інтерпретується як піктограма [15]. Дослідження курганів епохи бронзи на правобережжі Дніпра відкрили багато цікавих артефактів по керамічному виробництву вказаного періоду [14, 49-83]. Досліджуючи ґрунтовий могильник біля с. Маячка, що у Запорізькій області за дослідженням В.В.Отрощенко, ранній період КБК датується в межах XVIII – XVII ст. до н.е., пізній – XVII – XVI ст. до н.е. [6, 83-90].

В Новомиколаївському районі с. Михайлівське відкрите поселення доби пізньої бронзи. Виявлена кераміка має випал чорно-сірого та темно – червоного кольору з домішками формувальної маси у вигляді піску та шамоту. У селищі Воскресенка знайдені поселення доби пізньої бронзи. Кераміка має випал коричневого та чорно-сірого кольору з домішками піску та шамоту. Окремі фрагменти орнаментовані пружком.

У Приморському районі м. Приморськ зібрані фрагменти ліпної кераміки мають орнаментацію у вигляді пружка з пальцьово-нігтьовими відбитками [4,

110-128]. В Гуляйпільському р-ні Запорізької області на лівому березі річки Гайчур біля с. Вербове археологами знайдено поселення доби пізньої бронзи. Фрагменти ліпного посуду, основні види орнаментації – пружки під вінцями, нігтьово-пальцеві защепи та вдавлення [7, 128].

Район Кам‘янсько-Нікопольської переправи в другій половині І ст. до н.е. став місцем концентрації скіфських племен. Колекція зібраних речей складається з фрагментів посуду, знарядь праці, прикрас, зброї. Посуд представлений фрагментами амфор та чорнолакових сосудів. Так, для ліпної кераміки поселень Пеньківської культури в Надпорожжі характерними є органічні домішки в тісті, що являються ознакою кочового гончарства [1, 124-130].

На теренах України сармати (савромати) домінували з ІІІ ст. до н.е. по ІІІ ст. н.е., прийшовши з південно-уральських степів. Кераміка у сарматів була не виразна, вироблена від руки та досить одноманітна за формою, тож вони полюбляли користуватися посудом грецького виробництва – гарними амфорами, червонолаковими глечиками, кубками, тарілками. У більш пізніх сарматських погребіннях (2-ї пол. ІІ – поч. ІІІ ст.) наявний високоякісний глиняний посуд. Біля Кінських Роздорів знайдено червоноглиняний глечик, цупкий ліпний сосуд. В 5 км на північ від Гуляйполя біля села Жовтневе часто зустрічаються фрагменти червоноглиняних рифлених та гладких амфор з ручками овального перетину [12]. Салтівсько-Маяцька культура позначена на Дніпрі (м. Запоріжжя) в районі порогів. Так званий Вознесенський скарб, тлумачений зараз як поминальне місце хазарських правителів раннього періоду і гончарна майстерня аланів у балці Канцерівка [13]. Найбільш ранні салтівські пам’ятники знайдено біля балки Канцерівка, коло села Федорівка Запорізької області, тут у 1929 році було обстежено три поселення гончарів. Гончарі спеціалізувалися на виробництві великих сіроглиняних одноручних та триручних горщиків аланського типу, які датуються кінцем VII-VIII ст. Кераміка «канцерівського типу» знайдена також на о. Перун, Ігренському п-ві, скелі Стрелиця. Про осідання алано-болгарських племен в північній частині Степового Подніпров’я вказують поселення у селища Кічкас, балок Янцевої, Біляєвої, Калинової. Самобутню пам’ятку Надпорожжя являв собою табір дружинників біля селища Вознесенка (зараз практично центр Запоріжжя), відкритий співробітником Дніпрогесівської експедиції Гринченко в 1930 р. Табір являв собою площину, обнесену валом, в культурному прошарку якої знайдено фрагменти салтівської кераміки [5, 229-238]. Слід поселень Салтівсько-Маяцької культури – амфорна кераміка, червоно глиняний гончарний посуд, залишки тарної кераміки. Відомі знахідки хазарського періоду виявлені в межах нинішнього Маріуполя. На одному з фрагментів тулова амфори є напис (графіті), що складається з трьох грецьких літер: L – лямбда, N – ню, O – омікрон. Літери прокреслені тонкими лініями досить недбало. Доданий до тіста шамот дозволяє припустити виготовлення цих амфор у приазовських містах (Таматархе, Фанагорії), а не в Криму або Візантії. Ще в одному похованні знайдено глиняний сосуд, де чітко видно малюнок, виконаний до обпалення (по сирій глині) гострим приладдям і складений з двох знаків. Тамгаподібний знак на сосуді дуже нагадує один зі знаків

руничного письма. Тамга ставилась на предмети та майно, як знак їхнього власника. Тамгаподібні знаки київських князів стоять на древньоруських монетах і цеглі Десятинної церкви. Тамга на глиняному сосуді є знаком його приналежності певному власнику [13].

Під час проведення археологічних розкопок студенти ЗНУ знайшли цікаві артефакти, що відносились до життя і побуту людини десь приблизно IV століття. Місциною проведення розкопок стало село Юрківка, що в Оріхівському районі Запорізької області. Михайло Єльніков – доцент кафедри МВ і всесвітньої історії, розповів, що археологічні розкопки організовуються ще з 2008 р., безпосередньо вони проводяться на правому березі р. Конка, де розташований пагорб Мечеть-Могила. Виявлення міста на шляху проходження Шовкового Шляху, розкопки, що проводились порадували і здивували учасників організованої експедиції. Виявлене поселення на р. Конка потребує детального дослідження і вивчення. Археологи впевнені, що зможуть знайти багато унікальних речей і зроблять вагомі відкриття [10].

Відома дослідниця Ольвії, Лейпунська Ніна Олександрівна, яка працювала багато років над дослідженням кераміки з архаїчних комплексів агори, пише: «Не дивлячись на можливе вивчення античної кераміки, робота над нею ставить перед археологами все нові і нові задачі. Суттєву долю з них складають хронологічні і класифікаційні проблеми. Без вирішення яких неможливі дослідження інтерпретаційного порядку» [8, 123-151]. Як відомо, сіроглиняна кераміка була притаманна багатьом старовинним культурам Європи. Глибокі традиції виробництва темно-сірої (з лощенням) т.з. графітової гончарної кераміки були добре відомі, наприклад, племенам кельтів. Саме характерна сіроглиняна столова гончарна кераміка високоякісної виробки складала основу керамічного комплексу черняхівської культури. Дослідженнями сіроглиняної кераміки займались: Г. Смирнова, М. Золотарьов, В. Крапівіна, В. Котенко, Д. Коробков, але, незважаючи на це, сіроглиняну кераміку можливо прослідити по формам та незначному декоруванню, тож переважна більшість дослідників вважають, що цей вид кераміки завозився до Ольвії і не був виготовлений місцевими гончарями. Дискусії з приводу цього точаться і до сьогодні» [3, 96-107].

Не менш цікавими виявились знахідки під час археологічних обстежень острова Байди на Дніпрі. Тож, розкопками встановлено, що на городищі у верхній частині о. Байди (о. Мала Хортиця) найбільш яскраві залишки відносяться до катакомбної епохи, білозерської, черняхівської культур. Кераміка білозерського часу представлена горщиками та жаровнями. Знайдені предмети черняхівської гончарної кераміки з дресвою і пірітом у тісті [9, 162-173].

Українську народну керамічну скульптуру на Запоріжжі в ХХ ст. і промислове виробництво дрібної керамічної пластики Запорізького краю досліджували: Чернявський, Т. Пальчик, І. Єременко, І. Балаклієць. Висвітлював проблеми керамістів і промислове виробництво Запорізького краю проводив Сергій Васильович Латанський, кераміст, мистецтвознавець. Його дослідження були опубліковані в періодичних виданнях: в статті «Не святі горшки ліплять» в газеті

«Запорізька правда» від 27 листопада 1965 р., в статті «Запорізький сувенір» в журналі «Прапор» № 3 за 1968р.; в статті «Є в Бердянську гончарі» в газеті «Запорізька правда» 22 лютого 1975р., в статті «Глиняна казка», газета «Запорізька правда» 05 вересня 1976 р., в статті «Певучая керамика» в газеті за 14 серпня 1997 р., в співавторстві С. Латанський і І. Безземельний стаття «Терпіннівські гончарі» в газеті «Запорізька правда» від 9 лютого 1966р., стаття-коментар «Терпіннівські гончарі» в газеті «Запорізька правда» 24 червня 1966р. М. Петрусенко Стаття «Дефіцитний горщик», газета «Запорізька правда» 17 вересня 1971 рік.

Зацікавившись історією розвитку кераміки й гончарства на Запоріжжі, не можливо не звернутися до найстарішого вчителя художньої кераміки колишньої художньої профшколи у м. Запоріжжі Максима Івановича Куличенка, який був одним з перших вчителів багатьох провідних майстрів реалістичного мистецтва XX ст. *(із дослідження автора: До історії Миргородського технікуму. Матеріали науково-практичної конференції. С.28-30).* Від нього він одержав глибокі знання і настанови служити мистецтву. Митець і педагог, Максим Іванович Куличенко, залишився вірним цим заповітам протягом усього життя. Одним з найталановитіших представників творчої молоді Запоріжжя був Олександр Фоменко. Більше десяти років художниця-керамістка Ольга Миколаївна Пожидаєва створювала прекрасну експозицію керамічних виробів.

Певний плідний період на початку XX ст. був і в творчості М. Куличенка. В своїй майстерні він створив немало тематичних та декоративних ваз. Вони вирізняються монументальними формами та насиченим декором, розписані ангобами і надглазурними фарбами. Зберігся рецепт по виготовленню ангобів М. Куличенка. Дуже часто майстер звертався до декору рельєфного. Він був переважно орнаментальним, хоча на тематичних вазах вживалися медальйони або фриз, на яких автор зображував працю вільних людей на своїй землі, творче робітництво на будівельних майданчиках, в цехах заводів і фабрик. Більш за все митця захоплювала тема будівництва Дніпрогесу. Йому приходилося в ці роки малювати великі декоративні панно, де обов'язково було присутнє зображення сріблястої дуги Дніпрельстану. Вони обрамлялись квітковим орнаментом з новою символікою – п'ятикутна зірка, серп і молот, червоні стрічки тощо. Подібні картинки вживалися на тарілях і великих вазах то в розписі, то в ліпленні. Їх дарували почесним гостям міста Запоріжжя, вони знаходили місце в експозиціях виставок та музеї Дніпробуду.

Так, гончарний промисел на території Василівського району Запорізької області був явищем досить розповсюдженим. У багатьох таких селах, як Мала Білозірка, Велика Білозірка, Балки та інших вироблялися найрізноманітніші гончарні вироби. Від глечиків до бовдурів. Найвідомішими з гончарських родин були Овдуни. Вони жили і працювали в різних селах. Так, у с. Балки працював гончар Микола Овдун, у с. Велика Білозірка – Іван Овдун, у Малій Білозерці – його двоюрідний брат Іван Овдун. На Запоріжжі займались гончарством й багато інших майстрів. Найзначнішим з гончарних осередків Василівського району було село Мала Білозірка. Окрім родини Овдунів, тут працювали гончарські родини Бедюків,

Кручових та інших. Глину для виготовлення кераміки місцеві майстри брали як поруч з населеними пунктами, де жили і працювали, так і привозили з інших місць. Особливо цінувалася глина з м. Токмака. Цю глину привозили також для гончарної майстерні, яка існувала в с. Велика Білозірка в повоєнні 50-ті роки. Місцеві гончарні вироби були досить своєрідні. Так, макітри були дещо видовжених форм з високими вінцями, розхиленими назовні. Випалювалися великі друшляки для овочевих і фруктових соків (морсу). Посуд виготовляли як полив'яний, так і теракотовий. Виготовленням продукції майстер-гончар займався переважно сам. Члени родини дуже рідко брали участь у процесі виготовлення. Родина залучалася переважно до переробки глини та реалізації уже готових виробів. Збут готової продукції проводився у навколишніх селах та містах, на базарах та ярмарках. На початку XXI ст. становище з гончарним промислом цього регіону поліпшилося, тому що в селі Мала Білозірка на базі однієї з загальноосвітніх шкіл була створена школа художнього промислу з викладанням гончарства – база для виготовлення й випалу гончарних вазочок, блюд і фігурних витворів – малої пластики, з їх подальшим розписом, передаючи підростаючому поколінню мистецтво знаних у Запорізькому краї відомих майстрів, які створювали чудові зразки гончарного умільства, народної творчості.

У Запоріжжі, ще з початку XX ст., існувала художньо-промислова школа, з якої вийшли Заслужений діяч мистецтв РРФСР П. Мальцев та народний художник С. Григор'єв. В ті ж довоєнні роки в містечку Оріхові художньо-керамічна школа готувала майстрів керамічного і гончарного виробництва. Та школа перестала існувати в 1941 році.

Побутовий посуд, що його виробляли у свій час у Терпінні, вражає своєю монументальністю, чіткістю форм. Великі вкриті темно-коричневою поливою глеки, об'ємні, круглої та овальної форм корчаги є гарними зразками ужиткової кераміки. Тепер ці речі стали цінним надбанням наших музеїв. До 1956 року гончарний цех виготовляв полив'яний побутовий посуд: макітри, банки для соління, кринки, вазони для квітів та декоративні вази, дрібну пластику – «баранців», «кабанчиків» тощо. А з 1956 по 1958 рік умільці виготовляли лише неполив'яний посуд – в основному макітри та вазони для квітів.

Представлені в музеї-галереї три глечика (ранні роботи Г. Богуненка, початок XX ст.) не мають розпису, але мають овальну форму, плавність ліній і виглядають «гордо», добре вписуються в інтер'єр музею-галереї. Із шматка сирої глини старенький гончар своїми вузлуватими й натрудженими руками вправно витягував на крузі форму глечика. Ледь відчутним дотиком пальців він поступово надав цьому витворові закінченості. Народився Григорій Іванович Богуненко у 1893 році і все своє життя займався гончарством. Виробляв з глини чудовий посуд та різноманітні фігурки. До 1929 року у сім'ї Богуненків, брати Іван, Федір, Володимир та Григорій гончарували одноосібно, а, коли вже організувався колгосп, то це виробництво налагодили в артілі на більш широкій основі. Виробляли, так би мовити, повний асортимент – від глечиків , макітр, мисок, горщиків та тиковок, до фігурного посуду та півників-свистунців, якими забавлялися діти. Цьому

прадавньому ремеслу їх навчив батько – Іван Степанович Богуненко (1850-1921р.р.) родом він був з Валківського району Харкова, і свого часу успадкував гончарну справу від діда.

Керамічні вироби Пологівського відділу Запорізького абразивного комбінату другої половини ХХ ст. внесли значний внесок в керамічне виробництво Запорізького краю. Багатий глинами і керамічним виробництвом Запорізький край, але не менш багатий і талантами. Тут в різний час народились, вчились та працювали відомі майстри пензля та різця: Заслужений діяч мистецтв РСФСР П. Бєлоусов, лауреат Державної премії СРСР; театральний художник, графік та скульптор О. Тишлєр; народні художники СРСР – С. Григор'єв та П. Мальцев; народний художник України П. Сабадиш; Заслужені художники УРСР – Ф. Шевченко, Л. Орленко та І. Носенко; Заслужений діяч мистецтв ТАРСР, лауреат премії імені Габдулли Тукая О. Бурлай; народний художник Є. Чуйков; відомий «співак» «Дніпробуду», народний художник УРСР К. Трахименко; відома художниця з виробництва агітаційного фарфору О. Щєкотіхіна-Потоцька; майстриня з декоративного розпису О. Грядунова та багато інших.

Авторський задум О. Бурлая втілений в погруддя «Мати» (60-ті роки ХХ ст., гіпс) був реалізований вже після смерті матері Марії Аксентієвни і батька Бурлай Петра Григоровича (1885 – 1961), рід якого простежується з 1624 року. Погруддя матері виставлене в постійній експозиції музею-галереї і привертає увагу відвідувачів, так як виконане з великою майстерністю і любов'ю.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні дрібної пластики в музейній експозиції сучасного музею, виявленні специфіки образотворчої мови скульптури, пластики малих форм та їхній історично-мистецтвознавчий зміст в експонуванні.

Висновки. Експозиція архітектурно-будівельної кераміки Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай, що налічує більше тисячі експонатів, дрібні керамічні вироби минулих поколінь, які доповнюють колекцію творів образотворчого та ужиткового мистецтва сучасного музею, потребують продовження дослідження.

Історично-мистецтвознавчий зміст музейних колекцій скульптури і пластики малих форм, так як і архітектурно-будівельна кераміка в сучасному музеї, як доводить аналіз рукописів у Книгах відгуків музеї-галереї, яких більше тисячі (1401 рукопис з 18.06.2008 р. по 01.05.2018 р.), позитивно впливає на цілісність і самоствердження особистості та оцінюється відвідувачами як комплекс культурних цінностей.

Література

1. Андрух С. І. Випадкові знахідки скіфського часу біля с. Велика Знам'янка. Збірник наукових праць ЗНУ, Випуск № 4. 1998 р. 220 с. Всесвітня історія. Археологія. С.124-130. (рос.)

2. Андрух С. І. Лепная керамика скифского могильника Мамай-Гора. Збірка наукових праць Запорізького національного університету. Давня та нова історія Запорізького краю. № 25. 252 сс. Запорожье: Просвита, 2009. С. 158-160.

3. Буйських С.Б. До проблеми вивченуя сіроглиняної кераміки північного Причорномор'я. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник № 11. Запоріжжя, 2011. 256с. Зап. краєзнавчий музей. УДК – 069. С. 96-107. (рос.)

4. Дровосекова О.В., Эльніков М.В., Звілинський С.О., Нор О.В. Пам'ятки Запорізької області за результатами досліджень ДП «Південьгідроархеологія» ДП НДЦ ОАСУ ІА НАН України. М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя. Запор. краєзнавчий музей. 2014 350 с. УДК- 069. С. 110-128.

5. Ельников М.В. К вопросу о салтовских элементах периода развитого и позднего средневековья в нижнеднепровском регионе. Наукові праці історичного факультету ЗДУ. Запорожье: ЗДУ, 2000. Вип. № 9. С.229-238.

6. Єльніков М.В., Дровосєкова О.В. Грунтовий могильник на території с. Маячка Запорізької обл. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запор. краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК- 069. С. 83-90.

7. Звілінський С.О. Археологічні пам'ятки узбережжя р. Гайчур в межах Гуляйпільського району Запорізької області. (по матеріалам розвідок 2012-13 рр.). М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запорізький краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК-069. С. 128.

8. Лейпунская Н. А. Опит класифікації кераміки з архаїчних комплексів (по матеріалам Центрального кварталу Ольвії. Боспорский исследователь. Журнал. Вип. XXIV. Симферополь – Керчь: Крымский университет им. В.И.Вернадского, 2010. С.123-151.

9. Пустовалов С.Ж. Многослойное городище на о. Малая Хортица (Байда). Запорізький обласний краєзнавчий музей. Музейний вісник № 4, 1998 р. С. 162-173.

10. Сервер восточноевропейской археологии. Археологические раскопки в Запорожье. 15.08.2015. URL: www. http // archeology. Kiev //

11. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 2. Культуры энеолита и бронзы. URL: https: WWW.PAPACOMA NAROD. RU-books-index.htm

12. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 3. Кімерійці, скіфи, сармати). URL: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm

13. Тарасенко Е.Н. Окресности Розовки до монгольского нашествия. Исторический очерк. Глава 4. Від вторгнення готів до Хазарського каганату). URL: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm

14. Тихомолова. І.Р., Попандопуло З.Х. Дослідження курганів епохи бронзи на правобережжі Дніпра М 89. Музейний вісник, науково-теоретичний щорічник. Вип. № 14, Запоріжжя: Запор. краєзнавчий музей, 2014. 350с. УДК- 069. Археологія.С.49-83.

15. Тощев Г.Н., Ельников М.В., Дровосекова О.В. Древности Запорожского края: Материали к Своду памятников истории и культури. Запорожье: Издательство Запорожского государственного университета, 2003. 105 с. ISBN 966-599-242-2. (рос.). Часть 1.

References

1. Andruch, S.I. (2009). Ceramics of Scythian burial ground Mamai-Gora. Collection of scientific papers of Zaporozhye National University. Ancient and modern history of Zaporozhye region. No.25. Prosvita. 252, pp.158-160. [in Ukrainian].

2. Andruch, S.I. (1998). Accidental findings of Scythian time near Velyka Znamyanka village. Collection of scientific papers of Zaporozhye National University, Publication No.4. 220. World history. Archeology, pp.124-130, [in Russian].

3. Buyskich,S.B. (2011). On studies of grey clay ceramics of Southern Black Sea region. Museum bulletin, Zaporozhye museum of regional studies. Scientific and theoretical yearly No.11., 256, pp.96-107, (Russian). [in Ukrainian].

4. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. & Nor, O.V. & Zvilinsky, S.O. (2014). Monuments of Zaporozhye oblast in accordance with findings of DP «Pivdengidroarcheologia» DP NDTs OASU IA NAN of Ukraine. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye, Zaporozhye museum of regional studies. 350, pp.110-128. [in Ukrainian].

5. Yelnikov, M.V. (2000). On saltov elements of periods of developed and late Middle Ages in the lower Dnieper region. Scientific papers of historical faculty of Zaporozhye State University. Zaporozhye State University, Publication No.9, pp.229-238. [in Ukrainian].

6. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. (2014). Earth burial mound at Mayachka village of Zaporozhye oblast. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye museum of regional studies. 350, pp.83-90. [in Ukrainian].

7. Zvilinsky, S.O. (2014). Archeological monuments on the banks of Gaichur river within the Gulyaipolsky district of Zaporozhye oblast (in accordance with findings of explorations in 2012-13). Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14. Zaporozhye museum of regional studies. 350, p.128. [in Ukrainian].

8. Leypunskaya, N.A. (2010). Attempt of classification of ceramics from archaic complexes (in accordance with findings of the Central quarter of Olviya. *Bosphorus researcher*. Publication XXIV – Simferopol – Kerch. Crimean University named after V.I. Vernadsky. pp. 123-151. [in Ukrainian].

9. Pustovalov, S.Zh. (1998). Multilayer ancient settlement on the Small Khortitsa island (Baida). Zaporozhye museum of regional studies. Museum bulletin No.4, pp.162-173. [in Russian].

10. Server of Eastern European archeology. (2015). Archeological excavation in Zaporozhye. Retrieved from: www. http // archeology. Kiev // [in Russian].

11. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 2. Culture of Eneolithic and Bronze. Retrieved from: https: WWW.PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

12. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 3. Cimmerians, Scythians, Sarmathians Retrieved from: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

13. Tarasenko, Y.N. (n. d.). Suburbs of Rozovka before Mongol invasion. Historical essay. Chapter 4. From Goths invasion to Khazar Kaganate Retrieved from: WWW. PAPACOMA NAROD. RU- books-index.htm [in Russian].

14. Popandopulo, Z.C., Tichomolova, I.R. (2014). Studies of burial mounds of the Bronze Age on the right bank of the Dnieper. Museum bulletin, scientific and theoretical yearly. Publication No.14, Zaporozhye museum of regional studies. 350. Archeology. pp.49-83. [in Ukrainian].

15. Drovosekova, O.V. & Yelnikov, M.V. & Toshchev, G.N. (2003). Antiquities of Zaporozhye region: Materials for Code of historical and cultural monuments. Publishers of Zaporozhye State University. 105 (Russian), Part 1. [in Russian].

УДК 7.012.23: 338.49.

Гула Євген Петрович,
професор кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну

Бистрякова Валентина Никодимівна,
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну

Осадча Алла Миколаївна,
старший викладач кафедри рисунка та живопису,
Київського національного університету
технологій та дизайну

УРБАНІЗАЦІЯ В ДИЗАЙНІ

Мета роботи. *У статті проведено дослідження загальної ролі урбанізації й урбаністики у розвитку дизайну.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі співвідношення урбанізації й дизайну.* ***Наукова новизна роботи*** *полягає в розширенні уявлень про еволюцію дизайну в його співвіднесенні з урбанізацією. Виявлене місце дизайну в урбанізованому світі XXI століття. Запропоноване визначення дизайну в епоху постмодернізму й динамічної урбанізації. Розглянуто значення дизайну міського середовища. Доведено, що актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного. Встановлені напрями сучасного дизайну архітектури міста. Проаналізований зв'язок дизайну міста із розвитком міських планувальних структур. Досліджені окремі складові дизайну житлового будівництва у містах, актуалізоване значення архітектури неоісторизму, регіоналізм, а також еко-дизайну. Виявлені проблемні аспекти дизайну міст і міського середовища в Україні.* ***Висновки****. Розвиток культури XXI століття припускає подальше поширення урбанізації та дизайну великих міст. Урбанізацію розуміють як історичний процес зростання ролі міст у розвитку суспільства, який охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення тощо. Новою роллю дизайну в світовій культурі XXI століття є взаємодія мистецтв, цілісність та єдність навколишнього середовища і місце людини у цьому гармонійному просторі. Складовими критеріями сучасного дизайнерського мистецтва у містобудуванні є користь, краса й надійність. Дизайн є особливим пластично-смисловим і одночасно утилітарно-художнім засобом комунікації міського середовища з оточуючим світом. Дизайн простору міста XXI століття має різноманітне змістове наповнення й ракурси, репрезентується у наукових працях, творах мистецтва, цифровому моделюванні, формується соціальною організацією міських співтовариств, повсякденними практиками й стилями життя, здобуває нових обрисів у сфері культурного споживання. Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного (оптимальним є гармонійне поєднання цих векторів). Цікавим трендом міського дизайну є органічна архітектура, сплеск інтересу до якої на початку XXI століття пов'язаний зі становленням екологічної естетики, що визнає можливість і значущість прямих зовнішніх аналогій архітектурних форм із формами органічної природи.*

Ключові слова: *дизайн, індустріальний дизайн, дизайнерське мистецтво, еко-дизайн, урбанізація, урбаністика, місто, міське середовище, міський простір, містобудування.*

© Гула Є. П., 2018
© Бистрякова В. Н., 2018
© Осадча А. М., 2018

Евгений Петрович Гула, *профессор кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна;* ***Быстряков Валентина Никодимовна****, доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна;****Осадчая Алла Николаевна,*** *старший преподаватель кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна*

Урбанизация в дизайне

Цель работы*. В статье проведено исследование общей роли урбанизации и урбанистики в развитии дизайна.* ***Методология исследования*** *состоит в применении компаративного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные модели соотношения урбанизации и дизайна. Научная новизна работы состоит в расширении представлений об эволюции дизайна в его соотношении с урбанизацией. Выявлено место дизайна в урбанизированном мире XXI века. Предложено определение дизайна в эпоху постмодернизма и динамичной урбанизации. Рассмотрено значение дизайна городской среды. Доказано, что актуальным вопросом дизайна городского пространства является соотношение традиционного и инновационного. Установлены направления современного дизайна архитектуры города. Проанализирована связь дизайна города с развитием городских планировочных структур. Исследованы отдельные составляющие дизайна жилищного строительства в городах, актуализировано значение архитектуры неоисторизма, регионализма, а также эко-дизайна. Выявлены проблемные аспекты дизайна городов и городской среды в Украине.* ***Выводы.*** *Развитие культуры XXI века предполагает дальнейшее распространение урбанизации и дизайна крупных городов. Урбанизацию понимают как исторический процесс роста роли городов в развитии общества, который охватывает социально-профессиональную, демографическую структуру населения, его образ жизни, культуру, размещение продуктивных сил, расселение и т.п. Новой ролью дизайна в мировой культуре XXI века является взаимодействие искусств, целостность и единство окружающего среды и место человека в этом гармоническом пространстве. Составляющими критериями современного дизайнерского искусства в градостроительстве является польза, красота и надежность. Дизайн выступает особым пластически-смысловым и одновременно утилитарно-художественным средством коммуникации городской среды с окружающим миром. Дизайн пространства города XXI века имеет разное содержательное наполнение и ракурсы, презентуется в научных работах, произведениях искусства, цифровом моделировании, формируется социальной организацией городских сообществ, повседневными практиками и стилями жизни, приобретает новых очертаний в сфере культурного потребления. Актуальным вопросом дизайна городского пространства выступает соотношение традиционного и инновационного (оптимальным является гармоническое объединение этих векторов). Интересным трендом городского дизайна является органическая архитектура, всплеск интереса к которой в начале XXI века связан со становлением экологической эстетики, которая признает возможность и значимость прямых внешних аналогий архитектурных форм с формами органической природы.*

Ключевые слова: *дизайн, индустриальный дизайн, дизайнерское искусство, эко-дизайн, урбанизация, урбанистика, город, городская среда, городское пространство, градостроительство.*

Hula Yevhen, *Professor, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Bystryakova Valentina,*** *Associate Professor, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Osadcha Alla,*** *Senior Lecturer, Drawing and Painting Department Kyiv National University of Technologies and Design*

Urbanization in design

Purpose of the article *is to research the general role of urbanization, and urbanistic in development of design is conducted.* ***The methodology*** *of research consists in the application of comparative, historical and logical methods. The specified methodological approach allows to open and subject to the analysis of specific models of a ratio of urbanization and design.* ***The scientific novelty*** *of work consists in the expansion of ideas of evolution of design in his ratio with urbanization. The place of design in the urbanized world of XXI century is revealed. Determination of design during an era of postmodernism and dynamic urbanization is offered. The value of design of the urban environment is considered. It is proved*

that topical issue of the design of city space is the ratio traditional and innovative. The directions of modern design of a city architecture are established. The connection of design of the city with the development of city planning structures is analyzed. Separate components of the design of housing construction in the towns are investigated, the value of architecture of neo-historicism, regionalism. Problem aspects of the design of the cities and the urban environment in Ukraine are revealed. ***Conclusions.*** *Cultural development of XXI century assumes the further distribution of urbanization and design of the large cities. The urbanization is understood as historical process of growth of a role of the cities in the development of the society which covers social and professional, demographic structure of the population, his way of life, culture, placement of productive forces, resettlement, etc. A new role of design in the world culture of XXI century is the interaction of arts, integrity, and unity surrounding environments and the place of the person in this harmonious space. The being criteria of modern design art in town planning are the advantage, beauty, and reliability. The design performs as special plastic and semantic and at the same time utilitarian and art communication medium of the urban environment with the world around. The design of space of the city in XXI century has different substantial filling and foreshortenings, is presented in scientific works, works of art, digital modeling, formed by the social organization of city communities, daily practicians, and lifestyles, gets new outlines in the sphere of cultural consumption. As the topical issue of design of city space the ratio traditional and innovative acts (harmonious association of these vectors is optimum). An interesting trend of city design is the organic architecture, the splash in interest in which at the beginning of XXI century is connected with the formation of ecological esthetics which acknowledges the possibility and the importance of direct external analogies of architectural forms to forms of the organic nature.*

Key words: *design, industrial design, design art, what design, urbanization, urbanistic, city, urban environment, city space, town planning.*

Постановка проблеми. Співвідношення дизайну й урбанізації (урбаністики) являє собою одну із досить актуальних культурологічних проблем сучасності. З одного боку, дизайн сприяє розвитку людської цивілізації шляхом створення нових і удосконалення відомих рукотворних об'єктів, тим самим формуючи оптимальне середовище проживання людини з метою досягнення максимальної комфортності її існування. Наразі розвиток дизайну відбувається за двома лініями: гуманізації й гуманітаризації. Перша пов'язана з розширенням екологічних обріїв дизайну, а друга – зі зростанням інтересу до проектної культури, що спостерігається в усьому світі і особливо – в культурі містобудування.

З іншого боку, за сучасних умов розвитку міського середовища дизайн стає безпосередньо пов’язаним саме з урбанізацією й урбаністикою. Урбанізація представляє собою явище географічного розширення меж міст і зростання частки проживаючих у містах в структурі населення певної країни і світу в цілому. Що стосується урбаністики, то вона є комплексом знань про розвиток міст у різних сферах, в тому числі й культурно-мистецькій та естетичній, що безпосередньо стосується сфери дизайну.

Зв'язок даної проблеми із важливими завданнями ряду наукових дисциплін досить тісний і обумовлений тим, що дослідження дизайнерських розробок і концепцій буде більш продуктивним із залученням теоретичного й методологічного інструментарію не лише власне теорії дизайну й мистецтвознавства, а також урбаністики, комплексу наук про архітектуру тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх наукових праць про сферу дизайну в Україні слід вказати дисертації Т. Габреля [7], А. Гегер [8], Д. Корчевського [13], монографії й посібники Л. Полудень [14], К. Пушкарьової й

М. Кочевих [15], С. Чирчика [18], Н. Чупріни і Т. Струмінської [19] тощо. Урбаністиці й містобудуванню присвячені роботи таких дослідників як О.Бурова [3], І. Височин і С. Галушка [5], А. Єфімова [11], М. Штогрин [20], М. Габрель й Г. Юрчишин [6]. Водночас мають місце лакуни, пов'язані саме із глибоким аналізом співвідношення дизайну й урбаністики. При цьому означена проблематика досить активно вивчається закордоном, зокрема у США, Великій Британії, ФРН і Польщі [22-25].

Метою дослідження є висвітлення загальних тенденцій взаємодії містобудування і дизайнерської справи.

Виклад основного матеріалу. На початку XXI ст. дизайн трансформувався в організацію креативного середовища, він сприяє подоланню розриву між технічною цивілізацією й духовною культурою. За цих умов дизайнерське проектування представляється способом гармонізації життя людини в урбаністичному середовищі. Власне, урбаністика є однією з найбільш динамічних сфер як наукового пізнання, так і містобудівної практики. Оскільки вже кілька десятиліть переважна більшість населення світу мешкає саме у великих і малих містах (причому рівень урбанізованості країни пропорційний рівню її економічного й інноваційно-технологічного розвитку) і в подальшому ця тенденція тільки посилиться за рахунок так званих «нових індустріальних країн», можна стверджувати, що урбаністику можна вважати однією з наукових дисциплін всього XXI століття, а професію урбаніста – однією з найбільш запитаних у довгостроковій перспективі. Додамо, що цю професію у наступні десятиліття високоймовірно будуть називати урбаніст-дизайнер.

Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного. Без сумніву, чим старіше місто, тим більше в ньому елементів історичної архітектури, численних кварталів зі старою забудовою й транспортною інфраструктурою і тому подібних елементів. У цивілізованих західних країнах, зокрема Європи, міста якої (Рим, Лондон, Париж, Відень, Прага тощо) славетні саме своїм історизмом, давно знайдена відповідь на це питання: високотехнологічний дизайн гармонійно «вбудовується» у традиційне міське середовище, не порушуючи його культурної самобутності, що формувалася упродовж століть, а в окремих містах (таких як Рим) – і тисячоліть.

Розвиток дизайну міст у високорозвинених країнах світу нині відбувається вельми динамічно, що продиктовано вимогами часу. Практично щомісяця у містах і містечках з'являються досконалі з точки зору дизайну публічні й культурні простори. Крім того, динамічно розвивається художнє оформлення міського середовища під відкритим небом, на нових естетичних принципах формуються інноваційні території для життя і розваг людей. Проявом розвитку нового дизайну міст стали мурали – величезні й художньо досконалі зображення на стінах будинків.

Дизайн архітектури міста наразі розвивається у рамках вельми значного числа напрямків: архітектури техно; раціональної архітектури; експресіоністської архітектури; конструктивізму; неопластичної архітектури; органічної архітектури; архітектури постмодерну; деконструктивізму; блобітектури; комп'ютерного дизайну; критичного регіоналізму; деконструктивізму; зеленого дизайну; хай-теку; модернізму; архітектури «Новелті».

У перші десятиліття XXI ст. дизайн архітектури міст не можна охарактеризувати як типовий, оскільки він відходить від стандартних норм, а також передбачає експерименти, постмодерні алюзії. Зокрема, жителі Києва вже упродовж багатьох років спостерігають, як у багатьох районах міста виникають псевдо-постмодерні, суперечливі з точки зору дизайну об`єкти, яких вже досить багато. Знищення і ущільнення історичного середовища для вивільнення місця для новітніх споруд не сприяє гармонізації житлового середовища.

Дизайн міста крім власне естетичного аспекту також пов'язаний із розвитком міських планувальних структур. Всього існує вісім основних геометризованих схем, що охоплюють все різноманіття міських планувальних структур: вільна; радіальна; радіально-кільцева; трикутна; прямокутна; прямокутно-діагональна; гексагональна; комбінована.

Важливою складовою сучасного проекту міського житла є саме його дизайнерське вирішення, яке наразі має бути орієнтоване на індивідуальність та неповторність. Проте серед різноманітності стильових вирішень чітко простежується тенденція орієнтації на історичні форми, які і у населення, і в архітекторів асоціюються з традиційним уявленням про житло, комфорт і затишок. Важливим чинником, який зумовлює такий підхід у проектуванні – це контекстуалізм професійного мислення [5].

Активно розвивається і модний сьогодні еко-дизайн. Екологізм сьогодні – це один із домінуючих концептуальних напрямів дизайну міст, що може отримати реалізацію у поєднанні з будь-якою морфологією. Однак акцентом буде все одно якість взаємодії об'єкта з середовищем, здатність об'єкта позитивно впливати на негативні сторони існуючого середовища і якість новоствореного середовища всередині об'єкта. Всередині екологізму вже є чимало підходів, які часто поєднуються. У місті це можуть бути «зелені» будівлі, енергоефективна та енергоактивна архітектура, автономна архітектура для спеціальних природних умов, екоміста тощо. Слід також згадати про біоморфізм – напрям, що відтворює складність природних форм, розвиває ці принципи формоутворення, застосовуючи динамічні поверхні та структури.

Більшість сучасних архітекторів та архітектурних бюро так чи інакше звертаються до екологізму дизайну і ставлять еко-якості об'єкту на перше місце концепції. Таким чином екологізм впливає на всі інші напрями і поступово стане необхідною складовою завдання на створення будь-якого об'єкта у рамках формування дизайну міського середовища.

Загалом слід вказати, що в Україні муніципальна влада та міські громади лише починають свій рух на шляху формування досконалого і креативного з точки зору дизайну внутрішнього середовища населеного пункту. Попри незаперечні досягнення у зазначеній сфері, особливо у таких містах як Київ, Львів, Дніпро, Одеса, за якістю й дизайнерським оформленням громадського й творчого міського простору відставання нашої країни від передових держав Заходу все ще лишається істотним.

Висновки. Таким чином, проаналізувавши роль урбанізації у дизайні, а також урбаністичні дизайнерські концепції, ми можемо стверджувати наступне:

– Розвиток культури XXI століття припускає подальше поширення урбанізації та дизайну великих міст. Урбанізацію розуміють як історичний процес

зростання ролі міст у розвитку суспільства, який охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення тощо. Урбанізація справляє значний вплив на розвиток різних соціально-економічних формацій і держав, саме з містами пов'язані основні досягнення цивілізації.

– Новою роллю дизайну в світовій культурі XXI століття є взаємодія мистецтв, цілісність та єдність навколишнього середовища і місце людини у цьому гармонійному просторі. У контексті вивчення впливу дизайну на розвиток міст варто зазначити, що в об'єкті дизайну поєднується користь та зовнішня досконалість, естетика й інженерно-технічне проектування. Складовими критеріями сучасного дизайнерського мистецтва у містобудуванні є користь, краса й надійність. Дизайн є особливим пластично-смисловим і одночасно утилітарно-художнім засобом комунікації міського середовища з оточуючим світом.

– Дизайн простору міста XXI століття має різноманітне змістове наповнення й ракурси, репрезентується у наукових працях, творах мистецтва, цифровому моделюванні, формується соціальною організацією міських співтовариств, повсякденними практиками й стилями життя, здобуває нових обрисів у сфері культурного споживання. Актуальним питанням дизайну міського простору є співвідношення традиційного та інноваційного (оптимальним є гармонійне поєднання цих векторів).

Цікавим трендом міського дизайну є органічна архітектура, сплеск інтересу до якої на початку XXI ст. пов'язаний зі становленням екологічної естетики, що визнає можливість і значущість прямих зовнішніх аналогій архітектурних форм із формами органічної природи. Екологічна архітектура як напрям проектування, що розвинувся в Україні упродовж останнього десятиліття, сприяв використанню місцевих природних матеріалів, а також національних дизайнерських концепцій.

Звертаючись до перспективних напрямів дослідження, до них слід, імовірно, зарахувати прогнозування нових дизайнерських розробок і концепцій в сфері урбаністики в Україні у найближчі роки та на довгострокову перспективу.

Література

1. Безлюбченко О. С. Урбаністика / О. С. Безлюбченко, О. В. Завальний. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2015. – 274 с.

2. Богуцький В. М. Урбанонімія в національно-культурному аспекті / В. М. Богуцький // Лінгвістичні дослідження. – 2013. – Вип. 35. – С. 11-15.

3. Бурова О. І. Життєвий комфорт населення України в умовах урбанізації: соціологічний аналіз / О. І. Бурова. – Київ : Наукова думка, 2016. – 193 с.

4. Вечерський В. В. Спадщина містобудування України: Теорія і практика істрико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / В. В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ, 2003. – 560 с.

5. Височин І. А. Методи структурної реорганізації урбанізованих систем / І. А. Височин, С. А. Галушка. – Суми, 2017. – 82 с.

6. Габрель М. М. Просторовий потенціал в архітектурно-урбаністичному проектуванні / М. М. Габрель, Г. М. Юрчишин. – Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2015. – 314 с.

7. Габрель Т. М. Методи активізації творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Габрель Тарас Миколайович ; Нац. ун-т "Львів. політехніка". – Львів, 2018. – 19 с.

8. Гегер А. Д. Моделювання візуальних рекурсивних систем в об'єктах дизайну : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.01.03 / Гегер Анна Дмитрівна ; Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури. – Київ, 2017. – 20 с.

9. Глинтерник Э. М. Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы / Э. М. Глинтерник. – СПб. : Изд. «Петербургский институт печати», 2002. – 136 с.

10. Дизайн. История, современность, перспективы / Под ред. И. В. Голубятникова. – М. : Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2011. – 224 с.

11. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця XX - початку XXI століття (досвід Західної України) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Єфімова Анна Вікторівна ; Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2017. – 19 с.

12. Комарницька Г. О. Регіональна урбанізація / Г. О. Комарницька. – Львів : ЛДФА ; Кам'янець-Подільський : Медобори-2006, 2015. – 175 с.

13. Корчевський Д. О. Теоретико-методичні основи інтеграції змісту практично-технічної підготовки фахівців з комп'ютерної графіки і дизайну: автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / Корчевський Дмитро Олександрович ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2017. – 38 с.

14. Полудень Л. І. Формування професійної майстерності дизайнера інтер'єру в системі вищої мистецької освіти / Л. І. Полудень. – Черкаси : Вовчок О. Ю., 2017. – 211 с.

15. Пушкарьова К. К. Матеріалознавство для архітекторів та дизайнерів / К. К. Пушкарьова, М. О. Кочевих. – Київ : Ліра-К, 2017. – 423 с.

16. Соколов Э. В. Город глазами культуролога / Э. В. Соколов // Город и культура: сб. научн. тр./ СПБГиК. – СПб., 1996. Том 140. – С. 3-14.

17. Урбаністичні студії: сучасний стан та перспективи розвитку : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Дніпропетровськ, 25 берез. 2016 р.) / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ : Грані, 2016. – 176 с.

18. Чирчик С. В. Професійна підготовка дизайнерів інтер'єру: теорія, методика, практика / С. В. Чирчик. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. – 464 с.

19. Чупріна Н. В. Сучасні технології дизайн-діяльності / Н. В. Чупріна, Т. В. Струмінська. – Київ, 2017. – 416 с.

20. Штогрин М. В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000-2014 рр.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Штогрин Мар'яна Володимирівна ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – Київ, 2016. – 20 с.

21. Dudar T. V. Landscape ecology : manual / T. V. Dudar ; Nat. aviation univ. – Kyiv : NAU, 2014. – 241 p.

22. Kim S. E. Soziokulturelle Nachhaltigkeit Alter und Neuer Stadtteile an Beispielen in Deutschland, Österreich und Südkorea : Diss. / Seung Eon Kim ; Fak. Architektur und Stadtplannung der Univ. Stuttgart. – Stuttgart, 2016.– 289 s.

23. Liebig A. K. Die Aura der Stadt : eine Untersuchung zur Bedeutung des Begriffes der Aura für die Raumwissenschaften : Diss. / Anna Kristin Liebig ; Fak. für Architektur und Landschaft der Gottfried Wilhelm Leibniz Univ. Hannover. – Hannover, 2013. – 362 s.

24. Muir R. Shell guide to reading the landscape / R. Muir. – London : Michael Joseph, 1984. – 368 p.

25. Pluta K. Przestrzenie publiczne miast europejskich : projektowanie urbanistyczne / Katarzyna Pluta. – Warszawa : Oficyna wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2012. – 295 s.

References

1. Bezliubchenko, O. S., & Zavalnyi O. V. (2015). Urbanistics. Kharkiv : KhNUMH im. O. M. Beketova [in Ukrainian].

2. Bohutskyi, V. M. (2013). Urbanonomy in the National and Cultural Aspect, Linhvistychni doslidzhennia, 35, pp. 11-15 [in Ukrainian].

3. Burova, O. I. (2016). The Life Comfort of the Population of Ukraine in the Conditions of Urbanization: a Sociological Analysis. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Vecherskyi, V. V. (2003). The Legacy of Urban Planning in Ukraine: Theory and Practice of Historical Urban Planning Memorial Protection Studies of Populated Areas. Kyiv: NDITIAM [in Ukrainian].

5. Vysochyn, I. A., & Halushka, S. A. (2017). Methods of Structural Reorganization of Urbanized Systems . Sumy: Mriia-1.

6. Habrel, M. M., & Yurchyshyn, H. M. (2015). Spatial Potential in Architectural Urban Designing . Ivano-Frankivsk : IFNTUNH [in Ukrainian].

7. Habrel, T. M. (2018). Methods of Activating the Designer's Creativity by means of Computer Technologies: Author's abstract of the thesis for ... candidate in art studies: 17.00.07. Lviv: «Lviv Polytechnic National University» [in Ukrainian].

8. Heher, A. D. (2017). Modeling of Visual Recursive Systems in Design Objects: Author's Abstract of the Thesis for ... Candidate in Pedagogical Sciences: 05.01.03. Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture [in Ukrainian].

9. Glinternik, E. M. (2002). Graphic Design as an Artistic and Communicative System and Means of Advertising. Saint Petersburg : Izd. «Peterburgskiy institut pechati» [in Russian].

10. Golubyatnikov, I. V. (ed.). (2011). Design. History, Modernity, Perspectives . Moscow: Mir entsiklopediy Avanta+ Astrel [in Russian].

11. Yefimova, A. V. (2017). Artistic Practices in the Urban Spaces of the End of the 20th - the Beginning of the 21st Century (Experience of Western Ukraine): Author's abstract of the thesis for ... candidate in art studies: 17.00.05. Lviv: Lviv National Art Academy [in Ukrainian].

12. Komarnytska, H. O. (2006, 2015). Regional Urbanization. Lviv : LDFA ; Kamianets-Podilskyi : Medobory [in Ukrainian].

13. Korchevskyi, D. O. (2017). Theoretical and methodological bases of integration of the content of practical training of specialists in computer graphics and design: author's abstract of the thesis for... dr in pedagogical sciences: 13.00.02. Київ: National Pedogogical M.P. Drahomanov University [in Ukrainian].

14. Poluden, L. I. (2017). Formation of Professional Skills of Interior Designer in the System of Higher Art Education. Cherkasy : Vovchok O. Yu. [in Ukrainian].

15. Pushkarova, K. K., & Kochevykh, M. O. (2017). Material Science for Architects and Designers. Kyiv : Lira-K.

16. Sokolov E. V. (1996). City by the Eyes of Culture Expert. Gorod i kultura. Saint Petersburg : SPBGiK, 140, pp. 3-14 [in Russian].

17. Urbanistic Studios: Current State and Development Prospects (2016). Materials of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Dnipropetrovsk, March 25, 2016) / Dnipropetrovsk National Oles Honchar University, Hrani, Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

18. Chyrchyk, S. V. (2017). Professional training of interior designers: theory, methodology, practice. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].

19. Chuprina N. V., & Struminska T. V. (2017). Modern Technologies of Design Activities. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

20. Штогрин М. В. (2016). Urbanist toposes of contemporary ukrainian literature: traditions and transformations (2000-2014): author's abstract of the thesis for ... candidate in philological sciences: 10.01.01. Kyiv : Kyiv Borys Hrinchenko University [in Ukrainian].

21. Dudar, T. V. (2014). Landscape ecology. Kyiv : Nat. aviation univ. NAU [in Ukrainian].

22. Kim, S. E. (2016). Soziokulturelle Nachhaltigkeit Alter und Neuer Stadtteile an Beispielen in Deutschland, Österreich und Südkorea. Doctor's thesis. Seung Eon Kim. Stuttgart: Fak. Architektur und Stadtplannung der Univ.

23. Liebig, A. K. (2013). Die Aura der Stadt : eine Untersuchung zur Bedeutung des Begriffes der Aura für die Raumwissenschaften. Doctor's thesis. Hannover: Fak. für Architektur und Landschaft der Gottfried Wilhelm Leibniz Univ.

24. Muir, R. (1984). Shell guide to reading the landscape. London : Michael Joseph.

25. Pluta, K. (2012). Przestrzenie publiczne miast europejskich : projektowanie urbanistyczne. Warszawa : Oficyna wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.

УДК 746.3:549.282/.283

Залевська Марія Миколаївна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mrzlwsk@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТУРГІЙНОГО ШИТВА: ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО ГАПТУВАННЯ

Мета *роботи полягає у виявленні виникнення і розвитку українського церковного гаптування. Для досягнення мети проаналізовано виникнення, появу, розвиток і становлення церковного гаптування золотними і срібними нитками в Україні.* ***Методологія*** *дослідження передбачає використання міждисциплінарного, мистецтвознавчого та культурологічного підходів із залученням загальнонаукових методів (аналізу, історико-аналітичного, синтезу, аналогії, порівняльного). Зазначені методологічні підходи дозволяють глибше розкрити сутність українського церковного гаптування.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розкритті формування і становленні церковного гаптування в українському середовищі.* ***Висновки.*** *Українське церковне гаптування має історичний розвиток і пов'язане з прийняттям християнства. Мистецтво золотного шитва найбільший розвиток отримало в жіночих монастирях і кустарних майстернях. Вишивка золотними нитками в церковному житті відіграє значну роль, займає важливе і почесне значення. Золотне шиття є прикрасою храму, наповнює його багатством, складає символічний і сакральний зміст. Виготовлення гаптованих речей церковного призначення залежить в значній мірі від політичних, економічних і суспільних подій у державі.*

Ключові слова: *церковне гаптування, золотне шитво, вишивка.*

Залевская Мария Николаевна*, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Эволюция литургического шитья: традиции украинского церковного шитья

Цель работы *заключается в выявлении возникновения и развития украинского церковного шитья. Для достижения цели проанализированы возникновение, появление, развитие и становление церковного шитья золотными и серебряными нитями в Украине.* ***Методология*** *исследования предполагает использование междисциплинарного, искусствоведческого и культурологического подходов с привлечением общенаучных методов (анализа, историко-аналитического, синтеза, аналогии, сравнительного). Указанные методологические подходы позволяют глубже раскрыть сущность украинского церковного шитья.* ***Научная новизна*** *работы заключается в раскрытии формирования и становлении церковного шитья в украинской среде****.*** ***Выводы****. Украинское церковное шитье имеет историческое развитие и связано с принятием христианства. Искусство золотного шитья наибольшее развитие получило в женских монастырях и кустарных мастерских. Вышивка золотными нитями в церковной жизни играет значительную роль, занимает важное и почетное значение. Золотное шитья является украшением храма, наполняет его богатством, составляет символический и сакральный смысл. Изготовление вышитых вещей церковного назначения зависит в значительной степени от политических, экономических и общественных событий в государстве.*

Ключевые слова: *церковное шитье, золотые шитье, вышивка.*

Zalevskaya Maria*, Post-graduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The evolution of liturgical sewing: traditions of Ukrainian church sewing

The purpose of the article *is to identify the emergence and development of Ukrainian church sewing. To achieve the goal, the rise, appearance, construction and formation of church swag with gold*

©Залевська М. М., 2018

and silver threads in Ukraine have been analyzed. ***Methodology*** *of the study involves applying using interdisciplinary, art-study and cultural approaches with the use of general scientific methods (analysis, historical-analytical, synthesis, analogy, comparative). The above-mentioned methodological approaches allow revealing more profound the essence of Ukrainian church harping.* ***The scientific novelty*** *of the work is to uncover the formation and establishment of church harping in the Ukrainian environment.* ***Conclusions.*** *Ukrainian church feast has a historical development and is associated with the adoption of Christianity. The golden sewing art received the most significant progress in women's monasteries and handicraft workshops. Embroidery with gold threads in church life plays a vital role, takes a substantial and honorable value. Gold embroidery is an ornament of the temple, fills it with riches, is a symbolic and sacred meaning. The production of hacked things for church purposes depends in no small extent on political, economic and social events in the state.*

Key words: *church harping, gold thread, embroidery.*

Актуальність теми дослідження. Церковне гаптування виникло з появою християнства в Україні. Розвиток і становлення літургійних обрядів і храмового убранства, виготовленого золотним шитвом, відбувалось на основі українського національного мистецтва за церковними канонами візантійських обрядів [6]. За політичних і соціальних умов церковне шиття в кінці XIX ст. занепало. З відновленням і поширенням українського Православ'я відбувається накопичення практичних і теоретичних передумов для відродження золотного шитва в церковному богослужінні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У своїх працях висвітлення церковного гаптування торкалися науковці Т. Кара-Васильєва, О. Крайня, А. Варивода та ін., утім, тема потребує ще детальнішого системного дослідження і висвітлення.

Мета дослідження – простежити етапи еволюції і розвитку українського церковного гаптування (золотного шитва) та виявити його особливості.

Основний виклад матеріалу. Українське церковне гаптування – унікальний вид декоративного мистецтва. Церковне шиття має тисячолітню історію. Історичний розвиток його починається в X ст. після запровадження християнства в Київській Русі. Золотне шитво, принесене з Візантії, швидко розвивалося і розквітало. За короткий час своєю вишуканістю і красою стало відоме в країні і за її межами. Прикрашання одягу вишивкою золотими і срібними нитками використовували ще скіфи і сармати, кочові племена Північного Причорномор'я [3]. Декорування святкового одягу металізованими і металічними нитками збереглося, розвивалося, поширювалося і в період Київської Русі. Виявити цілісну картину всього літургійного шиття цього часу складно через частково виявлені і не завжди зрозумілі в богослужінні речі, втім, численні літописні джерела свідчать про церковні тканини і літургійне шитво того часу [7, 75]. Знахідки археологів в стародавніх могильниках і городищах Київщини, Львівщини, Тернопільщини, Чернігівщини, Житомирщини узорів і фрагментів вишивок X – XIII ст. є свідченням багатогранного і широкого розвитку літургійної вишивки [17]. За трактуванням М. Новицької, знайдені частини гаптування – це різноманітні деталі начільних жіночих пов'язок (кайми головних покривал), нагрудні чотирикутні нашивки, стоячі комірці, кайми лиштв одягу, плащів [16, 30]. В орнаментах вишивок, що використовувались часто як обереги, поєднувались рослинні,

геометричні, зооморфні орнаменти золототканих візантійських стрічок, імпортованих до Київської Русі протягом XI – XII ст. [8, 28].

Після прийняття християнства у Київській Русі використовували дорогі обрядово-інтер'єрні тканини для прикрашання храмів і пошиття літургійного одягу. Дослідники відзначають, що перші вироби дорогоцінного храмового убранства, різноманітні прикраси, форма службових предметів і орнаментальні мотиви гаптованих предметів з'явились разом з християнством в Київській Русі і православним візантійським богослужінням, були привезені візантійським духовенством для літургійних обрядів [4, 20]. Відблиски і переливи дорогих тканин, гаптованих або затканих золотом, декоративність орнаментів, яскраве вираження кольорів створювали надзвичайну святковість, розкіш. Усе це відтворювало і підкреслювало урочистість і небуденність церемоній [12, 271].

Крім особливої урочистості інтер'єру, естетичних функцій, богослужбові предмети з тканин були складовою частиною в богослужінні, маючи християнську символіку. Використання було різне: облачення для священників (фелони, стихарі, саккос, куколь, єпитрахилі, митри, орар, палиці, набедреники), завіси для вівтаря і окремих ікон, воздухи євхаристичні і покрівці на главу святого в гробниці і на святі речі, накриття престолів і жертовників (індитії), плащаниці (великі воздухи), покрови надгробні, різноманітні пелени (виносні, аналойні, підвісні під ікони), хоругви. Церковне літургійне шитво було поширене в усіх богослужбових предметах, про що є згадка в багатьох літочисленнях: «індитія» – напрестольний одяг, «завіси» – навколо ківорія у вівтарі, «плати служебці» – воздухи для Святих Дарів, «паволоки» – прозорі, тонкі тканини оздоблені золотом тощо [15, 29]. З археологічних, писемних і іконографічних джерел відомо, що церковні вишивані речі і предмети прикрашались коштовним гаптуванням [8, 24-25]. Вишивали в цей період, в основному, на шовкових тканинах металевими нитками двох видів: пряденими (сухозлітка) і волоченими (витягнуті), привезеними з Візантії [23, 402; 24, 215]. У 1183 р. літописець згадує, що під час великої пожежі в Успенському соборі Володимира згоріло багато «порт, шитих золотом і перлами, що вішали на свято у дві верві від золотих воріт до Богородиці, а від Богородиці до владичних сіней у дві ж верви чюдна» [13, 237].

Відповідно до прийнятих канонів церковними Соборами і віянь часу богослужбові предмети і речі протягом століть зазнавали деяких змін і нововведень. Прикладом може бути повідомлення, що в XV ст. після прийняття в Київській Русі Єрусалимського статуту змінилась і ускладнилась Передвеликодня служба в Святу П'ятницю з винесенням плащаниці, покладенням її посеред храму на «Гріб Господній» і хресним ходом [25, 26].

Зазнавав змін і художній стиль в орнаментальному і образотворчому гаптуванні. В більш ранніх творах переважали рослинні орнаменти: «візантійський» в'юнок, різного роду пагони, гілки; геометричні орнаменти – хрести, розетки, кола, плетінка; птахи. Часто ці мотиви і зображення створювались на основі стародавніх символів і народних вірувань (знаки родючості, дерево життя). Пізніше ці мотиви, доповнені коштовним камінням і перлами,

трансформувались у складний орнаментальний ряд, втративши первісне значення, а дерево життя перетворилося в деревоподібну складну композицію.

У XVII ст., наслідуючи візерунки на турецьких тканинах, в гаптуванні з'явилися зображення яскравих рослинних узорів, наближених до натуральних квітів, листя; створювались складні малюнки вазонів, корон, рогів достатку. Вишивку оздоблювали перлами, коштовним камінням. Переважали в храмах гаптовані тканини з орнаментальною вишивкою, а от з вишитими зображеннями образів гаптованих тканин було менше. В багатих храмах, про що свідчать описні книги, біля ікон центрального іконостасу в святкові дні висіли пелени з дорогих, пишних, яскравих тканин, які змінювали «повсякденні» менш прикрашені. На раки святих і на «мирські» труни клали покрови з зображенням Голгофського хреста, вишиті золотом і сріблом. Покрівці, воздухи і облачення священників прикрашали орнаментальною вишивкою. Пелени з дешевих тканин були у бідних церквах [19, 58]. Науковець І. Стерлігова, досліджуючи середньовічне мистецтво, зазначила, що ікона Божої Матері Вишгородська (Володимирська) прикрашена розшитими дорогоцінними тканинами і різними прикрасами із золота (гривнями, моністами, зарукав'ями) [22, 63].

Гаптовані речі церковного вжитку в період Київської Русі виготовляли, в основному, в жіночих монастирях. Дослідниця М. Новицька повідомляє, що сестра Володимира Мономаха Анна Всеволодівна (Анна-Янка) організувала дівчаткам школу для навчання гаптувального мистецтва при Андріївському монастирі, створеному її батьком, де сама прийняла постриг. Дружина Київського князя Рюрика Ростиславовича княгиня Анна виготовляла гаптовані речі для прикрашання церков і власних потреб родини [16, 27]. За свідченням написів на вкладах і документах, вишиванням золотними нитками в Київській Русі переважно займалися жінки. Вишивка богослужбових предметів вважалася богоугодною справою. Дівчаток привчали до рукоділля з дитинства, як в середовищі селянському, так і в вищих багатих верствах [25, 74].

Розшиті церковні предмети, разом з виробами із дорогих матеріалів і цінними книгами, часто згадуються як пожертви до храмів і монастирів від князівських родин і багатих людей. Подаровані вклади записувалися ретельно у вкладні, описні відомості і звітні книги, а жертводавців і доброчинців згадували в поминальних синодиках. Цінувалися особливо вигаптувані тканини з вишитими зображеннями осіб. Внаслідок пожеж, війн, грабежів в літописах і писемних пам'ятках нерідко згадуються втрати коштовних вкладів [16, 26].

Зображення святих в золотному шитві, їхнє життя, біблійні і євангельські сюжети, християнські знаки і символи, вишивка відкритих частин тіла і лицьове шиття – все це підпорядковувалося і виконувалося за правилами і канонами подібно до написання ікон в середньовічному і пізнішому образотворчому християнському мистецтві. Складні іконографічні сюжети і композиції церковних речей вимагали допомоги і участі професійних художників. Останні (в основному, іконописці) складали і виконували для гаптувальниць малюнки та візерунки на папері чи тканині. Втім, у більшості випадків з архівних документів дізнаємося про ім'я власниці майстерні або замовника, а імена художника чи гаптувальниці згадуються дуже рідко

[15, 219]. Вміщені на гаптованих літургійних вкладних пам'ятках написи свідчать про час і місце вкладу, ім'я вкладника і, часто, з якого приводу зроблено вклад. Такі твори є історичними і цінними для досліджень [1, 174]. Ще в до-монгольський період, про що розповідають літописці, князі дарували церквам «завіси, золотом шиті», «плати аксамітни шиття золотом і перлами» [11, 237]. Твори, гаптовані в цей період шовком, згадуються рідше, бо вони старіли швидше і їх менше збереглося. Гаптування шовком досягло високого художнього рівня в XIV – XV ст., про що свідчать великий воздух «Спас Нерукотворний» і напрестольний одяг із зображенням «Деісус зі Спасом Милостивим в центрі» [20, 229].

У XII ст. вишивальні майстерні були майже в кожному жіночому монастирі і в більшості багатих маєтків. Ігуменя чи власниця майстерні мала вагомий внесок при створенні гаптованих речей. Вона відбирала для навчання кращих майстринь, слідкувала за технологічними і художніми процесами виконання творів, підбирала необхідні матеріали і сюжет, співпрацювала з художниками. Незважаючи на велику кількість гаптувальниць, як правило, власниця майстерні хоч і була з панівних багатих верств, майже завжди брала безпосередню участь у створенні речей, виготовлених золотним шитвом. В XVII ст. в гаптуванні, на відміну від іконопису, велику роль мав «зразок» твору, який до найменших деталей потрібно було повторити.

Протягом XV – XVIII ст. гаптарським мистецтвом славилися такі жіночі монастирі: Києво-Флорівський Вознесенський, Чернігівський П'ятницький, Києво-Печерський Вознесенський, Ніжинський Введенський. Артефакти цього періоду, що збереглися в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва, дають можливість зробити висновки і оцінити частково масштаби існування гаптованих речей в храмах і монастирях. Для більш детального ознайомлення з діяльністю гаптувальниць в монастирях і їхніми здобутками доцільно зупинитись на творчості київських монастирських центрів гаптування, як більш розвинутих.

Чільне місце в гаптувальному мистецтві серед відомих жіночих монастирів в XVI ст. займав Києво-Печерський Вознесенський жіночий монастир, який розміщувався навпроти стін Києво-Печерського монастиря. Сучасники звали цей монастир «Печерський паненський», бо насельницями були, в основному, вихідці з найвищих багатих верств суспільства [9, 25-35]. Про майстерність черниць в гаптуванні є документальні відомості від військового французького інженера Гійом Левассер де Боплан, який, подорожуючи у 1630 – 1647 рр. Україною, стверджував, що безпосередньо в майстринь у монастирі можна купити гарні гаптовані вишивки [9, 35-36]. Про вдалих гаптувальниць з цього монастиря згадував, подорожуючи Україною в середині XVII ст., син Антиохійського Патріарха Макарія архідиякон Павло Алепський [18].

Вишивання в обителі, ймовірно, було основним заняттям черниць. В грамоті реєстру монастирського майна за 1683 р. засвідчено, що важка копітка праця рукодільниць не мала великого доходу і прибуток від вишивання витрачався на утримання монастиря. Обитель не мала маєтностей і приписних селян, а в господарстві була лише одна холодна церква і занедбаний колодязь [9, 40]. Розквіт

Києво-Печерського Вознесенського монастиря і зокрема гаптарської майстерні відбувається під час ігуменського керівництва (1683(?) – 1707) Марії Магдалини Мазепиної (з роду Мокієвських) – матері видатного гетьмана Івана Мазепи. Матеріальний стан поліпшився завдяки приписам гетьманських універсалів на володіння деякими селами. В 1688 р. до нього приписали Глухівський Преображенський жіночий монастир разом із селом Береза [9, 42]. Ансамбль монастиря розширився за рахунок збудованої теплої Покровської церкви та змурованого в 1705 р. храму на честь Вознесіння Господнього. За указом Петра І в 1711 р. земельну ділянку, на якій був розташований Києво-Печерський Вознесенський монастир, відчужено для будівництва Печерської фортеці. Монастир закрили, а черниць перевели до Києво-Флорівського Вознесенського монастиря. О. Крайня, досліджуючи історію Києво-Печерського монастиря, пояснила, що внаслідок епідемії чуми 1710 – 1711 рр. зменшилась кількість насельниць, що й обумовило вимушене переселення черниць [9, 78].

Техніки і манери гаптування черниць в ранній період діяльності Києво-Печерського монастиря виявити складно через досить незначної кількості робіт церковного золотного шитва, виготовлених в кінці XVI ст. і збережених. Аналіз пам’яток золотного шитва фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, в колекції якого є значна кількість творів, віднесених дослідниками до барокового українського гаптування, свідчить про майстерне виконання черницями вишивок шовками «за формою»; срібними, золотими та сканими нитками технікою «в прикріп за лічбою» [2, 49]. Дослідниця А. Варивода вивчила і охарактеризувала українське церковне гаптування XVII – XVIII ст. на зразках пам’яток музею, детально описала зібрання виробів золотного шитва, створених в епоху бароко.

Про майстерність гаптувальниць і якість золотного шитва в Києво-Печерському Вознесенському монастирі можна мати уявлення на основі однієї з робіт майстринь – воздуха «Христос у гробі» за інв. № КПЛ-Т-139 з колекції Національного музею українського народного декоративного музею [2, 50]. Цей покров був виготовлений у 1689 р. в Печерському монастирі під керівництвом ігумені Марії Магдалини Мазепиної, можливо, до урочистих подій, присвячених гетьману Івану Мазепі. Іконографічна композиція воздуху «Христос у гробі» гаптована технікою «в прикріп за лічбою» золотими, срібними і шовковими нитками на малиновому «ритому» оксамиті з ворсовим візерунком. Кайма зроблена з зеленого гладкого оксамиту і оздоблена насиченим рослинним орнаментом із стилізованих квітів і листя. В чотирьох кутах визначної пам’ятки розміщені зображення покровителів сім’ї Мазепиних: матері Марії Магдалини, св. Іоанна Предтечі – патрона гетьмана, мучениці Юліанії і архідиякона Стефана. Герб гетьмана «Курч» розміщено в центральній нижній частині кайми. Все гаптування щедро прикрашене перлами і коштовним кольоровим камінням. Невідомо, чи ігуменя Марія Магдалина брала безпосередню участь у гаптуванні речей, але стилістичні зображення і технічне виконання дозволяє розпізнати вироби, виготовлені черницями під її керівництвом. На початку XVIII ст. відбувається найбільший розквіт Києво-Печерського Вознесенського жіночого монастиря,

виконується багато замовлень для церков. Дещо змінюється техніко-технологічне виконання творів: «панцирний» шов поєднується із швом «за мотузкою». Черниці Києво-Печерського Вознесенського монастиря після об'єднання в 1711 р. з черницями Києво-Флорівського Вознесенського монастиря принесли свої традиції, вміння і художньо-технологічні особливості гаптування до черниць на Подолі.

Перша писемна згадка про Києво-Флорівський Вознесенський жіночий монастир свідчить, що у 1559 р. князем Костянтином Острозьким дане право київському протоієрею Якову Гулькевичу володіти Флорівським монастирем. Це найстаріша жіноча обитель у Києві [10, 44]. Матеріальне положення у монастирі поліпшилось при керівництві ігумені Агафії Гуменицької лише в 40-х рр. XVII ст. після приєднання до володінь монастиря за універсалом гетьмана Богдана Хмельницького декількох сіл в 1648 р. [10, 63]. За часів Руїни відбувались загарбання маєтків і власності Києво-Флорівського монастиря, що призвело до зубожіння. Покращення господарства відбулось, коли гетьман І. Самойлович взяв під свою опіку монастир, підтвердивши універсалом від 6 жовтня 1673 р. Від гетьмана Івана Мазепи в 1689 р. ігуменя Ангеліна отримала право на володіння відібраними селами Вишеньки та Дмитровичі [14, 67].

Після приєднання в 1711 р. до Флорівського монастиря Печерської обителі і переселення з закритого Золотоверхого Михайлівського жіночого монастиря ігумені Анастасії і намісниці Феодосії значно поліпшилось його матеріальне становище. Розширились володіння землею, збагатилась скарбниця і ризниця [9, 33]. Флорівський жіночий монастир став центром «панянських» монастирів Києва і зберігачем традицій і реліквій гаптарського мистецтва. Про те, що в XVI – XVII ст. гаптування було основним заняттям флорівських черниць, достовірних історичних свідчень не зафіксовано. На початку XVIII ст. відбувся розквіт українського мистецтва гаптування, а Флорівський монастир став у Києві провідним центром золотного шитва. В колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва зберігається декілька пам'яток, виконаних флорівськими гаптувальницями в першій половині XVIII ст. технікою по «карті» із шкіряним підстеленням.

У 1741 р. ігуменею Флорівського монастиря стала черниця Олена – до постригу в миру баронеса Де-Жанті, з владним енергійним характером [14, 74]. З її ім'ям пов'язували скандальні монастирські скарги черниць. Київський митрополит Тимофій Щербицький в 1752 р. замінив її на ігуменю Євпраксію і перевів на Чернігівщину до Новомлинського монастиря, де в квітні 1758 р. вона і померла. Особистість ігумені Олени в історії українського золотного шитва в XVIII ст. відома, завдячуючи її підписам на багатьох гаптованих предметах. М. Новицька виявила в українських музеях 12 речей, вишитих сухозліткою і шовком з підписом Олени. Роботи, створені під її керівництвом чи нею особисто, мають спільні стилістичні і художньо-технологічні характеристики, що відрізняють їх від інших творів гаптування. У Флорівській обителі традиції українського гаптарства не припинялись із змінами ігумені. Відтворювались старі композиції, виготовлялись нові зразки. Але повторення усталених прорисів в гаптуванні, які існували десятиліттями в монастирі, мають деякі відмінності, завдяки створенню нових

композицій, виконанню деталей сцен і інтер'єру, техніко-технологічним прийомам. Створювались шедеври світового рівня. Естетичне враження і художня цінність в більшій мірі залежала від майстерності гаптувальниці, її навичок і вміння передати красу твору.

Наприкінці XVIII ст. в Україні відбувся помітний занепад золотного шитва. Декорування православних храмів обрядово-інтер'єрними тканинами зазнало значних змін. Політика Російської імперії мала суттєвий вплив на Україну після входження до її складу українських земель. Відбувалась стандартизація і уніфікація церковного текстилю в зв'язку з розвитком текстильного промислового виробництва [26]. Запроваджено було централізоване управління Церквою через Синод. На всій території Російської імперії над церковним майном був встановлений нагляд і суворий контроль. Зазнало значних змін гаптування багатофігурних композицій. В богослужбовий обіг вводились парчеві тканини фабричного виготовлення з металізованими нитками. Церковний текстиль оздоблювався, в основному, позументом (яскравими шнурами) або золото-срібним мереживом.

В 1786 р. в Російській імперії були запроваджені монастирські штати – відбулось з'єднання багатьох монастирів, внаслідок чого розвиток гаптарських майстерень занепав. До чого призвело втручання в монастирське життя, можна відслідкувати на прикладі Києво-Йорданського жіночого монастиря, що в кінці XVIII ст. був провідним центром іконопису та гаптування: коли в 1808 р. черниць відселили в Золотоношу до Красногірського Богословського монастиря, після цього об'єднання Києво-Йорданський припинив свою діяльність [21].

У XIX ст. в Україні була нечисленна кількість центрів гаптування. Серед них виділялись Києво-Флорівський жіночий, Ладинський Покровський і Ніжинський Введенський жіночі монастирі з Чернігівщини [5]. Виготовлені в монастирських майстернях богослужбові речі купували і жертвували, в основному, населення середнього класу. Декорування гаптуванням в оздобленні церковних тканин зменшувалось також через трудомісткий складний процес золотної вишивки, високовартісних гаптованих виробів, тривалого періоду навчання майстринь. Наприкінці XIX ст. в Україні церковне гаптування частково мало поширення в майстернях кустарних промислів, створених в поміщицьких маєтках і в міських цехових майстернях.

Наукова новизна. В статті вперше розкрито формування і становлення церковного гаптувального мистецтва в українському середовищі. Досліджено пам'ятки церковного золотного шитва XI-XX ст., як складової культурної спадщини українців. Розглянуто поширення на землях України традицій гаптування в культурно-релігійному контексті.

Висновки. Аналізуючи вище зазначене, слід відмітити, що в Україні церковне гаптування почалось і поширилось з прийняттям християнства. Розвиток золотного шитва відбувався в жіночих монастирях, майстернях кустарних промислів поміщицьких маєтків, міських цехових об'єднаннях. У XVII – XVIII ст. відбувся розквіт гаптування в монастирях Православної Церкви, завдячуючи опіці і турботі гетьмана Івана Мазепи. Виготовлення гаптованих речей церковного призначення – складний, витратний і трудомісткий процес, в значній мірі залежний від політичних і суспільних устроїв у державі.

Література

1. Александр (Федоров), игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. Санкт-Петербург: САТИСЪ. 2007. 228 с.

2. Варивода А. Г. Пам'ятки українського церковного гаптування XVII – XVIII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника як об'єкт культурної спадщини: дис. … канд. істор. н.: спец. 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство». Київ, 2015. 261 с.

3. Варивончик А. В. Витоки та історична еволюція вишивки як складової традиційного українського одягу. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2012. С. 5-16.

4. Дерябина Т. Ю. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне церковного текстиля: дис. … канд. техн. н.: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». Санкт-Петербург, 2014. 224 с.

5. Зайченко В. В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування.т Скарбниця української культури: зб. наук. праць. Чернігів, 2012. С.228-238.

6. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки: книга-альбом. Київ: Мистецтво, 2008. 231 с.

7. Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII – XX століття). Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000. 258 с.

8. Катасонова Е. Ю. Золотное шитье домонгольской Руси X – XIII вв. Убрус. Церковное шитье и современность. Санкт-Петербург: Изд. золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2005. С. 24-45.

9. Крайня О. О. Києво-Печерський жіночий монастир XVI – початку XVIII ст. і доля його пам'яток. Київ: НКПІКЗ, 2012. 128 с.

10. Крайня О. О. Флорівський (Вознесенський) монастир у Києві як пам'ятка історії та архітектури XVI – початку XX століть: дис. … канд. іст. н.: спец. 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство». Київ, 2012. 280 с.

11. Лаврентіївський і Іпатіївський літопис. Хрестоматія з історії Української РСР. Київ: Рад. школа, 1959. Т.1. 747 с.

12. Лелеков Л. А. Семантический параллелизм в орнаментике. Москва: Искусство, 1982. 384 с.

13. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ: Дніпро, 1989. 591 с.

14. Малиженовский Н. Ф. Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. Киев: Феникс, 2010. 140 с.

15. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. Москва: Прогресс, 1983. 340 с.

16. Новицька М. Гаптування в Київській Русі (За матеріалами розкопок на території УРСР). Археологія. 1965. Т. XVIII. С. 24-38.

17. Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. 1973. № 12. С. 41-50.

18. Подорож Антиохійського Патріарха Макарія в Україну в середині XVII століття, описане його сином архідияконом Павлом Алепським (рос. мовою). Київ: Вид-во Києво-Печерської Успенської лаври, 1997. 160 с.

19. Свирин А. Н. Древнерусское шитье. Москва: Искусство, 1963. 152 с.

20. Снегирев И. М. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Москва, 1852. 354 с.

21. Сохань С. В. Київські Богословський та Йорданський дівочі монастирі XV – XVIII ст.: сплетіння долі в історичному просторі. Рукописна та книжкова спадщина України. Київ, 2009. С. 79-98.

22. Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI – XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ. Москва: Прогресс-традиция, 2000. 264 с.

23. Фехнер М. В. Золотное шитье Древней Руси. Памятники культуры. Новые открытия 1978 г. Ленинград, 1979. С. 401-405.

24. Фехнер М. В. Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси: археол. данные. Советская археология. 1977. №3. С.130-132.

25. Хребина Т. В. Церковное шитье: традиции и современность. Санкт-Петербург: Вимаививс, 2010. 275 с.

26. Шубина Т. Г. Стандартизация церковной тканой утвари и облачений священства XIX – начала XX вв. (некоторые предварительные итоги наблюдений) // Труды Государственного музея истории религии. Санкт-Петербург: Акционер и Ко, 2005. С.67-75.

References

1. Alexander, (Fedorov), hegumen (2007). Church art as a spatial-visual complex. St. Petersburg: SATIS [in Russian].

2. Varivoda, A.G. (2015). Pamyatki Ukrainian church haptuvannya XVII – XVIII century. [in Ukrainian].

3. Varivonchik, A.V. (2012). Origins and historical evolution of embroidery as a component of traditional Ukrainian clothing Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

4. Deryabina, T.Y. (2014). Archaic and traditional technologies in modern design of church textiles: dis. for the competition uch. step. Candida. tech. Sciences: spec. 17.00.06 "Technical aesthetics and design" [in Russian].

5. Zaichenko V. V. (2012). Gaptharty in Chernigivshchina. Oserecki haptuvannya Skarbnitsya Ukrainian culture: zb. sciences. prac. Chernigiv [in Ukrainian].

6. Kara-Vasilieva, T.V. (2008). History of Ukrainian embroidery [in Ukrainian].

7. Kara-Vasiliyeva, T.V. (2000). Masterpiece of the Church Shitva of Ukraine (XII-XX). [in Ukrainian].

8. Katasonova, E. Y. (2005). Gold embroidery of pre-Mongol Rus. X – XIII centuries. Ubrus. Church sewn and modernity. St. Petersburg: Izd. gold embroidery workshop at the Assumption Compound of Optina Desert [in Russian].

9. Krayna, O.O. (2012). Kyiv-Pechersky Women's Monastery XVI – the beginning of the XVIII century. and the fate of his monuments [in Ukrainian].

10. Krayna, O.O. (2012). Florivsky (Ascension) monastery in Kyiv as a monument of history and architecture of the 16th – early 20th centuries: diss. for obtaining sciences. step Cand. is Sciences: 26.00.05 «Museology. Memory science» [in Ukrainian].

11. Laurentian and Hypatian Chronicles. Book on the history of the Ukrainian SSR. (1959) [in Ukrainian].

12. Lelekov, L.A. (1982). Semantic parallelism in ornamentation [in Russian].

13.Ch ronicles of Rus. transl. from ancient times. L. E. Makhnovets. (1989) [in Ukrainian].

14. Malizhenovsky, N.F. (2010). Kiev female Florovsky (Ascension) monastery. [in Russian].

15. Manushina, T.N. (1983). Artistic sewing of Ancient Russia in the collection of the Zagorsk Museum. [in Russian].

16. Novitska, M. (1965). Gaptuvannya in Kyiv Rusia (Behind the materials of the rosettes on the URSR teritory) [in Ukrainian].

17. Orlov, R.S. (1973). Davnorusska Vishivka XIII century. [in Ukrainian].

18. The road to the Antiochian Patriarch of Makariya in Ukraine in the middle of the 17th century(1977) (in Russian).

19.Svirin, A. N. (1963). Old Russian sewing. [in Russian]

20. Snegirev, I.M. (1852). Russian antiquity in monuments of church and civil architecture. [in Russian]

21. Sohan, S. V. (2009). Kyivskyi Bogoslovskyy Yordansky monasticism of the XV – XVIII century: spleen dolya in the historical space. [in Ukrainian].

22. Sterligova, I.A. (2000). Precious gem of ancient Russian icons of the 11th-14th centuries. Origin, symbolism, artistic image. [in Russian].

23. Fechner, M.V. (1979). Gold embroidery of Ancient Russia [in Russian].

24. Fechner, M.V. (1977). Products of silk-weaving workshops of Byzantium in Ancient Russia: [archaeol. data] [in Russian]

25. Khrebina, T.V. (2010). Church sewing: traditions and modernity. Saint-Petersburg : Vimaivivs [in Russian].

26. Shubina, T.G. (2005). Standardization of church woven utensils and vestments of the priesthood of the nineteenth and early twentieth centuries. (some preliminary results of observations) [in Russian].

УДК 741/743

Лопухова Світлана Олександрівна,
заслужений художник України, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
культури і мистецтв
svitlopukhova@gmail.com

ВИКЛАДАННЯ РИСУНКУ МАЙБУТНІМ ДИЗАЙНЕРАМ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Мета роботи. *Динамічне впровадження нових наукових і технічних досягнень у всі сфери життя суспільства визначає і нові вимоги до сучасної професійної освіти. Новітні технології з колосальними навчальними ресурсами неминуче впливають на зміст і організацію навчального процесу. Мета роботи – пошук відповіді на питання: як реформувати академічні дисципліни, збереження яких у класичному вигляді стає неможливим в нових умовах розвитку суспільства.* ***Методологія.*** *Складовою частиною багатьох сучасних технічних і гуманітарних вітчизняних вишів є факультет Дизайну з кафедрами різної спеціалізації. Професійна підготовка дизайнерів передбачає вивчення таких фундаментальних дисциплін художньої освіти, як Рисунок, Живопис, Композиція. За сучасними державними нормативами і стандартами суттєво скорочено обсяг часу на їх вивчення. Стає зрозумілим, що зберегти академічні дисципліни сьогодні в традиційному вигляді неможливо.* ***Наукова новизна.*** *Автор статті, професійний художник і педагог, пропонує експериментальну методику викладання рисунку, побудовану на принципі поєднання класичної традиції та інновацій. В статті наводиться обґрунтування запропонованого методу, надається система завдань.* ***Висновки****. Автор акцентує увагу на значимості ролі рисунку в дизайнерській освіті, визначає співвідношення між традиціями академічної школи і новими досягненнями у сфері технологій дизайну, формулює сутність запропонованої методики і завдання педагога.*

Ключові слова: *рисунок, академічний, навчання, традиція, методи.*

Лопухова Светлана Александровна*, заслуженный художник Украины, доцент, доцент кафедры графического дизайна Киевского национального университета культуры и искусств*

Преподавание рисунка будущим дизайнерам в современных условиях

Цель работы. *Динамичное внедрение новых научных и технических достижений во все сферы жизни общества определяет и новые требования к современному профессиональному образованию. Новейшие технологии с колоссальными учебными ресурсами неизбежно влияют на содержание и организацию учебного процесса. Цель работы – поиск ответа на вопрос: как реформировать академические дисциплины, сохранение которых в классическом виде становится невозможным в новых условиях развития общества.* ***Методология.*** *Составной частью многих современных технических и гуманитарных отечественных вузов является факультет Дизайна с кафедрами различной специализации. Профессиональная подготовка дизайнеров предусматривает изучение таких базовых дисциплин художественного образования, как Рисунок, Живопись, Композиция. В соответствии с современными государственными нормативами и стандартами существенно сокращено время, отведенное на их изучение. Становится понятным, что сохранить академические дисциплины сегодня в классическом виде невозможно.* ***Научная новизна.*** *Автор статьи, профессиональный художник и педагог, предлагает экспериментальную методику обучения рисунку, построенную на принципе сочетания классической традиции с инновациями. В статье приводится обоснование предложенного метода, предлагается система практических заданий.* ***Выводы****. Автор акцентирует внимание на значимости роли рисунка в дизайнерском образовании, определяет соотношение между традициями академической школы и новыми достижениями в области технологий дизайна, формулирует суть предложенной методики и задачу педагога.*

Ключевые слова: *рисунок, академический, обучение, традиция, методы.*

©Лопухова С. О., 2018

***Lopukhova Svitlana**, Honored Artist of Ukraine, Docent, Associate Professor of the Graphic Design Department, Kiev National University of Culture and Arts*

Teaching drawing to future designers in terms of the modern conditions

***Purpose of the article.** A dynamic implementation of new scientific and technical achievements into all spheres of the society's life determines new requirements for the modern professional education. The purpose of the work is to find the answer how to reform academic disciplines. Cutting-edge technologies with colossal educational resources inevitably affect the content and organization of the educational process. **Methodology.** An integral part of many Ukrainian modern higher educational institutions is the faculty of Design with departments of various specialties. The professional design teaching provides for mastering such basic disciplines of art education as Drawing, Painting and Composition. State standards have extremely reduced the allotted time for mastering those disciplines. Thus it becomes clear that at present it is impossible to preserve academic disciplines in the classical form. **Scientific novelty.** The author of the article, an artist and teacher herself, offers an experimental method based on the principle of combining classical tradition and innovations, as well as the system of practical exercises. **Conclusions.** The article focuses on the principles and methods of teaching Drawing. The author emphasizes the importance of Drawing in the design education, determines the correlation between the traditions of the academic school and new achievements in the field of design technologies and designates the teacher's task.*

Key words: *drawing, academic, teaching, tradition, methods.*

Актуальність теми дослідження. Нові умови розвитку суспільства – стрімкий технологічний прогрес, ескалація масової культури, зміна оточуючого середовища – створюють новий образ світу і висувають нові вимоги до соціальної дійсності. Виникає необхідність у набутті нових знань та умінь, які формують нову етику і культуру.

Зміни в суспільстві вимагають змін і у сфері освіти, зокрема у концепції професійної підготовки майбутнього спеціаліста нового покоління дизайнерів. На сьогоднішній день не тільки спеціалізовані, а й технічні та гуманітарні вітчизняні виші мають факультет дизайну з кафедрами різної спеціалізації, де викладаються фундаментальні дисципліни художньої освіти, однією з яких є рисунок. Але класична академічна методика викладання рисунку розрахована на довгострокове навчання, вже не відповідає вимогам сучасності. Під впливом інновацій змінюються умови традиційної професійної підготовки студентів. Активно впроваджуються в навчальний процес нові дисципліни, в творчому процесі застосовується новий технічний інструментарій. Для оволодіння новими знаннями і практичними навичками потрібен час. Відповідно, запроваджуються нові нормативи і стандарти, за якими суттєво скорочується обсяг часу на вивчення академічних дисциплін. Як наслідок, постає проблема якості професійної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Часи змінюються, і освітні тенденції теж змінюються під впливом інновацій науково-технічного прогресу. Видатний американський філософ Марта Нуссбаум звертає увагу на те, що в багатьох країнах світу навчальні заклади різного рівня, від початкової школи до університетів, скорочують обсяг часу на вивчення гуманітарних наук і різних видів мистецтва. Політики вважають за необхідне позбавитися «непотрібної» галузі знань, яка, на їхню думку, в епоху глобалізації та технологічного прогресу не сприяє збереженню конкурентоспроможності держав на світовому ринку. Тільки видатні державні діячі та педагоги розуміють, що гуманітарні науки і мистецтво прищеплюють здатність до критичного мислення, формують професійну компетентну особистість,

виховують художній смак, вчать людину самостійно приймати рішення, діяти, чинити розумний опір сліпій силі традицій і авторитетів [5, 16].

На початку ХХ ст. в Європі законодавцями нового стилю (відомого як «модерн», від фр. *moderne* – новітній, сучасний) були чотири країни: Голландія, Німеччина, Росія, Франція. Але лише в Німеччині та Росії були створені навчальні заклади абсолютно нового типу. Найвідоміші школи дизайнерського профілю зі схожими навчальними програмами – Баухауз (Німеччина, 1919-33 р.р.) і ВХУТЕМАС («Вищі художньо-технічні майстерні», Радянська Росія, 1920-39 р.р.) – розробляли головні соціальні принципи технічної естетики, концепції поєднання мистецтва і функціоналізму. [6] Реалізація цих ідей вимагала реформування системи художньої освіти. Концепція поєднання мистецтва і функціоналізму втілювалась у нових методах викладання дисциплін – класичні лекції поєднувалися з практичними заняттями в майстернях, де вивчалась і поглиблювалась теорія кольору, рисунка, форми. В процесі постійних диспутів навколо шляхів реформування системи художньої освіти викладацький колектив сходився в одному – необхідності руйнації академічних традицій. [3]

Баухауз став першою школою, яка відмовилась від академічних традиційних методів викладання художніх дисциплін і прагнула реформувати систему освіти, об'єднавши різні види художньої творчості. Випускники Баухауза демонстрували самостійність і неймовірний успіх навчального експерименту [2].

ВХУТЕМАС реалізував концепцію нової художньої педагогіки, в основу якої були покладені методи аналітичного дослідження художньої форми. Підкреслювалась необхідність формування естетичного предметно-просторового середовища людини і виховання художніх кадрів для промисловості. Нові тенденції в художній освіті поступово витісняли традиції класичних академічних дисциплін [7].

Багато ідей авангардних мистецьких шкіл і в наш час залишаються сучасними: комплексність навчання, поєднання теорії з практичними заняттями в програмах художніх дисциплін, сприяння розвитку в студенті абстрактного, просторового і формально-аналітичного мислення, надання свободи творчій індивідуальності [3].

Професор Львівської національної академії мистецтв С. Мартинюк зазначає, що в сучасних дизайнерських школах світу відмовляються від класичної форми викладання рисунку, вважаючи її застарілою. Але підміна конкретних навчальних завдань «псевдотворчими» призводить лише до демонстрації відвертого дилетантизму. Стереотипність мислення дизайнерів, що не володіють в достатньому обсязі фундаментальними знаннями, породжує або відвертий кітч, або безликий продукт середньої якості, який стає загальноприйнятим стандартом. Необхідним є правильне, оптимальне використання ресурсу академічних предметів у підготовці фахівців відповідного профілю [4].

Такої ж думки дотримується доктор мистецтвознавства В.Даниленко. Він підкреслює, що для практичного втілення образу з використанням більш складного, ніж олівець, інструмента – комп'ютера – дизайнеру необхідна база, яку дає фундаментальна художня підготовка. А коли роботу художника виконує людина без художньої освіти, це одразу негативно позначається на результаті. Тільки

багатолітній художній вишкіл дає чуття композиційної рівноваги, кольорової гармонії, нюансів пластики [1].

Образотворча грамота є універсальною базою для творчої діяльності. Існує вельми розповсюджена думка, що вільному творчому процесу заважають знання. Але, скоріше, саме відсутність знань гальмує професійний розвиток. Студент не зможе відобразити об'єкт, якщо не має уяви про сам процес зображення. Теоретичні знання обов'язково мають бути підкріплені постійними практичними вправами, які розвивають уміння і навички, підвищують професійну майстерність. Видатний американський педагог Роберт Беверлі Хейл так характеризує процес рисунку: «Найбільша складність при малюванні полягає в необхідності думати про безліч речей одночасно. Оскільки більш-менш усвідомлено думати можна тільки про щось одне, все інше, необхідне для рисунку, повинно бути засвоєно автоматично. Таким чином, певна кількість матеріалу засвоюється в процесі навчання на підсвідомому рівні застосування навику як інструменту» [6,13].

Мета дослідження. Автор статті намагається знайти відповідь на питання: чи є сьогодні необхідність зберігати академічні дисципліни в традиційній формі; як в сучасних умовах реформувати організацію і зміст навчального процесу; як зберегти класичну традицію, застосовуючи в процесі практичного втілення художніх образів новітній інструментарій; як поєднати «академізм» і нові методи викладання рисунку.

Виклад основного матеріалу. Рисунок – конструктивна основа будь-якого з просторових мистецтв, зокрема і дизайнерської творчості. З одного боку, рисунок має пізнавальний характер через аналіз конструктивних особливостей форми, пластичних характеристик і пропорцій об'єкту. З іншого – прикладний і є мовою професійного мислення і спілкування дизайнерського співтовариства.

Викладання дисципліни *Рисунок* за «універсальною» методикою – зображення предметного світу і оточуючого середовища у вузькому смислі слова. Традиційний рисунок дає студенту знання і практичні навички у відтворенні тримірного зображення на площині, вчить застосовувати закони лінійної і повітряної перспективи, розуміти принципи побудови форми і світлотіні, знайомить з матеріалами, інструментами і технічними прийомами. Але класичний академічний рисунок не пов'язаний з творчим мисленням і пошуком композиційного образу. Студенту-дизайнеру на заняттях з рисунку необхідно не тільки студіювати натуру, а й розвивати формально-аналітичне просторове мислення, вчитися узагальнювати і стилізувати форму, шукати свою індивідуальну оригінальну графічну мову.

Експериментальна програма, запропонована автором, складається з широкого діапазону завдань різного виду рисунка: лінійно-конструктивний і тональний рисунок з натури, рисунок з пам'яті та по уяві, скетч, стилізація. Особлива увага приділяється композиції зображення.

Рисунок з натури вчить основам створення тримірного зображення на площині. Виконання завдань з натури допомагає студенту зрозуміти і засвоїти етапність виконання роботи, закони композиції та перспективи, закономірності побудови форми і світлотіні, технічні прийоми.

Лінійно-конструктивний рисунок формує розуміння характеру геометричної складової в побудові конструктивно-просторової форми, динаміку і ритм розташування елементів у зображенні. Рисунок такого характеру – певна умовність, де лінія позначає перетин площин, грані форм, абрис і каркас предметів.

Тональний рисунок вчить відтворювати об'єм об'єктів, світлотінь за різних умов освітлення, фактуру і текстуру різних матеріалів, використовуючи різні технічні прийоми. Тон дає емоційну напругу зображенню, підкреслює композиційний ритм форм.

Рисунок з пам'яті тренує око, розвиває цілісне бачення і здатність відтворити форму об'єкту без натури, сприяє вирішенню композиційних задач.

Рисунок по уяві розвиває конструктивно-просторове і пластичне мислення, творчу інтуїцію, вчить вільно оперувати образами, заглядати за грань звичних речей.

Скетч (коротка замальовка) формує професійну поставу руки та ока, виховує швидку реакцію, концентрує увагу, активізує пам'ять і гостроту бачення, вчить основам графічної мови.

Стилізація розвиває абстрактне мислення, здібність до створення умовної метафоричної інтерпретації реальності, формує індивідуальне розуміння художнього образу, виховує естетичний смак.

Послідовність практичних завдань дозволяє поєднувати вивчення натури з художньою інтерпретацією предметного світу. Лінійно-конструктивний або тональний рисунок з натури чергується зі стилізацією або з рисунком з пам'яті та по уяві. Спочатку виконується реалістичне зображення постановки, наступне завдання – стилізація, або рисунок з пам'яті тієї ж постановки. Така практика вимагає від студента аналітичного мислення, максимальної зосередженості, концентрації, самодисципліни, мобілізації творчих ресурсів. В процесі навчання студент отримує знання і практичні навички з організації цілісної композиції, побудови геометричної конструктивної основи форми, стилізації та графічної формалізації зображення.

Заняття з рисунку – безпосередній контакт, практична творча діяльність студентів і викладача. Викладач спілкується з кожним студентом майже «тет-а-тет», враховуючи його художню підготовку, ступінь обдарованості, інтелект, індивідуальний темп роботи, здатність сприймати інформацію. Завдання викладача – розвивати індивідуальність студента, цінувати його творче начало, постійно зіштовхувати його з актуальною проблематикою, виховувати прагнення до самостійного пошуку нетривіальних рішень.

Наукова новизна. Недостатня розробленість у вітчизняній науці теми викладання рисунку майбутнім дизайнерам у специфічних сучасних умовах обмеженого часу спонукала автора до написання цієї статті. Відповідно до державних стандартів вищої освіти розроблено і експериментально впроваджено в навчальний процес програму дисципліни *Рисунок,* яка базується на системній інтеграції фахових дисциплін і підпорядкована загальній меті – розвитку в студенті творчого мислення, естетичного смаку, художньої уяви, здатності до асоціацій. Обґрунтовано методику навчання основам рисунку, побудовану на принципі поєднання класичної традиції та інновацій, запропоновано систему практичних

завдань, яка постійно оновлюється і вдосконалюється, базуючись на спільній творчій діяльності студентів і викладача.

Висновки. Принципи і методика системи викладання рисунку, відповідно до вимог часу – моди, стильових напрямків, розвитку науки, завжди були предметом дискусій серед викладачів спеціальних дисциплін. Але єдиної універсальної педагогічної установки так і не було сформовано. З розвитком технологій і появою нового інструментарію для роботи над образами виникла необхідність удосконалення процесу профільної підготовки дизайнерів. Застосування в роботі інноваційних технічних засобів, комп'ютерних графічних редакторів, вільний доступ до інформації розширюють можливості професійної підготовки і наближають студентів до реальної практичної діяльності. Завдання експериментальної методики – підвищення професійної компетенції та майстерності студентів. Суттю запропонованої методики є лінійно-конструктивний аналіз форми, об'ємно-тональна характеристика пластики і площинне узагальнення об'ємних форм. Така методика передбачає міцну базову професійну підготовку і вже на її основі формування індивідуального почерку дизайнера.

Література

1. Даниленко В. Я. Дизайн. Харків: ХДАДМ, 2002. 238 с.

2. Дросте Магдалена. Баухауз / пер. с англ. Ю.Котова. Москва: Арт-Родник, 2008. 96 с.

3. Иттен Иоханнес. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаусе и других школах: альбом / пер. с нем. Л. Монахова. Москва: Издатель Дмитрий Аронов, 2013. 136 с.

4. Мартинюк С. Л. Рисунок у підготовці фахівців графічного дизайну. Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. 2014. URL: http://art-kipdm.if.ua/2014/12/19/1035/.

5. Нуссбаум М. Не ради прибыли: зачем демократии нужны гуманитарные науки / пер. с англ. М. Бендет. Москва: Издательский дом ВШЭ, 2014. 192 с.

6. Уилкинсон Ф. Шедевры мирового дизайна / пер. с англ. А.Захарова. Москва: Эксмо, 2014. 256 с.

7. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Книга первак. Москва: Ладья, 1995. 343 с.

8. Хейл Р. Б. Рисунок уроки старых мастеров / пер. с англ. О. Герасина. Санкт-Петербург: Астрель, 2006. 272 с.

References

1. Danylenko, V. Y. (2002). Design. Kharkiv: KhDADM[in Ukrainian].

2. Droste, M. (2008). Bauhaus. (Yu. Kotova, Trans). Moskow: Art-Rodnik [in Russian].

3. Itten, I. (2013). Art of form. My basic course at the Bauhaus and other schools. (L. Monakhova. Trans). Moskow: Izdatel Dmitriy Aronov [in Russian].

4. Martynyuk, S. (2014). Drawing in teaching of graphic design specialists. Kosivs'kyy instytut prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva LNAM. Retrieved from http://art-kipdm.if.ua/2014/12/19/1035/.

5. Nussbaum, M. (2014). Not for profit: why democracy needs the humanities. (M. Bendet, Trans). Moskow: Izdatelskiy dom VShE [in Russian].

6. Uilkinson, F. (2014). Masterpieces of world design. (A. Zakharova Trans). Moskow: Eksmo [in Russian].

7. Khan-Mahomedov, S.O. (1995). VKhUTYeMAS. Book one. Moskow: Ladya [in Russian].

8. Kheyl, R. B. (2006). Drawing lessons of old masters. (O. Gerasina, Trans). St. Petersburg: Astrel [in Russian].

УДК 72.03/7.036

Петренко Ольга Олегівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного педагогічного університету
ultramarin210585@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САМОКИША В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ПОЛТАВЩИНИ ТА ХАРКІВЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета роботи *полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві, як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.* ***Методи дослідження.*** *Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові принципи, на яких ґрунтуються сучасні дослідження культурно-мистецької спадщини. Застосовано теоретичний, культурологічний, аналітичний, мистецтвознавчий, порівняльний методи для досягнення означеної мети дослідження.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського «національного романтизму», як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.* ***Висновки.*** *Участь М. Самокиша в оздоблені знакових для української художньої культури архітектурних проектах засвідчує його внесок в розвиток національного архітектурного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша в розвиток національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї «національного романтизму» в мистецтві.*

Ключові слова: *національний стиль, національний романтизм, архітектурний стиль, модерн, етнографізм, стінопис, орнамент.*

Петренко Ольга Олеговна*, преподаватель кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Творческая деятельность Николая Самокиша в контексте культурно-художественной жизни Полтавщины и Харьковщины конца XIX – начала XX столетия

Цель работы *заключается в осмыслении творческой деятельности Николая Самокиша в свете социокультурных взаимодействий эпохи национального украинского возрождения, определении личного вклада художника в развитие национального стиля в искусстве, как выдающегося явления украинской художественной культуры конца XIX – начала XX ст.* ***Методы исследования****. Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы, на которых основываются современные исследования культурно-художественного наследия. Применен теоретический, культурологический, аналитический, искусствоведческий, сравнительный методы для достижения указанной цели исследования.* ***Научная новизна****. В данной статье впервые комплексно исследован феномен творчества Н. Самокиша в дискурсе украинского «национального романтизма», как концептуального и культурно-художественного направления конца XIX – начала XX ст. с учетом региональной специфики.* ***Выводы.*** *Участие Н. Самокиша в декорировании знаковых для украинской художественной культуры архитектурных проектах свидетельствует его вклад в развитие национального архитектурного стиля.*

©Петренко О. О., 2018

Этнографические интересы художника находят свое выражение в изучении и популяризации национального культурного наследия средствами визуального искусства, в частности он проявляет себя как знаток украинского орнамента, представляя его специфику и стилистические интерпретации в отделке здания Полтавского губернского земства, дома им. И. Бойко в Харькове, на страницах альбома «Мотивы украинского орнамента». Все это позволяет говорить о значительном вкладе Николая Самокиша в развитие национального стиля и позиционировать его как адепта идеи «национального романтизма» в искусстве.

Ключевые слова: *национальный стиль, национальный романтизм, модерн, архитектурный стиль, этнографизм, настенная живопись, орнамент.*

***Petrenko Olga**, Lecturer, Fine Arts Department, Kryvyi Rih State Pedagogical University*

The creative activity of Nikolay Samokish in the context of the cultural and artistic life of Poltava and Kharkov region concerning the late XIX – early XX centuries

***The purpose of article** is to understand the creative activity of Mykola Samokish in the light of socio-cultural interactions of the period of the national Ukrainian renaissance, determination of the artist's personal contribution to the development of the national style in art, as an outstanding phenomenon of Ukrainian artistic culture at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. **Methodology.** The methodological basis of the research is the general scientific principles on which the modern analysis of cultural-artistic heritage is based. Applied theoretical, culturological, analytical, art studies, comparative methods for achieving the stated purpose of the study. **Scientific novelty.** The phenomenon of M. Samokish's work in the discourse of Ukrainian "national romanticism" as a conceptual and cultural-artistic direction of the end of the 19th and the beginning of the 20th century was first explored in this article for the first time by taking into account regional specifics. **Conclusions.** The participation of N. Samokish in decorating sign architectural designs for Ukrainian art culture is evidenced by his contribution to the development of the national architectural style. The ethnographic interest of the artist finds expression in the study and popularization of the national cultural heritage using visual arts, in particular, he manifests himself as a connoisseur of Ukrainian ornament, presenting its specificity and stylistic interpretations in the decoration of the building of the Poltava provincial zemstvo, at them. I. Boyko in Kharkov, on the pages of the album "Motifs of Ukrainian Ornament." All this allows us to speak of Nikolai Samokish's significant contribution to the development of the national style and to position him as an adept at the idea of "national romanticism" in art.*

Key words: *national style, national romanticism, modern, architectural style, ethnography, mural painting, ornament.*

Актуальність теми дослідження. Одним із важливих завдань сучасного українського мистецтвознавства є студіювання та популяризація творчої спадщини видатних митців – репрезентантів національної української культури кінця XIX – початку XX ст., як доби особливого піднесення національного духу та відродження історико-культурних традицій українського народу. Їхня мистецька діяльність детермінована вирішальними естетично-світоглядними принципами розвитку тогочасної художньої культури як окремих регіонів, так і України в цілому. В умовах незалежності відкривається можливість для незаангажованого висвітлення творчого доробку відомих митців і розгляду їхньої мистецької діяльності у межах соціокультурного простору України означеної доби.

Творча спадщина видатного українського митця, академіка батального живопису, майстра книжкової та станкової графіки, Миколи Самокиша, особливо та її частина, що формувалась в руслі ідей «національного романтизму» є важливою складовою української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

Виняткового значення набуває культуротворча діяльність М. Самокиша в контексті «національного стилю» для місцевих регіонально-культурних осередків країни, як-то Полтавщина та Харківщина, що пояснюється його участю у важливих культурно-мистецьких подіях та проектах, запроваджених в цих регіонах.

Творчий внесок Миколи Самокиша до загального культурно-мистецького дискурсу з приводу специфіки національного українського стилю має хоча й невеликий обшир, але віддзеркалює наймаркантніші його риси і є частиною знакових для культурно-мистецького середовища східної України подій та архітектурних об'єктів. Зокрема, варто виокремити його участь у XII Археологічному з'їзді 1902 р. в Харкові в оздобленні стінописами інтер'єру будівлі Полтавської земської управи за проектом В. Кричевського у період 1905 – 1908 рр., в декоруванні орнаментальними мотивами інтер'єру будинку ім. І. Бойка в Харкові у 1910-му році.

У руслі реконструкції національної народної спадщини й популяризації історичної минувшини українського етносу варто відзначити появу альманаху «З української старовини» (1900 р.) Д. Яворницького, котрий М. Самокиш спільно з С. Васильківським оздобив витонченими та етнографічно достовірними ілюстраціями. А також видання у співавторстві з С. Васильківським альбому «Мотиви українського орнаменту» 1912 р.

У світлі зазначених фактів виявляється необхідність здійснити історико-культурологічний та мистецтвознавчий аналіз творчого доробку Миколи Самокиша в контексті національно-романтичного мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст.. Дослідження творчості митця під таким кутом дозволить визначити особистий внесок М. Самокиша в історію українського мистецтва й глибше зрозуміти тенденції розвитку художньої культури України як в цілому, так і відповідно до регіональної специфіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення різних аспектів розвитку мистецтвознавчої науки і зокрема національного стилю виступає предметом дослідження у працях вітчизняних вчених – Є. Антоновича, Р. Шмагала, Ю. Телячого, С. Побожія, Л. Соколюк, О. Ноги, І. Удріс, В. Вечерського та ін.

Творча спадщина М. Самокиша в галузі національного стилю розглядається, першою чергою, в працях харківських мистецтвознавців, таких як В. Чепелик, Л. Соколюк, В. Нємцова, В. Шуліка. У контексті дослідження полтавських пам'яток національної архітектури кінця XIX – початку XX ст. мистецький доробок М. Самокиша фрагментарно аналізується у публікаціях В. Чепелика, В. Ханка, О. Перець, В. Вадимова.

Мета дослідження полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві, як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Еволюція національного стилю наприкінці XIX – початку XX ст. була детермінована різними чинниками, серед котрих політичний аспект був визначальним, адже українські землі в той час знаходились під

територіальною експансією Австро-Угорщини та Росії. Тривале пригнічення української духовної культури, систематичні заборони вживання української мови викликали значний суспільний резонанс в середовищі української інтелігенції, що зумовило формування парадоксально активної протидії ідеологічним утискам. В цей час відбувається помітне піднесення національної самосвідомості в галузі вивчення та популяризації національної духовної спадщини – історії, етнографії, художньої культури [1, 16].

Зацікавлення національною спадщиною знаходило свою підтримку в різних мистецьких галузях, однак, саме архітектура стає стилевизначальним критерієм у процесі пошуків національної своєрідності [6, 20]. Відповідні процеси відбуваються не тільки в контексті української культури, але й в загальноєвропейському дискурсі.

Наприкінці XIX ст. наростають кризові явища в галузі архітектури, обумовлені протиставленням нових інженерних та просторово-пластичних рішень до традиційної класичної школи, заснованої на наслідуванні старих зрозумілих канонів історичних стилів, що добре себе зарекомендували в часі і відзначаються високим рівнем раціоналізму. Опозиційно налаштовані архітектори-практики та мистецтвознавці у своїх теоретичних розвідках та закликах демонстрували бажання «повернути сучасним будовам яскраву образність та виразність» [2, 10]. Пошуки нового стилю відбувались на тлі національного відродження, що, безумовно, накладало свій відбиток на розуміння основних завдань нової європейської архітектури.

У першу чергу, зусилля провідних архітекторів були покладені на виявлення та концептуалізацію національної архітектурної школи, визначення національних стилістичних рис, заснованих на архетипах народного будівництва, етнографії, ужиткового мистецтва. Такий напрям розвитку новітньої архітектури отримав визначення «національного романтизму», як архітектурного стилю кінця XIX – початку XX ст., вперше представленого на теренах Фінляндії та територіально близьких до неї скандинавських країн. Формальні принципи національного романтизму знайшли своє відображення у творчості Е. Саарінена, Л.Сонка та ін.

Одночасно з тим, пошуки нового стилю отримали втілення на теренах Західної Європи в якості французького «ар-нуво», німецького «югендстилю», австрійсько-угорського та польського «сецесіону», що претендували також на визнання в якості національно виразних стилістичних течій. «Ар-нуво» відповідно, відновлює «втрачені» зв’язки між Природою та Людиною, користуючись лінійно-просторовими ілюзіями, надихаючись біонікою та семантикою образів. «Національний романтизм» бере за основу народну творчість, історичні реконструкції, розмаїтий етнографічний матеріал.

Схожим явищем зі стилістикою фінського національного романтизму вважається створений польським митцем С. Віткевичем на основі народних будівельних традицій підтатарянських горян – «закопанський стиль», котрий він позиціонував в якості можливого варіанту національного польського архітектурного стилю [9, 145].

Українські землі також не були виключенням для аналогічних процесів – перед українською інтелігенцією постає проблема вироблення національного мистецтва, зокрема його народностильових форм, як доказ існування власної національної традиції. У процесі вивчення власної історії, етнографії та художнього спадку, поширенні ідей «національного романтизму» значну роль відігравали окремі українські земства, як осередки культурно-мистецького життя.

На початку XX ст. Харків як культурно-мистецький центр бере активну участь у відродженні національної самобутності на ниві української науки та художньої культури. Завдяки діяльності професорів Харківського університету Д. Багалія, Є. Рєдіна, О. Потебні, М. Сумцова, котрі присвятили науково-творчу діяльність дослідженню української історії, археології, етнографії, Слобожанщина являла собою на межі XIX і XX століть один з найрозвиненіших культуро-освітніх центрів України [1, 21].

Активізації дослідження національного культурного спадку як в Харкові, так і в інших великих містах, сприяли в значній мірі провадженню Російським археографічним товариством Археологічних з`їздів. Зокрема, XII Археологічний з'їзд у Харкові, що відбувся у 1902 році, викликав значний суспільний резонанс в колах тогочасної інтелігенції. Завдячуючи особистому внеску харківських вчених, в першу чергу, Є. Рєдіна та М. Сумцова, вперше відбулись заходи, спрямовані на дослідження та збереження історико-культурної спадщини регіону. В межах харківського археологічного конгресу було організовано широку етнографічну виставку, серед експонатів котрої громадськість могла ознайомитись не тільки з археологічними експонатами, але й зі зразками образотворчості, декоративно-прикладного мистецтва й народного зодчества [1, 65].

Багато для розвою художньої культури Харкова зробив С. Васильківський. Зокрема, він ініціював створення та організацію діяльності Харківського літературно-художнього гуртка, серед відділів котрого був і архітектурно-мистецький, діяльність котрого сприяла розбудові значної кількості громадських та житлових будинків в м. Харків [8, 15]

Серед новобудов, створених під орудою архітектурно-мистецького відділу, знаходиться будинок І. Бойка по вул. Мироносицькій 44, де збереглись стінописи М. Самокиша 1910-го року, єдино вцілілі до нашого часу серед відомих його проектів [10, 187]. В 30-ті рр. розписи були практично знищені через впровадження ремонтних робіт, внаслідок чого верхня частина стінописів була прихована під шаром крейди, а знизу, фарбою, котра декілька разів поновлювалась. Двічі за історію свого існування стінописи розкривались руками реставраторів, перший раз у 1973 р. група студентів під керівництвом В. Чепелика звільнила верхню частину стінописів від крейди. Вдруге, у 2006-2007 рр., під орудою художника-реставратора, мистецтвознавця, викладача кафедри станкового та монументального живопису ХДАДМ Вячеслава Шуліки, було здійснено експериментальну спробу розкриття фрагменту стінописів, що знаходились під фарбовими нашаруваннями. В ході дослідження було зроблено висновок стосовно того, що орнаментальні мотиви будинку ім. Бойка за стилістикою виконання та мотивами узорів ідентичні до тих, що прикрашають стіни Полтавського земства [10, 193]. Зокрема, робота Шуліки по вивченню та

реставрації стінописів Миколи Самокиша, як органічної частини архітектурної пам'ятки доби українського модерну в Харкові, довела можливість їх поновлення та підтвердила необхідність музеєфікації й охорони об'єкту, як цінного мистецько-культурного спадку архітектурної культури України початку ХХ ст.

Особливу роль у розробці специфіки національного стилю вітчизняної образотворчості відігравала спільна культуротворча діяльність науковців, викладачів, митців Полтавського земства. Зокрема, Полтавщина, як регіональний центр, унаочнює значний внесок до загальнонаціональної скарбниці мистецько-культурної спадщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Звідси розпочався розвиток новітньої української літератури та драматургії в обличчі І. Котляревського та Панаса Мирного. Українська музика славетна мелодикою композитора М. Лисенка, вихідця із м. Полтави. В галузі образотворчого мистецтва Полтавщини відзначились О. Сластіон та П. Мартинович [8, 41]. З 1903 по 1908 рік Полтава виступає плацдармом для започаткування та поширення національного архітектурного стилю завдяки спільній творчій діяльності архітекторів та мистців, що працювали над зведенням будівлі Полтавського земства – В. Кричевський, О. Сластіон, С. Васильківський, М. Самокиш, М. Ткаченко, М. Уваров, М. Беркос.

Ім'я О. Сластіона для культурно-мистецького життя Полтавщини тих часів стоїть практично на першому місці, якщо вести мову про його внесок до розробки стилістичних засад поняття «національного» в мистецтві. Він одним з перших виступив з пропозицією щодо необхідності створення на Полтавщині місцевих будинків в народному стилі, архітектоніка котрих би синтезувала здобутки народного традиційного житла та сучасних раціоналістичних проектів. Одночасно з тим, О. Сластіон виступав сподвижником досліджень, пов'язаних із вивченням та впровадженням в сучасне мистецтво народних орнаментальних мотивів [6, 41].

Зважуючи на класичну забудову міста Полтави кінця ХІХ – початку ХХ ст. з орієнтацією на неоренесансні традиції, поява першої споруди в новому «нетрадиційному» вирішенні була одночасно і викликом старій академічній школі і яскравою подією в галузі культурно-мистецького життя Полтавщини [4, 66]. Архітектурно-пластичне рішення загальної композиції об'єкту, його декоративне оздоблення влучно демонструє риси народностильової архітектури.

Виходячи з того, виявляється необхідність проаналізувати внесок М. Самокиша до загальної концепції будинку земства в Полтаві як визначної мистецько-культурної пам'ятки краю. Йому належить авторство інтер'єрних стінописів Полтавського земства, виконаних за зразками українського народного орнаменту. Звичайно, вдаючись до осмислення внеску М. Самокиша в оздобу будинку, необхідно враховувати той факт, що в часи Другої світової війни пам'ятка була знищена і відновлена лише у 50-х рр. ХХ ст. за участю архітекторів П.Костирка, Н.Квітки, В.Крачмера та ін.

Орнаментальні розписи інтер'єру будинку Полтавського земства виконані в поліхромній насиченій палітрі: переважають вохристо-зеленуваті, червоні, малинові і ультрамаринові відтінки кольорів. Серед сюжетів, що превалюють, найчастіше зустрічаються зображення «кухля» та «дерева життя», виноградної лози з гронами, суцвіття мальв, півоній та польових квітів. Окремі орнаментальні

мотиви вестибюлю відрізняються більш витонченими стилістичними рисами, в котрих прочитуються модерні ознаки – площинно-декоративне інтерпретування народних орнаментальних зразків, виразність лінії, соковитість кольорів, підкреслена символічність окремих елементів – таких як «дерево життя», наприклад [4, 68].

За основу для відтворення національної стилістики розписів М. Самокиш взяв традиційні мотиви українських вишивок, зібрані ним на етнографічній виставці в Харкові у 1902 р., в Краєзнавчому музеї Полтави та Харкова, у приватній збірці К. Скаржинської. Про це свідчить зміст «Альбому українського орнаменту», виданий М. Самокишем і С. Васильківським у 1912 р. після завершення робіт над Полтавським земством [3]. Відомо також, що автор проекту, В. Кричевський, не підтримував ідею щодо перенесення народних селянських узорів в настінні розписи інтер'єрів, наголошуючи на їхній формально-стилістичній невідповідності щодо міської, не селянської, архітектури [5, 175]. Поясненням непорозуміння може бути те, що орудував декораторськими справами будівлі С. Васильківський, відомий адепт українського змісту в галузі культурно-мистецького життя, творча та громадська діяльність котрого була позначена рисами «національного романтизму» як ідейного напряму. Таким чином, оздоблення міської споруди народними орнаметами виступало в якості романтизуючого протесту проти пригнічення власного національного самовиразу. М. Самокиш і С. Васильківський завжди працювали в тандемі, їхні думки і погляди збігались практично в усьому, що мало відношення до утвердження української ідеї в мистецтві.

Головну залу будинку губернського земства прикрашали три монументальних панно, виконані С. Васильківським і М. Самокишем, за участю художників М. Беркоса і М. Уварова: «Чумацький Ромоданівський шлях», «Козак Голота і татарин», «Вибори Полтавського полковника Мартина Пушкаря». Зокрема, М. Самокиш спільно з С. Васильківським працював над створенням панно «Козак Голота і татарин». На превеликий жаль, плоди реставрації не можуть передати більшості нюансів оригінальних розписів.

Наукова новизна. У статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського «національного романтизму», як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.

Висновки. Участь М. Самокиша в оздобленні знакових для української художньої культури архітектурних проектів засвідчує його внесок у розвиток національного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Найчастіше, митець намагався творити орнаментальні образи, виходячи з принципів етнографізму, для чого здійснив глибоку підготовчу роботу по збиранню зразків українського народного орнаменту селами, приватними збірками, музейними колекціями.

Разом з тим, в розписах М. Самокиша, виконаних в Полтаві та Харкові, помітне його тяжіння до витонченого, дбайливо оформленого лінійного малюнку, модерного стилізаторства. Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша у розвиток національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї «національного романтизму» в мистецтві.

Література

1. Антонович Є., Удріс І.М. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX ст.: національне образотворче мистецтво в працях учених київської школи: Монографія. Київ: Альтерпрес, 2007. 272 с.

2. Кириллов В.В. «Северный модерн» как региональное явление в европейской архитектуре рубежа веков: автореф. дис. канд. искусств.: 18.00.01. Государственный институт искусствоведения. Москва, 2003. 24 с.

3. Самокиш Н. Мотивы украинского орнамента. Харьков: Склад изд.; Санкт-Петербург: Измайловс. пол. 6 рота, [19--?]. 40 с.

4. Скібіцька Т., Шулешко І.Декоратвине оздоблення будівель Полтави 1900 – 1910-х рр. Студії мистецтвознавчі: образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура. Чис.2 (54) / Гол. ред. Г.Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т.Рильского. Київ, 2016. С.65-72.

5. Таранушенко С. Василь Кричевський. Життя і революція. 1929. №1. с.175.

6. Ханко В. Опанас Сластьон (до 140-х роковин народження класика українського мистецтва). Артанія. №2 1996. С. 40-42.

7. Ханко В. Ретроспективне зіставлення просторових рішень в українскій архітектурі. Артанія. №3. 1997. С.20-22.

8. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн; упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик; Київський національний ун-т будівництва і архітектури, Всеукраїнський Фонд відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. О.Гончара. Київ: КНУБА, 2000. 378 с

9. Шевчук К. Станіслав Віткєвич – естетик та митець. Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». №16. 2015. С. 142-151.

10. Шуліка В.В. Розписи М.С. Самокмиша та С.І. Васильківського в будинку І.Х. Бойка: історія та проблеми збереження. Бюлетень 11. Львів: Львівська філія ННДРЦУ, 2010. С.187-193.

References

1. Antonovych, Y.A. (2007). Ukrainian art history of the late nineteenth and early twentieth centuries: national fine arts in the works of the scientists of the Kiev school: Monograph. Kiev [in Ukrainian].

2. Kyryllov, V.V. (2003). «Nordic Art Nouveau» as a regional phenomenon in the European architecture of the turn of the century. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Samokysh, N. (n. d.). Motives of Ukrainian ornament. Kharkiv, Sankt-Peterburgh [in Russian].

4. Skibits'ka, T. (2016). Decor decoration of Poltava buildings 1900 – 1910's. Art studies studios: fine arts and crafts. Architecture. 65-72 [in Ukrainian].

5. Taranushenko S. (1929). Vasyl' Krychevs'kyy. Life and revolution. 175. [in Ukrainian].

6. Khanko, V. (1996). Opanas Slast'on (to the 140th anniversary of the birth of the classics of Ukrainian art). Artyania. 20-21 [in Ukrainian].

7. Khanko, V. (1997). Retrospective mapping of spatial solutions in Ukrainian architecture. Artyania. 20-22 [in Ukrainian].

8. Chepelyk, V. (2000). Ukrainian Architectural Modern. Kiev [in Ukrainian].

9. Shevchuk, K. (2015). Stanislav Vitkyevych – aesthetic and artist. Scientific notes of the National University of Ostroh Academy. Series «Culturology». 142-151. [in Ukrainian].

10.Shulika, V.V., Samokish M.S., and Vasilkivsky S.I. (n. d.). Paintings in the house of I.H. Boyka: History and Problems of Preservation. Bulletin 11. 187-193. [in Ukrainian].

УДК 392.33 (477)

Ткач Анна Андріївна,
старший викладач кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
anna.arnasio@ukr.net

МОДИФІКАЦІЯ ТРИСУТНОСТІ ОБРАЗУ ЖІНКИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Метою дослідження *є розробка напрямів відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.* ***Методологія*** *дослідження полягає у використанні порівняльно-історичного методу, методів системному аналізу, синтезу та класифікації, що дали змогу нам виявити загальні і відмінні явища, які вивчаються; типові і виняткові у розвитку родинної обрядовості.* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що в дослідженні вперше запропоновані напрямки відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах, перелік та характеристики; вперше проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості.* ***Висновки.*** *Проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості; досліджено сучасний стан прояву трисутності образу жінки в суспільстві; результати дослідження показали необхідність відродження такої трисутності, яка може виступати важливим елементом щодо перспективи розвитку жіночої складової в українській родинній обрядовості; з урахуванням вищезазначеного в цьому дослідженні вперше запропоновано напрями відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.*

Ключові слова: *модифікація, трисутність, образ жінки, родинна обрядовість, родина, образ.*

Ткач Анна Андреевна, *старший преподаватель кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств.*

Модификация триединства образа женщины в современных условиях

Целью *исследования является разработка направлений возрождения трисутности образа женщины в современных условиях.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании сравнительно-исторического метода, методов системного анализа, синтеза и классификации, позволили нам выявить общие и отличительные явления, которые изучаются; типичные и исключительные в развитии семейной обрядности.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что в исследовании впервые предложены направления возрождения трисутности образа женщины в украинской семейной обрядности в современных условиях, перечень и характеристики; впервые проанализирована и схематически изображена трисутность образа женщины на разных этапах украинской семейной обрядности.* ***Выводы.*** *Проанализирована и схематически изображена трисутность образа женщины на разных этапах украинской семейной обрядности; исследовано современное состояние проявления трисутности образа женщины в обществе; результаты исследования показали необходимость возрождения такой трисутности, которая может выступать важным элементом в перспективах развития женской составляющей в украинской семейной обрядности; с учетом вышеупомянутого в данном исследовании впервые предложено направления возрождения трисутности образа женщины в современных условиях.*

Ключевые слова: *модификация, трисутность, образ женщины, семейные обряды, семья, образ.*

© Ткач А. А., 2018

Tkach Anna, *Lecturer of the Folklore, Bandura, and Instrumental Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Modification of the triune image of a woman within modern conditions

The purpose of the article *is to substantiate the development of ways to revive the three-dimensional image of a woman in modern conditions.* ***The methodology*** *of the study is to use the comparative historical method, methods of system analysis, synthesis and classification, which allowed us to identify the general and distinct phenomena that are being studied; typical and exceptional in the development of family ritual; to substantiate the necessity of the revival of the three-dimensional image of a woman in modern conditions.* ***The scientific novelty*** *consists in the fact that in the research the directions of the rebirth of the three-dimensionality of the image of a woman in the Ukrainian family ritual in the modern conditions, the list and characteristics are proposed for the first time. For the first time analyzed and schematically depicted the three-dimensional image of a woman at various stages of Ukrainian family ritual; the necessity of the revival of the three-personality of the image of a woman in modern conditions is substantiated.* ***Conclusions.*** *The three-dimensional model of a woman at different stages of Ukrainian family ritual is analyzed and schematically depicted; the present state of the manifestation of the threefoldness of the portrait of a woman in society is investigated; the results of the study showed the need for the revival of such a three-personality, which may be an essential element in the perspective of the development of a female component in Ukrainian family ceremonies; taking into account the aforementioned in the given research, the first directions of the revival of the three-personality of the image of a woman in modern conditions were proposed.*

Key words: *modification, triune, the image of a woman, family ritual, family, image.*

Актуальність теми дослідження. Родинна обрядовість є предметом дослідження багатьох наук – історії, культурології, економіки, права, соціології, психології, педагогіки, етнографії, етики тощо. Відповідно до свого предмета кожна з цих наук розглядає родинну обрядовість під різними кутами зору, у різних площинах та пропонує свої прогнози на майбутнє. Визначна роль у формуванні, функціонуванні та розвитку родини та обрядів належить жінці. Коли йдеться про жінку, у всіх одразу спрацьовує культурологічний стереотип: мати, берегиня домашнього вогнища, створена для сім'ї, має народити і виховати дітей. За часів незалежності ставлення до жінки, роль та її функції в родині набули модифікації, тому наразі дуже актуально постає питання відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Безперечно, аналіз досліджень та публікацій дозволяє стверджувати, що вчені вирішили багато науково-практичних завдань у дослідженні української родинної обрядовості та місця жінки в ній. Історичний аспект зміни парадигми жіночої постаті вдало розкритий у наукових працях Я. Ісаєвича [2], О. Кісь [3], О.Лабур [5], О.Оніщенко [7], Т.Орлової [8] та ін. Вагомі наукові здобутки в дослідженні гендерних аспектів жіночої особистості мають такі вчені, як Т. Мельник [6], Н. Комих [4], В. Суковата [10] та багато інших, але ніхто з них не розглядав питання цієї проблеми. Метою даної статті є обґрунтування розробки напрямів відродження трисутності образу жінки в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська родина несе в собі величезну місію відродження української родинної обрядовості в розрізі всіх передбачених

складових, зокрема жіночої. Таке твердження ґрунтується, насамперед, на тому, що саме в сучасній українській родині повинна відновитися трисутність образу жінки, яка зображена на рис. 1.



Рис. 1. Трисутність образу жінки на різних етапах функціонування української родинної обрядовості.

Отже, можемо зазначити, що на нині відбувається відновлення основних елементів української родинної обрядовості та першочергової ролі жінки в ній.

За радянських часів відбулися певні дії, які спричинили руйнівний вплив на трисутність образу жінки. Необхідність розробки та обґрунтування напрямів відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах зумовлена наступними обставинами:

– руйнівною дією радянського режиму, яка майже здолала трисутність образу жінки;

– невдалим проведенням державної політики на етнокультурне відродження нації в уже Незалежній Україні.

– повна деструктуризація української родинної обрядовості шляхом заборони релігійних свят та втручання Церкви, а отже повне подолання образу Божої Матері, що і спричинили руйнівний вплив на трисутність образу жінки.

Відомо що радянська влада проводила політику, пов’язану з витісненням будь-яких релігійних проявів в українській родинній обрядовості. Відбувався тотальний контроль будь-яких виявлень релігійності та жорсткий нагляд за людьми релігійних професій. Родинна обрядовість була вимушена позбавитись всіх символів релігійності (переховували ікони, не святкували релігійні свята або святкували

таємно). Така складна ситуація тривала до 1991 р. Занепад комуністичної диктатури поряд із іншими радикальними подіями супроводжувався зміною ставлення до релігійної складової.

На думку Н.Стішової: «Найбільші зміни у проведенні родинних обрядів та звичаїв відбулися у 60-ті та на початку 90-х рр. XX ст., коли компартійне керівництво доклало значних зусиль для того, щоб модифікувати та перетворити їх у соціалістичні, за змістом атеїстичні. Цим було завдано істотного удару: відбулося вихолощення і втрата глибокого, віками виробленого функціонального змісту в найбільш відомих родинних обрядах…»[9, 181]. Змінила свій статус і церква в Україні. Так, Архієрейський собор Російської православної церкви (25-27 жовтня 1990 р.) скасував Український екзархат і заснував 27 жовтня 1990 р. самоврядну і з правами широкої автономії Українську православну церкву. У цей період відродилася Українська автокефальна православна церква і було створено Українську православну церкву Київського патріархату. У зв'язку з демократизацією в Україні зросла роль церкви у формуванні суспільної свідомості. У святкові дні засоби масової комунікації транслюють урочисті Богослужіння з головних храмів столиці та інших міст за участі перших осіб держави, представників уряду та міськадміністрації. Набирають обертів виступи щодо власних релігійних переконань серед політичних лідерів різних партійних об'єднань і блоків, особливо перед черговою виборчою кампанією [9].

Прийнятий Закон України «Про свободу совісті та релігійні організації» в 1991 році, створив своєрідну захисну гарантію всім громадянам та надав права й свободу на сповідування будь-якої релігії, дозволивши вільно поширювати свої релігійні або атеїстичні переконання. Це свідчить про появу правової основи для стосунків між державою і церквою та сприятливої атмосфери для відродження релігійних традицій населення, зокрема, як частини української родинної обрядовості.

Аналіз фактичного матеріалу радянської доби дає змогу стверджувати, що розвиток української родинної обрядовості відбувався в складних історичних умовах. У 20-30-ті рр. XX ст. більшість церков було закрито, а церковнослужителів було засуджено і репресовано. Тоталітарним режимом в той час переслідувалися і знищувалися християнські храми та релігія. Серед населення радянського часу активно пропагували атеїзм, застосовуючи метод терору. Традиційну українську родинну обрядовість майже було знищено, а деяка її частина трансформувалася, пристосувавшись до радянської системи звичаїв і обрядів.

У 1932-1933 роках відбулися трагічні події, які вплинули на культурні традиції українського народу. Голодомор, розкуркулення, зменшення чисельності селянства, переїзд до інших регіонів, все це понесло за собою знищення носія української родинної обрядовості. Церкви закривали, тому що громада не мала коштів на їх утримання, молодь насильно примушували танцювати у приміщеннях храму, інколи застосовуючи зброю.

Традиційні родинні обряди хрещення, весілля, поховання теж набули руйнівних змін. Хрестили дітей в час Голодомору таємно і без святкування, а свідоцтво про хрещення знищували. Весілля до часів голодомору в

українському селі святкували сім днів, потім три дні, пізніше – один. Під час голоду пияцтво стало дуже поширеним. Але найбільш нищівним стали зміни в обряді поховання. Під час голоду людей ховали абияк, незважаючи на вшанування мерця. Найманці збирали людей гаком, закидали їх на підводи і звалювали десь у канави. Засвідчено, що під час Другої світової війни й після її завершення відбувалося певне відродження релігійності, свят, звичаїв і обрядів, але й надалі проповідувався атеїзм.

В незалежній Україні відсутня будь-яка дискримінація щодо вираження своїх національних почуттів. Рішенням Верховної Ради України у 1990 році проголошено державними релігійні свята Різдво, Великдень і Трійцю. Це спричинило радикальний вплив на українську родинну обрядовість, відновивши важливу традицію святкування релігійних свят у колі родини. Відбувається відтворення релігійної складової, тобто спостерігається відродження однієї з ключових складових триєдності образу жінки – образу Божої Матері. Відродження ознак релігійності помітне по всій території України, особливо в західних її регіонах, що проявляються у поверненні до святкування релігійних обрядів і свят.

Трисутність жіночої складової в українській родинній обрядовості взагалі та її складової – образу Божої Матері, в значній мірі залежить розповсюдження християнських мотивів. Вони мають прояв у святкуванні релігійних та родинних свят у сімейному колі. В релігійні свята обов'язковим є відвідування Служби Божої в церкві. Зараз більшість влаштовує святкові обіди в межах родини, присвячені святкуванню певного релігійного свята та родинних традицій. Раніше святкові обіди влаштовували лише під час храмових свят, які відбувалися на території храму. Специфіка святкування традиційних свят і обрядів краще збережена у сільському соціумі та родинному колі. Це можна вважати суттєвим важелем щодо відродження родинної обрядовості. Але, слід зазначити, що у сучасному просторі трансформується функціональна семантика родинних обрядів, втрачається первісне значення обрядових елементів. Самобутня й оригінальна родинна обрядовість українців в контексті трисутності жіночого образу, а саме відтворення духовного образу Божої Матері, сьогодні зазнає негативного впливу.

За роки Незалежності України з прийняттям ряду законів, почали відроджуватися і відзначатися традиційні свята: Світле Христове Воскресіння (Великдень), Різдво Христове за григоріанським календарем (25 грудня), Новий рік (1 січня), Різдво Христове за юліанським календарем (7 січня), День матері (друга неділя травня), Трійця. На державному рівні проходять державні, обласні, районні фестивалі народного мистецтва. Традиційним є частування гостей на святі. Щорічно 14-го жовтня відзначається день пам'яті та пошани всіх, хто впродовж століть боровся за державний суверенітет України під покровом Матері Божої. Безперечно, це сприяє відродженню трисутності жіночого образу через її складову – образ Божої Матері.

Отже, родинні обряди збереглися, але зазнали видозмін, які були зумовлені радянським впливом і культурно-історичними чинниками.

Стосовно образу Жінки-Матері, то слід зауважити що в давні часи жінка-мати з ранніх літ залучала до догляду за малими дітьми дівчаток, відповідним чином організовувала їхні ігри, готування посагу. Жінка-мати роз'яснювала донькам про призначення тих чи інших предметів, про їхнє майбутнє сімейне життя та жаданого зятя. Мати-жінка залучала жінок-дівчаток, відповідно до їхньої вікової категорії, до підготовки посагу (ткання, вишивання, гаптування тощо). Адже попередня підготовка жінки-дівчинки до дорослого життя формувала в них мрію про щасливе сімейне життя. Іноді під час вишивання рушника вимальовувався образ судженого. Як бачимо, найповніше й найяскравіше українська жінка-мати розкривається саме в родинному оточенні. Тут вона виступає як невтомна трудівниця, дбайлива господиня, чуйна і мудра порадниця та вихователька жінок-дівчаток.

Мати-жінка виступає в образі матері-власниці, матері-господині, наприклад, поділ хатнього майна підкреслює належність його матері. В українських піснях простежується: «Давай, мати, вечеряти, По вечері поділимося. Ходім, мати, у комору, Поділимо добро з тобою. Тобі, мати, нити й сердечко, Мені давай полотенечко…», що мати є власником всього господарства, включно з грішми – «Приїхала матюнка во второк, Привезла грошей кіп сорок, І гроші дає, вона не бере…». В цих варіантах наведено приналежність жінці-матері хатнього майна, господарства, що визнає чільну діяльність та роль жінки-матері, з боку матері і дитини, жінки-дівчини, яка в подальшому поетапно набуватиме тих же прав. Мати-жінка в ролі жінки-розпорядниці, жінки-зустрічальниці: «Пусти, пусти, мати, у сад погуляти…» [1, 261]. На порозі зустрічає молодих і гостей сама мати, і лише вона дає дозвіл гостям зайти в хату.

Отже, образ Жінки-Матері за давніх часів був вирішальним у родині. Сьогодні також зустрічається певна спотвореність образу жінки-матері, все більше вирішальну роль в родині відіграє молоде покоління. Порушилася віковічна українська традиція шанобливого ставлення до матері і, на жаль, рідко зустрічається у наші дні. Це також спричиняє суттєвий негативний вплив на трисутність жіночого образу.

Останній елемент змістовного наповнення триєдності образу жінки – Жінка-Батьківщина (Жінка-Україна). Слід зазначити, що сучасні жахливі подій, пов'язані з військовими діями в державі наявно продемонстрували – сучасні українці відрізняються патріотичною свідомістю і це, безперечно, викликає повагу. Проте, варто зауважити, що у давні часи політичний настрій все ж таки був більш виразним. Тому окреслений компонент триєдності образу жінки є найменш трансформованим та найбільш якісним, але все ж таки потребує завершеності даного образу.

Образ жінки-Батьківщини в родинній обрядовості має бути в повній мірі відроджений шляхом оптимізації окремих компонентів та піднесенню патріотичних почуттів, які мають місце в свідомості сучасної української молоді до родинної обрядовості шляхом відновлення патріотично-орієнтованих звичаїв та обрядів.

Сьогодення вимагає розробити програму заходів на державному рівні, яка буде дієвою та скерованою на відродження і популяризацію традиційної глибинної суті українських родинних обрядів. Тому пропонуємо напрями відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості, перелік та характеристику в табл. 1.

Таблиця1

Напрями відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості

Відродження образу Божої Матері	Відродження образу Жінки-Батьківщини (України)	Відродження образу Жінки-Матері
Популяризація церковної обрядовості серед населення	Популяризація образу патріота серед населення	Запровадження заходів щодо популяризації образу багатодітної матері
Залучення дітей та молоді до здійснення церковних обрядів	Зважена пропагандистська робота з формування національного духу	Запровадження заходів щодо соціального забезпечення матерів
Популяризація святкування релігійних свят	Розробка та запровадження заходів щодо формування національної свідомості громадян	Формування у молоді шанобливого ставлення та відчуття поваги й вдячності до старших поколінь

Варто вказати на щільний взаємозв’язок між трьома наведеними образами. Так, сформована в особистості любов до Матері може бути підґрунтям патріотизму та любові до Божої Матері, Батьківщини й навпаки: людина, яка шанує образ Божої Матері не може без поваги ставитися до власної матері та до Батьківщини.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні вперше запропоновані напрямки відродження трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості в сучасних умовах, перелік та характеристики; вперше проаналізована і схематично зображена трисутність образу жінки на різних етапах української родинної обрядовості.

Висновки. Отже, окреслені напрями відродження на нашу думку, сприятимуть відродженню трисутності образу жінки в українській родинній обрядовості у сучасних умовах. Аналіз результатів дослідження довів складність і багатогранність досліджуваної проблеми, і цілком зрозуміло, що отримані результати вимагають подальшого розкриття та уточнення.

Література

1. Босик З. О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини: їх специфіка та еволюція: монографія. Київ: Міленіум, 2010. 344 с.

2. Ісаєвич Я., Федорів О. Сімейний побут. Становище жінки. URL: http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult207.htm.

3. Кісь О. Жінка у традиційній культурі: етнопсихологічні та соціальні виміри . Етнологія. Фольклористика. Кн. 1: IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26-29 серпня 1999р. Одеса-Київ, 2001. С. 103-112.

4. Комих Н. Гендерні особливості мотивації підприємницької діяльності. Гендер і культура: Зб. ст . / Упоряд. В.Агеєва, С.Оксамитна. Київ: Факт, 2001. С.209-214.

5. Лабур О.В. Жіночий фактор в системі суспільних відносин в Україні у XVI-XVIII ст.: дис. ... кандидата іст. наук: 07.00.01. Одеса, 1999. 179 с.

6. Мельник Т. М. Гендерна експертиза українського законодавства:
сутність, необхідність та методологічні основи. Київ: Логос, 2001. 46 с.

7. Оніщенко О.В. Жінки в суспільно-політичному житті України. 1917 рік : дис. ... кандидата іст. наук: 07.00.01. Київ, 2008. 184 с.

8. Орлова Т. В. Жінка в історії України: історіографія XX – початку XXI ст.: дис. ... доктора іст. наук : 07.00.06. Київ, 2010. 578 с.

9. Стішова Н.С. Календарні свята осіннього циклу в звичаєво-обрядовій культурі українців (XX – початок XXI століття): дис. … кандидата економ. наук: 07.00.05. – Київ, 2017. 242 с.

10. Суковата В. Стереотипи підприємництва в масовій свідомості:
гендерний аналіз. Соціологія : теорія, методи, маркетинг. Київ, 2001. №2. С.131-143.

References

1. Bosyk, Z. O. (2010). Archetypical motifs of wedding rituals of the Middle Naddniprianschiny: Their specificity and evolution. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

2. Isaievych, Y. & Fedoriv, O. R. (n.d.). Family life. The status of a woman. Retrieved from: http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult207.htm [in Ukrainian].

3. Kis', O. (2001). Woman in traditional culture: ethnopsychological and social dimensions. Ethnology. Folklore. (Vols. 1), (pp. 103-112). Odesa-Kyiv [in Ukrainian].

4. Komykh, N. (2001). Gender characteristics of entrepreneurial motivation, Aheieva V.(Eds.), Oksamytna S.(Eds.), Gender and culture: collection of articles, (pp. 209-214). Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

5. Labur, O.V. (1999). Female factor in the system of social relations in Ukraine in the XVI-XVIII centuries. Candidate's thesis. Odessa State I. Mechnikov State University. Odesa [in Ukrainian].

6. Mel'nyk, T.M. (2001). Gender Examination of Ukrainian legislation: essence, necessity and methodological basis. Kyiv: Logos [in Ukrainian].

7. Onischenko, O.V. (2008). Women in the social and political life of Ukraine. Candidate's thesis. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

8. Orlova, T.V. (2010). Woman in the history of Ukraine: historiography of the XX - beginning of the XXI century. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Stishova, N.S. (2017). Calendar holidays of the autumn cycle in the custom-ritual culture of Ukrainians (XX – early XXI century). Candidate's thesis. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky. Kyiv [in Ukrainian].

10. Sukovata, V. (2001). Stereotypes of entrepreneurship in the mass consciousness: gender analysis. Sociology: theory, methods, marketing, 2, 131-143 [in Ukrainian].

УДК: 7.038.55 (091) (477)

Чембержі Дар'я Андріївна,
аспірант Інституту проблем
сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
d_ch@i.ua

ІНСТАЛЯЦІЙНІ ПРОЕКТИ В УКРАЇНІ: ВИТОКИ, ІДЕЇ, ПЕРСОНАЛІЇ

Мета роботи. *Дослідження полягає у комплексному аналізі інсталяційних проектів в Україні як мистецького явища та як інструменту візуалізації ідеї у сучасному мистецтві. Особлива увага приділяється нинішньому, четвертому етапу розвитку інсталяцій в Україні. Внесок учасників мистецького середовища України з останньої чверті ХХ ст. і до теперішнього часу в царині інсталяційних та перформансних проектів малодосліджений.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні аналізу, синтезу, фактологічного та історичного методів дослідження для вивчення видової специфіки мистецтва інсталяції та перформансу як особливого явища соціокультурного процесу. Зазначений методологічний підхід дає можливість дослідити характерні риси певних проектів та дозволяє виокремити періодизацію інсталяційного руху в сучасному арт-просторі.* ***Наукова новизна*** *полягає у розширенні уявлення про генезис візуального мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм та про його вплив на явища мистецького авангарду упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Простежено витоки, типи, ідеї інсталяційних проектів та введено до наукового обігу імена реалізаторів цих ідей.* ***Висновки.*** *Проаналізовано мистецько-культурологічні процеси українського новітнього художнього простору. Окреслено вектори розвитку інсталяційного візуального руху в сучасних мистецьких локаціях.*

Ключові слова: *інсталяція, сучасне мистецтво, мистецькі проекти.*

Чембержи Дарья Андреевна*, аспирант Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

Инсталляционные проекты в Украине: истоки, идеи, персоналии

Цель работы. *Исследование заключается в комплексном анализе инсталляционных проектов в Украине как художественного явления и как инструмента визуализации идеи в современном искусстве. Особое внимание уделяется нынешнему, четвертому этапу развития инсталляций в Украине. Вклад участников художественной Украины с последней четверти ХХ в. и до настоящего времени в области инсталляционных и перформансных проектов малоисследованный.* ***Методология*** *исследования заключается в применении анализа, синтеза, фактологического и исторического методов исследования для изучения видовой специфики искусства инсталляции и перформанса как особого явления социокультурного процесса. Указанный методологический подход позволяет исследовать характерные черты определенных проектов и позволяет выделить периодизацию установочного движения в современном арт-пространстве.* ***Научная новизна*** *заключается в расширении представления о генезисе визуального искусства на пересечении новейших культурных парадигм и о его влиянии на явления художественного авангарда на протяжении ХХ – начала ХХІ в. Прослежено истоки, типы, идеи инсталляционных проектов и введены в научный оборот имена реализаторов этих идей.* ***Выводы.*** *Проанализированы художественно-культурологические процессы украинского нового художественного пространства. Определены векторы развития установочного визуального движения в современных художественных локациях.*

Ключевые слова: *инсталляция, современное искусство, художественные проекты.*

© Чембержі Д. А., 2018

***Chemberzhi Daria**, Graduate student, Contemporary Arts Problems Institute of Ukraine National Academy Of Arts*

Installation projects in Ukraine: origins, ideas, personalities

***Purpose of the article.** The study consists of a comprehensive analysis of installation projects in Ukraine as an artistic phenomenon and as an instrument for visualizing ideas in contemporary art. Particular attention is paid to the current, fourth stage of the development of installations in Ukraine. The contribution of participants in the artistic environment of Ukraine from the last quarter of the twentieth century in the field of installation and performance projects have been poorly explored. **The methodology** of the research is to apply the analysis, synthesis, factorial and historical methods of research to study the specific type of art of installation and performance as a particular phenomenon of the socio-cultural process. This methodological approach gives an opportunity to explore the particular features of specific projects and allows to distinguish the periodization of the installation movement in the modern art space. **Scientific novelty** consists in expanding the idea of the genesis of visual art at the intersection of the latest cultural paradigms and its influence on the phenomena of artistic avant-garde during the XX - the beginning of the XXI century. The sources, types, ideas of installation projects were traced, and the names of implementers of these ideas were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The artistic and cultural processes of Ukrainian contemporary artistic space are analyzed. The vectors of the development of the visual visual movement in modern artistic locations are outlined.*

Key words: *installation, contemporary art, art projects.*

Актуальність теми дослідження. Інсталяція як різновид образотворчості і вид художньої творчості, що безпосередньо пов’язаний з простором та концептуальними засадами постмодернізму, знаходить все більше послідовників у сучасній Україні. Техніка інсталяції різноманітна: вона може бути заснована на побудові принципово нового мистецького об’єкта, може надавати відомій побутовій речі зовсім іншого звучання, а може – поєднувати і те, і інше. Головне завдання інсталяційних практик – акцентуація на авторській ідеї. Інсталяція, як мистецька сфера побудови твору (об’єкту) у просторі, «…знаходиться на межі з асамбляжем, енвайронментом, мистецьким об’єктом як явищем. Також інсталяційні практики часто поєднуються з перформансами [3, 135]. Важливим у дослідженні сучасних інсталяційних практик в Україні є окреслення загальної наукової проблематики: необхідно подати і оформити етапи, які пройшли інсталяційні практики в Україні з 1980 років до сьогоднішнього дня; з’ясувати співвідношення основних понять, пов’язаних з інсталяційними практиками та виокремлення серед них суто інсталяційних моментів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематику інсталяційних практик в Україні, їх витоків, пов’язаних з так званими «протоінсталяційними» проектами, термінологічним визначенням мистецьких явищ і подій досліджували українські мистецтвознавці, культурологи та філософи. Пік аналітичних праць цього напрямку припадає на середину 1990 – початок 2000 років. Саме в цей час інсталяція розглядається як самоцінне мистецьке явище. У працях Гліба Вишеславського, Галини Скляренко, Олега Сидора-Гібелинди, Ореста Голубця, Ольги Котової, Олександра Соловйова, Ярини Шумської. [1; 5; 7; 8; 10]. Ця література показує характер становлення інсталяції та перформансу як складової мистецтва постмодернізму, охоплює акції, виставки, фестивалі, які пропонували новаторські

ідеї, форми та засоби вираження. Серед опрацьованих матеріалів – монографія Роузлі Ґолдберґ «Performance Art: From Futurism to the Present» («Мистецтво перформансу: від футуризму до сьогодення») [4], що майже півстоліття зберігає актуальність і є основою для дослідження та вивчення перформансу на світовому рівні. Естетичні засади сучасної філософії мистецтва розглянуті у філософських дослідженнях В. Бичкова [2], Роготченка, Лесі Смирної, Ярослава Кравченка, Віктора Сидоренка. В останні роки інсталяційні процеси в мистецтві України з оглядом на інтеграційний контекст розглядаються у статтях А. Гуренко, Дарії Кольцової, Катерини Ботанової, Оксани Баршинової, Михайла Рашковецького. Питанням взаємоз'язку інсталяцій і перформансу в Україні і в Польщі присвячені статті і нещодавно захищена у Львові дисертаційна робота Ярини Шумської.

Джерелами дослідження інсталяцій є каталоги виставок і самі виставки, інтерв'ю з авторами та кураторами. Важливим оперативним джерелом є статті в інтернет-джерелах, які присвячені окремим інсталяційним проектам.

Мета роботи полягає у дослідженні проблеми становлення інсталяційних практик в Україні у теоретичному, термінологічному, хронологічному та мистецтвознавчому контекстах; визначити періодизацію існування інсталяційних проектів на українських теренах; дослідити співіснування і взаємовплив основних постмодерніських проявів образотворчості: перформансу та інсталяції; довести соціокультурну роль інсталяції у сучасному українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття інсталяції орієнтовані на розміщення у не традиційно мистецькому, так званому «поза художньому» просторі. Все частіше арт-інсталяції дислокуються у міському, побутовому або індустріальному просторі, залучають до нового життя промислові об'єкти та природне середовище. Головним завданням інсталяційного проекту є орієнтованість автора на емоційний, семантичний, онтологічний сенс кожної простої речі. І саме з таких «простих речей» вибудовується інтелектуально складний, цілісний твір, чи просто відбувається комбінаторика їх контекстів з метою набуття нової сутності. У цьому полягають основні методологічні засади інсталяційної побудови: її монтажна, комбінаторна методика.

Перші інсталяції мало чим відрізнялися від простих мистецьких об'єктів. «Батьки інсталяції» – Марсель Дюшан, Йозеф Бойс, Роберт Раушенберг, Лючіо Фонтана, Гюнтер Юккер та інші ще у 1960 – 1980 роках розробили певні канони і навіть створили «теорію інсталяцій», згідно з якою кожна річ може бути мистецьким твором, якщо її помістити у певне середовище і оформити відповідно до авторського концепту.

Періодизація інсталяційних проектів в Україні будується на засадах виокремлення характерних для кожного етапу рис.

Перший етап («протоінсталяцій») був пов'язаний з нонконформіськими проявами у мистецтві радянської доби і хронологічно охоплює 1960 – 1980 роки. У цей час сам термін «інсталяція» був під забороною, а реалізовані художниками проекти не були інсталяціями у повній мірі, а давали лиш натяк, напрям нового

пошуку. Тому для характеристики окремих інсталяційних мистецьких явищ доби тоталітаризму або для проектів з елементами інсталяції і застосовується поняття «протоінсталяція», як характеристика процесів, що передували появі справжніх інсталяційних практик, як прообраз, як творчий пошук близький до пластичних етюдів, до витоків. Вживання цього терміну підкреслює обмежені тоталітарною системою можливості, демонструє «урізаний» в технічному і матеріальному плані аспект вирішення творчих завдань.

Гліб Вишеславський виділяє два типи побудови інсталяцій: за семантичними ознаками та за асоціаціями. Перший тип (за Вишеславським) передбачає створення інсталяцій як «… монтаж речей за семантичними ознаками (концептуальні інсталяції Леоніда Войцехова, Сергія Ануфрієва та інших учасників одеського АПТАРТу» [3, 138]. Другий тип становлять інсталяції, де відбувається монтаж речей за асоціаціями. В цю групу входять інсталяційні практики Сергія Параджанова, Володимира Бахтова, Олександра Бабака, Гліба Вишеславського, Василя Рябченка, Ганни Сидоренко.

Перші інсталяції в Україні з’явилися за часів нонконформізму, в епоху андеграунду, акціонізму і енвайроменталізму [3, 133]. У цьому контексті Гліб Вишеславський наводить приклад облаштування житлового помешкання режисера Сергія Параджанова на початку 1960 років. Коли він наповнював простір власної квартири декораціями до своїх «Тіней забутих предків». Інший приклад – інсталяція «Вагон» (1972 року) авторства Бориса Лобановського. Загалом, інсталяційні об’єкти 1970-х початку 1980-х в Україні були представлені творами Леоніда Войцехова (серія «Нафталінові носи», «Фігури, що розгортаються», «Перст вказівний (телескопічний)», «Килим на бігуді» та ін.). Українська протоінсталяція також була пов’язана з діячами одеського АПТАРТУ, зокрема з іменем Федора Тетянича, який протягом 1980 років створював свої «Біотехносфери» [3, 138].

Другий етап інсталяційних практик припадає на кінець 1980 – початок 1990 років. Головним джерелом дослідження цього етапу стають спогади художників, каталоги виставок, газетні та журнальні статті. Особливістю цього часу стає розширення географії інсталяційних проектів. Крім Києва та Одеси їх починають створювати митці Харкова, Львова, Івано-Франківська. Великого значення набуває також спілкування художників у творчих групах пленерів та симпозіумів. Гліб Вишеславський доводить, що художники різних міст і регіонів України «…під час пленеру «Седнів-88» (попри поширений міф про «суто картинне мислення» в Україні в кінці 1980-х рр.), художники створювали об’єкти з речей сільськогосподарського й канцелярського призначення (Олександр Полоник, Олександр Сухоліт, Ігор Броун, Сергій Бережненко)». [3, 135]. У Львові інсталяційними практиками на межі 1980 – 1990 років активно займалися мистецькі групи «Центр Європи», галереї «ГалАрт», учасники фестивалю «ВиВих» (1990 – 1991). Серед авторів слід назвати Юрія Соколова («Енциклопедія», 1988); Андрія Сагайдаковського («Стілець на столі»,1988). Але особливо плідним був у ті часи

Платон Сильвестров: («Похорон епохи», 1990, «Чорний квадрат», 1990, «Вішалка» (1989), «Тези з історії КПРС» (1989)) [3, 135]. Інсталяційна історія івано-франківських митців представлена когортою Володимира Мулика, Ярослава Яновського, Мирослава Яремака, Юрія Іздрика. Їхні твори були представлені на виставках в галереї «S-об'єкт», гурту «St.Art». Інсталяції були незмінним явищем у експозиціях івано-франківського фестивалю сучасного мистецтва «Імпреза. Провінційний додаток № 2». Особливо «інсталяційною» стала окрема грандіозна виставка «Рубероїд – І» (1992). (Ростислав Котерлін, Ярослав Яновський, Анатолій Звіжинський, Юрій Іздрик, Володимир Мулик, Мирослав Яремак та ін.) [3, 135] .

У Києві до жанру інсталяцій зверталися наприкінці 1980-х рр. два відомих художники Олександр Бабак («Колиска для ненародженої дитини», 1989) і Олександр Бородай. До цієї когорти долучалися також послідовники київського постмодернізму (Дмитро Кавсан, Валерій Ажажа, Анатолій Степаненко, Олександр Сухоліт, Костянтин Реунов, Гліб Вишеславський, Олег Тістол), що знайшло своє відображення в експозиції «Спалах» (1990). Але на переконання Гліба Вишеславського, більшість послідовників новітніх образотворчих практик на той час захоплювалися традиціями трансавангарду, і до їх концептуальних засад експерименти з простором не входили. Це дещо сповільнило загальні інсталяційні процеси як у Києві, так і в Одесі. Справжній інсталяційний бум розпочався після виставки «Штиль» (1992), проект мав назву «Розкартинення» кураторства Олександра Соловйова. Зразки інсталяції представили Олександр Гнилицький, Гліб Вишеславський, Юрій Соломко, Арсен Савадов, Олег Мігас, Ілля Чичкан [3, 138].

Інсталяційні проекти в Одесі цього часу нерозривно пов'язані з іменами Олександра Ройтбурта, Олександра Шевчука, Олександра Лісовського, Дмитра Орєшнікова та інших.

Розвиток інсталяції у середині 1990 років пов'язаний з виставками «Простір культурної революції» (1994), «Барбарос» (1995), «Аналіз крові» (1995), «Мистецькі імпресії» (1994), «Київська мистецька зустріч. Нове мистецтво Польщі, України, Росії» (1995) [3, 138].

У Києві головними мистецькими просторами, де концентрувалися інсталяції, були галереї: «Бланк Арт» (куратор Олександр Бланка), «Ірена» (куратор Ірина Осадча). У Одесі – галерея «Тірс», у Львові – галерея «Децима». Сприяли інсталяційним проектам і відкриті тоді столичні Центри сучасного мистецтва Сороса «Відродження» та «Брама».

Третій етап інсталяційних проектів в Україні охоплює середину 1990 – середину 2000-х років. У цей час суспільство вже перестало сприймати інсталяції як шокуюче явище. Все важче стало здивувати і спровокувати глядача. Кількість художників, що зверталися до інсталяції, поступово зростало. Інсталяція починає виходити з галерейних та міських просторів на вулиці. Активно розвивається вітчизняний ленд-арт. Ще у 1992 році відбувся пленер «Снов», учасниками якого стали Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Андрій Блудов, Олександр і Тамара Бабак,

Ганна Гідора, Петро Бевза, Микола Журавель та інші). З 1997 року відбувається симпозіум ленд-арту «Могриця. Простір покордоння» (Микола Журавель, Петро Бевза та інші). Про передісторію зародження інсталяційного ленд-арту розповідає художник і куратор Ганна Гідора: «Виявилося, що в Україні є художники ленд-артисти: Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Гліб Вишеславский. Але ленд-арт в Україні все ж ближче до такого напрямку, як мистецтво оточуючого середовища. Може, це також залежить від матеріальної ситуації, у якій доводиться працювати художнику, тому наше мистецтво більш камерне. Немає великих об'єктів – якихось валів, ровів штучних... [12]. «Могриця. Простір покордоння» став першим симпозіумом ленд-арту, де широко застосовувалася інсталяція. Його набутки і досвід було використано на фестивалі «Весняний вітер», «АртПоле» (Шишори), «Міфогенез» (Вінниця), «Хортиця» (Запоріжжя).

Четвертий етап розвитку інсталяційних проектів в Україні починається в середині 2000 і триває до нині. Для цього етапу характерним є подальший розвиток інсталяційних творів, їх побудова у найнесподіваніших просторах від традиційних музеїв до представницьких установ і офісів. Інсталяція наповнює середовище міст і сіл, використовує для поєднання найрізноманітніші об'єкти. Практично в кожному великому місті реалізуються інсталяційні проекти екологічної, урбаністичної та іншої тематики. Серед таких проектів слід назвати твори Тамари та Олександра Бабак. Особливістю цього періоду в українських містах є інсталяції, виконані в техніці палаючої керамічної скульптури: «Спалах» (Полтава, 2009), «Скіфія. Скіф і Я» (Нікополь, 2015 – 2017). Проект «Спалах» був ініційований групою художників (Андрій Собянін, В`ячеслав Віньковський, Мирослава Росул, Олександр Мірошніченко, Віктор Кущенко та інші) у рамках проекту «Мистецтво замість гармат». Найяскравішими інсталяціями проекту стали «Вежа 17-09» Андрія Собяніна, «Мольфар» Мирослави Росул та «Оберіг» Олександра Мірошніченка. Проект розпочинався перформансом, до якого були активно задіяні глядачі.

До подій цього періоду слід також віднести інсталяційний проект у Харкові «Пташиний Bizarre» (2015) художниці Наталії Маріненко. У своєму проекті вона задіює два сакральні символи для різних культур: голуба і корови. Автор фактично перевертає з ніг на голову традиційну міфологію і наділяє своїх персонажів абсолютно іншими сенсами. Основними виражальними засобами стають колір, силует і матеріал. За їхньою допомогою підкреслюється алегоричність, неоднозначність створюваних образів і заявленої символіки. Виконані у техніці глиняної пластики об'єкти зберігають природність і чуттєвість. Загалом, за висловом мистецтвознавця, куратора проектів Харківської муніципальної галереї Олеся Томаха «…кераміка, навантажена сучасною інсталяційною стратегією, набуває форму не речі, а події». В проекті поєднані аллюзії на сучасний соціокультурний контекст (bizarre – означає дикість, дивність, абсурд, армагедон). Інсталяцію супроводжував 3D відео-арт, який гротескно загострював тему на заявлених автором проблемах насильства і агресії.

Прикладом реалізованих проектів такого етапу можна назвати інтерактивну інсталяцію «Часові розрахунки», створену для проекту «МУХі –2015» львівською художницею Яриною Шумською. У цій роботі підсилюється невидимий ефект розрахованого, порахованого, недорахованого часу, що постійно оточує кожну людину щодня. «Звертаючись до рахівниці, уявляється один з елементів обчислювальної системи, котрий в сучасному світі технологій вважається застарілим, але досі залишається дієвим. Презентована робота – натяк на ситуацію завчасної визначеності й обмежень, котрі існують поза загальними інтенціями волі й ідейної свободи. Кістки цукру, завішані на нитках у горизонтальному положенні, нагадують рахівницю, але стають абсурдом, оскільки здатні пересуватися лише на завчасно визначені вузлами відстані. Використовую цукор і саме таку його форму, оскільки цей матеріал притаманний моїй творчості, окрім того існує як привабливий простий елемент, котрий часто з'являється у нашому повсякденні, але легко може перетворитися у надмір і стати нудним, що змушує бути на межі передозування. Циферблат – кожна ідеальна система має свої недосконалості, неточності. Але саме вони творять ту гармонію, яка дозволяє помічати щось більше ніж матеріальні якості і їх удосконалювати. Тут у кожній вертикалі з'являється неточність вимірів, що додає гнучкості візуальному вигляду роботи), але підкреслюючи силу земного тяжіння, нагадує про абстрактне тяжіння світу до часу і залежність від нього» [11].

Загалом, феномен інтерактивної інсталяції набуває особливої популярності на сучасному етапі. Це вочевидь пов'язано з соціокультурним контекстом таких творів. За своїм означенням інтерактивна інсталяція покликана провокувати глядача, спонукати його до співпраці. Такі твори орієнтовані на враження і емоції будь-якої градації: захоплення, здивування, нерозуміння). Формат інтерактивності передбачає взаємодію між інсталяцією і глядачем. Причому, чим цікавіша ця взаємодія – тим успішніша інсталяція. Особливістю творів такого типу є те, що глядач повинен ніби знаходитися в епіцентрі інсталяції (якщо не фізично, то емоційно). Простір в інсталяції такого типу є своєрідною частиною інсталяції, з якою можна взаємодіяти і отримувати відповідні реакції. Тобто емоційна, «оживляюча» складова є необхідним елементом інтерактивної інсталяції. В той же час, залишаючи глядачеві простір для співтворчості, інсталяція все ж несе у собі провідну авторську концепцію, має чітку і закінчену наративну складову.

Один із найпомітніших інсталяційних проектів 2017 року – твір Дар'ї Кольцової «Новин немає. Але я вірю... Сім'ї зниклих без вісті – нескінченні пошуки рідних в лабіринті невідомості» (Київ, 2017) теж має яскраву соціокультурну, соціополітичну направленість. Сутність проекту в тому, щоб привернути увагу спільноти до конфлікту на Донбасі, до відчуття людей, які втратили своїх рідних у ході воєнних дій. Дар'я Кольцова побудувала на Софіївській площі в Києві лабіринт зі старих віконних рам і дверей, створивши таким чином блукання у безвиході.

Яскравим столичним проектом останнього часу є масштабна інсталяція «Швейне дерево», яка являє собою коване дерево з п'ятнадцятьма швейними машинками. Під «деревом» робочі інструменти швачки, щоб кожен бажаючий міг долучитися до цієї професії і відчути її характер.

Оптимізму і позитиву додає глядачам інсталяція відомого художника Олександра Мілова, що має назву «Живи музикою, іди за зіркою» (Київ, 2017). Цей твір є світловим об'єктом у формі зірки, який охоплює площу 50 квадратних метрів. Сутність інсталяції полягає у тому, щоб нагадати суспільсту ту величезну роль, яку відіграє музика у житті.

В умовах сьогодення, коли арт-майданчиком для інсталяцій може бути що завгодно: від зруйнованих заводів і шахт до фешенебельних готелів і торгових центрів, твори мистецтва покликані знайомити глядача з історією мистецтва. Цю шляхетну просвітницьку мету реалізували автори проекту «Шануй рідне! Надихайся видатним» у київському торгівельно-розважальному центрі Gulliver (Київ, 2017). Проект має на меті знайомити відвідувачів з видатними і знаними у світі українськими художниками. В рамках проекту створено інсталяцію «Сад звірів». Це своєрідне втілення чотирьох персонажів з картин «звіриної серії» Марії Примаченко, яку вона створила в 1970 – 1980 роках. «Дивні звірі» художниці є втіленням емоційного світосприйняття небайдужої людини.

Наукова новизна дослідження полягає у розширенні уявлення про генезис візуального мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм та про його вплив на явища мистецького авангарду упродовж XX – початку XXI ст. Простежено витоки, типи, ідеї інсталяційних проектів та введено до наукового обігу імена реалізаторів цих ідей.

Висновки. Таким чином, мистецтво інсталяції в Україні пройшло складний і суперечливий шлях від «протоінсталяції» 1960 – 1980 років до сучасних масштабних, технологічно складних і фінансово затратних проектів. Соціокультурна спрямованість інсталяцій проявляється в її можливості глибокого емоційного впливу на глядача.

Своєрідний поділ розвитку мистецтва інсталяції в Україні на чотири не однакові в часі етапи, демонструє історію становлення і розвитку цього виду мистецтва, пошуки концептуальних рішень художників, рафінування відповідності ідеї та її технічного втілення. Аналізовані джерела дають підстави стверджувати, що з кінця 1980 років, коли інсталяції були представлені в основному в мистецькому просторі галерей, у наступні етапи спостерігається вихід на майдани і вулиці міст, у простори ленд-арту та інші локації, які набувають ознак «арту» саме завдяки інсталяціям.

Піднята у дослідженні тема лише окреслює наукові пошуки в цьому напрямку і потребує подальших досліджень і опрацювань.

Література

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2006. № 7. С. 3-8.
2. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва: Прогресс- Традиция, 2012. 840 с.
3. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелинда О.В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж – Київ, 2010. 416 с.
4. Голдберг Р. Искусство перфоманса от футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem Press, 2014. 319 с.
5. Голубець О. Мистецтво ХХ ст.: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
6. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX-XXI століть/ Ін-т. проблем сучасн. м-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ[студио], 2008. 188с.
7. Скляренко Г. «Нова українська хвиля»: мистецтво на зламі епох. Образотворче мистецтво. 2009/2010. №4/1. С. 104-105.
8. Шумська Я. Перформанс як традиція минулого і сьогодення. Народознавчі зошити. Львів, 2013. №1 (109). С. 161-166.
9. Шумська Я. Український перфоманс: коротко на маргінесах. Український зріз. Дрогобич: Коло, 2016. С. 12-14.
10. Сафронов Илля. XIX ленд-арт в Могрице: «Как в «Сталкере». URL: http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/180539.

References

1. Alfiorova Z. I. (2006). Performance as a Visual Art. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts, 7, 3-8 [in Ukrainian].
2. Bychkov V.V. & Mankovskaya N. B. & V. V. Ivanov, (2012). Trialog. Living aesthetics and modern philosophy of art . Moscow: Progress-Tradition [in Russian].
3. Vysheslavsjkyj Gh.A. & Sydor-Ghibelynda O.V., (2010). Terminology of contemporary art. Definition, neologisms, jargon of contemporary visual art of Ukraine. Paris-Kyiv [in Ukrainian].
4. RoseLee Goldberg, (2011). Performance Art: From Futurism to the Present (Third Edition) (World of Art) 3rd Edition [in English].
5. Golubets, O. (2012). The Art of the Twentieth Century: Ukrainian Way. Lviv: Color AB [in Ukrainian].
6. Sidorenko, V.D. (2008). Visual art from avant-garde shifts to the newest directions: Development of visual art of Ukraine XX-XXI centuries. In-t. problems modern. Acad. Mist-in Ukraine, Kyiv: VH [in Ukrainian].
7. Sklyarenko, G. (2009/2010). «The New Ukrainian Wave»: Art at the Break of the Epochs Fine Arts, 4/1, 104-105 [in Ukrainian].
8. Shumskaya, Ya. (2013). Performance as a Tradition of the Past and Present Cognitive Notebooks, Lviv, 1 (109), 161-166 [in Ukrainian].
9. Shumskaya, Ya. (2016). Ukrainian performance: short on marginals Ukrainian section, Drohobych: Circle, 12-14 [in Ukrainian].
10. Safronov, Yllja (2016). XIX lend-art v Moghryce: «Kak v «Stalkere» Retrieved from: http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/180539

УДК 75.058 (075.8)

Чуднівець Анастасія,
асистент кафедри основ архітектури
ДВНЗ «Придніпровська державна академія
будівництва та архітектури»
achudnivetsk@gmail.com

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ У ТВОРАХ ВИСТАВКОВОГО ТА МАСОВОГО ХАРАКТЕРУ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи. *Аналізуються основні форми презентації петриківського розпису в сучасному мистецькому середовищі, особливості його адаптації до вимог сьогодення.* ***Методологія*** *роботи ґрунтується на загальнонаукових та культурологічних методах. Використані інтерпретаційні засади розуміння художніх фактів і закономірностей в контексті сучасних культурно-комунікаційних тенденцій.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в окресленні місця і ролі петриківського розпису у сучасному культурному процесі та форм його презентації.* ***Висновки.*** *Розглянуті найяскравіші приклади таких форм та зміни петриківського розпису. Наголошується на превалюванні форм презентації петриківського розпису, спрямованих на масового споживача та масову участь.*

Ключові слова: *петриківський розпис, стінопис, виставка, акціонізм, геппенінг, перформанс.*

Чуднивец Анастасия*, ассистент кафедры основ архитектуры ГВУЗ «Приднепровская государственная академия строительства и архитектуры»*

Презентация петриковской росписи в произведениях выставочного и массового характера в современном культурном пространстве

Цель работы. *Анализируются основные формы презентации петриковской росписи в современной художественной среде, особенности ее адаптации к требованиям современности.* ***Методология*** *работы основывается на общенаучных и культурологических методах. Использованы интерпретационные основы понимания художественных фактов и закономерностей в контексте современных культурно-коммуникационных тенденций.* ***Научная новизна*** *работы заключается в определении места и роли петриковской росписи в современном культурном процессе и форм его презентации.* ***Выводы.*** *Рассмотрены самые яркие примеры таких форм и изменения петриковской росписи. Отмечается превалирование форм презентации петриковской росписи, направленных на массового потребителя и массовое участие.*

Ключевые слова: *петриковская роспись, стенопись, выставка, акционизм, хеппенинг, перформанс.*

Chudnivets Anastasiia*, Assistant, Department of Basis of Architecture, The Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture*

Presentation of Petrykivka Painting in Exhibition Works and Mass Character Works in the Contemporary Cultural Environment

The purpose of the article. *The main forms of presentation of Petrykivka decorative painting in the contemporary artistic environment are analyzed, its adaptation to the requirements of the present is considered.* ***The methodology*** *of the research is based on general scientific and culturological methods. The interpretive principles of understanding of artistic facts and regularities in the context of modern cultural and communicative tendencies are used.* ***The scientific novelty of the work*** *consists in defining the place, the role of Petrykivka painting in the contemporary cultural process and the forms of its presentation in it.* ***Conclusion.*** *The most vivid examples of such forms and changes in Petrykivka painting*

©Чуднівець А., 2018

are identified. The prevalence of presentation forms of Petrykivka painting, aimed at the mass consumer and mass participation, is emphasized.

Key words: *Petrykivka painting, wall painting, exhibition, actionism, happening, performance art.*

Актуальність теми дослідження. Будучи частиною світового культурного процесу, українська культура, зокрема й народна, зазнає відповідних трансформацій, яких вимагає час. Петриківський розпис, який вже давно став репрезентативним елементом культурно-мистецького простору України за кордоном та представляє нашу державу на різних рівнях, також зазнає постійних змін як стилістичних, так і тих, що стосуються форм його демонстрації, пристосовуючись до мистецької реальності сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій**.** Дослідженню петриківського розпису як виду українського декоративно-прикладного малярства присвячено чимало наукових праць, починаючи з кінця XIX століття, але у більшості їх прослідковується переважно етнографічний (В. Бабенко [2], Є. Берченко [3] та ін.), історичний (В. Солов'йов [9], Л. Яценко [9], Л. Тверська [16], Ю. Смолій [12] та ін.), методичний (Є. Антонович [8], О. Харченко [19] та ін.), біографічний (розгляд персоналій та їх творчості: О. Статива [15], Н. Глухенька [4], М. Селівачов [11], З. Чегусова [21], Ю Смолій [13]. та ін) аспекти. Також існує багато досліджень форм існування сучасного українського мистецтва та арт-практик, зокрема праці О. Лачко [7], С. Садовенко [10], О. Агеєва [1], К. Гончар [5], Н. Хома [20], Д. Гончаренко [6] та ін. Але сучасний петриківський розпис, його розвиток за часів Незалежності та форми його існування сьогодні та форми його презентації, на нашу думку, не є достатньо вивченими, тому потребують детальної рефлексії, що і складає актуальність та новизну нашого дослідження.

Метою статті є розгляд петриківського розпису та форм його презентації у сучасному соціокультурному просторі, їх особливості та причини появи.

Виклад основного матеріалу. Петриківський розпис виник у XIX столітті як хатній стінопис, відповідно першою його формою існування та експонування була стіна, а отже він був нерозривно пов'язаний з архітектурою, поєднуючи захисну та декоративну функції. Пізніше ці орнаменти стали частиною декору речей хатнього вжитку, але їх функціонування в предметному етнодизайні тоді було залежне від форми та підкреслено утилітарне. Перші зрушення почалися з появою «мальовки» – орнаментального зображення на папері, коли рослинні мотиви відділилися від площини стіни, набули портативності, але все одно існували у контексті архітектурного середовища і були йому підпорядковані. З плином часу і багато в чому у зв'язку з виставковою діяльністю «мальовка» трансформувалася у декоративне панно, а колись утилітарна річ стала артефактом і перетворилася на своєрідний «сувенір із минулого».

Цілком очікувано, що форми презентації петриківського розпису потребували також відповідних змін. Оскільки нині петриківський розпис існує переважно як елемент масової культури, то основний акцент у ньому робиться на видовищність та емоційне спрямування як важливі вимоги масового споживача до мистецького продукту. І саме виставкова репрезентаційна діяльність стає можливістю здійснення і місцем проведення цього видовища.

Щоб підлаштуватися під цей тренд петриківський розпис за останні роки значно змінився. І однією із найкардинальніших і найбільш помітних, на нашу думку, його змін, є втрата художньої функції, коли йдеться про предмети вжитку. Із декоративно-прикладного мистецтва він поступово перетворюється на декоративне, з ознаками епічності, сюжетності. Справа в тому, що предмети ним оздоблені, які раніше мали функціональне прикладне призначення, зараз мають переважно сувенірний характер і використання в побуті (ми зараз не беремо до уваги естетичне призначення) не передбачають. Це і дерев'яні тарелі, з яких ніяк їсти, і ложки, якими неможливо користуватись, дерев'яні вази, у які не поставиш квіти, дерев'яні горілчані набори, які наче і пристосовані до наливання в них, але й водночас їх миття погіршує якість продукту вже після декількох використань, прикраси, які не вдягнеш на захід, за рідкісними винятками. Вони виконують виключно декоративну «подарункову» функцію або існують як твори виставкового характеру.

Серед посуду зустрічаються виняткові екземпляри надполив'яного розпису, що підлягають використанню, зокрема апелюємо до творчості О. Опарія, але у Петриківці подібного не виготовляють, і масового характеру ця тенденція не має. Разом з тим, поширення набирає така форма, як панно, завдяки саме завданням презентації петриківського розпису, яка свідомо почалася у середині XX століття, хоча перші спроби були і раніше. На нашу думку, це пов'язано з виставковою діяльністю більшості авторів, адже картина – це класичний виставковий формат. Декоративними панно легко наповнити залу, завдяки їхній портативності й відносній незалежності від простору зручно змінювати експозиції, доповнюючи об'ємними речами.

У цьому полі петриківський розпис ще більше втрачає оригінальність та автентичність, набуваючи не притаманних йому раніше або не зовсім характерних рис: оповідності, сюжетності, авторського символізму, нової тематики, діалогічності; у пошуку оригінальності спостерігається відхід від традицій. Тому найпоширенішою формою презентації петриківського розпису є виставка, що забезпечує можливість невербального спілкування за принципом класичної тріади: творець – твір – глядач.

Виставки петриківського розпису бувають персональні, колективні. Часто практикуються колективні виставки, де представляється група майстрів і глядач має змогу спостерігати різноманітність авторської стилістики в контексті традиції, а також новацій. Іноді влаштовуються ретроспективні виставки, де відвідувачі отримують нагоду побачити петриківський розпис у його історичному розвитку. Останнім часом з'являються випадки поєднання петриківського розпису з іншими видами українського декоративно-прикладного мистецтва в одному виставковому просторі. Прикладом цього може слугувати благодійна мистецька акція «Живі традиції України» 2015 року в м. Афіни, де петриківський розпис був представлений разом з косівською керамікою, а також виставка петриківського та заліп'єнського розпису, що відбулася 2017 року в м. Києві, де петриківський розпис експонувався поряд зі схожою народною мистецькою традицією, що побутує у Польщі, тож глядачі мали змогу спостерігати, наскільки схожими є наші культурні надбання.

Епоха інформаційних технологій також не могла не детермінувати нові способи презентації, поширення мистецтва у світі, створивши благодатний для цього ґрунт. Насамперед, варто зауважити, що майже кожен музей має оцифровані колекції, які можна переглянути на сайті, а також онлайн-екскурсії та онлайн-галереї. Петриківський розпис також все частіше презентується у такий спосіб. Онлайн-виставки набувають особливої популярності, оскільки вони не обмежені у часі та просторі, не потребують реальної виставкової площі, існує можливість цілодобового доступу та відсутність географічного обмеження і для відвідувачів, і для учасників [17, 25]. Для прикладу зазначимо персональні віртуальні виставки О. Ярмолюк, Т. Гарькавої, Г. Назаренко на інтернет-ресурсі PETRYKIVKA ART. Крім цього, переважна більшість майстрів мають власні сайти, де розташовуються їхні роботи у вільному доступі.

Значного поширення, як форма ознайомлення загалу з петриківським розписом, набуває екскурсія, коли відвідувачі мають змогу отримати кваліфікований коментар до експозиції, її символічного навантаження, історичних передумов, стилістичних особливостей та авторської специфіки, задля кращого розуміння задуму автора або порівняння бачення його творчості з власним попереднім враженням від неї тощо. Особливо це є актуальним, коли мова йде про старовинні орнаментальні мотиви, функція яких була онтологічна, а не декоративна [14, 14]. Тож, сучасному пересічному глядачеві, що втратив зв'язки з далеким минулим, задля глибшого розуміння необхідне кваліфіковане роз'яснення.

Лекції з ознайомлення з цм мистецтвом також можуть бути цікавими, але все ж для більш рафінованої аудиторії – вужчого кола фахівців чи зацікавлених осіб. Їх зручно проводити у наш час осібно або як частину заходів бюджетного характеру, де немає змоги ознайомити публіку з оригіналами. Лекції із застосуванням сучасних мультимедійних технологій виявляються результативними і як вагомий компонент презентації за кордоном.

На думку Сари Торнтон, мистецтво стає все більш важливою формою дипломатії, адже створює діалог між соціальними групами, які не часто в нього вступають [18, 68]. Культурна політика нашої держави з огляду на складність сучасної ситуації в міжнародному просторі потребує постійного удосконалення й урізноманітнення. Зокрема, створення позитивного України іміджу за кордоном має, на нашу думку, бути завданням пріоритетним. На рівні презентації досягнень вітчизняної культури це зробити досить реально, оскільки саме культурні перетини та подібності зближують народи. До того ж вагомі мистецькі надбання України переважно не відомі світові, а потенціал митців, зокрема тих, які могли і були б не проти, послугувати для компенсації репутаційних втрат, завданих Україні гібридною війною із зовнішнім ворогом, є дуже потужним.

Досить цікавою та продуктивною формою ознайомлення загалу з петриківським розписом є майстер-клас, що однаково підходить для представників, які ідентифікують себе із культурою даної країни, так і з представниками інших культур.

Майстер-клас є однією з форм ефективного професійного, активного навчання у сфері образотворчих мистецтв. Він відрізняється від семінару тим, що під час майстер-класу спеціаліст розповідає і, що ще більш важливо, показує, як

застосовувати на практиці нову технологію або метод. Як правило, люди, що беруть у ньому участь у якості учнів, виконують роботи у певному виді художньої діяльності вперше і рідко хто має відношення до мистецтва взагалі.

Завдання майстер-класів у даному контексті полягає не скільки у передачі якогось досвіду, а має, здебільшого, ознайомлювальний характер. Головною метою майстер-класу з петриківського розпису, особливо у рамках презентації, є не навчити якимсь тонкощам, а створити у людей, які ніколи не стикалися з цим, позитивне ставлення до цього виду народного мистецтва, а через нього і до культури країни. Цьому завданню сприяє відносна простота виконання техніки, що не потребує особливої підготовки, тобто будь-хто, спробувавши вперше, може відразу побачити відносно позитивний результат своєї творчості, що, знову ж таки, приносить задоволення як результатом (а отже, і собою), так і процесом.

Помітний також позитивний вплив на емоційний стан людини, важливу роль у відволіканні від сумних, гнітючих, депресивних думок, проблем, грає новизна завдання, яка у свою чергу сприяє максимальній концентрації на виконуваній роботі. Малюнок стає головним пріоритетом у найближчі півгодини. Тому петриківський розпис цілком можна використовувати як форму арт-терапії.

Існує петриківський розпис і у формах сучасних візуальних практик, наприклад, боді-арту, побутуючи як додатковий декоративний елемент, переважно, як складова, окраса того чи іншого образу, але інколи набуває і самостійного значення.

Значного поширення набув акціонізм як нова форма презентації петриківського розпису, для якого властиві непрагматичність, діалогічність, розвиток у час і спрямованість на глядача, одиничність, миттєвість, але такі спроби наявні. Одним з різновидів акціонізму, що є поширеним явищем постмодерної культури, є перформанс [6, 336]. Перформанс відзначається просторово-часовим розвитком, передбачаючи виконання митцем завчасно спланованого акту творчості перед глядацькою аудиторією. Дії автора, за якими спостерігають глядачі, і є твором [20, 43]. Зокрема елементами перформансу була наділена спроба В. Панко розмалювати автівку в рамках мистецької акції «Петриківка у Києво-Печерській Лаврі» та благодійного фестивалю «Червоні носики 2016», де процес творення відбувався безпосередньо на очах у відвідувачів. Тут мала місце авторська імпровізація, і глядачі також мали змогу спостерігати не тільки вже звичний їм результат, а й сам процес перетворення, спочатку незрозумлих кружечків, паличок – у квітковий орнамент.

Іншою формою акціонізму є геппенінг, що є певною формою дій, вчинків та акцій з приблизно наміченим сценарієм [7, 125]. Гепенінг розглядається більше як спровокований, ніж організований. Основною відмінністю його від перформансу є безпосереднє та активне залучення глядачів до мистецького дійства [6, 334]. Прикладом застосування геппенінгу в презентації петриківського розпису можна вважати акцію 2013 р., коли петриківські майстри ТОВ ЦНМ «Петриківка» під керівництвом А. Пікуша, студенти та журналісти розмалювали найбільшу в Україні п'ятиметрову дерев'яну ложку в петриківському стилі, а в 2017 в рамках етнофестивалю «Петриківський дивоцвіт» петриківські майстри за активної участі

Л. Горбулі, разом з відвідувачами розмалювали рекордне панно-рушник, прикрашене петриківським орнаментом. У цих прикладах ще більше прослідковується тяжіння до декоративізму «уніфікованого стилю» петриківського розпису, ніж його автентики, про яку вже йшлося вище.

До речі, етнофестивалі, які можна вважати трансформацією ярмарків, що побутували по всій території України в давніші часи, а в Петриківці такий ярмарок простягався на кілька кілометрів, є дуже популярною формою презентації петриківського розпису серед масового споживача. Місцевий етнофестиваль «Петриківський дивоцвіт» привертає увагу відвідувачів далеко за межами області.

Сучасні технології змусили переглянути способи презентації мистецтва. Ще однією зручною платформою, де сучасний художник може ділитися своєю творчістю з людством і відразу отримувати фідбек є соціальні мережі, зокрема Facebook. Де кожен митець, і петриківські майстри тут не є винятком, мають власну сторінку, а іноді і групу, куди час від часу на загальний огляд викладають свої творіння. Така форма презентації у дечому є замінником музею, де коментарі є своєрідною «книгою відгуків», де кожен бажаючий може написати своє ставлення до творчості митця та обговорити мистецький твір з рештою аудиторії за бажанням. Але на відміну від музею, тут відсутній відтінок формальності, при чому публіка більш відверта та розкута у своїх судженнях. Кращою аналогією до цього явища, мабуть, є базар через повністю нерафінований контингент широкого діапазону. Тим не менше, тут митець має змогу відслідковувати кількість переглядів та лайків, відправлених на адресу того чи іншого твору та робити висновки про власну популярність. А опція, що дозволяє «шерити», сприяє ще більшому поширенню творів мистецтва, вже на сторінках інших людей, що істотно збільшує аудиторію підписників. Адже до класичних музеїв доходить не кожен, та і не кожен митець має до них доступ, що особливо підходить для молодих невідомих майстрів. Тут є можливість повідомляти громадськість про заходи, у яких художник бере участь, розпочинати старт-апи та ділитися іншою корисною інформацією зі світом.

Цей спосіб презентації також зручний тим, що глядачі мають змогу спілкуватися з автором, задаючи йому запитання стосовно його творчості, його задуму, втіленому в тій чи іншій роботі, отримувати його коментарі щодо роботи тощо. Колеги можуть давати поради або ділитися власними поглядами та способами вирішення подібних завдань. Часто такі сторінки перетворюються на своєрідні блоги.

Наукова новизна роботи полягає в окресленні місця і ролі петриківського розпису у сучасному культурному процесі та форм його презентації.

Висновки і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі**.** Отже, у контексті розглянутого матеріалу можна зробити висновок, що петриківський розпис трансформувався і продовжує трансформацію, щоб краще інтегруватись у сучасний художній простір, насамперед через виставкові проекти. Задля існування в цьому вимірі він втрачає автентичність, набуває ознак станковості, мобільності, стилістично змінюється, тяжіє до сюжетності, комунікативності, використовуючи значну кількість форм постмодерної презентації. Результати дослідження можуть бути використанні для порівняльного аналізу форм презентації творів народного мистецтва у сучасному мистецькому середовищі.

Література

1. Агеева О. С. Техники современного искусства как инструменты Public Relations. *Сумма философии*. Вып. 6. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 6 9.

2. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. Екатеринослав: Изд. Екатеринославского Губернского земства, 1905. IV с., 110 с.

3. Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури.* Київ: Державне вид-во України, 1927. Ч. 7. Етнологічно-краєзнавча секція. Вип. 1. С. 71-92.

4. Глухенька Н. Панко старший, Панки молодші. *Культура і життя*. 1982. 21 березня

5. Гончар К. Точки перетину образотворчого фольклору та Contemporary art у новій формі презентації мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології* / ІПСМ НАМ України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Роготченко (гол. ред.), А. О. Пучков (заст. голови) та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. 328 с.

6. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 333-337.

7. Лачко, О.Ю. Трансформация постмодернистских арт-практик в современной украинской театральной культуре. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2015. № 8-3 (58). С, 123-127. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-postmodernistskih-art-praktik-v-sovremennoy-ukrainskoy-teatralnoy-kulture

8. Петриківський розпис. *Антонович Є. Образотворче мистецтво: підруч. для 5-6 кл. серед. шк*. Київ, 1998. С. 66-74.

9. Петриківський розпис. Джерела та сучасність : каталог / авт. ст. та упоряд. кат. В. Соловйов та Л. Яценко. Дніпропетровськ, 1982

10. Садовенко С.М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щокв. наук. журн.* / М-во культури України ; НАКККіМ. Київ: Міленіум, 2013. № 3. С. 79-84.

11. Селівачов М. Нев'януча творчість [до 85-річчя петриків. майстрів Надії Білокінь і Оришки Пилипенко]. *Образотвор. мистецтво*. 1979. № 2. С. 33.

12. Смолій Ю. О. Хатнє малювання Петриківки другої половини XIX – першої третини XX століття (витоки, еволюція, художні особливості): автореф. дис. канд. мист.; НАНУ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011.

13. Смолій Ю. О. Дека Микола Васильович. *Енциклопедія сучасної України* / НАН України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Координац. бюро енциклопедії сучас. України НАН України ; ред. І.М. Дзюба (співгол.). Київ, 2007. Т. 7: Г-Ді. С. 304-305.

14. Станкевич М. Семіотика та семантика візуальної мови народно- го мистецтва. *Мистецтвознавство: зб. наук. праць*. Львів, 2007. Ч. 2. С. 9-20

15. Стативa О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь. Київ: Мистецтво, 1966. 40 с.

16. Тверська Л. В. Історія петриківського розпису : вступ. ст. *Петриківка: альбом.* – Дніпропетровськ, 2001. С. 17-35.

17. Ткаченко Т., Дупляк Т. Інтернет технології у виставковій діяльності. *Маркетинг в Україні*. 2008. № 3. С. 23-28.

18. Торнтон С. 33 митці у 3 актах / С. Торнтон; пер. з англ. Ю. Мазура, О. Михеда, І. Шувалової. Київ: ArtHuss, 2016. 336 с.

19. Харченко О. В., Горшкова-Кандаурова Н. О. Мистецтво петриківського розпису: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Мандрівець, 2013. 72с.

20. Хома Н. М. Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки / Н. М. Хома // Актуальні проблеми політики. 2014. Вип. 53. С. 40-47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/appol_2015_53_7

21. Чегусова З. Світла радість мистецтва Марфи Тимченко. У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва експонується виставка до 90-річчя від дня народження славетної художниці. День. 2012. 23 берез.

References

1. Ageeva, O. S. (2006). The techniques of modern art as Public Relations instruments. Summa filisofii, 6, 6-9 [in Russian].

2. Babenko, V. A. (1905). Ethnographic sketch of folk life mode of Ekaterinoslav region. Ekaterinoslav: Izdatelstvo Ekaterinoslavskogo Gubernskogo zemstva [in Russian].

3. Berchenko, E. V. (1927). About wall paintings of Ukrainian huts in Ekaterinoslav. Naukovyi zbirnyk Kharkivskoi naukovo-doslidchoi katedry istorii Ukrainskoi kultury, 1, 71 92 [in Ukrainian].

4. Gluhenka, N. (1982). Panko the senior, the Pankos junior. Kultura i zhyttya, 2 [in Ukrainian].

5. Honchar, K. (2013). Points of intersection of the pictorial folklore and the Contemporary art in a new form of art presentation. MIST: mystetstvo, istoriya, suchasnist, teoriya: Zbirnyk naukovyh prats z mystetstvoznavstva I kulturologii, 9, 328 [in Ukrainian].

6. Honcharenko, D. (2013). Performance-art as a phenomenon of the postmodernism culture. Aktualni problem mystetskoi praktyky I mystetstvoznavchoi nauky, 5, 333-337[in Ukrainian].

7. Lachko, O. (2015). Transformation of postmodern art practices in modern Ukrainian theater culture. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie yuridicheskie nauki, kulturologiya I iskustvovedenie. Voprosy teorii I praktiki, 8-3, 123-127 [in Russian].

8. Antonovych, E. (1998). Petrykivka painting. Kyiv [in Ukrainian].

9. Solovyov, V. & Yatsenko, L. (1982). Petrykivka painting. Origins and contemporaneity. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

10. Sadovenko, S. (2013). Transformation of the Ukrainian folk artistic culture in the space-time realities of postmodern. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnyh kadriv kultury i mystetstv, 3, 70-84 [in Ukrainian].

11. Selivachov, M. (1979). Unfadable creativity [to the 85th anniversary of the Petrykivka painters Nadiya Bilokin and Orishka Pylypenko]. Obrazotvorche mystetstvo, 2, 33 [in Ukrainian].

12. Smoliy, Yu. O. (2011). Petrykivka hut painting of the second half of the 19th – the first third of the twentieth century (origins, evolution, artistic peculiarities). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky [in Ukrainian].

13. Smoliy, Yu. O. (2007). Deka Mykola Vasylovych. Entsyklopedia suchasnoi Ukrainy. Dzuba, I. M. (Ed). Kyiv [in Ukrainian].

14. Stankevych, M. (2007). Semiotics and semantics of the visual language of folk art. Mystetstvoznavstvo: zbirnyk naukovyh prats, Part 2, 9-20 [in Ukrainian].

15. Statyva, O. (1966). Master of decorative painting Nadia Bilokin. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

16. Tverska, L. V. (2001). Petrykivka: the albom. Dnipropenrovsk [in Ukrainian].

17. Tkachenko, T. & Duplyak, T. (2008). Internet technologies in exhibition process. Marketynh v Ukraini, 3, 23-28 [in Ukrainian].

18. Thornton, S. (2016). 33 artists in 3 acts. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

19. Kharchenko, O. V. & Horoshkova-Kandaurova, N. (2013). The art of Petrykivka painting: educational and methodical manual. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].

20. Homa, N. M. (2014). The socializing influence of actionism: artistic and political synthesis in the projection of modeling of political behavior. Actualni problem polityky, 53, 40-47 [in Ukrainian].

21. Chehusova, Z. (2012). Light of joy of Marfa Tymchenko's art. The National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art presents an exhibition dedicated to the 90th anniversary of the birthday of the famous artist. Den [in Ukrainian].

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82(477)“195/199”

Горбатова Надія Олександрівна,
кандидат історичних наук,доцент
кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
gorbatova@ukr.net

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

Мета статті. *Дослідити та проаналізувати особливості вищої хореографічної освіти у Великобританії; виявити перспективні напрямки розвитку для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти на сучасному етапі.* ***Методологію*** *дослідження складають принципи об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано* ***методи****: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.* ***Наукова новизна.*** *Проведено комплексне дослідження структури вищої хореографічної освіти у Великобританії; розглянуто модульну систему, традиційні та новітні програми бакалавріату (Bachelor of Arts) і магістратури (Master of Arts), проаналізовано особливості соматичного навчання у контексті доцільності впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти.* ***Висновки.*** *Вища хореографічна освіта у Великобританії сприяє підготовці випускників до незалежної практики, можливість здійснювати кар’єрне зростання у різноманітних контекстах, відтак викладання та вивчення танцю розглядається як освіта для різноманітних сфер застосування.*

Ключові слова: *хореографічна освіта, вищі навчальні заклади Великобританії, модулі, програми курсу, дослідження.*

Горбатова Надежда Александровна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Современное хореографическое образование в высших учебных заведениях Великобритании

Цель статьи. *Исследовать и проанализировать особенности высшего хореографического образования в Великобритании; выявить перспективные направления развития для внедрения в отечественную систему высшего художественного образования на современном этапе.* ***Методологию исследования*** *составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический.* ***Научная новизна.*** *Проведено комплексное исследование структуры высшего хореографического образования в Великобритании; рассмотрено модульную систему, традиционные и новейшие программы бакалавриата (Bachelor of Arts) и магистратуры (Master of Arts), проанализированы особенности соматического обучения в контексте целесообразности внедрения в отечественную систему высшего художественного образования.* ***Выводы.*** *Высшее хореографическое образование в Великобритании способствует подготовке выпускников к независимой практики, возможности осуществлять карьерный рост в различных контекстах,*

©Горбатова Н. О., 2018

поэтому преподавания и изучения танца рассматривается как образование для различных сфер применения.

Ключевые слова: *хореографическое образование, высшие учебные заведения Великобритании, модули, программы курса, исследования.*

Gorbatova Nadezhda, *candidate of historical Sciences, associate Professor of the Ballroom Choreography Department of Kyiv National University of Culture and Arts*

Current horeographic education in UK higher educational staff

The purpose of the article. *To study and analyze the features of higher choreographic education in the UK; to identify perspective directions of development for introduction into the national system of higher art education at the present stage.* ***The methodology of the study*** *consists of the principles of objectivity, historicism, multifactor, systemicity, complexity and pluralism; and to achieve the goal methods used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical.* ***Scientific novelty.*** *A comprehensive study of the structure of higher choreographic education in the UK was conducted; the modular system, traditional and newest Bachelor of Arts and Master's (Master's of Arts) programs are considered, peculiarities of somatic learning in the context of expediency of introduction into the national system of higher art education are analyzed.* ***Conclusions.*** *Higher choreographic education in the UK promotes graduates' training for independent practice, the ability to pursue career development in a variety of contexts, so teaching and learning dance is regarded as education for a variety of applications.*

Key words: *choreographic education, higher education institutions in the UK, modules, curriculum, research.*

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі хореографічна освіта у вищих навчальних закладах багатьох європейських країн заснована на різноманітних характеристиках навчання, викладання, дослідження танцю, і розвивається відповідно до культурних й соціальних змін на регіональному, національному та міжнародному рівнях. У контексті необхідності залучення міжнародного досвіду для розвитку хореографічної освіти в Україні, вважаємо за доцільне провести дослідження особливостей вищої хореографічної освіти у Великобританії, з метою виокремлення аспектів актуальних для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати структуру вищої хореографічної освіти у Великобританії; виявити перспективні напрямки розвитку для впровадження у вітчизняну систему вищої мистецької освіти на сучасному етапі.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі існує нагальна необхідність у дослідженні особливостей вищої хореографічної освіти в європейських країнах, з метою використання провідного досвіду в процесі реформування системи вищої мистецької освіти в Україні. Вітчизняними науковцями, протягом останніх років, було проведено ряд досліджень та наукових розвідок, у яких висвітлено різні аспекти питання. Наприклад, Т. Повалій («Історія хореографічного мистецтва», 2014) досліджує структуру, зміст та моделі хореографічної освіти в Польщі; В. Солощенко («Нормативно-правове забезпечення вищої хореографічної освіти в об'єднаній Німеччині», 2017) аналізує рівні управління вищою освітою та ієрархію управління системою вищої освіти в країні; І. Ткаченко («Вища хореографічна освіта: досвід німецькомовних країн», 2017) розглядає сучасний стан вищої хореографічної освіти та особливості фахової підготовки хореографів в Австрії,

Німеччині та Швейцарії. Дослідження хореографічної освіти у вищих навчальних закладах Великобританії і досі лишається не висвітленим вітчизняними науковцями, що, у зв'язку з необхідністю всебічного дослідження європейського досвіду, зумовлює актуальність даної статті.

Виклад основного матеріалу. Хореографічна освіта у Великобританії була введена у систему вищої освіти всередині 70-х рр. XX ст., коли вплив британського нового танцю та американського постмодерністського танцю, що розвивалися протягом десятиліття, зрештою сформували інноваційну тенденцію у хореографічному мистецтві. Ця тенденція вплинула на розвиток програм суспільного танцю по всій країні і на більшість практикуючих танцюристів Великобританії. Введення ряду соматичних практик у створення та навчання танцю (наприклад, Alexander Technique, метода Фельденкрайса, метода звільнення Скіннера, ідеокінеза та централізації тіла), активне лобіювання їх на сторінках професійних хореографічних видань Великобританії («New Dance»), США («Contact Quarterly») та Австралії («Writings on Dance») вплинули на танцювальну педагогіку в університетських хореографічних програмах. Варто відмітити також і вплив на формування нового розуміння втілення і більш ліберальну та всеохоплюючу культурну основу, в контексті хореографічних і творчих можливостей танцю, практиків нового стилю, які посприяли становленню хореографічної освіти у вищих навчальних закладах: С. Рубідж (в Лабані та Чічестерському університеті), М. Престиж (в Інституті виконавських мистецтв Ліверпуля), С. МакЛенан (в Лондонській школі сучасного танцю), С. Рід, С. Уінтлі та С. Макфарлейн (в Університеті Ковентрі), Д. Стівенс (в Університеті ДеМонфорта), Д. Холт (в Університеті Халла) та ін.

На сучасному етапі вища хореографічна освіта у Великобританії регулюється групою квазіавтономних неурядових організацій, які співпрацюють з вищими навчальними закладами, з метою узгодження спрямованості освітнього процесу. Основними в цій структурі є Рада з фінансування вищої освіти для Англії (Higher Education Funding Council for England (HEFCE), що відповідає за фінансування вищої освіти, Агенство з забезпечення якості вищої освіти (Quality Assurance Agency, Quality Assurance Agency for Higher Education), що забезпечує найвищі стандарти кваліфікації у межах дисциплін та якості досвіду студента в процесі навчання, Академія вищої освіти (Higher Education Academy (HEA), що займається якістю навчального процесу та викладання, забезпечує педагогічну підтримку на основі дисципліни та Постійна конференція з танців у вищій освіті (Standing Conference on Dance in Higher Education), відома як DanceHE (SCODHE), що є представницьким органом у відділах вищої освіти, які викладають та вивчають танець у Великобританії і представляє та захищає інтереси танцю як предмета вищої освіти у Великобританії, створює форуми для професійних та наукових дискусій, сприяє заохоченню та поширенню майстерності у викладанні танцю, навчанні та дослідженні [3].

Фінансовий аспект вищої хореографічної освіти у Великобританії було змінено наприкінці XX ст. Якщо раніше вища освіта була безкоштовною для усіх бажаючих (у яких було місце для навчання), з можливістю додаткового державного

фінансування для підтримки витрат на проживання, то у 1998 р., у зв'язку з політичною необхідністю, було введено оплату студентами університетської освіти – вартість навчання станом на 2018 р. становить від 11 000 до 11 500 фунтів стерлінгів за рік у бакалавріаті та 13 500 у магістратурі [4]. Протягом останніх років, це істотно вплинуло упорядкування всіх дисциплін для старших курсів у вищих навчальних закладах, в тому числі й хореографічних.

Наразі вищу хореографічну освіту у Великобританії за кваліфікацією бакалавріат пропонує 41 університет та Королівська академія танцю (Royal Academy of Dance), Королівська консерваторія Шотландії (Royal Conservatoire of Scotland), Ліверпульський інститут виконавських мистецтв (Liverpool Institute for Performing Arts), Manchester College, Newcastle College, Greater Brighton Metropolitan College та Leeds City College. Кваліфікацію магістр можна здобути у 18-ти вищих навчальних закладах – University of Lincoln, Middlesex University, University of Surrey, Liverpool John Moores University, Leeds Beckett University, Goldmiths University of London, University of Salford, Bath Spa University, University of Edinburgh, University of Bedfordshire, University of Chester, University of Chichester, University of Winchester, University of Wolverhampton, University of Roehampton, Trinity Ladan Conservatoire of Music and Dance, University of Huddersfield та Royal Conservatoire of Scotland.

Відповідно, стає зрозумілим, що хореографічна освіта у Великобританії здійснюється у різних умовах вищої освіти – у консерваторіях, на факультетах університетів або у спеціальних програмах (Танцювальна програма в Школі мистецтв Університету ДеМонфорта); у поєднанні з іншими предметними галузями мистецтва (музикою, драмою або образотворчим мистецтвом), фізичною культурою, загальною освітою, терапевтичними дисциплінами тощо.

Хореографічна освіта здійснюється через академічні структури системи навчання, засновані переважно на результатах навчального процесу. Модульна система відповідає Болонській угоді, що полегшує студентам можливість передачі ступенів та кредитів між більшістю європейських країн. Формат системи виглядає таким чином: 1 кредит складає приблизно 10 годин навчання. Кожен заклад розробляє власні модулі та системи, тому існує багато версій модульних конструкцій по всьому сектору, мета яких у тому, щоб студенти досягли 120 кредитів за кожен рік навчання (що відповідає 40-годинному робочому тижню). Бажаним результатом є досягнення 360-ти кредитів за 3 роки навчання. Варто зазначити, що автономія у створенні модульних конструкцій для вищих навчальних закладів є певною відмінною характеристикою. Наприклад, унікальною для Великобританії є система класифікації ступенів відзнаки (діє також і в Університеті Мельбурна, Австралія), процентні оцінки в якій поділяються наступним чином: 1-й клас – 70-100%, 2-й клас – 60%-69% (вступ до аспірантури), 50%-59%, 3-й клас – 40%-49% (звичайна ступінь може бути досягнута за 300 кредитів). Танцювальні ступені у вищих навчальних закладах Великобританії визначаються відповідно до наукових рівнів та особливостей академічних кіл закладу. Більшість з них пропонують практичні заняття з оцінками – від класичного балету до сучасного танцю, британського нового танцю або вуличного танцю та хіп-хопу. Деякі заклади

спеціалізуються на соматичних практиках. Практично всі британські університетські танцювальні програми пропонують і деякі елементи теорії з письмовими оцінками, проте з різними підходами, які залежать від програм (історія танцю, елементи соматичної теорії, феноменології, естетики або хореографії як теоретичної основи). Таке поєднання теорії та практики є поширеним у навчальних закладах Великобританії.

Наприклад, курс Dance Performance BA Honours в одному з найкращих вищих навчальних закладів Великобританії у сфері хореографічної освіти – університеті Мідлсекс (Лондон), розрахований на 3 роки. Теоретичні модулі сприяють розробці академічних аналітичних навичок – курси лекцій з анатомії, науки про рух, історії танців, критичного і рефлексивного аналізу, хорології, спрямовані на підтримку та розвиток творчого мислення задля формування необхідних навичок у подальшій власній хореографічній кар'єрі та різноманітних творчих галузях, а також стають базовою основою для наукової діяльності. Практичні заняття проводяться щоденно і включають танцювальну техніку, виконання танцю та інноваційну хореографію на базі експертного керівництва з основних танцювальних технік – Graham-based, Humphrey-based, Cunningham-based та Release-based, доповнених заняттями з балету тощо, а ряд додаткових занять з джазового, репертуарного та імпровізаційного танцю, сприяють розвитку техніки та навичок роботи. Окрім того, програмою курсу передбачено міждисциплінарну роботу, участь у професійних семінарах, можливість розвивати власні інтереси в різних стилях танцю [4].

Модулі розподілені наступним чином: 1-й рік – «Хореографічна практика» (60 кредитів, обов'язковий курс), «Вивчення танців» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Танець: вивчення в контексті» (30 кредитів, обов'язковий курс); 2-й рік передбачає такі модулі як: «Хореографічна практика» (60 кредитів, обов'язковий курс), «Вивчення танців» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Джазовий танець» (30 кредитів, додатковий курс), «Імпровізація» (30 кредитів, додатковий курс) та «Репертуар» (30 кредитів, додатковий курс); модулі 3-го року навчання – «Хореографічна техніка – Performance Pathway» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Прикладна професійна практика» (30 кредитів, обов'язковий курс), «Незалежний дослідницький проект» (30 кредитів) та «Проект дослідження науки про танці» (30 кредитів).

Аналізуючи особливості хореографічної освіти кваліфікаційного рівня «Магістр», нами було досліджено програми провідних вищих навчальних закладів Великобританії. Варто зазначити, що кількість програм для магістрів коливається від 1-ї – в University of Winchester («Dance MA», розрахована на 1 рік навчання) до 15-ти – в Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, які розраховані на 1, 2 та 4 роки навчання, наприклад «Research Degree Programme MPhil (Master of Philosophy) in Dance/Music/Colloborative Art (на здобуття кваліфікаційного рівня магістр філософії) та Research Degree Programme Phd (Philosophiæ Doctor) in Dance/Music/Colloborative Art (на здобуття кваліфікаційного рівня доктор філософії).

Наприклад, University of Chichester пропонує навчання на магістратурі за такими програмами як: «MA Choreography and Professional Practices», «MA Choreography by Independent Research», «Contemporary Dance PGDip (The

Postgraduate Diploma)», «MA Dance Masters by Research», «MA Performance Dance», «MA Somatic Practices by Independent Research» та ін. [5].

Програма «Хореографія та професійна практика» («MA Choreography and Professional Practices») пропонує освоєння інноваційних та експериментальних підходів до хореографічної практики та передбачає дослідження методів імпровізації, соматичних підходів, розробки нових словників рухів, колективної діяльності та розробок для розвитку власного художнього методу. Студенти мають провести незалежний дослідницький проект обраної теми в галузі хореографії, мають можливість приймати участь у спільних проектах, за допомогою чого можуть розвинути, у межах своєї компетенції, навички управління проектами та міжособистісної командної роботи. Її аналогом є програма «Choreography by Independent Research», яка пропонує професійним танцюристам та хореографам можливість підтвердити власні незалежні хореографічні дослідження, шляхом акредитації попередньої посади та завершення модуля рефлексивної практики або проектом дисертації.

Програма «Contemporary Dance PGDip (The Postgraduate Diploma)» спрямована на надання студентам безперервної інтенсивної підготовки у складі туристичної компанії університету Чічестера – «Mapdance», розвитку професійних навичок, шляхом створення та гастрольних показів репертуарних робіт.

Традиційна університетська програма «MA Dance Masters by Research» розрахована на розвиток дослідницьких інтересів студентів та розробки програми дослідження конкретного аспекту танцю – танець і постмодернізм, практика суспільного танцю, танці в системі освіти, популярний танець, специфічні танцювальні практики, танці і технології, танцювальні та міждисциплінарні мистецтва, історія танцю, танці і політика тощо, за підтримки викладачів – науковців, практичних працівників та кураторів, які працюють в інноваційних галузіх дослідження танцю.

Програма «MA Performance Dance», також одна з традиційних для вищих навчальних закладів Великобританії, дозволяє студентам розвинути власну танцювальну практику у якості виконавця, який інтенсивно працює в колі відомих сучасних міжнародних хореографів та виступає з гастрольною компанією університету «Mapdance».

В університетах та консерваторіях існує спектр вивчення танцю, що сприяє особливому підходу до розвитку танцювальної практики кожного студента [6, 48]. Наприклад, в університеті Ковентрі працює відділ для сприяння розробки студентами власних стилів та методів роботи, у контексті соматичних практик. Експертним персоналом відділу танців в університеті Чічестера було розроблено програму «MA Somatic Practices by Independent Research», яка спрямована на вивчення соматичних практик і практик соматичного інформування в сучасному та історичному контекстах. Програма розрахована на студентів, з досвідом професійної практики не менше 3-х років або тих, які отримали диплом соматичної практики [5].

На думку багатьох вчених та хореографів-практиків, можливість пізнання студентами різноманітних можливостей тіла завдяки розвитку ряду технологій,

можна розглядати як загальний елемент танцю у вищій хореографічні освіті. Наразі серед викладачів танців Великобританії триває дискусія щодо остаточного визначення майбутнього соматичних танців, співвідношення соматики та хореографічних прийомів у танцювальній практиці студентів. З точки зору вищої хореографічної освіти, соматика може забезпечити радикалізацію або вирішення моделі модернізма (постмодерна), засобами ключових понять соматичних танців – концентрування на підвищенні сенсорної обізнаності, інтеграція тіла та розуму, ефективність рухів розглядається наразі як значний внесок у педагогіку танцю XXI ст., у поєднанні з певною професійною хореографічною практикою в цілому. Позиція керівництва вищих навчальних закладів Великобританії у даному контексті одностайна – заохочувати та сприяти розширенню можливостей окремих студентів для досягнення ними повного розкриття потенціалу, а також прийняття обґрунтованих рішень про власну кар'єру та безперервний професійний розвиток [8].

Визнаючи доцільність залучення соматичного навчання у вищу хореографічну освіту, подібні програми, з акцентом на індивідуальній точці зору студента, сприянні самоосвіті, залученню імпровізаційних, рефлективних практик та практики внутрішнього самоусвідомлення, активно впроваджують в освітній процес провідні вищі навчальні заклади світу.

Варто зазначити, що у вищій хореографічній освіті в Україні досвід Великобританії щодо введення соматичного навчання у професійну підготовку студентів-хореографів великою мірою проігноровано. Н. Чілікіна зазначає, що подібна орієнтація на «суто практичний професійний підхід, який базується на застарілих культурних парадигмах» негативно впливає на конкурентоспроможність українських хореографів [1, 300].

Наприкінці 90-х рр. XX ст. Dance Medicine and Science, як багатоаспектна наука, що сублімує знання з медицини, спорту, соматики, телетерапії, фізіотерапії, танцю, анатомії, фізіології, психології, кінезіології, біомеханіки, аналізу рухів та харчування, була визнана окремою галузю хореографічної освіти [7, 112]. Важливим новаційним підходом у розвитку хореографічної освіти у деяких вищих навчальних закладах Великобританії стало запровадження курсів «Dance Medicine and Science», спрямованих на вивчення студентами теорії руху людини задля звукової, логічної та осмисленої танцювальної діяльності, у яких поєднано теорію та практику у контексті танцювальних технік, хореографії та педагогіки. Наразі вони запроваджені у навчальну програму таких навчальних закладів як: Bucks New University, London Metropolitan University, Manchester Metropolitan University, Trinity Laban Conservatoure of Music and Dance, University Campus Suffolk, University College London, University of Edinburgh та University of Wolverhampton [2, 8–10].

Для системи хореографічної освіти у вищих навчальних закладах Великобританії характерна глибинна практика вивчення мистецтв, яка є унікальною і сприяє здобуттю студентами освіти найвищого рівня, досягненню високих професійних можливостей у багатьох галузях.

Висновки. Вища хореографічна освіта у Великобританії сприяє підготовці випускників до незалежної практики, можливість здійснювати кар'єрне зростання у

різноманітних контекстах, відтак викладання та вивчення танцю розглядається як освіта для різноманітних сфер застосування.

Література

1. Чілікіна Н. Проблематика сучасної хореографічної освіти. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2015. № 12. С. 298–308.

2. Beck S. Educational Opportunities in Dance Medicine and Science. Pittsburgh : International Association of Dance Medicine and Science, 2012. 25 p.

3. Constitution Standing Conference on Dance in Higher Education. DanceHE: веб-сайт. URL : http://dancehe.org.uk/aboutus/constitution (дата звернення 20.04.2018).

4. Dance performance. BA Honours Middlesex University : веб-сайт. URL : https://www.mdx.ac.uk/courses/undergraduate/dance-performance (дата звернення 20.04.2018).

5. Department of Dance. University of Chichester : веб-сайт. URL : https://www.chi.ac.uk/institute-education/our-courses/pgce-qualifications/pgce-secondary-dance (дата звернення 22.04.2018).

6. Fortin S. The experience of discourses in dance and somatics. Journal of dance and somatic practices. 2009. № 1. pp. 47–64.

7. Minton S. Research in dance: educational and scientific perspectives. Dance Res. 2000. № 32/1. pp. 110–116.

8. Our mission, aims and objectives. University of Hull : веб-сайт. URL : http://www2.hull.ac.uk/student/careersandemployability/aboutus/missionobjectives.aspx (дата звернення 24.04.2018).

References

1. Chilikina, N. (2015). The Problem of Modern Choreographic Education. Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia, 12, 298–308 [in Ukrainian].

2. Beck, S. (2012). Educational Opportunities in Dance Medicine and Science. Pittsburgh : International Association of Dance Medicine and Science [in English].

3. Constitution Standing Conference on Dance in Higher Education. DanceHE : web-site. URL : http://dancehe.org.uk/aboutus/constitution [in English].

4. Dance performance BA Honours. Middlesex University : web-site. URL : https://www.mdx.ac.uk/courses/undergraduate/dance-performance [in English].

5. Department of Dance. University of Chichester : web-site. URL : https://www.chi.ac.uk/institute-education/our-courses/pgce-qualifications/pgce-secondary-dance [in English].

6. Fortin S. The experience of discourses in dance and somatics. Journal of dance and somatic practices. 2009. № 1. pp. 47–64 [in English].

7. Minton, S. (2000). Research in dance: educational and scientific perspectives. Dance Res, 32/1, 110–116 [in English].

8. Our mission, aims and objectives. University of Hull : web-site. URL : http://www2.hull.ac.uk/student/careersandemployability/aboutus/missionobjectives.aspx [in English].

УДК 78.071.1 (477)

Гусарчук Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського
tvhusarchuk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСАЛМОВОГО ТЕКСТУ У ДВОХ КОНЦЕРТАХ «ДОКОЛІ, ГОСПОДИ, ЗАБУДЕШИ МЯ» ТА ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

Мета роботи. *У статті здійснено порівняння музичних інтерпретацій псалма 12-го у двох духовних концертах – «Доколі, Господи, забудеши мя» А. Веделя та однойменного концерту, який у різних джерелах має суперечливу авторську атрибуцію (А. Ведель або С. Дегтярьов), а також фрагменту псалма 22-го у другій частині останнього концерту та двохорному циклі А. Веделя «Господь пасет мя». За допомогою такого підходу передбачалося віднайти додаткові аргументи для вирішення проблеми авторства другого концерту «Доколі, Господи, забудеши мя».* ***Методологія*** *дослідження полягає у поєднанні емпіричного методу та загальнонаукових логічних методів аналізу і синтезу, герменевтичного підходу та компаративного методу, що дозволив за певним параметром (взаємодія слова і музики на композиційно-драматургічному рівні) у творах, які належать одному жанру та одній історичній епосі, виявити індивідуально-стильову специфіку.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорового мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики.* ***Висновки.*** *Розгляд двох концертів «Доколі, Господи, забудеши мя» дозволив виявити суттєві відмінності у композиторських підходах до музичної інтерпретації псалмових текстів і на цій підставі зробити припущення щодо приналежності того з названих творів, який має суперечливу авторську атрибуцію, перу Степана Дегтярьова.*

Ключові слова: *авторство, атрибуція, духовний концерт, псалом, творча спадщина А. Веделя та С. Дегтярьова, українське хорове мистецтво, взаємодія слова і музики, драматургія твору.*

Гусарчук Татьяна Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Особенности музыкальной интерпретации псалмового текста в двух концертах «Доколе, Господи, забудеши мя» и проблема авторства

Цель работы. *В статье осуществлено сравнение музыкальных интерпретаций псалма 12-го в двух духовных концертах – «Доколе, Господи, забудеши мя» А. Веделя и одноименного концерта, который в разных источниках имеет противоречивую авторскую атрибуцию (А. Ведель или С. Дегтярев), а также фрагмента псалма 22-го во второй части последнего концерта и в двухорном цикле А. Веделя «Господь пасет мя». При помощи такого подхода предполагается найти дополнительные аргументы для решения проблемы авторства второго концерта «Доколе, Господи, забудеши мя».* ***Методология*** *исследования заключается в соединении эмпирического метода и общенаучных логических методов анализа и синтеза, герменевтического подхода и компаративного метода, позволившего по определенному параметру (взаимодействие слова и музыки на композиционно-драматургическом уровне) в произведениях, принадлежащих одному жанру и одной исторической эпохе, выявить индивидуально-стилевую специфику.* ***Научная новизна работы*** *заключается в том, что впервые в музыковедческом исследовании украинского и в целом восточнославянского хорового искусства эпохи классицизма осуществлена попытка решить проблему авторства произведения при помощи анализа взаимодействия слова и музыки.* ***Выводы.***

© Гусарчук Т. В., 2018

Рассмотрение двух концертов «Доколе, Господи, забудеши мя» позволило выявить существенные отличия в композиторських подходах к музыкальной интерпретации псалмовых текстов и на этом основании сделать предположение относительно принадлежности того из названых призведений, которое имеет противоречивую авторскую атрибуцию, перу Степана Дегтярева.

Ключевые слова: *авторство, атрибуция, духовный концерт, псалом, творческое наследие А. Веделя и С. Дегтярева, украинское хоровое искусство, взаимодействие слова и музыки, драматургия произведения.*

Husarchuk Tetjana, *PhD in Arts, Associate Professor, Ukrainian National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky*

The features of musical interpretation of psalm's text in two concertos «Till when, o Lord, will you forget me» and the problem of an authorship

The purpose of the research. *The article compares the musical interpretations of the 12th Psalm in two spiritual concertos – "Till when, o Lord, will you forget me" by A. Vedel and the concerto of the same name, which in various sources has contradictory author attribution (A. Vedel or S. Dehtyaryov), as well as the fragment of the 22nd psalm in the second part of the last concert and the A. Vedel's double-choir cycle "The Lord feeds me". With this approach, it was supposed to find additional arguments to solve the problem of the authorship of the second concerto, "Till when, o Lord, will you forget me."* ***Research methodology*** *is to combine the empirical method and the general scientific logical methods of analysis and synthesis, the hermeneutic approach and the comparative method, which allowed us to discover the individual-style specifics for a certain parameter (the interaction of a word and music on the compositional and dramaturgical level) in the works belonging to the same genre and one historical epoch.* ***The scientific novelty*** *of the work is that for the first time in the musical study of the Ukrainian and generally East Slavonic choral art of the classicism era, an attempt to solve the problem of the authorship of the work by analyzing the interaction of a word and music was made.* ***Conclusions.*** *The consideration of two concerts "Till when, o Lord, will you forget me" allowed us to reveal the significant differences in the composer's approaches to the musical interpretation of the psalms texts, and on this basis make an assumption about belonging of that work, which has contradictory author attribution, to Stepan Dehtyaryov's pen.*

Key words: *authorship, attribution, spiritual concerto, psalm, A. Vedel's and S. Dehtiaryov's artistic heritage, Ukrainian choral art, the interaction of a word and music, dramaturgy of the work.*

Актуальність теми дослідження. Питання авторської атрибуції хорових духовних творів доби класицизму, створених українськими композиторами безпосередньо на теренах України та у столицях Російської імперії, вже з початку XX століття привертає увагу дослідників, але дотепер залишається актуальним. В останні десятиліття XVIII ст. спостерігався процес індивідуалізації творчості та підвищення ролі авторства, але останнє все ще залишалося недорозвиненим. Багато творів функціонували як анонімні, деякі втратили авторство з часом через різні причини, наприклад, через заборони на виконання та видання, що найперше стосується творів А. Веделя. Власне, вся історія розвитку жанру духовного концерту пов'язана з «перехрещеннями» творчих спадщин різних композиторів – М. Березовського, Д. Бортнянського, Л. Гурильова, а також італійських майстрів, які працювали в Росії, – Б. Галуппі, Т. Траетті. Однак, мабуть, найбільше питань досі існує стосовно авторства творів А. Веделя та С. Дегтярьова – композиторів одного покоління (1767 та 1766 роки народження відповідно). Цих митців пов'язує також спільне національне походження та співацькі традиції, що в умовах розвитку класицизму та його сильного впливу, зокрема на жанри церковної музики, в

яких працювали обидва композитори, сприяло формуванню у їхній творчості споріднених індивідуальних стилів. Саме ця обставина надзвичайно утруднює вирішення проблеми авторства у тих випадках, коли в різних нотних джерелах одні й ті ж самі твори мають різну атрибуцію – або Веделю, або Дегтярьову, або взагалі ідуть як аноніми. Трапляється й таке: твір не має суперечливої атрибуції у джерелах, але певні композиційні та стильові особливості викликають сумніви щодо його приналежності перу зазначеного у джерелі автора (наприклад, як у концерті А. Веделя «К Тебі, Господи, воззову»). Отже, процес досліджень у згаданому напрямку триває, при цьому дослідники користуються переважно джерелознавчими методами, як наприклад, А. Лебедєва-Ємеліна [3], або порівняльним аналізом стилістичних прийомів [2]. Однак обидва методи не є абсолютно надійними при вирішенні проблеми авторства, тож актуальним залишається пошук нових методів дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чотиричастинний концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» вже давно віднесений дослідниками до категорії творів, приналежність якого А. Веделю видається сумнівною [1, 88]. Антоніна Лебедєва-Ємеліна вказує: «за рядом джерел (збірник із зібрання архімандрита Матфея, видання Киреєва) цей концерт іде з авторством Веделя. Але, скоріше за все, ця атрибуція є помилковою» [3, 396]. Зазвичай дослідниця у своєму каталозі духовних творів епохи класицизму робить висновки щодо авторства творів, які мають суперечливу атрибуцію, на підставі міри надійності нотних джерел. Однак у цьому випадку такий підхід не дав би підстав для однозначного зарахування концерту до творчої спадщини С. Дегтярьова, тому що, по-перше, в єдиному друкованому джерелі (1917 р.) цей твір атрибутовано А. Веделю, по-друге, у такому авторитетному джерелі, як колекція архімандрита Матфея (м. Сергіїв Посад) – також А. Веделю, а у відомому фонді № 283 ВМОМК імені М. Глінки (Москва) твір представлено у двох рукописах: в одному – з авторством С. Дегтярьова, а в іншому – як анонім. Посилаючись на ці джерела [3, 395], А. Лебедєва-Ємеліна зазначає: «У Веделя є концерт «Доколі, Господи, забудеши мя до конця» (автограф – НБУВ, Київ), але він містить іншу музику» [3, 396]. Саме цей аргумент і стає основним для висновку дослідниці про те, що однойменний концерт, що має суперечливу атрибуцію, скоріш за все, належить С. Дегтярьову. Однак цей аргумент не може бути остаточним, оскільки, як ми знаємо, по два однойменні концерти є у творчості як С. Дегтярьова, так і А. Веделя (згадаймо хоча б два концерти на текст 136-го псалма «На ріках Вавилонських» А. Веделя).

У згаданому концерті «Доколі, Господи» Андрій Кутасевич виявив риси, притаманні стилістиці творів С. Дегтярьова, «найпомітніше, – у хроматизованій галантній мелодиці терцетів «Доколі отвращаєши» з першої частини та в яскравій менуетності третьої частини» [2, 13]. Дослідник також вказує на октавно-унісонну фанфару у другій частині циклу, яку відтворено й у фіналі концерту С. Дегтярьова «Висшую небес» [2, 13]. Тож на підставі аналізу стилістичних засобів, використаних у концерті, він чітко ідентифікує його як твір С. Дегтярьова [2, 15]. Проте слід зазначити, що стилістичний метод не

враховує таких явищ, як еволюція творчості та можливість однократного застосування композитором того чи того окремого прийому хорового письма, який для його творчості загалом не є типовим.

Мета статті – розглянувши два концерти «Доколі, Господи, забудеши мя», виявити в них особливості композиторських підходів до музичної інтерпретації псалмових текстів, що може стати додатковим аргументом для підтвердження або спростування раніше висловлюваних дослідниками міркувань стосовно авторської приналежності того концерту, який має суперечливу атрибуцію.

Виклад основного матеріалу. Славнозвісний концерт Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» (№ 3 в унікальній автографічній партитурі) написано на повний текст псалма 12-го, який складається з семи віршів (2-8). Слід насамперед зазначити, що цей текст має певні особливості, через що перед композитором постала непроста проблема драматургічного вибудовування циклу. Дванадцятий псалом являє собою молитовне звернення, тобто з огляду фідеїстичного діалогу має єдине спрямування. При цьому з огляду емоційного наповнення вірші 2-6 надзвичайно драматичні, а вірші 7 та 8 мають уже зовсім інший – славильний характер. Ще однією особливістю є те, що у другому і третьому віршах чотирикратне молитовне звернення розпочинається словом «доколі» (2 а, б та 3 а, б). Ол. Шевчук вказує на такі споріднені поетичні прийоми, що іноді використовуються у текстах псалмів, як епіфора (повтор слова чи фрази наприкінці суміжних рядків) та анафора (повтор на початку сусідніх рядків) [5, 489]. Отже, у другому та третьому віршах псалма 12-го використано анафору, завдяки якій надзвичайно посилюється експресія молитовного звернення.

Аналіз композиції концерту А. Веделя переконує, що автор віднайшов оптимальне рішення, розподіливши текст псалма між трьома частинами циклу у такий спосіб: в основу першої частини покладено вірші 2 а, б та 3 а, б; в основу другої – вірші 4 а, б, 5 та 6; в основу третьої – вірші 7 а, б та 8. Розглянемо це дещо докладніше.

Усі чотири звернення, що розпочинаються словом «доколі», утворили першу частину циклу, всередині якої кожне з них отримало композиційно диференційоване музичне втілення. Композитор дуже поступово озвучує текст першого рядка: спочатку окремо слова «Доколі, Господи, доколі», далі – слова «доколі забудеши мя» (переклички двох терцетів) і, нарешті, повний рядок. Після суцільно ансамблевого першого періоду текст того самого рядка отримує нове музичне втілення у другому періоді, який побудовано переважно як діалог хорового *tutti* та дуету.

Середній розділ частини виявляється складнішим відповідно до його вербальної основи, що включає три рядки: 2 б, 3 а та 3 б. Перший з них («Доколі отвращаєши лице Твоє от мене?) отримує музичне втілення у формі шеститактного періоду. За ним звучить поліфонічний епізод розвиваючого характеру на текст «Доколі положу совіти в душі моєй», який є надзвичайно вдалою знахідкою композитора, адже за допомогою канонічної секвенції (*tutti*)

втілює зміст тексту, що, як пояснює Євфимій Зігабен, означає: «доколі душі моїй вдаватися у роздуми і серцю моєму тортурам день і ніч» [4, 76].

Принагідно відзначимо, що перший раз слова «болізні в сердці» композитор озвучує фразою у мажорі (*ля-бемоль мажор*) і це другий мажорний момент у частині (перший такий «проблиск» чуємо у канонічній секвенції на текст «совіти доколі положу», *мі-бемоль мажор*). Отже, на тлі суцільної печалі обидва ці світлі моменти пов'язані між собою змістовно: роздуми й сердечні тортури та «болізні в сердці». На це можна було б і не звернути уваги, якби не так яскраво і недвозначно композитор висловився подібним же чином у *соль-мажорному* терцеті «І душа моя смятеся зіло» у першій частині концерту «Помилуй мя, Господи» (№ 6 в автографічній партитурі). Отже, не виключено, що вже тут, у Третьому концерті, є натяк на якусь «сердечну муку», від якої автор так пристрасно проситиме Господа звільнити його душу (див. першу частину Шостого концерту).

Останнє звернення за участю слова «доколі» – «Доколі вознесеться враг мой на мя?» – отримує музичне втілення у заключному розділі частини, причому тут спостерігаємо помітний розвиток психологічного стану. Від самого початку молитовні звернення посилюються завдяки трикратному повтору слова «доколі» з поступовим «завоюванням» мелодією все вищого діапазону, а далі слова «доколі вознесеться враг» у зустрічному русі нижньої та верхньої пари голосів (*tutti*) набувають імперативного звучання. Як видається, висхідний рух басів і тенорів символізує наступ ворогів, а низхідний рух дискантів і альтів – ніби авторське слово, відповідь, що має стримати, протидіяти цьому наступу. Таким чином, всередині молитовного звернення відбувається персоніфікація, що унаочнює конфліктну ситуацію.

Незбагненна за глибиною драматизму, експресії та новаційністю виражальних засобів друга частина концерту включає в себе чотири вірші і відповідно складається з чотирьох розділів. Частина розпочинається пристрасною молитвою, втіленою у знаменитому *до-мінорному* чоловічому квартеті («Призри, услиши мя, Господи»). У подальшому композитор знаходить різні варіанти втілення слів «да не когда усну в смерть»: ритм з непарним поділом долей у поєднанні з низхідним рухом по звуках гармонічного мінору та рух паралельними терціями по звуках хроматичної гами (тридцять другі тривалості у верхніх голосах), що створює ефект спонтанного падіння, далі – «заколисування» у кадансі (паралельні сексти в пунктирному ритмі у дискантів та тенорів).

В останньому розділі, подібно до заключного розділу першої частини, спостерігаємо персоніфікацію образів у межах молитовного звернення, коли проникливим фразам дуету тенорів («стужающії мі») відповідають репліки *tutti* («возрадуються»), які ніби передають викрики ворогів – переможців.

У фіналі концерту композитор поєднав два останні вірші псалма (7 а, б та 8). Вірш 7 а є у змістовному сенсі поворотним від молитовних звернень, що мали характер прохання й очікування, до молитви сподівання (упования): «Аз же на милость Твою уповах». Саме цими словами розпочинається фінал концерту. Наступний же рядок – «возрадується серце моє о спасенії Твоєм»

(7 б) та останній, восьмий вірш – «Воспою Господеві благодіявшему мні, і пою імені Господа Вишнього» – мають характер поклоніння, хвали, благодаріння.

Фінал складається з чотирьох розділів. У першому (ансамблевому) періоді озвучено текст «Аз же на милость Твою уповах» (7 а). Наступна – туттійна побудова заснована на вірші «возрадується серце моє о спасенії Твоєм» (7 б). Цей самий вірш покладено і в основу наступного, другого розділу. Третій розділ розпочинається як реприза тематична, тональна й фактурна, не дивлячись на експозицію нового тексту: «Воспою Господеві благодіявшему мні», а ось заключний, четвертий розділ розпочинається знов із тексту «благодіявшему мні» (два терцети). Цей експозиційний фрагмент отримує безпосереднє продовження у розвиваючому фрагменті, який, проте, написано на новий текст: «і пою імені Господа Вишнього». Цей сегмент тексту у псалмі не виділено як окремий рядок восьмого вірша, проте А. Ведель все ж таки виділив його досить рельєфно – і функціонально, і фактурно, і динамічно. Отже, як бачимо, композитор досить вільно розподілив текст між композиційними одиницями фінальної частини, керуючись власним драматургічним задумом.

Керуючись, мабуть, власним сприйняттям тексту, А. Ведель залишає у фіналі загальний настрій твору, передусім його першої частини, що має лірико-драматичний, елегійний характер. Як видається, композитор витлумачує слова «возрадується серце моє» (7 б) і подальші слова вірша восьмого як обіцянку на майбутнє, як вдячність за допомогу Всевишнього. При цьому в музиці відчувається особлива проникливість молитовного звернення, ніжність (див., наприклад, «м'які» секундові закінчення фраз). У заключному ж розділі широко розспівується слово «пою» (канонічна секвенція) та слово «Господа» (гамоподібний злет у мелодії на дециму), дуже виразне підкреслення слова «Вишнього» альтерованим акордом (терцквартакорд другого щабля з підвищеною терцією). Зазначимо при цьому, що з погляду музичної мови концерт є надзвичайно показовим для стилю А. Веделя, але в образному плані його особливість – практична відсутність контрастності – поєднує його з попереднім концертом – «Спаси мя, Боже» (№ 2 в автографічній партитурі). Надалі ж, у наступних концертах, буде відбуватися дуже суттєве розширення мажорної сфери.

Розглянемо тепер деякі аспекти взаємодії слова і музики у другому концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному А. Веделю в деяких друкованих джерелах.

Концерт, який ми надалі будемо називати концертом С. Дегтярьова, складається з чотирьох частин: *Adagio, Allegro, Largo, Allegro.* На відміну від розглянутого однойменного концерту А. Веделя, у цьому творі використано неповний текст псалма дванадцятого (пропущено вірші 4 а, 6, 7 а та 8), а також окремі вірші псалма 22-го «Господь пасет мя»: 1, 2 а, б та 4. Остання обставина надає нам додаткові можливості для порівняння зі стилем А. Веделя, оскільки на текст цього псалма у нього написано однойменний двохорний концерт (№ 10 в автографічній партитурі).

З погляду концептуальної цілісності вербального «лібрето» концерту, створеного композитором, введення рядків із псалма 22-го у другій частині циклу не видається цілком виправданим, адже щойно, у першій частині чотирикратно прозвучало молитовне звернення, що розпочиналося словом «доколі» («доколі, Господи, забудеши», «доколі отвращаєши», «доколі положу», «доколі вознесеться враг»), і раптом у паралельному мажорі, дуже бадьоро, у темпі *Allegro* розпочинається друга частина: «Господь пасет мя, і нічтоже мя лишит». Очевидним є те, що композитор керувався тут насамперед бажанням створити частину, контрастну попередній, що, мабуть, і було причиною введення тексту 22-го псалма.

На початку наступної, третьої частини (*Largo, до мінор – фа мінор)* повертається молитовний настрій («Призри, услиши мя, Господи»), але це молитовне звернення, висловлене, як справедливо вказує А. Кутасевич, у менуетній стилістиці [2, 13], не є надто глибоким емоційно та суб'єктивним, навіть незважаючи на ансамблевий виклад. Наступне ж, туттійне проведення тексту вірша 4 а викликає явні асоціації з оперною музикою, що також не сприяє адекватному втіленню молитовного тексту.

У фіналі концерту використано лише один рядок вірша сьомого: «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм». Композитор скористався можливістю інтерпретувати цей текст безпосередньо – у радісних, панегіричних тонах: розпочинається фінал у *ля-бемоль мажорі*, який вводиться після третьої частини (*фа мінор*) методом співставлення; під час першого проведення тексту відбувається модуляція у *мі-бемоль мажор*, у якому далі звучить терцет і шестиголосний туттійний фрагмент. Однак, композитору далі потрібно було якось «виходити зі становища» – завершувати концерт в основній тональності циклу (*фа мінор*). Тож наприкінці четвертого проведення тексту «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм» відбувається відхилення у *до мінор,* і з цього моменту до кінця фіналу (а це загалом 27 тактів) музичний розвиток пов'язаний з тональностями *до мінор* і *фа мінор*. Таким чином, більша половина фіналу фактично заперечує за настроєм першу (меншу) його частину, даючи розвиток емоційного стану «зі знаком мінус», що, зважаючи на зміст вербального тексту, не видається виправданим з погляду драматургії.

Розглянувши композиційний план концерту в загальних рисах, звернімо тепер увагу на дрібніші, але не менш важливі й промовисті деталі взаємодії слова і музики. Передусім порівняймо дві музичні інтерпретації четвертого вірша (4 а) 22-го псалма – «Аще бо і пойду посреді сіни смертния, не убоюся зла, яко Ти со мною єси». У двохорному концерті А. Веделя «Господь пасет мя» цей текст на початку третьої частини концерту втілено у восьмиголосному фугато, в якому нагромадження різко дисонансних звучань створює надзвичайно похмурий, страхітливий образ (тут використано ходи на збільшену секунду між третім на підвищеним четвертим щаблями, по вертикалі утворюються мала та велика секунди, зменшена квінта, малі нони тощо). Натомість С. Дегтярьова цей текст не надихнув на створення подібного образу, текст трактовано безпосередньо, у позитивному плані: імітації активного висхідного руху голосів по звуках *мі-бемоль-*

мажорного тризвуку озвучують слова: «а ще бо і пойду», і подібним же чином, але в унісонному викладі – слово «не убоюся».

Якщо інтерпретація вищезгаданого тексту може розглядатися як своєрідна або спрощена, порівняно з інтерпретацією А. Веделя, то наступні приклади з концерту С. Дегтярьова демонструють уже відверту невідповідність характеру музики змісту вербального тексту. Зокрема, це спостерігаємо у *мі-бемоль-мажорному* фрагменті «усну в смерть» з галантним «присіданням» (до речі, мінор з'являється тут лише з четвертого проведення тексту). Загалом індиферентним до змісту словесного тексту є фрагмент «Да не когда речет враг мой: укріпихся на него», за виключенням підкреслення слова «враг» альтерованим акордом (субдомінантовий секстакорд з підвищеною примою).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорового мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики.

Висновки. 1. Аналіз взаємодії слова і музики в концерті Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» засвідчує вмотивованість музичної інтерпретації вербального тексту як на композиційному, так і на концепційному рівнях, глибоку експресію, надзвичайно яскраву виразність усіх засобів музичної мови, дивовижну винахідливість композитора у віднайденні різних способів втілення слова із застосуванням розширеного трактування тексту молитви (образна персоніфікація). Усі ці ознаки є характерними і загалом для творчості А. Веделя.

2. Другий концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» є набагато простішим з погляду виконання. У ньому не знаходимо подібної до однойменного концерту А. Веделя глибини у втіленні псалмових текстів. Драматургічний план циклу не втілює природного психологічного процесу, відповідного змісту й емоційному тонусу молитовного тексту. Важливо зазначити, що подібні ситуації драматургічної неузгодженості музики зі змістом вербального тексту трапляються і в інших духовних концертах С. Дегтярьова, наприклад у циклах «Боже мой, вскую оставил мя єси», *соль мінор* та «Услиши, Боже, глас мой», *мі-бемоль мажор*. У концерті «Доколі, Господи, забудеши мя» поряд із вдало знайденими композитором виражальними засобами для втілення тексту трапляються і зовсім індиферентні або й вкрай невідповідні моменти.

3. Відзначена якісна різниця у трактовці псалмових текстів у двох розглянутих концертах є симптоматичною і такою, що має цілком зрозуміле пояснення, якщо зважити на різну міру релігійності двох композиторів. Артемія Веделя ми уявляємо собі, на підставі спогадів його сучасників, як людину надзвичайно глибоко релігійну, як аскета в умовах мирського життя, як праведника і провидця, який узяв добровільно на себе найтяжчий подвиг юродства Христа ради, далі ж – як послушника Києво-Печерської Лаври, який не зміг «вписатися» у тогочасне монастирське життя. Натомість про релігійність Степана Дегтярьова ніякої подібної інформації немає. Композитор вів цілком світський спосіб життя, виконуючи, як відомо, безліч обов'язків як головний капельмейстер і керівник знаменитого домашнього театру М. Шереметєва (тому не дивно, що на стилістиці його творів

безпосередньо позначився вплив західноєвропейської, передусім оперної музики). Хорова духовна творчість композитора мала відповідати культурним запитам певного середовища, значна частина його творів створювалася до певних подій, а не лише за покликом душі, що не могло не позначитися на характері та мистецькій якості творів. Будучи надзвичайно обдарованим і високоосвіченим музикантом, демонструючи блискучу композиторську майстерність у багатьох своїх творах, С. Дегтярьов часто «програє» А. Веделю у глибині драматургічних концепцій духовних концертів, у силі втілюваних молитовних почуттів, тож різниця їхніх творів, як видається, найбільш відчутна саме у цій площині, а не в аспекті стилістики, хоча й там, безумовно, є відмінності.

4) Виявлені в результаті порівняльного аналізу двох концертів особливості музичної інтерпретації псалмових текстів дають додаткові аргументи на підтвердження раніше висловлюваних думок дослідників щодо більш вірогідного авторства Степана Дегтярьова у другому (чотиричастинному) концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному у деяких джерелах Артемію Веделю.

Література

1. Гусарчук Т. Артемій Ведель. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Вип. 2 / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 69-101.

2. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765 – 1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 665 с.

4. Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва, 2013. 944 с.

5. Шевчук Ол. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: вид-во ІМФЕ, 2018. С. 488-494.

References

1. Husarchuk, T. V. (1999). Artemiy Vedel. Ukrainskiy Muzykalnyi Arkhiv. Dokumenty i materialy z istoriyi ukrainskoyi muzyky. 69-101. M. B. Stepanenko (comp). Kyiv: Tsentrmusinform [in Ukrainian].

2. Kutasevych, A. V. (2015). Style Differentiation of Sacred Music Heritages of Stepan Degtiarev and Artem Vedel: the Issues of the authorship in the Contradictive Attribution Works: summary of dissertation … Candidate of Arts in spetiality 17.00.03. Art of Music / The Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. 18. Kyiv [in Ukrainian].

3. Lebedeva-Yemelina, A. V. (2004). Russian Sacred Music of the Era of Classicism (1765 – 1825). Catalog of Works. Moscow: Progress-Traditsiya. 665 [in Russian].

4. Tolkovaia Psaltyr Evfymyia Zyhabena: Spiritual and educational issue. (2013). Moscow: Sintagma, 944 [in Russian].

5. Shevchuk, O. l. (2018). Psalm. Ukrayinska Musichna Entsiklopediya. Vol. 5. Kyiv: vyd-vo IMFE. 488–494 [in Ukrainian].

УДК 793.31

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри народної та класичної
хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв
i.gutnyk@ua.fm

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ-ПОСТАНОВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Метою *статті є аналіз особливостей розвитку аматорської народно-сценічної хореографії в Україні на сучасному етапі та визначення основних тенденцій у діяльності молодих балетмейстерів-постановників народного танцю.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні загальнонаукових методів теоретичного та емпіричного рівнів: аналізу та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, компаративного й логічного методів. Ці методи дають змогу проаналізувати сучасний стан аматорського народного хореографічного мистецтва та простежити основні тенденції балетмейстерської діяльності у галузі народно-сценічної хореографії, а також чинники, що їх зумовлюють.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у з'ясуванні як позитивних, так і негативних тенденцій в діяльності молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю та визначенні шляхів запобігання недолікам у їхніх постановках.* ***Висновки.*** *Нині спостерігається посилення уваги молодих балетмейстерів до постановок українського народно-сценічного танцю. В останні роки автори не просто вдаються до відтворення постановок відомих майстрів, а й звертаються до вивчення та сценічної обробки танцювального фольклору свого регіону, створюють хореографічні композиції на основі народних свят і обрядів, що мають тут свої особливості. Водночас, поряд із позитивними тенденціями, в постановках молодих балетемейстерів іноді простежуються окремі негативні моменти такі, як нівелювання особливостей українських народних танців. Усуненню цієї проблеми, а також підвищення загального художнього рівня хореографічних постановок, може посприяти популяризація конкурсів-фестивалів із їхніми суворими критеріями до конкурсних номерів та рівня підготовки учасників.*

Ключові слова: *український народно-сценічний танець, хореографічна постановка, балетмейстер, регіональні особливості, своєрідність, гопак, козачок, метелиця.*

Гутник Ирина Николаевна*, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Основные тенденции в творчестве молодых балетмейстеров-постановщиков украинского народно-сценического танца

Целью статьи *является анализ особенностей развития любительской народно-сценической хореографии в Украине на современном этапе и определение основных тенденций в деятельности молодых балетмейстеров-постановщиков народного танца.* ***Методология исследования*** *заключается в применении общенаучных методов теоретического и эмпирического уровней: анализа и обобщения научно-теоретических основ исследования, сравнительного и логического методов. Данные методы позволяют проанализировать современное состояние любительского народного хореографического искусства и проследить основные тенденции балетмейстерской деятельности в народно-сценической хореографии, а также факторы, их обусловливающие.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в выяснении как положительных, так и*

©Гутник І. М., 2018

отрицательных тенденций в деятельности молодых балетмейстеров-постановщиков украинского народно-сценического танца и определении путей предотвращения недостатков в их постановках. ***Выводы.*** *На современном этапе наблюдается усиление внимания молодых балетмейстеров к постановкам украинского народно-сценического танца. В последние годы авторы не просто прибегают к воспроизводству постановок известных мастеров, но и обращаются к изучению и сценической обработки танцевального фольклора своего региона, создают хореографические композиции на основе народных праздников и обрядов, имеющих здесь свои особенности. В то же время, наряду с положительными тенденциями, в постановках молодых балетемейстеров иногда прослеживаются отдельные негативные моменты такие, как нивелирование особенностей украинских народных танцев. Устранению этой проблемы, а также повышению общего художественного уровня хореографических постановок, может помочь популяризация конкурсов-фестивалей с их строгими критериями конкурсных номеров и уровня подготовки участников.*

Ключевые слова*: украинский народно-сценический танец, хореографическая постановка, балетмейстер, региональные особенности, своеобразие, гопак, казачок, метелица.*

Gutnyk Iryna, *Pedagogical Sciences Candidate, Senior Lecturer, Head of Folk and Classic Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Main directions in the activity of young ballet masters - Ukrainian folk-stage dance performers

Purpose of the article *is analyzing of particular features of amateur folk choreography development of Ukraine nowadays and definition of main directions in the folk dance performers activity of young ballet masters.* ***The methodology*** *of the research is represented by general scientific methods of theoretical and empirical levels: analyzing and generalization of scientific - theoretical research basis, comparative and logical ways. The mentioned methods give the possibility to investigate the modern standard of amateur folk choreography development and to find out main directions of ballet masters` activity of folk-stage choreography as well as relevant factors.* ***Scientific novelty*** *of the research comprises distinguishing of both positive and negative trends the activity of young ballet masters - Ukrainian folk-stage dance performers and finding ways of drawbacks prevention in the performances.* ***Conclusions.*** *Nowadays one can state greater attention of young ballet masters to Ukrainian folk-stage dance performing. Lately, producers not only remake outstanding masters dances but also learn and work out dancing folklore of their regions, create choreographic compositions on the base of particular folk customs and holidays of the certain places. Otherwise contrary to positive characteristics, in young ballet master's performances, there are some negative points, such as ignoring of Ukrainian folk dance peculiarities. This problem can be solved with the help popularization of contests festivals which suppose strict criteria and high level of participant's professionalism. These events can also contribute to the improvement of general art level of choreographic performing.*

Key words: *Ukrainian folk-stage dance, choreographic performing, ballet master, regional peculiarities, originality, gopak, kozachok, metelitsa.*

Актуальність теми дослідження. Аматорське хореографічне мистецтво є вагомою складовою сучасної хореографічної культури України та її художньої культури загалом. Феномен цього виду творчості полягає в тому, що вона, з одного боку, зберігає багатовікові надбання народного танцю, а з іншого – крокує в ногу з часом, відображаючи основні тенденції й сам дух сьогодення. Ймовірно, саме тому аматорське хореографічне мистецтво більше, ніж будь-який інший вид виконавської діяльності, приваблює людей різного віку, зокрема школярів. Водночас нинішній стан українського танцювального мистецтва характеризується суперечливими тенденціями: з одного боку,

спостерігаються позитивні процеси відродження та популяризації народного мистецтва, звернення до автентичних фольклорних джерел і створення на їхній основі сценічних варіантів народного танцю, а з іншого – його нівелювання внаслідок цілої низки причин, одними з найвагоміших серед яких є вплив сучасних соціокультурних обставин і активний наступ масової культури. Саме наявність цієї суперечності, з одного боку, та необхідність її подолання, з іншого, і зумовлюють актуальність досліджуваної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Чимало вітчизняних науковців у різні часові періоди зверталися до дослідження походження та аналізу специфіки народного хореографічного мистецтва, тих неповторних особливостей, які відрізняють український танець від танців інших народів. Одним із перших дослідників українського танцювального фольклору вважається В. Верховинець [2]. Його праця «Теорія українського народного танцю» і до сьогодні є основоположною роботою з української народної хореографії. Вагомим здобутком теорії та практики народного хореографічного мистецтва є праця А. Гуменюка «Українські народні танці» [3]. Автор розробив класифікацію українських народних танців, визначив їхні характерні особливості та здійснив аналіз різних танцювальних зразків. На особливу увагу заслуговує ґрунтовне дослідження К. Василенка, у якому здійснено аналіз лексики українського народного танцю в історичному розвитку, з урахуванням регіональних особливостей та міжетнічних культурних зв’язків [1]. Фаховій підготовці студентів хореографічних факультетів вищих навчальних закладів присвячені педагогічні праці С. Забредовського [4] та О. Таранцевої [7]. С. Зубатов розробив методику викладання українського народного танцю, яка стала результатом накопиченого досвіду роботи у виші та втіленням сучасних поглядів на розвиток українського хореографічного мистецтва [5].

Метою статті є аналіз особливостей розвитку аматорської народно-сценічної хореографії в Україні на сучасному етапі та визначення основних тенденцій у діяльності молодих балетмейстерів-постановників народного танцю.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття в нашій країні відбувається процес постійного зростання кількості дитячих аматорських колективів, що займаються різними видами хореографії (сучасною, бальною, народно-сценічною, класичною). Фахівці пояснюють такий стан цілою низкою явищ, притаманних сучасній соціокультурній ситуації: поширенням нових стилів і напрямів хореографічного мистецтва, диференціацією різновидів хореографії, популяризацією медіапроектів танцювальної тематики тощо [6].

З іншого боку, розширенню мережі дитячих та молодіжних аматорських колективів сприяє той факт, що державною політикою незалежної України передбачено функціонування позашкільних культурно-освітніх закладів, в яких діють, зокрема, й хореографічні об'єднання різного типу. При цьому чітко визначено як перелік таких об'єднань, кількість їхніх керівників і учасників, навчальних годин, так і, відповідно, фінансування. Щоправда, як показує практика, такого «державного замовлення» на сьогодні вочевидь недостатньо. Тому більшість аматорських хореографічних об'єднань є приватними і функціонують за рахунок

коштів батьків, які платять за навчання своїх дітей. Засновниками та керівниками таких танцювальних колективів стають хореографи – випускники вищих чи середніх спеціальних начальних закладів або артисти балету, які вже завершили свою виконавську діяльність. Та здебільшого це – студенти, які, прагнучи набути практичний досвід і покращити фінансове становище, паралельно із навчанням починають вести активну трудову діяльність.

Посилення уваги до аматорського хореографічного мистецтва в останні роки зумовлене, на жаль, не лише позитивними зрушеннями в нашій країні. Трагічні події останніх років на сході України та в Криму, серед іншого, викликали, на противагу ворожій агресії, сплеск національної свідомості, патріотизму, а відповідно – і масовий потяг до всього, що пов'язане з українською символікою, культурою та мистецтвом. Відтак, народний танець, який, поряд із піснею, в усі часи вважався одним із найбільших мистецьких досягнень українців, набув своєрідного сакрального значення, символізуючи дух українського народу, його волелюбність і незламність, готовність до самопожертви в ім'я своєї Вітчизни.

Ці тенденції дали відчутний результат: наразі кожен танцювальний колектив прагне мати в своєму репертуарі хоча б один український народний танець – незалежно від того, який вид хореографії є переважним видом його діяльності. А керівники самодіяльних ансамблів народного танцю, пересвідчившись у популярності таких номерів та затребуваності свого колективу, почали з великою швидкістю оновлювати репертуар, створюючи постановки танців різних регіонів України. Значного поширення набули польові дослідження й експедиції, під час яких учасники самодіяльних колективів та їхні керівники створюють відеотеку, записують розповіді, переважно селян похилого віку, про вечорниці та молодіжні гуляння, народні свята й розваги, що супроводжувались виконанням різноманітних танців – як характерних для цілого регіону, так і притаманних окремим місцевостям. Зокрема, останнім часом записано й відтворено чимало народних танців, записаних на підконтрольній державі території Луганської та Донецької областей, на Дніпропетровщині й Херсонщині тощо. Дедалі частіше на сценах можна побачити також хореографічні постановки героїчного звучання у виконанні юних танцюристів різного віку. Таке посилення уваги до автентичних народних танців з боку дітей та підлітків зумовило створення балетмейстерами низки постановок, де відтворюються локальні рухи та композиційна побудова, оригінальні тексти, що супроводжують той чи інший танець тощо, адаптовані чи стилізовані для виконання на сцені.

Результат цього процесу, а також його динаміку можна простежити на прикладі різноманітних конкурсів і фестивалів, головне завдання яких – надати учасникам колективів можливість показати свої вміння і навички на сцені (адже концертна діяльність не у всіх колективів насичена, до того ж батькам хочеться якомога швидше побачити результат занять, які відвідують їхні діти); а молодим балетмейстерам – продемонструвати рівень власної майстерності, яка оцінюється членами журі (і в разі високих оцінок надалі позитивно вплине на професійну кар’єру та підвищить авторитет серед керівництва, вихованців і їхніх батьків). Під

час таких заходів хореографи також мають можливість познайомитись із досягненнями своїх колег, у процесі активного безпосереднього спілкування обмінятися досвідом і творчими знахідками, відвідати майстер-класи провідних фахівців у галузі хореографічного мистецтва.

Як показує практика, балетмейстери, які вже тривалий час працюють в галузі народного танцю, досягли в цьому напрямку значних творчих успіхів. Зокрема, спостерігається удосконалення змісту та композиційної побудови українських народно-сценічних танців за рахунок використання засобів професійного хореографічного мистецтва й ускладнення хореографічних малюнків, підвищився рівень віртуозності виконавців.

Однак, на жаль, у роботах молодих балетмейстерів зустрічаються і протилежні тенденції. Часто постановники, не замислюючись над стилістичними особливостями українських побутових танців, створюють номери, які за своєю формою становлять хаотичний набір танцювальних рухів різних регіонів України. В кращому випадку вони використовують рухи, притаманні одному регіону, але при цьому оминають увагою той факт, що у певній місцевості може існувати велике розмаїття народних танців, які теж мають свої відмінності, що вирізняють їх з-поміж інших. Тож створенню будь-якого номера має неодмінно передувати серйозна пошукова та аналітична робота з вивчення характерних особливостей композиційної побудови та виконання танцю.

Складність цієї роботи полягає у тому, що, наприклад, в побутових танцях Центральної України використовуються одні і ті ж самі рухи. Але ж у кожному окремому танці вони наповнені абсолютно різним змістом, мають своєрідний характер, виконуються у відповідній манері та темпі! І балетмейстеру, що вдається до створення хореографічної постановки на основі фольклорного джерела, потрібно зрозуміти, відчути ці нюанси.

Якщо проаналізувати окремо танцювальні па, з яких складаються основні комбінації всім відомих танців гопак, козачок, метелиця, то виявиться, що вони майже однакові. Але в метелиці «зміст танцю передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур і різноманітними кружіннями, що ніби відтворюють хуртовину-метелицю. У хореографічному відношенні цей танець ще не втратив зв’язків з хороводами. Раніше метелиця супроводжувалася піснею, яку виконували самі танцюристи» [3; 18]. А от танцю гопак характерний імпровізаційний та змагальний характер, провідна роль в ньому належить чоловікам. «Мелодії гопаків під час виконання часто змінюють свій характер: вони звучать то мужньо і героїчно, то радісно й запально» [3; 19]. Це і зумовлює характерну композиційну побудову танцю та створення відповідних хореографічних малюнків.

Дуже часто можна спостерігати, що молоді балетмейстери називають танець козачком, хоч насправді він за своєю побудовою та виконавською манерою нагадує гопак, навіть жіночий костюм і головний убір одягають «гопаковий». Хоча, коли хореограф створить танець, врахувавши стилістичні особливості саме козачка: дуже швидкий темп, бісерна техніка виконання танцювальних рухів,

композиційна побудова, коли танцюристи «вихором проносяться перед глядачем» [3; 20], то він відразу відчує доречність використання саме полегшеного жіночого костюма, адже в іншому випадку виконання цього танцю буде суттєво ускладнене. І такі особливості можна простежити на прикладі танців будь-якого регіону України.

Для балетмейстера дуже важливо розкрити суть того чи іншого українського танцю, не лише створивши грамотну постановку, (яка неможлива без правильно підібраного музичного матеріалу та сценічного костюма), а й завдяки вдумливому, якісному виконанню танцю артистами.

Масову тенденцію до нівелювання особливостей українських народних танців на сучасному етапі можна чітко простежити під час перегляду хореографічних номерів на фестивалях-конкурсах, що проводяться на комерційній основі. Їх організатори, зацікавлені в залученні якомога більшої кількості учасників, з легкістю роздають призові місця і грамоти за постановки, які мають низку досить грубих помилок. Керівники хореографічних колективів, знаючи, що на їхні недоліки в роботі не будуть звертати увагу, а грамоти переможців стануть окрасою в танцювальних залах, знову і знову повертаються на такі фестивалі. Відтак, створюється парадоксальна ситуація: кількість фахівців із вищою хореографічною освітою з кожним роком зростає, а якість балетмейстерських робіт у галузі українського народно-сценічного танцю з кожним роком падає. Молоді балетмейстери не мають жодних стимулів для удосконалення своєї балетмейстерської діяльності.

Щоб змінити цю ситуацію на краще, потрібно у вищих навчальних закладах під час викладання фахових дисциплін, зокрема, таких, як «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю», домагатися від студентів не механічного запам’ятовування комбінацій, етюдів і чіткого їх виконання, а розуміння їхніх особливостей, для чого робити аналіз вивченого матеріалу, давати порівняльну характеристику танців різних регіонів України та однієї місцевості, які мають, на перший погляд, однакову хореографічну лексику, але досить суттєві відмінності у змістовому наповненні та композиційній побудові. Спочатку це варто робити безпосередньо викладачу, а згодом студенти мають самостійно робити аналіз та висновки як в усній, так і в письмовій формі, з метою свідомого засвоєння матеріалу.

Під час постановочної робити на заняттях з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» викладач повинен вимагати від студентів попереднього ґрунтовного теоретичного вивчення чинників, що вплинули на формування танцювальної культури регіону, на матеріалі якого буде створено майбутню постановку. Студент також має здійснювати аналіз побудови та виконання обраного номера до найменших нюансів, врахування яких значно покращить якість їхніх постановочних робіт. Та головне – при такому підході майбутні балетмейстери почнуть більш відповідально ставитись до постановки не лише українських народних танців, а й танців народів світу, усвідомлюючи, що танець – це літопис народу, а створення і виконання народних танців – це своєрідна

розповідь глядачам про історію народу, його традиції, культуру тощо. І такі номери, без сумніву, сприятимуть збереженню українського національного мистецтва, популяризації його серед молоді та передачі наступним поколінням.

Не остання роль у збереженні та популяризації українських народних хореографічних традицій належить фестивалям-конкурсам, на яких, у разі підвищення вимог до якості та грамотності балетмейстерських робіт і відповідного їх виконання, наявності певних критеріїв для визначення рівня підготовки колективів-учасників, хореографи матимуть неабиякий стимул для удосконалення своєї балетмейстерської діяльності. А обговорення результатів конкурсу із серйозним детальним аналізом та зауваженнями до результатів роботи балетмейстерів, керівників колективів від висококваліфікованих членів журі будуть спрямовувати їх на подальший розвиток та розширення кола власних знань, умінь і навичок.

Найбільш престижним на сьогодні в нашій державі є Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. П. Вірського, організатори якого висувають досить суворі вимоги та обумовлюють певні критерії для учасників, які проходять три відбірних тури, щоб потрапити на заключний гала-концерт і отримати шанс на перемогу. Перемога на такого рівня конкурсі є досить престижною і засвідчує, в першу чергу, професійність, талант і працелюбність балетмейстера та керівника колективу. До участі саме в таких фестивалях-конкурсах повинні прагнути колективи на чолі з їхніми керівниками; у свою чергу, організатори фестивалів мають бути зацікавлені в учасниках із високим рівнем підготовки, які будуть підвищувати рейтинг їхніх мистецьких проектів.

Наукова новизна дослідження полягає у з’ясуванні як позитивних, так і негативних тенденцій в діяльності молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю та визначенні шляхів запобігання недолікам у їхніх постановках.

Висновки. Концертна діяльність самодіяльних колективів народного танцю на сучасному етапі є свідченням неабияких зрушень, що відбулися в народно-сценічній хореографії. Загальними позитивними тенденціями таких виступів є розширення репертуару завдяки зверненню до автентичних творів, використанню різних рівнів стилізації тощо. Молоді балетмейстери, що працюють із дитячими колективами, зазвичай намагаються не лише навчати своїх вихованців основам виконавської майстерності, а й використовувати народний танець як універсальний виховний засіб, можливість формування гармонійно розвиненої особистості з високим рівнем духовного розвитку. Водночас вони часто допускають таку помилку, як нівелювання особливостей українського танцю, що свідчить про недостатній рівень знань постановників або ж їх небажання працювати над створенням постановок на дійсно народній основі. В такому разі педагог-хореограф може досягти прямо протилежного результату: його вихованці не лише не знатимуть, а й не цікавитимуться особливостями українського танцю, його сутністю та специфікою виконання в різних регіонах, відповідно народний танець у їхньому виконанні буде лише краще чи гірше засвоєним набором традиційних рухів. Уникнення чи усунення цієї помилки можна досягти, зокрема,

чітко дотримуючись згаданих вище вимог до підготовки хореографів у вищих і середніх спеціальних навчальних закладах та популяризуючи конкурси-фестивалі з їх суворими критеріями до конкурсних номерів та рівня підготовки учасників.

Література

1. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 496 с.

2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1968. 152 с.

3. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ: Видавництво академії наук Української РСР, 1962. 360 с.

4. Забредовський С. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. пед. наук: 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Київ, 1997. 16 с.

5. Зубатов С.Л. Методика викладання українського народного танцю. Київ: Ліра-К, 2017. 376

6. Луговенко Т. Г. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України XX – початку XXI століття. Дис. … канд. мистецтвознав. Київ: Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 2012. 181 с.

7. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічних наук: спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти». Київ, 2002. 18 с.

References

1. Vasylenko, K.Y. (1996). Ukrainian folk-stage dance lexis Kyiv: Mystetsvo [in Ukrainian]

2. Verhovynets, V.M.(1968). Ukrainian folk-stage dance theory Kyiv: Muzichna Ukraine [in Ukrainian]

3. Gumenyuk, A. (1962). Ukrainian folk dances. Kyiv: Ukraine Science Academy publication [in Ukrainian]

4. Zabredovsky, S. (1997). Pedagogical conditions of choreographic specialization students in the process of professional learning of Art Higher Educational Establishment. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: General Pedagogic and Pedagogical History [in Ukrainian]

5. Zubatov, S.L. (2017). Methodics of Ukrainian folk dance teaching. Kyiv: Lira [in Ukrainian].

6. Lugovenko, T.G. (2012). Children`s amateur folk dance groups in the process of choreographic culture development in Ukraine of XX – beginning of XXI century. Candidates thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian]

7. Tarantseva, O. (2002). Future choreography teacher's skills formation on the base of Ukrainian folk dance means. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 78.03(477)”197“

Цитування:
Каменська В. Ю. Еволюція музичних засобів у фортепіанних «симфоніях» С.Ярунського. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 167-172.

Kamenska V. (2021). Evolution of musical means in piano "symphonies" by S.Yarunsky. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 167-172 [in Ukrainian].

Каменська Вероніка Юріївна,
старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-0118-7455
v.kamenskaja@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНИХ ЗАСОБІВ У ФОРТЕПІАННИХ «СИМФОНІЯХ» С. ЯРУНСЬКОГО

Мета роботи. Дослідити в фортепіанній творчості українського композитора С. Ярунського в його чотирьох симфоніях для фортепіано новий тип образного змісту та новаторські засоби музичної виразності. **Методологія.** Застосовано метод комплексного аналізу: проаналізовано образний зміст та музичну форму чотирьох «симфоній» для фортепіано та виявлено їх стильові особливості. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано Чотири Симфонії для фортепіано С. Ярунського та зроблено висновки на основі цього аналізу. **Висновки.** Чотири «симфонії» для фортепіано С. Ярунського в українській музиці 1990-х років справді були новим і важливим словом. На той час композитор сформував свою позицію щодо цього жанру: використання терміну «симфонія» пов’язане із прагненням автора до розширення тембрової палітри інструменту, до оркестрового багатотембрового мислення. С. Ярунський постійно веде пошуки нових тем і сюжетів, у тому числі пов’язаних із епохою дохристиянської Русі. Митець суттєво розширює рамки тематизму для творення специфічних образів, шукає нові засоби музичної виразності та композиційні схеми. З часу появи «симфоній» С. Ярунського пройшло небагато часу, але вони зуміли увійти в творчий процес сучасної української музики та у виконавську практику.

Ключові слова: українська сучасна фортепіанна музика, С. Ярунський, «симфонія» для фортепіано, кластерна гармонія, сонорика, нові темброві звучання фортепіано, «одночастинність симфонії».

***Kamenska Veronika**, Senior Lecturer of the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Engineering of the National Academy of Culture and Arts Management, applicant for the National Academy of Culture and Arts Management*

Evolution of musical means in piano "symphonies" by S.Yarunsky

The purpose of the article is to investigate in the piano work of the Ukrainian composer S.Yarunsky in his four symphonies for piano, a new type of figurative content and innovative means of musical expression. **Methodology.** The method of complex analysis is applied: the figurative content and musical form of four “symphonies” for piano are analyzed and their stylistic features are revealed. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the Four Symphonies for Piano by S.Yarunsky have been analyzed in detail and conclusions have been drawn based on this analysis. **Conclusions.** Four “symphonies” for piano by S.Yarunsky in Ukrainian music of the 1990s were indeed a new and important word. At that time, the composer formed his position regarding this genre: the use of the term “symphony” is associated with the author's desire to expand the timbre palette of the instrument, to orchestral multi-timbre thinking. S.Yarunsky is constantly looking for new themes and subjects, including those related to the era of pre-Christian Russia. The artist significantly expands the scope of the maticism to create specific images, looking for new means of musical expression and compositional schemes. A little time has passed since the appearance of S.Yarunsky's “symphonies”, but they managed to enter the creative process of modern Ukrainian music and performing practice.

Key words: Ukrainian modern piano music, S.Yarunskiy, “symphony” for piano, cluster harmony, sonorics, new timbre sounds of the piano, “one-piece symphony”.

Актуальність теми дослідження. Знайомство з «симфоніями» для фортепіано українського сучасного композитора Сергія Ярунського (нар. у 1970) викликало наш науковий інтерес з кількох причин. По-перше, постало питання жанрової назви: чому автор

©Каменська В. Ю., 2021

назвав твори для фортепіано «симфоніями», а не сонатами? По-друге, питання форми: чому «симфонії» (а їх на сьогодні чотири) одночастинні? І по-третє, чому на перший план композитор висунув деякі неосновні засоби музичної виразності, а основні (мелодія, гармонія, метроритміка та деякі інші) стали менш використовуваними?

Ознайомившись із названими вище «симфоніями» та деякими іншими, більш ранніми фортепіанними творами С. Ярунського, що адресовані дітям, ми переконалися, що композитор протягом 1991-95-х років пройшов певну еволюцію творчого процесу. Дивлячись на його музику для фортепіано з позиції кінця другого десятиріччя XXI століття, ми можемо оцінити її в контексті розвитку вітчизняної фортепіанної музики в цілому. У «симфоніях» та деяких інших фортепіанних творах першої половини 1990-х років явно прослідковується творча еволюція стилю та композиторського мислення.

Названі твори – чотири «симфонії» – були написані композитором протягом 1991-95 років у ранній період творчості, під час навчання у класі композиції проф. М. Дремлюги та доцента Я. Лапинського у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Якщо зрілого етапу в творчості композитор досяг у 1991-95-х роках, то доречним буде з'ясувати, яку музичну освіту він мав до того, як вступив до Київської консерваторії. За словами батьків, музичний слух у Сергія виявився десь з п'яти-шести років, коли він почав «вигадувати» польки, вальси та інші твори для фортепіано. Потім у рідному Яруні Житомирської області навчався в музичній школі (великого інтересу у Сергія до написання музики тоді не було). Тільки з II курсу Житомирського музичного училища Сергій почав займатися композицією у композитора Стецюка Олександра Михайловича (який, у свою чергу, в 1969 році закінчив Казанську державну консерваторію по класу композиції А. С. Лемана).

Головна ідея нашої статті – показати, як від «симфонії» № 1 до «симфонії» № 4 змінювалися музично-стильові тенденції у композитора. Даючи творам назву «симфонія» композитор має на увазі давньогрецький термін «симфонія» – «співзвуччя» (нові комбінації звичних звучань і нові способи звукових поєднань).

Виклад основного матеріалу. Розглянемо Симфонію № 1 «Метаморфози». В цілому це – лірико-драматичний твір. Він складається з десяти окремих розділів, побудованих за різними формотворчими принципами. Перший розділ можна назвати вступом. Тут відтворюються звучання великого дзвону: композитор бере на фортепіано звук *фа* великої октави на педалі, а потім повторює його багато разів, додаючи до нього інші, довколишні звуки у великій октаві. Це удари великого дзвону з доданням обертонового «гулу». З емоційного боку це – передача «тривоги», неспокою, настороженості.

У другому розділі на першому плані композитор виділяє речитатив у баритоновому регістрі на фоні витриманого звука *фа* великої октави. Речитатив має східне забарвлення, він розгортається довкола кількох ладових центрів. Мелодична лінія речитативу починається від *фа-дієз,* потім *соль, мі* з поверненням до *фа-дієз*; вона розвивається на фоні незмінного органного пункту (*фа* контроктави). Контраст досягається за рахунок дрібних нот. Звучання набуває сумного характеру. Третій розділ побудований на мелодиці речитативного характеру. Мелодична лінія також має «східне» забарвлення і витримується у альтовому тембрі й на органному пункті *ля* малої октави; ладово-тональні центри тут дещо інші (*мі* мажор, *мі* мінор тощо). Загальний характер музики світліший, ніж у попередніх номерах.

Четвертий розділ є виключно дисонантним, політональним, причому фактура викладу тут – арпеджіо короткими тривалостями. Цей номер гостро драматичний. У п'ятому розділі на фоні остинатної структури – швидкого чергування кількох звуків у малій октаві (*до, ре-бемоль, ре-бекар, мі-бемоль, мі-бекар, фа-бемоль*), що творить суцільний гул, дається висхідна, цілеспрямована мелодична лінія. Шостий розділ викладено у трирівневій фактурі – мелодична поспівка у межах терції – то великої, то малої – з'являється періодично на фоні мірних ударів баса (*фа* контроктави і *фа* великої октави) та цілотонового кластера (*фа, соль, ля, сі* у малій октаві). Цей розділ має тричастинну форму: а-в-$а_1$ (реприза скорочена).

Сьомий і восьмий розділи є гостро драматичними. Вони побудовані на чергуванні багатозвучних кластерних гармоній (в одному випадку звучання дається у низькому регістрі, в іншому – у низькому і середньому). Дев'ятий розділ повертає нас у сферу лірики, причому української (або давньо-української). Мелодія близька до пісенно-романсової, вона супроводжується терцієвою второю і підтримується тривалим, повторюваним

звуком *фа* першої октави; це – верхній рівень фактури. Середнім фактурним рівнем є супровід ноктюрну, а нижнім – повторюваний бас (*фа* контроктави і *фа* великої октави). Дев'ятий розділ (музична тема) вносить ніжно-ліричний струмінь у своєрідну в загальному драматичну музику «симфонії» № 1 для фортепіано С. Ярунського. Масштаби розділу досить розгорнуті (тут є кілька куплетів, які повторюються із невеликими змінами). Десятий номер – досить напружений фінал твору. Це – післямова.

Як бачимо, у цій «симфонії» С. Ярунський використав різні музичні ресурси: мелодичні, ладо-гармонічні, кластерно-дисонанті, ритмічні, фактурні тощо. Чергування різних музичних засобів дозволило композитору цікаво вибудувати музичну драматургію, зробити її контрастною й цікавою. Твір є одночастинним, у той же час, поділений на десять контрастних розділів. Цікавим є те, що твір атональний в принципі, все ж таки має устій «фа». Навколо цього звука утворюються фактурні пласти протягом усіх десяти розділів. Можна вважати звук «фа» центральним у «тонікальному» гармонічному рішенні «симфонії».

«Симфонія» № 2 для фортепіано загалом лірична, спокійна, зосереджена. Вона одночастинна, але ділиться на вісім розділів і триває приблизно 17 хвилин. Поділ на розділи в цьому творі пов'язаний із змінами тематичного матеріалу, його характером та змінами темпів тощо.

Розділ 1 (с. 2-3) – A tempo libera, чверть=52 – витриманий у спокійному характері, він звучить лірично та зосереджено. Кластерні гармонії даються у низькому регістрі (Ля$_1$– Сі$_1$ – До – Ре та інші), вони звучать спокійно, ненав'язливо. На тлі цих звучань зароджуються окремі інтонації на звуках мі^2, соль-дієз^2, мі-бемоль^3 тощо. Інші співзвуччя виконуються як гармонічна фігурація. Початковий розділ витриманий в одному, спокійному ключі.

Розділ 2 (с. 3-5) – Apotheosis (божественно), ♩=42-48 – має дві мелодичні побудови: перша – речитативна (на звукові *фа*^{1}) і завершується на *фа-дієз*^{2}; друга – мелодична, хоч обидві даються з однаковою гармонією (*мі – ля – сі – мі-бемоль*^{1} або *мі–ля–сі*). Речитативна тема-поспівка є досить спокійною, а натомість мелодизована тема-поспівка має експресивний характер. Вони чергуються між собою.

Розділ 3 (с. 5-7) – Quasi una toccata, ♩=84 – виростає із двох тематичних «зерен». Перше «зерно» формується з такої інтонації: *мі-бемоль*^{1} *– фа*^{1} *– мі-бемоль*^{2}, воно дається в такому ритмі: дві шістнадцяті, три восьмих і половинна. Початкове «зерно» отримує подальший розвиток: воно розширюється у своєму діапазоні від *Сі*$_1$, потім *Ля*$_1$ до звуків високого регістру: *фа-дієз*^{3}, *соль*^{3}, *соль-дієз*^{3}, зачіпаючи звук *мі*^{2} і завершуючись на кластері: *Ля*$_1$*–Сі*$_1$*–До–Ре –Мі.*

Друге тематичне «зерно» будується на гармонії *мі – сі – мі-бемоль*^{1} як речитатив на звукові *фа*^{1} (тріоль, потім восьмі із зупинкою на половинній *фа*^{1}) з переходом на *фа-дієз*^{2}. Такі переходи на октаву вгору даються як заспокоєння і стримування руху. Друге тематичне «зерно» повторюється і також завершується кластерною гармонією (*Ля*$_1$*-Сі*$_1$*-До-Ре-Мі*). Але одразу після кластеру дається звук *фа-дієз*, потім звучить поспівка з першого тематичного «зерна»: *мі-бемоль*^{1} *– фа*^{1} *– мі*^{2} (дві шістнадцяті, восьма і половинна) та закінчується самотнім *соль*^{2}.

Розділ 4 (с. 7-8) – Meno mosso, ♩=60-72 – починається пульсуючою фактурою, на фоні якої з'являється мелодична побудова в тріольному русі: *соль* ^{2} *– соль-бемоль*^{3} *– мі*^{2} *– мі-бемоль* і т.д. Потім композитор дає перше тематичне «зерно» із попереднього розділу (своєрідна реприза і бажання ніби тематично об'єднати ці розділи). Завершується четвертий розділ кластерною гармонією (*Ля*$_1$*-Сі*$_1$*-До-Ре-Мі*) і одиноким *фа-дієз*^{3} .

Розділ 5 (с. 9-11) – Con anima, ♩=36-44 – це повністю спокійний, ліричний за характером музики епізод. Він повністю побудований на гармонічних фігураціях. Є тут і мелодичні поспівки: *до*^{3}- *фа*^{2}- *мі*^{2} і т. д. В окремих місцях цього розділу є зупинки на двоголосних гармоніях, наприклад: *мі*^{1}*–сі*^{2}*, до – мі-бемоль*^{2}*, ре*^{1}*–фа*^{2}*, мі –соль*^{2}*, мі-бемоль*^{1} *– соль*^{2} і т. д. Рух по звуках акордів (гармонічна фігурація) дається у різних варіантах: висхідному або низхідному, до середнього регістру. Це придає музиці просвітленості. Кінець розділу 5: самотнє *мі*^{3} і двічі повторений кластер (*Ля*$_1$ *–Сі*$_1$ *– До – Ре – Мі*).

Музичний матеріал Розділу 6 (с. 11-12) – Con moto, ♩=60-72 – комбінується із двох мелодико-гармонічних начал. Тут є два тематичні «зерна», що вже раніше зустрічалися: речитатив із Розділу 2 і початкова побудова із токатного Розділу 3. На цих побудовах сформований Розділ 6. Хочемо підкреслити, що композитор працює з матеріалом, розвиває його в досить своєрідній

формі. Зазначимо, що Розділ 6 виключно ліричний за емоційним викладом.

Найбільш драматичним у творі є Розділ 7 (с. 13-16) – Allegro. Драматизм формується засобами гармонії та фактури (збільшенням звуків в акорді та тремоло). На початку розділу дається така гармонія: *Ля-дієз – ре-дієз – фа-дієз*. Згодом на цей акорд нашаровується інший: *до*^{1} *– ре*^{1} *– мі*^{1} *– сі*^{1}, що посилює драматизм. До того, кожний акорд береться тремоло: перший – по чорним клавішам, другий – по білим. А далі все переростає в суцільні кластери: від *Фа* до *фа,* від *фа*^{1} до *фа*^{2}. Потім до кластера із інших звуків (*До – Ре – Мі – Фа – Соль – Ля – Сі – до*) приєднується ритмічна пульсація тріолями. Наприкінці розділу 7 відбувається ритмічне стримування на кластерних гармоніях (див. кінець с.15). Двічі повториться кластером: *Ля*$_2$ *– Сі*$_2$ *– До*$_1$ *– Ре*$_1$ *– Мі*$_1$ *– Фа*$_1$ *– Соль*$_1$ *– Ля*$_1$ остаточно заспокоюється цей розділ «симфонії» № 2 для фортепіано.

Останній, Розділ 8 (с. 16-20) – Tempo I – це ліричне завершення твору. Тут драматичних спалахів вже не передбачається, натомість відбувається поступове стримування емоцій попереднього розділу. На якому музичному матеріалі буде побудовано цю фінальну структуру? Чи композитор дає щось нове – в гармонії, мелодії, фактурі, ритмі. – чи синтезує з попередніх тематичних «зерен»? Перші чотири такти у Розділі 8 нагадують початок «Симфонії» № 2 тільки в іншій комбінації: рух по тонах кластера (*Мі*$_1$ *– Сі – мі-бемоль*^{1} *– фа-дієз*^{2}) і прихід до звука *соль*^{3} тощо. Потім, з 5-го такту, автор дає речитативну поспівку з початковою тріольною фігурою і приходом до звука *сі-бемоль*^{3} як заспокоєння.

Це розгортання буде зупинено двома кластерами: 1) *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – фа – соль – ля – сі, 2) ля*^{1} *– соль-дієз*^{2} *– сі*^{2} *– сі-бемоль*^{3}. Далі повторюються вже відомі нам фактурні фігури, а з сторінки 18 (три останні такти) дається тріольна фактурна комбінація: *мі-бемоль – ре*^{1} *– ля-дієз*^{3} і т. п.

В кінці твору (с. 19-20) звучать акорди у вигляді гармонічної фігурації з низького до високого регістру, до високих одиноких звуків: *соль*^{3}*, фа-дієз*^{3}. Назвемо звуки кластерів: *Мі*$_1$ *– Сі – мі-бемоль*^{1} *– фа*^{1} *– фа-дієз*^{2} або *Мі*$_1$ *– Сі – мі-бемоль*^{1} *– фа*^{2}. Композитор робить зупинки ритмічного рисунку кластерами то в нижньому регістрі (с 19, т. 6), то у середньому регістрі (с. 20, т. 1). Назвемо ці кластери: *Ля*$_2$ *– Сі*$_2$ *– До*$_1$ *– Ре*$_1$ *– Мі*$_1$ та *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – фа – соль – ля – сі.* Три останні такти «Симфонії» № 2 даються на розкладеній гармонії: *Мі*$_1$ *– Сі – мі-бемоль*^{1} *– фа*^{1} *– фа-дієз*^{2} і самотнім звуком *фа-дієз*^{3}. Так спокійно завершується твір.

Як бачимо, тут композитор використовував і мелодичні побудови, і гармонії, і фактурні та ритмічні рисунки протягом твору, прагнучи показати їхній і точний і видозмінений повтор, композиційне комбінування музичної форми. Разом з тим, у творі не було надмірного драматизму, експресивних місць, перебільшеної екзальтації. Ми бачили спокійний роздум і формування музичних образів, музичних форм і цілісної одночастинної композиції.

Відзначимо, що у «Симфонії» № 2 для фортепіано помітною є робота композитора С. Ярунського над красою звука, сонористикою як у мелодичних місцях твору, так і гармонічних. Комбінації у фактурному розмаїтті є доречними і продуманими заздалегідь з точки зору темброової драматургії. В «Симфонії» № 2 яскравими є тематичні «зерна», які то повторюються, то з'являються, то зникають, то видозмінюються. В цьому творі, як і в інших «симфоніях» Ярунського, помітна серйозна професійна композиторська робота.

«Симфонія» № 3 для фортепіано С. Ярунського написана у 1994 році під час навчання на останньому курсі консерваторії. Цей твір є двочастинний, частини виконуються без перерви. У частині І є п'ять невеликих розділів; у частині ІІ – тема з варіаціями, яка задумана незвично, як ракоход від варіації 8 до теми.

Частина І починається коротким вступом, за яким звучить тема речитативного змісту. Речитація витримана то на одному звуці, то на кількох. Вона звучить досить повно і навіть вичерпно. Слухач відчуває в ній щось духовне. Починаючи зі сторінки 3 дається інша, більш світла тема. Далі, з сторінки 5 звучить музика, що базується на розвитку речитативу, вона досить похмура за характером.

Частина ІІ починається з варіації № 8 (с. 7), в якій зашифрована мелодія української народної пісні «Ой давно, давно я в батька була». Варіація № 7 (с. 7-8) витримана в скерцозно-рухливому характері. Варіація № 6 продовжує розвиток попередньої варіації, до скерцозної теми долучаються кластери у низькому регістрі та трансформована тема (викладена в інверсії). У варіації № 5 (с. 10-11) дається монотонно-повторювана поспівка, чуємо також фрагмент теми у ракоходному

викладі. Наприкінці варіації композитор дає кульмінацію. Варіацію № 4 можемо назвати «Дзвони». Тут автор майстерно відтворив багатобарвне звучання різних за висотою дзвонів. Варіація № 3 (с. 13-14) тема рухається зверху вниз, поспівки даються в поліладовому викладі. Варіація № 2 (с. 16) витримується у світлих тонах. Тема (с. 17), як і квазітема (с. 18) витримуються у просвітлено-ліричному звучанні, завершення йде на поступовому затиханні.

Вибір засобів музичної виразності в «симфонії» № 4 є ще радикальнішим, ще більш новаторським, ніж у попередніх творах цього жанру Тут майже відсутнє інтонаційне начало. Композитор пише твір, обмежуючи себе переважно кластерною сонорною гармонією. Окремі акордові поєднання композитор використовує в різних регістрово-тембрових комбінаціях, небагато тут інтонаційних поспівок та мелодичних побудов, які даються у двоголоссі, чи в поліфонічному проведенні або у своєрідному супроводі.

З одного боку, може видатися, що виразовий ресурс С. Ярунського досить обмежений. Втім, тут головне тембр. Думаємо, що багатьом музикантам Європи і світу відомі висловлювання Богуслава Шеффера: «Фортепіано, трактоване в усій повноті своїх можливостей, виявляється інструментом архібагатим… бачимо гру на клавіатурі з широким використанням педалей, гру в середині фортепіано… Звук гаситься пальцем на струнах, гасяться дві струни із трьох… Гра на струпах паличкою, glissando по струнах, удар в металічну деку і т. д. утворюють шкалу нових можливостей, які могли би бути зведені у спеціальну систему» [5, 341 – 342]. Ця цитата польського композитора і дослідника не викликана музикою С. Ярунського. Вона була висловлена багато років раніше, але це спрямування у композиторській творчості українського митця стало реальним. Нові виражальні засоби, що використовує С. Ярунський, потребують іншого, нетрадиційного підходу до аналізу.

Тема «симфонії» № 4 пов’язана з давніми, язичницькими, дохристиянськими часами на Русі, коли в народі вірили у чарівників, кощунів, відунів. Вони нерідко передбачали майбутнє, радили простим людям, як допомогти собі у нелегку годину.

З історії знаємо про давньоруське місто Гряда було зруйноване татаро-монголами у 1245 році. Воно знаходилося неподалік від рідного композитору С. Ярунському містечка Ярунь. Дослідники засвідчили, що там було капище, де в язичницькі часи проводилися ритуали відунів. Цей ритуал ворожіння відтворений композитором у «симфонії» № 4. Твір одночастинний, але він ділиться на 12 розділів і коду. Оскільки композитор не подав свій поділ на розділи, робимо це ми, виходячи із образних і фактурних особливостей музики.

Розділ 1 (с. 1-2) – музична тема, яка починається із чергування двох кластерів: *фа-соль-ля-сі* в другій октаві та *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз* також у другій октаві. Ці гармонії швидко чергуються як тремоло. Побудова звучить на forte кілька секунд, а потім після паузи, повторюється ще сім разів (див. с. 1-2 в нотному тексті). Ця побудова зосереджує увагу своїм дзвінким і голосним колоритом (дзвінкість також посилює педаль). Розділ 2 (с. 3 – поч. 4) – це ті ж самі кластери, але вони вже звучать у першій октав й мають трохи спокійніший характер. Наприкінці побудови ще двічі повторюються кластери у високому регістрі. Розділ 3 (с. 4) – звучать удари дзвонів. Розділ 4 (с. 5, останній рядок – початок с. 6) – проводиться поспівка у контроктаві: *ля – соль – фа – мі-бемоль*. Ця інтонація ніби символізує звернення людей до праотців. У розділі 5 (с. 6) з’являється дещо пожвавлений ритмічний рух у низькому і середньому регістрах. У розділі 6 (с. 7) цей рух продовжує прискорюватися, з’являються шумові звуки. Розділ 7 (с. 8) продовжує подальший рух, який поступово полегшується і ще більше прискорюється. Музика зображає картину людей, що збираються на ритуал порад із відунами. Розділ 8 (с. 9) у творі є найбільш мелодичним; тут почергово звучать і одноголосся, і поліфонічне двоголосся, і мелодія супроводжується великими септимами тощо. Тут є елементи вигуків, які ніби передають частину язичницького ритуалу. Важливою є кожна інтонація у цьому розділі. У розділі 9 (с. 10) передається напруження, тривога. Тут композитор досягає кульмінації. В розділі 10 (с. 11) з’являється тиха мелодія невеликого діапазону, яка трохи нагадує тему «Щедрика». Вона звучить у супроводі ударів передзвону, що звуковідображаються на фортепіано. У розділі 11 (с. 12) знову з’являються кластери у високому регістрі. Це сприймаєтсяь як своєрідна реприза початку твору. Розділ 12 (с. 13) починається із «тиші», потім звучать мірні удари великого дзвону (всього їх 14). У коді звучать ще сім тихих і спокійних ударів. Ритуал завершується.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано Чотири Симфонії для

фортепіано С. Ярунського та зроблено висновки на основі цього аналізу.

Висновки. Чотири «симфонії» для фортепіано С. Ярунського в українській музиці 1990-х років справді були новим і важливим словом. На той час композитор сформував свою позицію щодо цього жанру. Вибір назви для фортепіанного твору («симфонія» замість звичної «сонати») пов'язаний із прагненням автора до розширення тембрової палітри інструменту. Справді, фортепіанні твори С. Ярунського ближчі до оркестрового багатотембрового мислення, ніж до звичного використання фортепіано.

Відзначимо, що С. Ярунський постійно веде пошуки нових тем і сюжетів. Він цікавиться епохою дохристиянської Русі. Його інтерес викликало язичництво, яке було функціонуючою релігією у прадавні часи (до X століття). Митець суттєво розширив рамки тематизму, надавши тематичних функцій мелодичним поспівкам, речитаціям, окремим гармоніям, зокрема кластерним, ритмічним та фактурним рисункам тощо. Цікавою, на нашу думку, є робота з цим матеріалом (розвиток, зміни різного порядку). С. Ярунський для творення специфічних образів залучає архаїчні мелодії та речитативи, дзвонові ефекти. Композитор шукає і знаходить нові засоби музичної виразності, висуваючи на перший план ті, які раніше були на другому плані: фактуру, тембр, кластерну гармонію, речитацію замість мелодії тощо.

Цікавими є творчі шукання композитора не тільки на рівні драматургії, а й композиції. «Симфонії» для фортепіано С. Ярунського є одночастинні («симфонія № 3, яка позначена в нотах, як двочастинна, вона виконується без перерви і це також складає враження одночастинності). Основою композиції є розділ, який складає важливу структурну одиницю. Розділи контрастують між собою і на емоційно-образному рівні, й на гармонічному, фактурному, тембральному, ритмічному тощо. З часу появи названих фортепіанних творів С. Ярунського пройшло небагато часу — всього два десятки років. Але за цей час вони увійшли в творчий процес сучасної української музики й у виконавську практику. На нашу думку, позицію композитора щодо новаторства у фортепіанній музиці час оцінить позитивно.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.

2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Ленинград: Сов. композитор, 1990. 288 с.

3. Лісецький С. Й. Й «кощунство» з часом має позитивну ауру. (про композитора С.Ярунського) Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали. Київ : НАКККіМ, 2009. С. 178 – 181.

4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи Москва Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

5. Schaeffer Bogusław Nowa Muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. PWM : 1969. S. 341 – 342.

References

1. Androsova D. V. (2014). Symbolism and polyclavier in piano performance of the 20th century. Odessa. Astroprint [in Russian].

2. Gakkel L. E. (1990). Piano music of the twentieth century. Leningrad. Soviet Compozer [in Russian].

3. Lisetsky S. Y. (2009). With time, and "blasphemy" has a positive aura. (about the composer S. Yarunsky) Naukovi statti. Reviews. Initial-methodical materials. Kyiv. NAMSCA [in Ukrainian].

4. Cherednichenko T. (2002). Musical stock. 70th. Problems. Portraits. Cases. Moscow. New Literary Review [in Russian].

5. Schaeffer Boguslaw (1969). New music. Problems of contemporary composing technique. Cracow. PWM, 341 – 342. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 16.02.2021
Отримано після доопрацювання 16.03.2021
Прийнято до друку 22.03.2021

УДК 784:79.092]:78.071Гайдай

Цитування:
Кацалап О. В. Діяльність співачки Зої Гайдай у складі журі вокальних конкурсів. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 173-178.

Katsalap O. (2021). The activity of singer Zoja Ghajdaj as a member of the jury of vocal competitions. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 173-178 [in Ukrainian].

Кацалап Олена Вікторівна,
старший викладач Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-8217-480X
o.katsalap@kubg.edu.ua

ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ У СКЛАДІ ЖУРІ ВОКАЛЬНИХ КОНКУРСІВ

Мета роботи. Дослідити один із важливих напрямів професійної діяльності української співачки З. Гайдай – роботу в складі журі вокальних конкурсів у другій половині 1950-х – на початку 1960-х рр. У полі цієї наукової проблеми показати значущість цих творчих проєктів у європейському і світовому вимірі, специфіку та умови їх проведення, особливості залучення відомих виконавців до роботи в журі, своєрідність творчих підходів З. Гайдай у сприянні професійному становленню радянських оперних співаків. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні джерелознавчого методу для аналізу архівних документів, які містять достовірну інформацію щодо залучення і роботи З. Гайдай у складі журі вокальних конкурсів та інших наукових матеріалів з теми дослідження, конкретно-історичного – для дослідження соціально-політичних умов, що вплинули на можливості та мотивацію проведення вокальних конкурсів і залучення до участі в них радянських вокалістів, біо-бібліографічного – для визначення місця цього напряму діяльності співачки в її творчій біографії, загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення) – з метою ґрунтовного вивчення проблеми та формування аргументованого висновку. **Наукова новизна** статті полягає в розширенні відомостей про специфіку залучення та професійної діяльності З. Гайдай у складі журі вокальних конкурсів, проведення яких активізувалося в період хрущовської «відлиги» другої половини 1950-х – початку 1960-х рр. Разом з нагодою працювати в журі співачка отримала ширші можливості для застосування багаторічного виконавського досвіду в процесі конкурсного прослуховування радянських співаків, оцінювання і визначення найкращих із них. **Висновки.** Здійснений аналіз творчої діяльності З. Гайдай у складі журі вокальних конкурсів дав змогу виявити рівень цих конкурсів у світовому музичному просторі та обставини їх проведення в умовах «холодної війни» і хрущовської «відлиги» другої половини 1950-х – початку 1960-х рр., їх роль у формуванні творчої кар’єри учасників, ступінь залучення співачки до цієї мистецької праці та її внесок у професійне становлення радянських оперних співаків.

Ключові слова: З. Гайдай, вокальні конкурси, робота журі вокальних конкурсів, хрущовська «відлига», радянські оперні співаки.

Katsalap Olena, *Senior Lecturer, Institute of Arts named after Borys Grinchenko*

The activity of singer Zoja Ghajdaj as a member of the jury of vocal competitions

The purpose of the article is to study one of the important areas of professional activity of Ukrainian singer Z. Ghajdaj – the work as a member of the jury of vocal competitions in the second half of the 1950s – early 1960s. In the field of this scientific problem, to show the importance of these creative projects in European and world dimensions, the specifics and the conditions of their implementation, the peculiarities of involving famous performers in the work of the jury, the originality of Z. Ghajdaj's creative approaches in promoting the professional development of Soviet opera singers. **The methodology** consists in the application of the source study method for the analysis of archival documents, which contain reliable information on the involvement and work of Z. Ghajdaj in the jury of vocal competitions, and other scientific materials on the research topic, specifically historical – to study socio-political conditions that influenced the possibilities and motivation for holding vocal competitions and attracting Soviet vocalists to participate in them, bio-bibliographic – to determine the place of this direction of the singer's activity in her creative biography, general scientific methods (analysis, synthesis, generalization) – in order to thoroughly study the problem and form a reasoned conclusion. **The scientific novelty** of the article lies in the expansion of information about the specifics of involvement and professional activity of Z. Ghajdaj as a member of the jury of vocal competitions, the holding of which intensified during the Khrushchev «Thaw» of the second half of the 1950s – early 1960s. Together with the opportunity to work in the jury, the singer received more opportunities to apply her many years of performing experience in the process of competitive listening to Soviet singers, evaluating and determining the best of them. **Conclusions.** The

©Кацалап О. В., 2021

analysis of Z. Ghajdaj's creative activity as a member of the jury of vocal competitions made it possible to identify the level of these competitions in the world music space and the circumstances of their holding in the conditions of the «Cold War» and Khrushchev «Thaw» of the second half of the 1950s – early 1960s, their role in the formation of the creative career of the participants, the degree of involvement of the singer in this artistic work and her contribution to the professional development of Soviet opera singers.

Key words: Z. Ghajdaj, vocal competitions, work of the jury of vocal competitions, Khrushchev «Thaw», Soviet opera singers.

Робота у складі журі вокальних конкурсів української оперної й камерної співачки З. Гайдай стала можливою в другій половині 1950-х рр., коли вона досягла професійного визнання, мала державні відзнаки і була відомою у творчих колах особистістю. Цей напрям творчої діяльності обіцяв стати новою сторінкою в мистецькій кар'єрі співачки, яка на той час уже залишила Київську оперу, скоротила до мінімуму концертні виступи і була зосереджена насамперед на викладацькій роботі в Київській консерваторії, розпочатій 1947 р. Завдяки цьому вона набула досвіду оцінювання конкурсантів не лише як виконавиця, а й педагог, що сприяло зміцненню її репутації компетентної фахівчині, здатної застосувати свій потенціал під час роботи в журі. Отже, постає питання: у журі якого рівня вокальних конкурсів довелося працювати З. Гайдай, у чому конкретно полягала її діяльність і наскільки вона виявилася успішною.

Актуальність теми дослідження полягає у виявленні особливостей залучення і творчої діяльності З. Гайдай у складі журі вокальних конкурсів, авторитетності цих мистецьких подій в європейському та світовому контексті, значущості постаті співачки як професіонала у сфері вокального виконавства.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботі над статтею використані, насамперед, архівні джерела (щоденник, робочі записи, листи З. Гайдай), які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, матеріали, що містять інформацію про вокальні конкурси, переможців тощо. Історичні відомості щодо особливостей періоду другої половини 1950-х – початку 1960-х рр., на який припало проходження вокальних конкурсів і робота З. Гайдай у складі журі, почерпнуті з праць українських та російських науковців В. Даниленка, О. Іванова, А. Омельченка, О. Чистикова та ін.

Метою дослідження є висвітлення специфіки залучень та участі З. Гайдай у роботі журі вокальних конкурсів, вагомості цих проєктів у світовому музичному просторі, внеску співачки в професійний розвиток молодих радянських оперних співаків.

Виклад основного матеріалу. Участь у вокальних конкурсах є важливою складовою становлення особистості артиста, адже саме в умовах конкурсних змагань гартуються такі якості виконавця, як упевненість у своїх силах, сценічна витривалість, формуються навички публічних виступів, зокрема й перед членами журі, які ретельно оцінюють спів конкурсантів до найтонших вокально-виконавських нюансів. Конкурси, у свою чергу, допомагають виявити найкращих виконавців, сприяють обміну професійним досвідом, підтримці й розвитку естетичного і культурного рівня співаків-учасників, популяризації їхнього таланту в мистецьких колах та пропагуванню класичного вокального мистецтва загалом. Тому традиція проведення конкурсів завжди була й буде актуальною.

Конкурсний майданчик став невід'ємною частиною творчого життя З. Гайдай. Спробувавши на початковому етапі співацької кар'єри сили в якості учасниці і отримавши головну премію на Першому Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців, що пройшов 1933 р. в Москві [5, 14], вона через роки копіткої праці вже в статусі відомої та визнаної співачки почала отримувати запрошення для роботи в журі. Про одне з них було згадано в листі від 17 лютого 1957 р. до колеги – співака С. Данченка. Йшлося про відбіркове прослуховування радянських вокалістів у Москві для участі в Міжнародному конкурсі в Брюсселі (Бельгія), яке, попри висловлений З. Гайдай сумнів щодо його проведення через погіршення політичних відносин між державами, все ж відбулося [9, 20 зв.-21]. Вочевидь, схильність до подібних обговорень у повсякденні стала наслідком багаторічної діяльності співачки в умовах надмірної заідеологізованості тогочасного життя, коли творча реалізація митця напряму залежала від політичної кон'юнктури в країні. Про роботу З. Гайдай у складі журі в наступні роки дізнаємося з її робочих записів. Так, 1958 р. її знову запросили до Москви для роботи в журі Всесоюзного прослуховування з відбору співаків для участі в Міжнародному музичному конкурсі в Женеві (Швейцарія) [13, 2] – одному з провідних у світі, заснованому 1939 р. швейцарським композитором і органістом А. Ганьєбеном та віденським музикантом, який емігрував до Женеви, Ф. Лібстоклем [1]. Разом із нею тоді працювали такі відомі, здебільшого російські

митці, як хоровий диригент О. Свєшніков (голова), співаки О. Катульська, Н. Рождественська, Н. Дорліак, Г. Тіц та ін. [13, 11-14]. У лютому 1959 р. З. Гайдай залучили до Всеукраїнського конкурсу, який мав визначити учасників московського прослуховування, а той, у свою чергу, – Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Відні (Австрія) [13, 16-21]. У квітні 1960 р. мисткиня вкотре поїхала до Москви працювати в журі Всесоюзного відбору виконавців для участі в Міжнародному конкурсі імені Роберта Шумана [13, 21 зв.], заснованого 1956 р. до сторіччя з Дня смерті відомого німецького композитора і покликаного популяризувати, насамперед, його творчість [12]. У 1961 р. вона знову відвідала Москву для роботи в журі відбіркового прослуховування і визначення майбутніх учасників Міжнародного конкурсу імені Джордже Енеску в Румунії. Тоді їй випала нагода працювати під головуванням знаменитого російського тенора С. Лемешева [13, 46 зв.-47]. Отже, цей перелік засвідчує активне залучення З. Гайдай, як чи не найвідомішої української співачки того часу, до участі в роботі журі вокальних конкурсів, серед яких були доволі цікаві та престижні європейські проєкти. І це попри те, що, починаючи з другої половини 1940-х рр., країни Центральної та Східної Європи, які потрапили до сфери впливу СРСР, на противагу Заходу відділилися від нього «залізною завісою», що спричинило розв'язання «холодної війни» – протистояння на політичному, економічному та ідеологічному рівнях [3, 105-107]. Очевидно, що лібералізація суспільно-політичного життя в період так званої хрущовської «відлиги» середини 1950-х рр., яка стала переламним моментом у радянській історії, посприяла послабленню ідеологічного тиску, зокрема й на культурну сферу. У той період завдяки функціонуванню новостворених товариств дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами [2, 11] пожвавилися творчі контакти. Відбувся прогрес у сфері міжнародного туризму, що дозволило радянським громадянам отримати можливість виїздити за кордон (у 1957-1958 рр. – 1,5 млн.), а іноземним туристам – відвідати СРСР [2, 14]. Як наслідок, розширилися можливості для участі і в Міжнародних вокальних конкурсах. Та й кількість тих, які були організовані та проведені в СРСР, збільшилася. Так, у червні-липні 1957 р. З. Гайдай увійшла до складу журі конкурсу класичного співу в рамках Всесоюзного фестивалю молоді [7, 7-8], на якому було відібрано учасників VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві [7, 1]. Через рік стартував Міжнародний конкурс імені П. І. Чайковського [11], який у подальшому став доволі яскравою подією у світовій музичній культурі. А 1960 р. пройшов Перший Всесоюзний конкурс вокалістів ім. М. І. Глинки [13, 27 зв.].

Однак, незважаючи на лібералізацію суспільного життя, радянська політична система не зазнала кардинальних змін [2, 16]. Поїздки за кордон були офіційно дозволені, але цьому передувала складна процедура, пов'язана з перевіркою політичної надійності громадян, доцільності та обґрунтованості поїздок, роз'ясненням норм і правил поведінки за межами СРСР тощо. Всім цим займалася Комісія з виїздів за кордон, яка була створена в травні 1949 р. До її функцій також входило вивчення досьє претендентів на виїзд, яке, згідно з затвердженим у 1959 р. «Порядком надання документів…», утворювало цілу виїзну справу. Далеко не всі охочі відвідати зарубіжну країну отримували на це дозвіл у зв'язку з наявністю компрометуючих матеріалів (моральна нестійкість, прояв антирадянських настроїв, судимість і т. ін.) [14, 101-104], що породжувало страх «зіпсувати культивований всередині країни та поза нею позитивний образ радянської людини» [14, 104]. Звісно, через подібне коло перевірок та бюрократичної тяганини повинні були пройти й учасники Міжнародних вокальних конкурсів. І хоча таке творче відрядження навряд чи могло викликати у членів Комісії сумнів щодо доцільності, адже йшлося про репрезентацію досягнень вітчизняної вокальної школи на міжнародній арені та створення, тим самим, позитивного іміджу СРСР, перевірки благонадійності митців були не менш ретельними.

Безумовно, З. Гайдай, як людина не аполітична, перебувала в курсі всіх процесів другої половини 1950-х рр., однак змушена була лишитись осторонь закордонних відряджень, адже її запрошували до складу журі здебільшого внутрішньосоюзних відбіркових конкурсів. У журі безпосередньо Міжнародних конкурсів від СРСР могли потрапити головним чином московські артисти, і для співачки, яка за роки творчої діяльності вже усвідомила факт таких преференцій, це не було несподіванкою, що зрозуміло з характеру її висловлювання з цього приводу в листі до співака С. Данченка [9, 21]. Тим не менше, в межах СРСР її професіоналізм був затребуваний, саме тому в жовтні 1960 р. мисткиня отримала лист із запрошенням працювати в журі дебютного Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. І. Глинки, який відбувся в грудні того ж року в Москві. Окрім української співачки й педагога Одеської консерваторії О. Благовидової, яка обійняла посаду

заступника голови, вона була єдиною членкинею журі від України [7, 13-14]. Враховуючи те, що конкурс мав попередні відбори в союзних республіках, зокрема і в Києві [13, 24 зв.], конкуренція обіцяла бути високою, адже до Москви повинні були потрапити доволі професійні співаки. А це означало, що на членів журі, зокрема й на З. Гайдай, очікувала непроста робота з виявлення найкращих виконавців. Про перебіг цієї мистецької події можна дізнатися з її робочих записів.

Перший Всесоюзний конкурс вокалістів ім. М. І. Глинки проводився в три тури в Малій (перший і другий) та Великій (третій) залах Московської консерваторії [7, 13], які, в свою чергу, тривали по декілька днів (зокрема перший тур – цілих п'ять). Уважно проаналізувавши складені й занотовані З. Гайдай з метою подальшого обговорення характеристики вокально-виконавських можливостей і виступів усіх учасників конкурсу, нашвидкоруч записані їхні програми, виставлені бали, навіть подекуди вказане концертне вбрання тощо [13, 27 зв.-28 зв.], не важко дійти висновку про максимальне зосередження досвідченої артистки на конкурсних прослуховуваннях і професійні підходи до їх аналізу, а також усвідомлення відповідальності за прийняті в подальшому рішення щодо визначення переможців, які мають ґрунтуватися на оцінюванні найтонших деталей у вокально-виконавській практиці. Її судження щодо виступів деяких конкурсантів були доволі суворими, але навряд чи необ'єктивними чи упередженими, оскільки навіть власна студентка – старшокурсниця Л. Тюрменко – спочатку отримала невтішний відгук [13, 36], хоча в подальшому змогла опанувати себе та вибороти диплом. Співаки ж, покази яких відразу приємно вразили З. Гайдай і отримали від неї високі бали, дійсно стали лауреатами [13, 34-35, 45 зв.-46]. Наприклад, володарка першої премії Л. Філатова, один із виступів якої удостоївся такого захопливого відгуку: «Прекрасно звучала в Великому залі. Голос повний, рівний в усіх регістрах. Виконує розумно, переконливо, особливо добре Глінка "Не говори, что сердцу". <…>. Все в настрої» [13, 44]. І це при тому, що виконавиця хоча й співала в хорі Кіровського театру (нині – Маріїнський театр, м. Санкт-Петербург, Росія), проте не мала фахової освіти [13, 30]. Очевидним стає те, що професійна думка З. Гайдай також була вагомою і впливала на підбиття підсумків та остаточний результат конкурсів, які могли зіграти роль стартових майданчиків на шляху до реалізації в мистецтві, кар'єрного зростання та визнання співаків. Саме так відбулося у творчому житті Л. Філатової, яку після успіху на конкурсі запросили в стажерки, а потім солістки вище згаданого театру [4], що визначило вектор її подальшої мистецької діяльності.

Надзвичайно насиченою виявилася робота З. Гайдай під час відбору претендентів для участі в Міжнародному конкурсі молодих оперних співаків у Софії (Болгарія). Конкурсні прослуховування, що проходили в січні-лютому 1963 р., включали три тури, на останньому з яких – оперному – учасники повинні були виступити в спектаклі на сценах республіканських оперних театрів. Таким чином, З. Гайдай на першому й другому турах побувала в Москві, потім відвідала Ригу (Латвія), де разом із колегами мала оцінити сценічно-виконавську майстерність співаків Р. Бабак і К. Заріньша, та Одесу, де відбулися вистави за участі деяких інших відібраних виконавців [15, 9 зв.-15 зв.]. У Києві, крім перебування на конкурсних виставах «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччіні, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського і «Фауст» Ш. Гуно, вона проконсультувала конкурсанток З. Христич, яка підготувала партію Маргарити, та виконавицю ролі Чіо-Чіо-сан Л. Чконію [15, 18 зв.-19] – грузинську співачку, яка на початку 1960-х рр. переїхала до української столиці з метою творчої реалізації на сцені Київської опери. Маючи багаторічний досвід роботи над перевтіленням в образи цих оперних героїнь, артистка володіла напрацюваннями, в чомусь навіть винятковими, якими готова була поділитися з молодими солістками задля їхнього успіху. Зрештою, обидві вони, пройшовши всі випробування, були відряджені на конкурс [15, 21-21 зв.]. Про деякі подробиці його проходження та результати повідомила в листі до З. Гайдай російська співачка В. Барсова, яка, вочевидь, працювала в журі. Вона радо відзначила її майстерність як наставниці, спрямовану на підготовку Л. Чконії, яка мала в Софії великий успіх і отримала третю премію (першу здобули виконавиці з Великобританії та США, другу – співачка з Болгарії) [8, 10]. Те, що в цьому є величезна заслуга З. Гайдай, стверджувала і сама Л. Чконія [6].

Студенти З. Гайдай, враховуючи її численні запрошення для роботи в журі конкурсних прослуховувань, також мали можливість брати в них участь і мріяти про успіх, однак викладачка нечасто залучала їх до конкурсних змагань. Можливо, вона як вимоглива наставниця відчувала їхню неготовність репрезентувати її школу на широкий загал. Наприклад, відмова в участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Відні (Австрія) старшокурсниці К. Інкіній після невдалого для неї київського відбору не засмутила З. Гайдай. Викладачка вважала, що

цій студентці ще зарано виходити на московську сцену, де мав відбутися наступний етап прослуховувань всесоюзного масштабу [13, 21]. Загалом її ставлення до участі в Міжнародних конкурсах було дещо скептичним, оскільки З. Гайдай мала сумнів, що радянські співаки здатні на належному рівні інтерпретувати твори західноєвропейської класики [9, 21-21 зв.]. Хоча, приміром, на Міжнародному музичному конкурсі в Женеві (Швейцарія) 1958 р. другу й третю премії отримали російські співаки Н. Ісакова та Л. Морозов, а українська співачка З. Христич стала дипломанткою [13, 15]. Переможцем Міжнародного конкурсу імені Роберта Шумана в 1960 р. став російський співак В. Громадський [13, 24; 12]. І саме З. Гайдай була серед членів журі, які обрали цих виконавців для участі в зазначених конкурсах, що стала для них переможною. З іншого боку, мисткиня, спираючись на власний досвід, не могла не розуміти, що конкурсний майданчик здатний активізувати професійні й лідерські якості співака, загартувати характер, сприяти формуванню амбітних цілей, тому найбільш здібних і перспективних своїх студентів готувала до творчих випробувань. Саме так стартувала на великій сцені одна з вихованок її класу С. Данилюк. Невдача на Другому Всесоюзному конкурсі вокалістів ім. М. І. Глинки 1962 р. ще в студентські роки [15, 8 зв.-9] стала своєрідним поштовхом для майбутніх творчих звершень цієї співачки. У 1965 р. вона знову взяла участь у цьому конкурсі і виборола другу премію, а через рік – диплом Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського. На початку 1970-х рр. С. Данилюк поповнила нечисленну когорту радянських співаків, яким пощастило вдосконалити вокально-виконавську майстерність, пройшовши стажування в міланському театрі «Ла Скала» (Італія). Така нагода, як досягнення періоду хрущовської «відлиги», з'явилася 1960 р. [11]. Ціною великого працелюбства їй вдалося зробити кар'єру оперної виконавиці, виступати з концертними програмами, отримати почесне звання народної артистки СРСР [10]. Безумовно, в цьому успіху була велика заслуга і З. Гайдай.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше висвітлено передумови та особливості діяльності З. Гайдай у складі журі вокальних конкурсів, проведення яких припало на роки «холодної війни» і хрущовської «відлиги» другої половини 1950-х – початку 1960-х рр. Цей період відзначився послабленням ідеологічного тиску на всі сфери життя суспільства, завдяки чому радянські співаки отримали змогу брати участь у значній кількості вокальних конкурсів, зокрема й закордонних, а українській мисткині випала нагода сприяти професійному становленню найкращих із них.

Висновки. Отже, З. Гайдай як одну з найвідоміших українських співачок радянської доби було активно залучено до роботи в журі багатьох вокальних конкурсів здебільшого Всесоюзного рівня, де здійснювався відбір учасників Міжнародних вокальних проєктів. Розширення можливостей для виступу радянських співаків на міжнародному рівні, стажування в Італії відбулося завдяки хрущовській «відлизі» другої половини 1950-х рр., коли були створені умови для оптимізації культурно-мистецької сфери та розвитку творчих контактів з іншими країнами. Попри політичну регламентованість культурного життя в СРСР та складнощі, пов'язані з відсутністю вільного виїзду в закордонні творчі відрядження, участь у вокальних конкурсах, яка була здатна підвищити мотивацію професійного зростання, сприяти розвитку професійних якостей та набуттю популярності, стала бажаною і важливою складовою виконавської практики для багатьох радянських співаків. Найталановитішим із них вдалося стати лауреатами та в подальшому реалізуватися в мистецтві, зокрема на оперній сцені. І велика заслуга в цьому належить З. Гайдай, яка, беручи участь в оцінюванні учасників здебільшого відбіркових московських конкурсів, не знехтувала своїми фаховими обов'язками та змогла проявитися під час роботи в конкурсних журі як досвідчена артистка, викладачка і наставниця для молодого покоління співаків.

Література

1. The competition. Concours de Geneve. International music competition. URL: https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/ (дата звернення: липень 2020).

2. Даниленко В. Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської «відлиги». Україна XX століття: культура, ідеологія, політика. 2008. Вип. 14. С. 3-17.

3. Іванов О.В. «Холодна війна»: США-СРСР-Китай (з позиції сьогодення). Науковий вісник Дипломатичної академії України. 2016. Вип. 23(1). С. 104-108.

4. К юбилею Людмилы Филатовой. 06.10.2020. Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/news1/2020/10/06_1/ (дата звернення: 18 січня 2021).

5. Кострица М.Ю. Солов'їна полісянка. Зоя Гайдай. Житомир: М. Косенко, 2011. 52 с.

6. Ламара Чкония – первые творческие успехи. 1963 год, 17 сентября, г. Киев. URL: https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post359177435/ (дата звернення: липень 2020).

7. Лист Міністерства культури СРСР із запрошенням взяти участь як члена журі Всесоюзного конкурсу вокалістів та накази Міністра культури СРСР про підготовку конкурсів. Рос. мова. Машинопис. Почато 10 жовтня 1956 р. Закінчено 24 жовтня 1960 р. // ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 308. 14 арк.

8. Листи Барсової В. 19 грудня 1962 р. – грудень 1964 // ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 82. 17 арк.

9. Листи Данченку С. та Воліковській І. Рос. мова. Почато 6 серпня 1949 р. Закінчено 14 жовтня 1964 р. // ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 58. 62 арк.

10. Марцинович Д. Советские примадонны: Светлана Данилюк. Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. URL: https://www.belcanto.ru/sov-danilyuk.html (дата звернення: липень 2020).

11. Медведева Ю. Импорт Ла Скала: Как Екатерина Фурцева привезла мировую культуру за железный занавес. 5 сентября 2016. Bird In Flight. URL: https://birdinflight.com/ru/mir/20160905-import-la-skaly-kak-ekaterina-furtseva-privezla-mirovuyu-kulturu-za-zheleznyj-zanaves.html (дата звернення: липень 2020).

12. Международный конкурс имени Роберта Шумана. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb. Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. URL: https://www.belcanto.ru/schumann_competition.html (дата звернення: липень 2020).

13. Робочі записи З. М. Гайдай як члена журі вокальних конкурсів. Почато 1958 р. Закінчено 1961 р. // ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 402. 48 арк.

14. Чистиков А.Н. «Разрешен выезд…»: Деятельность Комиссии по выездам за границу в 1949-1962 гг. Петербургский исторический журнал. 2017. № 4. С. 100-119.

15. Щоденник. Записи проведення ІІ-го конкурсу ім. Глінки в Москві. Прослуховування на молодіжний конкурс співаків у Софії. Рукопис. Крайні дати: 8 грудня 1962 р. – 10 грудня 1964 р. // ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 47. 25 арк.

References

1. The competition. Concours de Geneve. International music competition. Retrieved from: https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/ (access date: July 2020) [in English].

2. Danylenko, V. (2008). Political changes in the USSR and Ukraine during the Khrushchev «Thaw». Ukrajina XX stolittja: kuljtura, ideologhija, polityka, 14, 3-17 [in Ukrainian].

3. Ivanov, O.V. (2016). «Cold War»: USA-USSR-China (from today's standpoint). Naukovyj visnyk Dyplomatychnoji akademiji Ukrajiny, 23(1), 104-108 [in Ukrainian].

4. To the anniversary of Lyudmila Filatova. 06.10.2020. Mariinsky Theatre. Retrieved from: https://www.mariinsky.ru/news1/2020/10/06_1/ (access date: January 18, 2021) [in Russian].

5. Kostrycja, M.JU. (2011). Nightingale Polisjanka. Zoja Ghajdaj. Zhytomyr: M. Kosenko [in Ukrainian].

6. Lamara Chkoniya – the first creative successes. September 17, 1963, Kiev. Retrieved from: https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post359177435/ (access date: July 2020) [in Russian].

7. Letter from the Ministry of Culture of the USSR with an invitation to participate as a member of the jury of the All-Union Vocal Competition and orders of the Minister of Culture of the USSR on the preparation of competitions. Typescript. Started on October 10, 1956. Finished on October 24, 1960. F. 147. Descr. 1. Case 308. 14 sheets, CSAMLA of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine), Kyiv [in Russian].

8. Letters of Barsova V. December 19, 1962 – December 1964. F. 147. Descr. 1. Case 82. 17 sheets, CSAMLA of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine), Kyiv [in Russian].

9. Letters to Danchenko S. and Volikovska I. Started on August 6, 1949. Finished on October 14, 1964. F. 147. Descr. 1. Case 58. 62 sheets, CSAMLA of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine), Kyiv [in Russian].

10. Martsinovich, D. Soviet prima donnas: Svetlana Danilyuk. Belcanto.ru. Klassicheskaya muzyka, opera i balet. Retrieved from: https://www.belcanto.ru/sov-danilyuk.html (access date: July 2020) [in Russian].

11. Medvedeva, Yu. Import of La Scala: How Yekaterina Furtseva brought world culture behind the Iron Curtain. September 5, 2016. Bird In Flight. Retrieved from: https://birdinflight.com/ru/mir/20160905-import-la-skaly-kak-ekaterina-furtseva-privezla-mirovuyu-kulturu-za-zheleznyj-zanaves.html (access date: July 2020) [in Russian].

12. International Robert Schumann Competition. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb. Belcanto.ru. Klassicheskaya muzyka, opera i balet. Retrieved from: https://www.belcanto.ru/schumann_competition.html (access date: July 2020) [in Russian].

13. Working notes of Z. M. Ghajdaj as a member of the jury of vocal competitions. Started in 1958. Finished in 1961. F. 147. Descr. 1. Case 402. 48 sheets, CSAMLA of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine), Kyiv [in Ukrainian].

14. Chistikov, A.N. (2017). «Permitted to travel…»: The activities of the Commission on trips abroad in 1949-1962. Peterburgskiy istoricheskiy zhurnal, 4, 100-119 [in Russian].

15. Diary. Records of the II competition named after Glinka in Moscow. Audition for the youth competition of singers in Sofia. Manuscript. December 8, 1962 – December 10, 1964. F. 147. Descr. 1. Case 47. 25 sheets, CSAMLA of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine), Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 22.03.2021

УДК 784.038.51 (477)

Цитування:
Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 179-183.

Muravitska S. (2021). Classical crossover in the modern musical space of Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 179-183 [in Ukrainian].

Муравіцька Світлана Степанівна,
старший викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
https://orcid.org/0000-0002-9378-0186
muravytska.svitlana@tnu.edu.ua

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Мета роботи. У статті розглянуто ґенезу класичного кросовера та прослідковано його розвиток в українському культурно-мистецькому просторі. **Методологія дослідження** передбачає поєднання історико-культурного, аналітичного та компаративного методів, що дозволило з'ясувати місце класичного кросоверу в сучасній музичній культурі. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в українській науці вперше розглядаються українські представники класичного кросовера. **Висновки.** На межі XX – XXI ст. одним із напрямів, що синтезує здобутки академічного і естрадного (рок, поп, електронна музика) мистецтва, став класичний кросовер. Витоки цього напряму є більш давніми і сягають корінням 1960-х рр., коли здійснювалися перші спроби синтезу академічного та естрадного виконавства. Відомі українські співаки академічної школи Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, Д. Петриненко, Л. Остапенко виконували як класичні, так і естрадні твори. Сьогодні яскравим прикладом синтезу академічного і естрадного вокального мистецтва є дуети Ф. Мустафаєв – Т. Самая та В. Степова – В. Сінчук. Українська співачка, сопрано нового покоління Аріна Домські є єдиною представницею української сцени, яка послідовно звертається до напряму класичного кросовера, синтезуючи у різний спосіб естрадний та академічний вокальний репертуар.

Ключові слова: академічне музичне мистецтво, вокальна естрада, звукоформування, класичний кросовер.

Muravitska Svitlana*, Senior Lecturer of the Department of Variety Art Singing of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, PhD Student at the National Academy of Culture and Art Management*

Classical crossover in the modern musical space of Ukraine

The purpose of the article is to consider the genesis of the classical crossover and traces its path of development in the Ukrainian cultural and artistic space. **The methodology** involves a combination of historical and cultural, analytical, and comparative methods, which clarified the place of the classical crossover in modern music culture. **The scientific novelty** of the study is that for the first time in Ukrainian science, Ukrainian representatives of the classical crossover are considered. **Conclusions.** At the turn of the 20th – 21st centuries one of the areas that synthesize the achievements of academic and variety (rock, pop, electronic music) art has become a classic crossover. The origins of this trend are more ancient and go back to the 1960s when the first attempts were made to synthesize academic and variety performance. Famous Ukrainian singers of the academic school D. Hnatiuk, Yu. Gulyaev, A. Mokrenko, D. Petrinenko, L. Ostapenko performed both classical and variety works. Today, a striking example of the synthesis of academic and variety vocal art is the duets of F. Mustafayev – T. Samaya and V. Stepova – V. Sinchuk. Ukrainian singer, soprano of the new generation Arina Domski is the only representative of the Ukrainian scene, which consistently turns to the direction of the classical crossover, synthesizing in its performance variety and academic vocal repertoire.

Key words: musical art, mass culture, academic music, variety art vocal, vocal performance, sound formation, classical crossover.

Актуальність теми дослідження. Творчість співаків, які працюють у напряму класичного кросовера, можна вважати еталоном для сучасного естрадного вокального виконавства. Цей стиль налічує багато прихильників, і це, безумовно, демонструє масштабність класичного кросоверу як художнього явища. Однак сьогодні в Україні таких виконавців, що органічно поєднують академічний спів та сучасну музику неакадемічних напрямів, майже не має. Основними причинами відсутності в Україні виконавців класичного кросоверу є особливості соціокультурної ситуації, а саме

©Муравіцька С. С., 2021

несформованість відповідної слухацької аудиторії. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються в сучасній українській естраді і шоу-бізнесі, виникає потреба розвитку та промоції цього дуже популярного у світі напряму в сучасній вокальній естрадній музиці. Для того, щоб класичний кросовер зміг зайняти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує не лише промоції та державної підтримки, а й детального наукового розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Синтез класичної та естрадної музики, у тому числі напрям класичний кросовер, вивчали у своїх працях українські (М. Мозговий, В. Тормахова, Т. Самая), російські (А. Цукер, Л. Данько, Д. Журкова, Л. Баяхунова, О. Семенченко) науковці. Однак творчість українських виконавців, у творчості яких можна вбачати паростки класичного кросовера як актуального напряму сучасного естрадного мистецтва, ще не розглядалося. Дослідження класичного кросовера надасть можливість визначити його художньо-естетичні характеристики як самостійного напряму вокального мистецтва естради та визначити перспективи розвитку в українському культурно-мистецькому просторі.

Мета статті – виявити ґенезу напряму класичний кросовер та прослідкувати його розвиток в українському культурно-мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу. Стан сучасного музичного мистецтва помітно відрізняється від художньої творчості минулих епох своєю прогресивністю, динамічністю та сміливими мистецькими експериментами. Однак найкращі класичні музичні твори продовжують звучати зі сцени як в оригінальному, так і в оновленому (зміна аранжування та вокально-виконавських прийомів, режисерських ідей, сценографії тощо) вигляді. «Осучаснення» класики допомагає її популяризувати та знайомити публіку зі світовими шедеврами музичного мистецтва.

На думку української мистецтвознавиці Т. Самаї, одним із базових принципів естрадного мистецтва є синтетичність, до якого належить музична естрада (джаз, рок та поп-напрями). В такому контексті класичний кросовер як синтетичний напрям можна сміливо розглядати як естрадний, де відбувається гармонічне поєднання елементів класичної музики з страдними течіями. Дослідження класичного кросовера як мистецького феномена має величезний потенціал для розвитку естрадознавства завдяки ґрунтовним дослідженням творчих досягнень представників цього напряму.

Творчі експерименти синтезу класики та естрадної музики активно відбувалися в останній декаді ХХ століття. Перш за все, слід згадати проєкт «три тенори» у складі Лучано Паваротті, Пласідо Домінго й Хосе Карераса, які у 1990 році на церемонії відкриття світового кубку ФІФА у Римі (Італія) презентували оперне мистецтво масовій аудиторії поза станами традиційного оперного театру. Цікавим продовженням був багаторічний проєкт Лучано Паваротті під назвою «Лучано Паваротті і друзі», основою якого були вокальні номери з відомими поп- та рок-співаками, серед яких Стінг, Дж. Браун, Е. Клептон, С. Діон, Б. Адамс, Е. Джон, Л. Річі, М. Керрі, Ені Ленокс та інші.

Цікавими пошуками нових музичних форм поєднання року з класичною традицією можна розглядати славетну «Барселону», виконану рок-співаком Фредді Мерк'юрі та представницю італійської школи bel canto Монсеррат Кабальє. Серед яскравих представників класичного кросовера – Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Алессандро Сафіна, Емма Шаплін, Джош Гробан та ін. Цей жанр набув такої великої популярності, що журнал «Billboard» з середини 1990-х рр. створив для кросоверу окремий чарт серед своїх хіт-парадів. Також *класичний кросовер* (classical crossover) офіційно був зафіксованим як номінація музичної премії «Grammy».

Якщо говорити не про західну, а українську естрадну музику, то формування цього напряму відбувалось в інших соціальних-культурних умовах. 1960-ті рр. в СРСР, куди входила й Україна, ознаменовані не лише бурхливим науково-технічним прогресом, що змінив погляд на мистецтво, а й змінами на ідеологічному ґрунті. Під впливом західної культури радянська естрада збагачується новими музичними ритмами та стилями, з'являється нова естетика звуку, яку нині називають «саунд» (від англ. sound – звук, звучання). Естрадно-вокальне мистецтво починає відігравати важливу роль у відродженні та актуалізації національних традицій, в інтеграції та культурному розвитку суспільства.

У вокальній естраді відбуваються значні зміни: пісні агітаційного і пропагандистського характеру поступаються місцем творах ліричного спрямування. З'являються вокальні шедеври, що стали класикою української вокальної естради: «Пісня про рушник», «Два кольори», «Чорнобривці», «Києве мій» та ін. Їхніми авторами були відомі академічні композитори І. Шамо, П. Майборода, О. Білаш та ін., які писали на вірші провідними поети-

піснярами М. Ткачем, А. Малишком, Б. Олійником, Д. Луценком, М. Сингаївським, Д. Павличком та ін. Ці пісні були наповнені мотивами високої і ніжної лірики, любові до матері, рідної землі, маленької батьківщини. Для виконання естрадних пісень запрошували співаків з академічною вокальною школою, серед яких назвемо Ю. Гуляєва, Д. Гнатюка, Л. Остапенко, А. Мокренка, Д. Петриненко та ін. Ці виконавці були універсальними співаками-сумісниками, які «враховували специфіку усіх трьох основних вокальних напрямів – народного, академічного та естрадного. Їх унікальна природна обдарованість, майстерність проникнення в таємниці вокального естрадного мистецтва протиставлялася всім негативним судженням щодо масової пісні. У світовому сучасному вокальному мистецтві цей синтез має свою назву – "класичний кросовер"» [4, 19].

Розглядаючи сучасний стан *класичного кросоверу* в Україні, можемо стверджувати, що на українській національній естраді він, на жаль, й досі ще у процесі становлення. Серед поодиноких прикладів згадаємо дует Народного артиста України Фемій Мустафаєва і заслуженої артистки України Тетяни Самаї, які у 2003 р. на фестивалі «Слав'янський Базар у Вітебську» в концерті майстрів мистецтв України виконали пісню Франческо Сарторі «Time to Say Goodbye» на український переклад Наталії Науменко «Час казати прощай». Їх виконання є яскравим прикладом класичного кросовера, де поєднуються академічний і естрадний вокал як у вокальній естетиці, так і у звукоформуванні. Ф. Мустафаєв спирається на вокальну естетику «еталонного» співацького звуку зі звукоформуванням у високій позиції. Т. Самая формує звук у мовленнєвій позиції та використовує сучасну вокальну естетику (субтон), притаманну естрадному вокалу.

До класичного кросоверу можна віднести дует Народної артистки України Валентини Степової та соліста рок-гурту «Галактика» Вячеслава Сінчука, які у 2003 р. виконали пісню Хуліо Іглесіаса «When You Tell Me That You Love Me» в сольному концерті артистки. І якщо В. Сінчук співає з притаманною рок-виконавцям експресивною енергією, то В. Степова, вихованка класу Є. Мірошниченко, залишається в межах класичної української вокальної школи. Свої пошуки у напрямі класичного кросоверу артистка продовжила і далі, її репертуар сьогодні складається як з класики, так і з естрадних та українських народних пісень.

Серед молодих українських виконавців, що звертаються до напряму класичний кросовер, можна назвати Аріну Домські, яку називають сопрано нового покоління. Вона отримала академічну вокальну освіту у Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра та Національній музичній академії імені П. І. Чайковського у класі народної артистки СРСР Діани Петриненко. На сьогоднішній день вона є однією з відомих виконавиць у цьому напряму не лише в Україні, але і в Східній та Західній Європі. Аріна Домські затребувана і користується популярністю, доказом того є повні концертні зали, де вона виступає. Репертуар співачки складається з композицій, які вона виконує англійською, італійською, китайською, французькою, чеською, українською та іншими мовами. На її концертах панує неймовірна атмосфера, що дозволяє глядачеві поринути в світ духовності, краси та гармонії високого музичного мистецтва.

Слід зауважити, що сама Аріна початок своєї творчої кар'єри пов'язувала з шоу-індустрією в напрямі поп-музики: вона брала участь в талант-шоу «Фабрика зірок» (2007) та «Суперзірка» (2010), випустила кілька кліпів у 2008 р., виступала на національному відборі на пісенний конкурс «Євробачення» у 2010 р. Цього ж року Аріна Домські отримує гран-прі «Фаворити успіху» в номінації «Прорив року», а компанія «Moon records» випускає її дебютний альбом під назвою «Коли думаємо про одне».

Однак молода співачка відчувала потребу у подальших творчих пошуках власної індивідуальності та зосередилася на студійній роботі. Після року експериментів вона презентувала свій перший сингл «Ті amero» в напрямі класичний кросовер. Перший публічний виступ співачки в новому амплуа відбувся на Віденському балі в Казахстані. В 2011 р. відеокліп на цю композицію потрапив в ротацію британського музичного телеканалу CMTV і ознайомив європейського глядача з Аріною Домські. Так почався творчий період співачки в напрямі класичний кросовер.

Бажання створити власний індивідуальний імідж та впізнаваний саунд, а також реалізація унікальних можливостей поєднання академічного та естрадного вокалу підштовхнуло Аріну Домські до ідеї створення масштабного концертного проєкту, здатного привернути увагу публіки до високого мистецтва. Так з'являється унікальне дійство «Opera Show», в якому презентовані фрагменти відомих оперних шедеврів різних епох. Глядач на концерті може ознайомитися з творами Г. Генделя, В. А. Моцарта, О. Бородіна, П. Чайковського, Дж. Пуччіні, а також сучасною академічною музикою. Театральне дійство упродовж 90 хвилин складається з 24 номерів, що охоплюють різні епохи і художні напрямки Вистава супроводжується світловим оформленням,

реквізитом, відеоінсталяціями, хореографічними постановками. Номери в програмі – це окремі театральні історії, в яких задіяні: музиканти, хор та балет [6].

Однією з головних особливостей програми «Opera Show» Аріни Домскі є шоу, яке ламає стереотипи сприйняття класичної музики, та осучаснене звучання класичних музичних композицій. Її концерт – це театралізоване шоу, в якому задіяний оркестр, артисти балету, реквізит і відеоінсталяції, а кожен твір – це маленька театральна історія. Аріна Домські у програмі «Opera Show» виступає у ролі виконавиці, продюсера, режисера і автора своєї музики. У мистецькому проєкті «Opera Show» усі вокальні твори створені за літературними текстами самої співачки, а тематика номерів демонструє широкий діапазон інтересів артистки. Оригінальний репертуар Аріни Домскі відрізняється від музичних композицій інших відомих представників напряму класичний кросовер. Сама співачка говорить про це так: «Якщо розглядати виконавців цього напряму з інших країн, то я відрізняюсь від колег тим, що велика частина мого репертуару заснована на оригінальних творах. Я не роблю кавер-версії композицій Сари Брайтман, Андреа Бочеллі, як робить більшість співаків. Я створюю свої твори. Навіть якщо і включаю в репертуар відомі композиції, то і їм намагаюся надати оригінальне звучання» [3].

Зробимо невеличкий екскурс по музичних сторінках мистецького проєкту Аріни Домські. Програма «Opera Show» складається з двох актів. Перший акт відкриває номер «Dance of life», що спирається на тему Г. Ф. Генделя з «Сарабанди». У творі ми бачимо синтез академічної традиції і танцювальної естради завдяки поєднанню генделівської мелодії з ритмікою диско-стилю, семплами («sample» − зразок), репом, а також використання елементів балетної пластики. Таке поєднання електронної музики та акустичних інструментів, чергування рефренів у вигляді рокових рифів завершується у коді вокальним колажем подібно до Емми Шаплін з фільму «П'ятий елемент».

У номері «Adagio» використана тема Б. Марчелло – Й. С. Баха (Адажіо D-moll), заснована на гармонічній секвенції, що є характерним як для музики бароко, так і для сучасної. Аріна Домскі переважно співає в академічній (високій) позиції і лише інколи використовує мовленнєву (естрадну). В цій сцені ми бачимо синтез не лише у музичній складовій, а й у хореографічній через використання балетною групою трюкових елементів як сучасних танців, так і класичних екзерсисів.

У виконавській техніці співачка застосовує прийом субтон в поєднанні із активним сформованним звуком. Наприклад, сьомий номер «Чіо-Чіо-Сан», заснований на знаменитій арії з опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй» вирішений яскравою сценографією з аранжуванням, що стилістично нагадує творчість французької співачки Мілен Фармер, гурту «Енігма», а вокальна виконавська манера перегукується з італійкою Джорданою Філіппою.

Другий акт вистави починає арія «Відлітай на крилах вітру» з опери О. Бородіна «Князь Ігор», яка зроблена як синтез стилів хаус і диско. Друга сцена продовжує російський вектор класичної музики твором П. Чайковського «Адажіо» з його балету «Лебедине озеро». Новацією співачки є виконання цієї відомої теми англійською мовою в поп-стилі з відхиленням в гармонічній структурі.

Деякі номери розпочинаються через відео-бріджи Аріни Домскі, як, приміром, третя сцена – вступ до балету «Лускунчик» П. Чайковського, що креативно переходить до знаменитого «Щедрика» в аранжуванні М. Леонтовича.

Четверта сцена, побудована на темі Е. Гріга «Solveig», що також синтезується з сучасними ритмами. Молода співачка у своєму проєкті не забула звернутися і до мюзиклу, зокрема включила в свою програму твір з відомого мюзиклу Е. Ллойд Веббера «Примара опери».

У шоу доречно продумана аудіовізуалізація, що робить його сучасним, при цьому зберігаючи класичні театральні традиції. Для кожної пісні підібрано відеофон, кольорова гама, створена відповідна атмосфера до історичної епохи – все це збагачує та доповнює сприйняття музичних творів. У деяких номерах було використано сучасну графіку, відтворювалися ескізи театральних художників-декораторів минулого століття, застосовувалися світлові спецефекти, наприклад «оживлення» картини С. Боттічеллі «Весна».

Музичні критики відзначають, що «"Opera Show" Аріни Домскі – новий формат театральної постановки, який успішно апробований в нашій країні і за кордоном. Він допоможе залучити в оперний театр значні потоки слухачів: як шанувальників жанру, так і широкі маси людей, що живуть в атмосфері популярної культури. Крім того, стильове оновлення традиційного, апробованого століттями жанру, видається необхідною умовою для його подальшого успішного функціонування в епоху глобалізації та конвергенції цінностей різних культур» [7].

Проєкт був високо оцінений на щорічній церемонії нагородження міжнародною премією в галузі мистецтва «Diafa Awords» у 2018 р. в Дубаї, яку також називають «Арабським Оскаром». Цей захід транслювали в прямому ефірі телеканалу LBC і найбільшого музичного каналу регіону «Rotana Music». Аріна Домскі відкривала своїм виступом церемонію нагородження, де її шоу отримало премію за популяризацію класичної музики в світі, за прищеплення культурних цінностей, що фактично і є головним завданням напряму класичний кросовер.

Аналізуючи творчість співачки Аріни Домські, ми констатуємо, що вітчизняні музичні навчальні заклади сьогодні продовжують успішно виховувати талановитих артистів-вокалістів. Однак існують причини, з яких артисти не можуть себе реалізувати і в естрадному мистецтві, і в академічному. Приміром, в вокальному мистецтві естради це може бути надмірне захоплення технологіями шоу-індустрії з використанням примітивного, беззмістовного музичного матеріалу. Також можуть бути несприятливі умови в концертно-студійній роботі. Згадаємо й відсутність установ та творчих організацій в Україні, які підтримували б молоді кадри у їх творчих пошуках. Ця проблема лежить передусім в економічній площини, ніж стосується дефіциту високопрофесійних спеціалістів, які вимушені шукати свою затребуваність за кордоном. Підтримка класичного кросоверу дасть можливість розширити художньо-естетичні характеристики національної вокальної культури.

Висновки. На межі XX – XXI ст. одним із напрямів, що синтезує здобутки академічного і естрадного (рок, поп, електронна музика) мистецтва, став класичний кросовер. Витоки цього напряму є більш давніми і сягають корінням 1960-ті рр., коли здійснювалися перші спроби синтезу академічного та естрадного виконавства. Відомі українські співаки академічної школи Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, Д. Петриненко, Л. Остапенко виконували як класичні, так і естрадні твори. Сьогодні яскравим прикладом синтезу академічного і естрадного вокального мистецтва є дуети Ф. Мустафаєв – Т. Самая та В. Степова – В. Сінчук. Українська співачка, сопрано нового покоління Аріна Домські є єдиною представницею української сцени, яка послідовно звертається до напряму класичного кросовера, синтезуючи у різний спосіб естрадний та академічний вокальний репертуар.

Література

1. Баяхунова Л. Б. Классический кроссовер в культурном пространстве России. URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/ articles/2012/03/2012-03_r_kvm-s7.pdf (дата звернення 18.10.2019).

2. Журкова Д. А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореф. дисс. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Москва, 2012. 32 с.

3. Зайцева Т. Арина Домски: «Мои главные вершины еще впереди!». URL: http://pressorg24.com/society/4668-arina-domski-moi-glavnye-vershiny-eshche-vperedi (дата звернення 21.11.2019).

4. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 153 с.

5. Семенченко Е. В. Классический кроссовер как объект массовой культуры. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 165–167.

6. Opera Show – одно из самых роскошных и эксклюзивных и шоу в мире. URL: http://arinadomski.com/offers/opera_show/ (дата звернення 23.04.2020).

7. Opera Show – Arina Domski. URL: https://korrespondent.net/lifestyle/afisha/4150550-Opera-Show-Arina-Domski (дата звернення 11.04.2020).

References

1. Bayakhunova, L. B. (2012). Classical crossover in the cultural space of Russia. URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2012/03/2012-03_r_kvm-s7.pdf [in Russian].

2. Zhurkova, D. A. (2012). Classical music in modern mass culture of Russia. Extended abstract of the candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Zaitseva, T. (2016). Arina Domski: «My main peaks are still ahead!». URL: http://pressorg24.com/society/4668-arina-domski-moi-glavnye-vershiny-eshche-vperedi [in Russian].

4. Samaya, T. V. (2019). The Variety Vocal Art: Ukrainian context. Kyiv [in Ukrainian].

5. Semenchenko, E. V. (2016). Classical crossover as an object of mass culture. Historical, philosophical, political, and legal sciences, cultural studies, and art history. Questions of theory and practice, no.1 (63), pp. 165-167 [in Russian].

6. Opera Show is one of the most luxurious and exclusive shows in the world. URL: http://arinadomski.com/offers/opera_show [in Russian].

7. Opera Show – Arina Domski. URL: https://korrespondent.net/lifestyle/afisha/4150550-Opera-Show-Arina-Domski [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021

УДК 785

Цитування:
Костеньов О. Л. Джазова інструментальна музика другої половини XX – початку XXI століття: виразово-стильові та культурологічні аспекти. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 184-189.

Kostenov O. (2021). Jazz instrumental music of the second half of the XX – the beginning of the XXI century: expressional, style and culturological aspects. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 184-189 [in Ukrainian].

Костеньов Олександр Леонідович,
аспірант кафедри музикознавства
та музичної освіти
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-1844-0069
kostenev@ukr.net

ДЖАЗОВА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ВИРАЗОВО-СТИЛЬОВІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Мета роботи – аналіз стильового розвитку джазової інструментальної музики другої половини XX – початку XXI ст. в контексті становлення академічної музики та європейської культури. **Методологія** дослідження передбачає застосування історичного, культурологічного, аналітичного та порівняльного методів, що дозволяє розкрити особливості стильового розвитку джазової інструментальної музики зазначеного періоду. **Наукова новизна** полягає в дослідженні стильового розвитку джазової інструментальної музики другої половини XX – початку XXI ст. в контексті становлення академічної музики та європейської культури. **Висновки.** Нині сучасна джазова інструментальна музика є серйозним концептуальним мистецтвом, яке існує в найрізноманітніших формах і стилях. Можна стверджувати, що кожен стильовий напрям, який виникав у джазовому мистецтві в другій половині XX – початку XXI ст. базується на змішуванні виразових елементів різних стилів. Як в академічній музиці, так і в джазі полістилістика закладає підвалини для формування мішаного або синтетичного стилю, музичної метамови, або, як зазначає В. Сильвестров, всеохоплюючого музичного стилю.

Ключові слова: джазова інструментальна музика, академічна музика, Європейська культура, стиль, виразово-стильовий розвиток (джазової) музики.

Kostenov Oleksandr, *Postgraduate Student of Institute of Arts named after Borys Grinchenko*

Jazz instrumental music of the second half of the XX – the beginning of the XXI century: expressional, style and culturological aspects

The purpose of the article is to analyze the stylistic development of jazz instrumental music of the second half of the XX –the beginning of the XXI century in the context of the formation of academic music and European culture. **The methodology** involves the use of historical, culturological, analytical, and comparative methods, which reveals the features of the stylistic development of jazz instrumental music of this period. **The scientific novelty** lies in the study of the stylistic development of jazz instrumental music of the second half of the XX –the beginning of the XXI century in the context of the formation of academic music and European culture. **Conclusions.** Nowadays, modern jazz instrumental music is a serious conceptual art that exists in a variety of forms and styles. It can be argued that every style emerged in jazz in the second half of XX – the beginning of the XXI century based on mixing expressive elements of different styles. Both in academic music and in jazz, polystylistic lays the foundations for the formation of a mixed or synthetic style, a musical metalanguage, or, as V. Silvestrov points out, an all-encompassing musical style.

Key words: jazz instrumental music, academic music, European culture, style, expressive and stylistic development of (jazz) music.

Актуальність теми дослідження. Музична культура другої половини XX – початку XXI ст. – різноманітне і неоднорідне явище, складовою якого є різні форми, жанри, стилі, напрямки музичного мистецтва, в тому числі й таке яскраве і оригінальне явище, яким є джазова музика. Очевидно, що останню недоречно ізолювати від академічної музики,

©Костеньов О. Л., 2021

що дає підставу говорити про взаємозв'язок цих видів музичної культури. Відтак у статті стильовий розвиток джазової інструментальної музики зазначеного періоду аналізується в контексті розвитку академічної музики та європейської музичної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Зважаючи на те, що джазова музика другої половини XX – початку XXI ст. є досить різноманітною за стильовим та жанровим розвитком, це пояснює не менш розмаїту тематику публікацій, присвячених джазовій музичній культурі цього періоду. Зокрема, значна частина публікацій зосереджена на загальних питаннях розвитку джазу (М. Барановська [1], В. Конен [5], Е. Овчинников [9], В. Олендарьов [10], Д. Теребун [18], О. Яхно [23]). Питанням взаємозв'язку джазової та академічної музики присвячені роботи О. Воропаєвої [2], Дж. Коллієра [4], М. Матюхіної [7], В. Сарджента [14], В. Сирова [17], Д. Ухова [20], А. Чернишова [22] та інших. Стильові особливості розвитку джазової музики висвітлюються у роботах Є. Мошака [8], Т. Полянського [13], Б. Стецюка [16], В. Тормахової [19], О. Федорченка [21] та інших. Водночас слід зазначити, що в музикознавчій літературі джазова музика, в тому числі її стильовий розвиток, фактично не розглядаються в розрізі процесуального буття культури.

Мета роботи – аналіз стильового розвитку джазової інструментальної музики другої половини XX – початку XXI ст. в контексті становлення академічної музики та європейської культури в зазначений період.

Виклад основного матеріалу статті. Як відомо, академічна музика у другій половині XX ст. постала перед необхідністю розв'язання складного питання. З одного боку, на 1950–1960 роки припадає завершення пошуку все нових засобів музичної виразовості, з іншого, – необхідно було шукати нові шляхи щодо розвитку музики. Відповідно, в цей період академічна музика стала на шлях поєднання здобутків авангардного напрямку та актуалізації виразово-стильових аспектів попередніх періодів її розвитку.

Такі тенденції зумовлені розвитком європейської культури, яка в ці десятиліття (1950–1960 рр.) актуалізує ретроспективні інтенції; вони були спрямовані як на підсумок авангардного розвитку в музиці, так і на аналіз становлення культури та мистецтва загалом [12].

У музикознавстві ці тенденції розглядають у контексті полістилістики, формування мішаного стилю [6] тощо. Викликає зацікавлення висловлена в 1990 році думка В. Сильвестрова про формування в сучасній музиці всеохоплюючого музичного стилю («Мені здається, зараз виникає якась нова музична ситуація, можливо, початок певного всеохоплюючого універсального стилю» [15, 116]), яка зберігає свою актуальність і сьогодні.

Варто також вказати на концепцію інтенціоналізму культури і мистецтва О. Опанасюка. Зокрема, у статті «До визначення інтенціонального стилю мистецтва» автор зазначає, що розвиток музики XX – початку XXI ст. зумовлює інтенціональний стиль, який співвідноситься з екстенсією європейської культури: «Екстенсивний вектор в бутті культури та відповідна рефлексія... виходять з апеляції до попереднього становлення, що автоматично передбачає наявність в його смисловому полі попередніх смислових компонентів культурно-мистецьких маніфестацій» [12, 7]. Аналогічну думку автор висловлює і в статті «Ідентифікація, або Сучасна музична культура в контексті полізмістових акцентуацій», в якій наголошується, що інтенціональний стиль «визначає не тільки особливості розвитку сучасної музики, але… й у майбутньому визначатиме розвиток музичної культури і мистецтва в цілому…» [11, 3, 10].

Якщо вищезазначене перенести до естрадної музики, то логічним є питання: якою в другій половині XX – початку XXI ст. є естрадна музика, маючи на увазі стильові та виразові аспекти її розвитку? Хоча джазові твори за виразово-стильовими показниками є не настільки складними, як композиції академічної музики, але вони також передбачають стильову еволюцію та стильовий плюралізм. Водночас джазова музика використовує багато формул і принципів, властивих академічній музиці, що дозволяє у рамках джазового мистецтва створювати досить оригінальні музичні опуси.

У другій половині XX ст. в джазовій музиці можна відмітити тенденції, зміст яких полягає в еволюції від побутового та масового функціонування до елітарного. Джазові виконавці та композитори звертаються до творів академічної музики, використовують цитати з таких творів, вдаються до адаптації академічного жанру в практиці джазового музикування, роблять аранжування різних

академічних творів тощо. Відтак така практика і такий досвід відповідним чином позначилася на розвитку джазової музики.

У контексті сказаного слід звернути увагу на явище постмодернізму в європейському мистецтві. Оскільки постмодернізм передбачає плюралізм стилів, жанрів, їхнє поєднання в одному музичному явищі (полістилістика), а також їхню реляцію, то очевидно, що такі інтенції позначилися на академічній та джазовій музиці.

Саме такими тенденціями можна пояснити метод цитування, який є одним з найважливіших художніх прийомів постмодернізму та який полягає у залученні стильових і жанрових цитувань музичних творів різного історичного та культурного походження. Окрім усього іншого (полістилістика, плюралізм, реляція), це сприяло створенню складних за природою музичних композицій, які є жанровим та стильовим симбіозом.

Водночас можна зазначити, що за своєю природою джазове мистецтво тяжіє до синтезу багатьох складових. Саме цим можна пояснити поєднання фольклорного, академічного та побутового мистецтва («Третя течія»). У 1961 році Г. Шуллер визначив це явище як «новий жанр музики, який розташований приблизно на півдорозі між джазом і класичною музикою» [24].

Отже, можна сказати, що постмодернізм сприяв стиранню кордонів між елітарною і масовою культурою, запереченню дихотомії «високе–низьке», мозаїчності мистецьких явищ, використанню різного роду колажів, фрагментарності текстів, змішуванню стилів, жанрів, напрямків тощо [3]. Таким чином, процеси інтеграції джазової та академічної музики в контексті характерного розвитку культури, виразово-стильових засад постмодернізму відбуваються на різних рівнях, а саме, на рівні ладу, гармонії, метроритму, фактури, звуковидобування, побудови фраз, імпровізації.

Прикладом поєднання академічної та джазової музики може слугувати поява течії під назвою «прогресив». Джазові виконавці і композитори почали використовувати різні прийоми, які характерні для академічної музики, а також розробили новий метод аранжування творів та згодом почали зверталися до музики різних епох, наприклад, епохи бароко, що співвідноситься з новим напрямком – стилем «бароко-джаз».

Аналогічне можна сказати про стиль другої половини XX ст. – кул-джаз, який також використовує виразові й стильові елементи музики бароко. Виявивши загальні гармонічні та мелодичні принципи, джазові музиканти зацікавилися музикою Й. С. Баха. Багато джазових музикантів і ансамблів пішли шляхом розробки подібних ідей. Серед них можемо назвати Дж. Льюїса, Д. Брубека, Б. Еванса, Дж. Маллігана, Ж. Люсье та інших.

Як в академічній музиці, так і у джазі виникали й розвивалися радикальні течії, розмаїті стилі, що породжувало такі ж різноманітні форми музикування. Наприклад, авангардні та фрі-джазові течії виникли у джазі ще за часів Д. Еллінгтона та Л. Армстронга. А в другій половині XX ст. знову актуальними стають попередні стилі та форми музикування (пост-боп, неосвінг тощо). Таким чином, можна говорити про інтро-ретро-спективні стильові тенденції (О. Опанасюк [12]), які в поєднанні з авангардом фактично закладають підвалини для мішаного стилю.

Відтак ми бачимо, в якому напрямку розвивалися академічна й джазова музика в другій половині XX – початку XXI ст.: передбачалися не тільки підсумок культурно-художнього розвитку попередніх століть і здобутків першої половини XX ст., але й формування змішаного або синтетичного стилю.

До цього можна додати й те, що як в академічній музиці, так і в джазовій можна відзначити досить велику кількість стилів, які хоча й розвивалися самостійно, проте існували у взаємозв'язку та доповнювали один одного.

Із найбільш відомих у джазовій музиці можна назвати такі стилі, які фігурували в цей період: бібоп, прогресив, кул-джаз, хард-боп, модальний джаз, соул-джаз, фанк, фрі-джаз, кріейтів, ф'южн, пост-боп, смус-джаз, латиноамериканський джаз (босанова), ейсид-джаз.

Оскільки рамки статті не дають можливість проаналізувати всі названі стилі, нижче пропонується характеристика провідних стилів, до яких належать бібоп, модальний джаз, фрі-джаз, ф'южн.

Перед характеристикою зазначених стилів слід зауважити, що вони, насамперед, передбачають актуалізацію інструментальних форм виконання.

Бібоп. Можна зазначити, що відлік сучасного інструментального джазу збігається з виникненням цього стилю. Його основними рисами є культ вільної сольної імпровізації, новаторство в області мелодики, ритміки, гармонії, форми та інших музично-виразових

засобів. Новаторство також полягало у широкому використовуванні альтерацій в акордах та великій швидкості виконання музичних композицій (понад 200 ударів метронома за хвилину).

Музикування у стилі бібоп, як правило, пов'язано з невеликими за складом інструментальними ансамблями, переважно це стосується квартетів або квінтетів. До складу таких ансамблів входили ударні, контрабас, фортепіано та духові інструменти. На відміну від попередніх стилів, у бібопі зміни відбулися в практиці музикування тих інструментів, які входять до ритмічної групи ансамблю (ударні, контрабас та фортепіано). Водночас контрабас отримав можливість виконувати повноцінні імпровізаційні сольні партії, які раніше виконувалися духовими інструментами, а в ударних інструментах основну ритмічну роль почали відігравати тарілки та хай-хет.

До характерних рис цього стилю також можна віднести ускладнену та побудовану на інших принципах гармонію, зміст якої полягає в намаганні відійти від тонічного тяжіння та перенести його на інші ступені, а також в урізноманітненні гармонічної послідовності шляхом введення тритонових, терцевих замін або оновлення структури акордів. Окрім цього, музиканти почали виконувати складні імпровізації, які базувалися на варіативному обіграванні гармонічних послідовностей, а не на варіюванні мелодії, як це було за часів епохи свінгу. Також у бібопі стає характерним унісонне проведення теми на початку та в кінці виконуваної композиції, а імпровізаційні фрази містять багато альтерованих та дисонуючих акордів, складних ритмічних фігурацій та акцентів.

Модальний джаз. На початку 1960-х у джазовій музиці виникає новий напрямок, в основі якого покладено ладовий принцип, на відміну від тонального, який панував у попередніх стилях. У мелодиці та імпровізації відбуваються експерименти з ладами. Це стає причиною, що в модальному джазі виникає зовсім інший принцип імпровізації, в основі якого знаходиться не гармонія як така, а лад.

Таким чином, можна визначити особливості модального джазу. Для нього характерними є таке: відсутність стандартної акордової послідовності (композиції будуються на мінімальній кількості акордів та повільній їхній зміні; один акорд може витримуватися протягом 16 і більше тактів), політональність, полімодальність, використання широких інтервалів при побудові мелодичної лінії, органного пункту. Темпи композицій можуть бути як повільними, так і швидкими, але при цьому сам характер музики залишається досить стриманим. Відтак можна говорити про зближення стилю модального джазу з етнічною музикою, для якої власне характерним є принцип ладового формотворення.

Можна стверджувати й те, що здобутки модального джазу сприяли виникненню фрі-джазу, який також базувався на композиційних і виконавських експериментах.

Фрі-джаз. Від початку свого виникнення цей стиль викликав чимало суперечок щодо розвитку джазового мистецтва. Необхідно зауважити, що в експериментах новаторів елементи фрі-джазу існували задовго до появи самого терміна, але тільки у другій половині XX ст. цей напрям джазової музики оформився як самостійний стиль. Фрі-джаз має низку принципових нововведень. По-перше, акордові послідовності почали відігравати незначну роль, натомість посилився мелодичний початок, мелодії вільно рухалися у будь-якому напрямку. По-друге, було переглянуто ставлення до свіногової пульсації; вона часто ігнорувалася, відтак джаз не мав характерної ритмічної пульсації, що стало властивим для цього стилю та вирізняло його від інших стилів. По-третє, музиканти фрі-джазу відмовились від традиційної тональної системи, набула актуальності атональність. За роки свого існування фрі-джаз довів свою життєздатність, подолав проблеми нормативності і на сьогодні вже не сприймається як суперечливий стиль.

Проникнення в 1950–1970-х роках до джазової музики експериментализму і авангарду стає причиною радикального відходу від джазових традицій. До виконавської та композиційної практики входять нові ритмічні, тональні та структурні елементи. Фактично можна сказати, що використання багатьох нових форм у джазі зближує його з академічною авангардною музикою, для якої стає характерним стильова та формотворча релятивність, а також поєднання різних стилів і форм музикування. В результаті чого, композиційні елементи фрі-джазу настільки тісно переплелися один з одним, що їх стає важко відділити один від одного.

Ф'южн. Стиль ф'южн виникає внаслідок злиття джазу з поп- та та рок-музикою, соул, фанком і ритм-енд-блюзом. Водночас можна зазначити, що спочатку цей стиль ототожнювали тільки з джаз-роком. Для стилю

ф'южн характерними є складні метро-ритмічні послідовності, часті зміни розмірів тактів, використання електронних музичних інструментів, активні й різноманітні форми імпровізації, а також різні виконавські техніки, запозичені з рок-музики, соул та ритм-енд-блюзу.

До цього треба додати, що виконавці стилю ф'южн почали звертатися до звукозаписуючих технологій. Вони використовували аудіомонтаж на студіях звукозапису, електронні ефекти та багатодоріжкові записи. Іноді окремі твори в стилі ф'южн не передбачали створення цілісної композиції, а моделювалися завдяки поєднанню різних музичних фрагментів з раніше створеними музичними композиціями; музичні фрагменти попередніх творів монтувалися в єдине ціле звукорежисером, іноді навіть без участі самих музикантів, а тривалість таких композицій могла сягати більше 20 хвилин.

Висновки. Нині сучасна джазова інструментальна музика є серйозним концептуальним мистецтвом, яке існує в найрізноманітніших жанрах, формах і стилях. Аналіз провідних джазових стилів і тенденцій у джазовій інструментальній музиці другої половини XX – початку XXI ст. дає підставу стверджувати, що кожен новий напрям, який виникав у джазовому мистецтві в цей період, базувався на змішуванні виразово-стильових елементів, властивих для попередніх стилів, та їхньому розвитку.

До цього треба додати й те, що як в академічній музиці, так і в джазовій музиці полістилістика закладає підвалини для формування мішаного або синтетичного стилю, що певною мірою виражає принципи інтенціоналізму культури і мистецтва, тобто такого явища, яке передбачає поєднання найрізноманітніших стильових і виразових принципів та формування музичної метамови, або, як зазначає В. Сильвестров, всеохоплюючого музичного стилю [15].

Література

1. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX ст.: тенденції розвитку // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2013. Вип. 28. С. 5–11.
2. Воропаєва О. В. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Харків, держ. ун-т мистецтв ім. і. П. Котляревського. 2009. 16 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Марксизм и интерпретация культуры. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. 414 с.
4. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Пер. с англ. Москва.: Радуга, 1984. 411 с.
5. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
6. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва.; Санкт-Петербург.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.
7. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века. Дис. … канд. искусствоведения. Москва, 2003. 200 с.
8. Мошак Є. Г. Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 31. С. 129–141.
9. Овчинников Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып. 1. Москва: Музыка, 1994. 240 с.
10. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
11. Опанасюк А. П. Идентификация, или Современная музыкальная культура в контексте полисмысловых акцентуаций // Norwegian Journal of development of the International Science, 2021. № 54. VOL. 3. С. 3–11. http://www.norwegian-journal.com/wp-content/uploads/2021/02/NJD_54_3.pdf
12. Опанасюк А. П. К определению интенционального стиля искусства // Обсерватория культуры. Москва: ФБГУ, Российская государственная библиотека, 2014. № 3. С. 4–10.
13. Полянський Т. В. Фортепіано у джазі. Виконавські та стильові тенденції в історичній перспективі // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. С. 28-38
14. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика // общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
15. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. 1990. № 4. С. 11–17.
16. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 24 с.
17. Сыров В.Н. Джаз и Европейская традиция // Музыкальная культура народов мира, 2007. Вип. 1. С. 159–166.
18. Теребун Д. С. Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів // Мистецтвознавчі записки, 2014. Вип. 25. С. 129–135.

19. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці // Мистецтвознавчі записки, 2017. Вип. 31. С. 57–63.

20. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиція») // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Сб. статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва, 1987. С. 114–142.

21. Федорченко А. С. Стилевые тенденции развития джаза // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2012. Вип. 34. С. 163–174.

22. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: дис.... канд. иск. Москва, 2008. 269 с.

23. Яхно Е. И. Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2019. Вип. 53. С. 161–176.

24. Gunther Schuller, Musings: The Musical Words of Gunther Schuller, Oxford University Press, 1986. 320 p.

References

1. Baranovska, M. S. (2013). Pop and vocal music in Ukraine at the end of the twentieth century: development trends. Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo, 28, 5-11 [in Ukrainian].

2. Voropaieva, O. V. (2009). Jazz as a form of interaction between the academic and the «third» layers in jazz. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Derzh. un-t mystetstv im. i. P. Kotliarevskoho [in Ukrainian].

3. Dzheymison, F. (2014). Postmodernism and the consumer society. Moskva: Kabinetnyiy uchenyiy [in Russian].

4. Kollier, Dzh. L. (1984). The rise of jazz. Moskva: Raduga [in Russian].

5. Konen, V. D. (1994). The third layer: new mass genres in the music of the XX century. Moskva: Muzyika [in Russian].

6. Lobanova, M. N. (2015). Musical style and genre: history and modernity. Moskva: Tsentr gumanitarnyih initsiativ «Universitetskaya kniga» [in Russian].

7. Matyuhina, M. V. (2003). The influence of jazz on professional composer creativity in Western Europe in the first decades of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

8. Moshak, Ye. H. (2011). The phenomenon of improvisation and stylistic aspects of jazz performance. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 31, 129-141 [in Ukrainian].

9. Ovchinnikov, E. (1994). Jazz history. Moskva: Muzyika [in Russian].

10. Olendarov, V. M. (1995). Domestic jazz and the problem of style. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Opanasiuk, A. P. (2021). Identification, or Contemporary musical culture in the context of polysemantic accentuations. Norwegian Journal of development of the International Science, 54, 3-11. Retrieved from http://www.norwegian-journal.com/wp-content/uploads/2021/02/NJD_54_3.pdf [in Norway].

12. Opanasiuk, A. P. (2014). Towards the definition of an intentional style of art. Observatoriya kulturyi, 3, 4-10 [in Russian].

13. Polianskyi, T. V. Piano in jazz. Performing and stylistic trends in historical perspective. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka, 28-38 [in Ukrainian].

14. Sardzhent, U. (1987). Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics. Yu. Ozerov (Ed). Moskva: Muzyika [in Russian].

15. Silvestrov, V. (1990). Maintain dignity. Sovetskaya muzyika, 4, 11-17 [in Russian].

16. Stetsiuk, B. O. (2019). Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of the work of C. Coria). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

17. Syirov, V. N. (2007). Jazz and European tradition. Muzyikalnaya kultura narodov mira, 1, 159-166 [in Russian].

18. Terebun, D. S. (2014). Jazz and related arts: at the crossroads. Mystetstvoznavchi zapysky, 25, 129-135 [in Ukrainian].

19. Tormakhova, V. M. (2017). Free jazz as a space of freedom in music. Mystetstvoznavchi zapysky, 31, 57-63 [in Ukrainian].

20. Uhov, D. (1987). Analogies and associations (to the problem «Jazz and European Musical Tradition»). Sovetskiy dzhaz: Problemyi. Sobyitiya. Mastera. Sb. statey, 114-142 [in Russian].

21. Fedorchenko, A. S. (2012). Style trends in the development of jazz. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 34, 163-174 [in Ukrainian].

22. Chernyishov, A. V. (2008). Jazz and music of the European academic tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

23. Yahno, E. I. (2019). Paradigms of Rock and Jazz: Comparative Discourse. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 53, 161-176 [in Ukrainian].

24. Gunther Schuller, Musings: The Musical Words of Gunther Schuller, Oxford University Press, p. 320.

Стаття надійшла до редакції 17.03.2021
Отримано після доопрацювання 07.04.2021
Прийнято до друку 12.04.2021

УДК 78.071:782

Цитування:
Куліш М. І. Аранжування і транскрипція у творчості Олександра Зілоті в контексті традицій музично-редакторської практики кінця XIX – першої половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 190-195.

Kulish M. (2021). Arrangement and transcriptions in creations by Alexander Siloty at the mention of traditions for musical and redactional practice at the end of XIXth – the first part of the XXth centuries. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 190-195 [in Ukrainian].

Куліш Марія Ігорівна,
аспірантка кафедри музикознавства
та музичної освіти
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-4367-9039
m.kulish.asp@kubg.edu.ua

АРАНЖУВАННЯ І ТРАНСКРИПЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЗІЛОТІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ МУЗИЧНО-РЕДАКТОРСЬКОЇ ПРАКТИКИ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті полягає у дослідженні редакторської спадщини Олександра Зілоті на межі XIX–XX століть та здійсненні аналізу його аранжувань і транскрипцій. **Методологія** дослідження полягає у використанні джерелознавчого, компаративного методів, а також методу систематизації та узагальнення. Джерелознавчий метод застосовано для аналізу попередніх досліджень та роботи з повним зібранням редакцій О. Зілоті. Компаративний метод необхідний для порівняння першоджерела твору та його транскрипцій. Метод систематизації та узагальнення полягає у резюмуванні опрацьованого матеріалу та підведенні підсумків дослідження. Зазначений методологічний підхід дозволяє детально проаналізувати попередні напрацювання з теми аранжувань та транскрипцій О. Зілоті. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні до наукового обігу редакцій О. Зілоті, які не були досліджені на сьогодні, а також у визначенні місця у творчості О. Зілоті аранжувань та транскрипцій для фортепіано творів оркестрового та вокального жанрів. **Висновки.** Аранжування та транскрипції О. Зілоті увібрали в себе базові засади редакторської діяльності представників попереднього покоління, таких як К. Черні та Ф. Бузоні. Однак педагогічна та виконавська функції у редакціях О. Зілоті були збалансовані, тоді як твори попередників були розраховані більшою мірою виключно на професійного піаніста. Визначивши в ході дослідження цей підхід шляхом розподілення редакцій на ампліфікації та редукції, робимо висновок, що вони мають повне право зайняти місце у репертуарі сучасного виконавця та у педагогічній базі професійного викладача фортепіано. Сьогоднішній піаніст ставить перед собою мету вирішення технічних завдань та максимально точну передачу нотного тексту, залишаючи на другому плані інтерпретаційні задачі. Натомість, у редакціях О. Зілоті не акцентується увага на суто піаністичних прийомах. Ключовим завданням стає індивідуальна передача авторського задуму крізь призму особистості окремого виконавця.

Ключові слова: Олександр Зілоті, аранжування, транскрипції, інтерпретація, редукції, ампліфікації.

Kulish Mariya, *Graduate student at the chamber of musical theory and musical pedagogy, Institute of Arts named after Boris Grinchenko*

Arrangement and transcriptions in creations by Alexander Siloty at the mention of traditions for musical and redactional practice at the end of XIXth – the first part of the XXth centuries

Purpose of the article. Consists of research of redactional heritage by Alexander Siloty at the border of the XIXth-XXth centuries and analysis of his arrangement and transcriptions. **The methodology** consists of using resources-studying, comparative methods, and also method of systematization and generalization. *The resources-studying method* was used for analyzing previous resources and working with the full edition of redactions by Alexander Siloty. *A comparative method* was necessary during the comparison of the first piece`s resource and its transcription. *Method of systematization and generalization* consists of generalization for processed material and summarizing of this exploring. This mythological approach allows the analysis of details previsions information at the thymes of arranging and transcriptions by Alexander Siloty. **The scientific novelty** of the article consists of an introduction to scientific circulation redactions by Alexander Siloty, which are not explored at this moment, and also in

©Куліш М. І., 2021

locating of the creating by Alexander Siloty arrangements and transcriptions for piano pieces for orchestral and vocal genres. **Conclusions.** Arrangements and transcriptions by Alexander Siloty absorbed in itself basis points of edition`s working by representatives of the previous generation, as C. Cherny and F. Busoni. But pedagogical and performable functions in Alexander Siloty`s redactions were actually balanced, in the same moment when pieces by previous representatives were calculated for the most part only for professional pianists. Identifying during exploration this approach in the way of editions` deleting on amplifications and reductions, did conclusions, that they had full right to take place in the repertoire of the modern pianists and in the pedagogical base of professional piano teachers. Modern pianist sets a goal of the technical problem`s solving and maximally exactly represent of score`s text, and left interpretative goals on the second side. On the other hand, redactions by Alexander Siloty weren`t focused attention on the only pianistic tricks. The general goal of it becomes the individual mind through the personality of the single performer.

Key words: Alexander Siloty, arrangements, transcriptions, interpretation, reductions, amplifications.

Актуальність дослідження обумовлена недостатнім вивченням явища аранжування та транскрипції, яке зайняло одну з ключових позицій в творчо-виконавській діяльності Олександра Зілоті кінця XIX – першої половини XX століття, окремих якісних та стилістичних перетворень цих феноменів. У статті проблема досліджується шляхом аналізу редакторського доробку О. Зілоті. Важливим аспектом новизни у вивченні аранжувань та транскрипцій у творчому доробку О. Зілоті є відсутність будь-яких наукових робіт, у тому числі й на теренах України, а, отже, і редакторському векторові його діяльності.

Аналіз досліджень та публікацій. Практика аранжування і транскрипції музичних творів для різного складу виконавців здавна існує в європейській культурі. Але у XIX столітті ця практика набуває більшої значимості, що зумовлено прагненням зробити доступними для сольного виконання (насамперед на фортепіано) різних фрагментів і номерів оперної, симфонічної, вокально-симфонічної музики, або ж виконання цих фрагментів невеликими камерними ансамблями. Проте роль О. Зілоті в цьому процесі досліджена фрагментарно, залишаючись поза увагою дослідників, які віддають перевагу виконавській та культуротворчій діяльності митця.

Існує кілька праць, присвячених саме О. Зілоті. Зокрема, О. Мальцева у своїй кандидатській дисертації «Олександр Зілоті: піаніст, педагог, організатор концертного життя» [5] обирає для аналізу три аспекти життєтворчості Зілоті, які від початку його творчого шляху еволюціонують впродовж усього життя. Аналізуються роки навчання у М. Звєрєва, М. Рубінштейна та Ф. Ліста, робиться акцент на педагогічній діяльності Зілоті у період роботи у Московській консерваторії та частково розглядається педагогічний шлях під час роботи у Джульярді. Діяльність Зілоті-організатора, а саме його антрепризу «Концерты А. Зилоти» у Петербурзі 1900 – 1916 рр. досліджується у дисертаційному дослідженні С. Горобець «Культуротворча діяльність О. І. Зілоті у художньому житті Росії початку XX століття» [3]. Авторка аналізує організаторську діяльність Зілоті крізь призму його особистості, розкриваючи біографічні факти щодо ймовірного місця народження та генезису роду Зілоті. Однак увага редакторській діяльності музиканта не приділяється. Аналіз редакцій О. Зілоті творів Й. С. Баха приводиться у кандидатській дисертації С. Ізотової «О. І. Зілоті та його роль у рецепції творчості І. С. Баха» [4, 289]. У роботі приділено увагу місцю редакцій творів Баха у виконавському репертуарі Зілоті, проводиться порівняльний аналіз робіт Зілоті та існуючих на той час редакцій.

Водночас відзначимо смислову трансформацію аранжувань і транскрипцій на межі XIX та у XX ст., що важливо для розуміння внеску О. Зілоті до цієї царини музичної творчості. У цей час докорінно змінюється їхня функція. Якщо раніше вони здебільшого виконували прикладне значення (навчальний матеріал; адаптація для певного складу виконавців), то тепер аранжування і транскрипції спрямовуються на продовження в культурному просторі XX ст. буття музичних творів, приналежних до минулих періодів становлення європейської музичної культури. Про це свідчить відродження наприкінці XIX та у XX столітті творів забутих композиторів, серед яких можна назвати Й. С. Баха, А. Вівальді; актуалізація музичних творів епох Середньовіччя, Відродження, музики XVII, XVIII ст.; формування стилів неокласицизму, необароко, неоромантизму, неофольклоризму тощо.

Мета дослідження – проаналізувати явища аранжування та транскрипції у творчій діяльності О. Зілоті та визначити роль О. Зілоті у їх розвитку наприкінці XIX –

першій половині XX століття.

Виклад основного матеріалу. Традиції транскрипторства почали розвиватися ще у XVI столітті, адже значну частину творів для концертного виконання становили саме інструментальні транскрипції на духовні або фольклорні теми. Але справжнє визнання цей жанр отримує саме наприкінці XIX – початку XX століття у творчості К. Таузіга, Ф. Ліста, як представників західноєвропейського романтизму, та С. Рахманінова, Ф. Бузоні, О. Зілоті, Л. Годовського, які є представниками російської редакторської школи. Феномен фортепіанної транскрипції поєднує виконавську та композиторську творчість. Ключовою фігурою, чиї твори стають ґрунтом для редакторської діяльності стає І. С. Бах. Його твори займають пріоритетну позицію у редакторських роботах. Коли О. Зілоті розпочав редагування творів І. С. Баха, були відомі фортепіанні редакції К. Черні та Ф. Бузоні. Бахівська спадщина успішно використовувались у виконавському та педагогічному репертуарі. У 1840 році К. Черні написав перший варіант ДТК (Добре темперований клавір). Однак його редакція не має високої художньої цінності і може розглядатися як перший експеримент.

Найбільш вагомий внесок у редагування творів німецького маестро зробив відомий піаніст та редактор Ф. Бузоні. Перша частина редакції Ф.Бузоні вийшла в 1894 – 1897 рр., друга – у 1916 р. Виділимо характерні особливості редакторського прочитання «Добре темперованого клавіру» (далі ДТК) Ф. Бузоні: переважання non legato і staccato над legato, майже повне «вилучення» rubato, особливо наприкінці завершальних побудов п'єс, досить скупа (особливо в другому томі збірника), «терасоподібна» динаміка.

О. Зілоті не робив власну версію ДТК. Для роботи він обрав окремі номери (Додаток 1, 2), однак дотримувався принципів, запропонованих Ф. Бузоні. Агогіку О. Зілоті виписує дуже чітко, потактово, в основному це тенденція до уповільнення темпу в кінці твору. Таким чином, О. Зілоті підтримує позицію Ф. Бузоні щодо уникнення rubato у редакціях І. С. Баха. О. Зілоті традиційно обирає «терасоподібність» динаміки, конкретизує її використання у редакціях. Натомість, на відміну від Ф. Бузоні, О. Зілоті дуже детально виписує педалізацію, адже уртекст І. С. Баха взагалі не передбачає використання педалі, а Ф. Бузоні не концентрується на педалізації і навпаки, вважає недоцільним її використання в творах І. С. Баха. Проте підтвердженням важливості редакторського досвіду Ф. Бузоні для О. Зілоті є авторська примітка в обробці Чакони зі скрипкової сюїти №6 d-moll: «Аранжовано Олександром Зілоті за транскрипцією Феруччо Бузоні та Бахівської спільноти» [7, 26].

Мету своїх редакцій та загальні рекомендації щодо виконання Ф. Бузоні описує таким чином: «Виконання, перш за все, має бути крупним за планом, широким та міцним, швидше більш жорстким, ніж занадто м'яким. «Елегантні» нюанси, такі як: «відчуте» набухання фрази, кокетливі прискорення та уповільнення, занадто легке staccato, занадто вкрадливе legato, педальні надмірності та ін. є і залишаються дурними схильностями, де б вони не зустрічалися; при виконанні Баха це неприпустимі помилки» [2, 203].

У контексті створення виконавських редакцій привертає увагу те, що сам І. С. Бах однією з вимог до таких творів як інвенції та ДТК було «досягти співочої манери у грі»[1]. Можна припустити, що ключовою ідеєю своїх робіт обидва редактори вбачали саме вокальність фактури зі збереженням основної риси творчості Баха – поліфонічності.

О. Зілоті займав особливу позицію, дотримуючись стратегії не тільки на ускладнення творів, але й навпаки, на їхнє певне спрощення з метою зробити ці версії доступними не лише для професійних виконавців, але й для аматорів, а також як педагогічний репертуар для середньої та вищої ланки музичної освіти. Сам О. Зілоті був віртуозним піаністом, учнем М. Звєрєва, М. Рубінштейна та Ф. Ліста, однак не ставив на меті вирішувати у своїх редакціях виключно технічні задачі. У творчому доробку уславленого маестро жанр транскрипції, на відміну від інших музикантів кінця XIX – початку XX століття, які займалися редакторською діяльністю, структурується на ряд понять, які ввів сам О. Зілоті.

Перші обробки, зроблені О. Зілоті та опубліковані прижиттєво, детально класифікуються ним за метою написання, тобто рекомендації для виконавця залишає сам автор. На них слід звернути увагу, оскільки з цього випливає функціональний зміст редакцій, що є основою для інтерпретації (окрім власного художнього досвіду виконавця). Серед таких редакцій: концертні транскрипції (серед перших творів І. С. Бах, «Прелюдія» h-moll з Нотного зошиту В. Ф. Баха; «Тріана» І. Альбеніса); інші транскрипції (левова частка обробок бахівських творів, а також «Чотири російські

пісні» А. Лядова, «Каддіш» М. Равеля з вокального циклу «Дві єврейські мелодії») та аранжування середньої складності (Вальс ор. 316 «Життя артиста» Й. Штраус-сина; «Жалоба» П. Чайковського з музики до драми О. Островського «Снігуронька»; вступ із музики А. Аренського до поеми О. Пушкіна «Бахчисарайський фонтан»).

Окрім того, в нотному тексті є примітки «концертне аранжування», «перекладення», «транскрипція та редакція» (одночасно в одному творі), або такі примітки, як «полегшене видання», «видання переглянуте та спрощене». Варіації C-dur на тему «Ah! Vous dirai-je, maman» KV 2629 В. А. Моцарта, які належать до редагувань періоду еміграції, мають таке пояснення: «скорочено та редаговано для концертного виконання та навчального використання». Ще одні Варіації F-dur KV 547a, Anh. 138 (з 12 варіацій у В. А. Моцарта О. Зілоті лишив 9) мають примітку «транскрибовано та переглянуто для студентів-піаністів», що ілюструє напрям редакторської діяльності, спрямований на педагогічний репертуар частини редакторського доробку О. Зілоті. Основним принципом Зілоті-педагога було обстоювання застосування диференційованого туше, загострення уваги до звуку. Таке ставлення до результату роботи над твором сформувалося у О. Зілоті ще в роки навчання у консерваторії у М. Рубінштейна, надалі ця стильова тенденція розвивалася у Зілоті-викладача вже під час роботи у Московській консерваторії. Таку його позицію доводять слова одного з найкращих студентів цього періоду, відомого радянського піаніста К. Ігумнова: «Виконуючи музичну фразу, ніколи не слід забувати, що перед нею та після неї зазвичай стоять інші фрази, з якими вона має бути узгоджена. Якщо фраза не буде відповідати своїм сусідам та стане непомірно самостійною, то це неминуче призведе до фальші у загальному мелодичному русі, порушить органічний зв'язок музичної мови» [6, 56-57].

Своїми редакціями О. Зілоті не тільки давав змогу виконавцям проявити себе, але й за допомогою цих творів розвинути культуру звуковидобування та фразування. Для цього він дуже детально окреслював педалізацію, в той час, як в оригінальних версіях педаль майже не вказувалася (подібним прикладом є «Прелюдія» gis-moll С. Рахманінова ор.32 №12). Також О. Зілоті зосереджує увагу виконавця на аплікатурі та динаміці. На початку твору вказано: «Переглянуто Олександром Зілоті» [7, 284]. На відміну від тексту С. Рахманінова, у версії О. Зілоті набагато точніше виписана аплікатура. Динамічну палітру він також розширює, а в цьому творі створює власний динамічний план, зміщуючи акценти та кульмінації у порівнянні з оригінальним текстом. Факти засвідчують, що О. Зілоті не тільки як редактор, але і як педагог, ставить перед виконавцем інтерпретаторську та звукову мету. Особливо ефективною була така методика, якщо попередньо виконавець брав до репертуару оригінал С. Рахманінова. Тоді він мав змогу навчитися змінювати звуковий та ідейний план, відпрацьовуючи свої слухові враження на схожому нотному матеріалі.

На тлі еволюціонування жанру редакції змінювалося його бачення у творчо-виконавській діяльності О. Зілоті. Для аналізу цього процесу доцільно використати класифікацію Б. Бородіна [1, 144-150]. У своєму дослідженні він розподіляє будь-які редакції за метою подальшого використання та типом фактурних змін на дві категорії: *Редукція* (спрощений або полегшений варіант фактури, написані з педагогічною метою для студентів початкових та середніх музичних закладів, а також для непрофесійних музикантів, які бажають вивчити теми з відомих опер та балетів та виконувати їх як солісти) та *ампліфікація* (ускладнений варіант твору, розширена фактура, створені в першу чергу для професійних виконавців та студентів вищих начальних музичних закладів).

Як приклад *редукції* у О. Зілоті, розглянемо «Мелодію» з опери К. Ф. Глюка «Орфей і Евридіка». Цей твір є аранжуванням балетного номеру з опери. Детально показана педалізація, темп lento вирахуваний (за метрономним показником восьма нота має дорівнювати 80-84 ударам), а також від самого початку вказаний подвійний розмір. В оригіналі основний розмір – 3/4, однак О. Зілоті пише у дужках 6/8, тобто пропонує мислити звукову фразу більш дрібними тривалостями. Ймовірно, О. Зілоті підказує, як у повільному темпі не зупиняти рух музичної фрази та вести мелодію таким чином, щоб не створювалося враження затягування і втрати композиційних елементів твору (розвиток фрази, кульмінація, спад звукового навантаження). Крім того, в другій половині твору О. Зілоті виписує динаміку окремо лівої та правої руки, наприклад, у т.25, права рука має грати на *forte*, а в акомпанементі йде *piano*. Згідно з правилами роботи над гомофонно-гармонічною фактурою акомпанемент a priori має звучати тихіше, ніж мелодія, однак

О. Зілоті зосереджує увагу на диференціації динаміки, оскільки з цього такту у його версії розпочинається кульмінація твору. Всі ці поправки дозволяють говорити про педагогічне спрямування цієї редакції з чітко окресленими інтерпретаторськими завданнями, а також полегшеною, не оркестровою фактурою (на відміну від перекладення «Сплячої красуні» П. Чайковського, хоча в обох випадках аранжується балетна музика).

Для аналізу *ампліфікації* в редакторському доробку О. Зілоті повернемося до творчості І. С. Баха – розглянемо «Прелюдію» Es-dur із сюїти для віолончелі соло. Редактор одразу ставить завдання зімітувати піаністичними засобами віолончельне форте у повільному темпі (Maestoso). Для цього він максимально розширює фактуру всього твору подвійними октавами, а це вже потребує від виконавця «широкої руки» та вміння вести мелодичний голос октавами, тобто верхніми звуками, які беруться крайніми пальцями (4-5). Для цього О. Зілоті одразу вказує аплікатуру там, де варто взяти верхівки октав четвертими пальцями, або дає вибір між четвертим та п'ятим, в основному на чорних клавішах. У випадках базового розподілу пальців О. Зілоті не виписує аплікатуру над кожною октавою, але додає примітку про те, що потрібно обрати 1 та 5 пальці, як у хрестоматійному варіанті октавної аплікатури. Ще однією складністю редакції є те, що майже увесь твір іде на гучній динаміці (f, ff, fff) окрім невеликого контрастного розділу Molto tranquillo. А, отже, потрібно розрахувати туше таким чином, щоб серед цих гучних відтінків зберігалася градація, а звук не був занадто різким та прямолінійним. Такими прийомами володіє лише професійний виконавець, або студент (учень) з високим рівнем підготовки. Через масивну фактуру твір стає досить ефектним та вартим виконання на великій сцені. Отже, згідно з класифікацією Б. Бородіна, обрана редакція О. Зілоті має ампліфікаційні якості.

Характерною особливістю редакцій О. Зілоті, яка вирізняла його серед інших тогочасних транскрипторів, є велика кількість детальних роз'яснень поставлених виконавських завдань. Прикладом ретельної редакторської роботи О. Зілоті є пояснення до транскрипції на Фантазію c-moll І. С. Баха, які представлені у виданні The Alexander Siloty Collection[2]. Цей твір був написаний в оригіналі для клавесину («Cembalo») [7; 52] у Нью-Йорку в грудні 1922 р. Своє рішення щодо посилення фактури у партіях обох рук з перших тактів Фантазії він пояснює так: «Оскільки автором було відзначено «Forte», виконавець повинен був натискати педаль[3], яка посилює подану ноту втричі (дві октави). Таким чином, навіть при посиленні партії кожної руки в октаву, я не зможу досягнути звучання, якого хотів Бах» [7; 53]. Ці пояснення, з якими О. Зілоті пропонує попередньо ознайомитися виконавцеві, вказують на постановку не лише виконавської, але й педагогічної мети.

Характерні принципи фортепіанної редакції О. Зілоті та інших авторів означеного періоду стали основою для подальшої аранжувальної роботи другої половини XX століття, і не лише для фортепіано. Вендел Ветскотт[4] вважає: «Пошук ресурсів для аранжування є безкінечним завданням; музична література має для цього необмежену кількість пропозицій. Найважливішим запитом, як виявилося, є вибір мелодії, яка навіть у транскрипції не втрачає оригінального впливу на слухача» [8, 39-61].

Висновки. У статті проаналізовані приклади аранжування та транскрипції у творчій практиці О. Зілоті дозволяють дійти наступних висновків. Редакції О. Зілоті увібрали в себе риси попереднього досвіду роботи Ф. Бузоні над творами І. С. Баха, а саме ясність фактури, точність педалізації, відповідність динамічних відтінків художньому змісту. Проте О. Зілоті розвинув цей вектор і на твори інших композиторів, таких як С. Рахманінов, Ф. Ліст, В. А. Моцарт, Й. Штраус та ін. Редакторський доробок О. Зілоті на сьогоднішній день залишається малодослідженим, оскільки левова його частка була створена в еміграції, а опублікована найбільш повним виданням лише у 2003 році, через багато років після смерті самого автора. В ході дослідження виявлено, що редакції О. Зілоті виконують дві ключові функції: виконавську та педагогічну. На нашу думку, цим функціям відповідає приблизно рівна кількість редакцій. На основі педагогічних принципів О. Зілоті, доведених за допомогою відгуків його учнів у період еміграції, наведена низка творів, які мають педагогічну спрямованість. В ході дослідження для аналізу редакцій О. Зілоті обрана класифікація Б. Бородіна, за якою створені п'єси розподіляються на редукції та ампліфікації згідно внесених змін у порівнянні з оригіналом.

Таким чином, редакції творів, написані О. Зілоті, цілком обґрунтовано займають місце

як у репертуарі сучасного професійного виконавця, так і у педагогічній літературі для середньої та вищої ланки навчання піаністів.

Примітки

[1] «Добиться певучей манеры в игре»; Інвенції для фортепіано (під редакцією Ф. Бузоні) / Изд. «Музыка», Москва, 1991, под. ред. Н. Копчевского, 96 с. – с. 4

[2] Видавництво Карла Фішера, Канада, перша редакція була видана у 1923 р., перевидано у 2003 р.

[3] Сучасні Й. С. Баху інструменти були оснащені спеціальною педаллю, яка, на відміну від сьогоднішнього роялю, мала у клавесині функцію октавного подвоєння.

[4] Музикознавець, професор Мічиганського університету.

Література

1. Бородин Б. Б. Жанр транскрипции в искусстве XX века // Культура XX века : Материалы докладов региональной научно-практической конференции, Екатеринбург, 2002 / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2003. 434 с.

2. Бузони Ф. И. С. Бах. Клавир хорошего строя. М. Гос. муз. изд. МУЗГИЗ, 1941 Т. 1, 232 с.

3. Горобец С. В. Культуротворческая деятельность А. И. Зилоти в художественной жизни России начала XX века: дисс. …док. культурології: 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2018. 432 с.

4. Изотова С. А. А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И.С. Баха: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство, Санкт-Петербург, 2015. 289 с.

5. Мальцева Е. Г. Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни : дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2014. 434 с.

6. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. Мастера советской пианистической школы: сб. статей. Москва: Музгиз,1961, 242 с.

7. The Alexander Siloty Collection: Editions, Transcriptios and Arrangments for Piano Solo (2003). Canada: Carl Fisher`s edition.

8. Wetscott W. (1955) An Introduction to Carillon Technique and Arranging. The Netherlands: Michigan State University, Petit and Fritsen Edition.

References

1. Borodyn B. B. (2003). Transcription genre in the art of the XXth century. Culture of the XXth century: Materials of reports from the regional scientific-practical conference. (pp.140-155). Ekaterinburg: M. Musorgskiy Ural State Conservatory [in Russian].

2. Busony F. (1941). I. S. Bach, Klavier of well temper, T.1. Moscow: MUSGIS [in Russian].

3. Horobets S. V. (2018). Culturological activities by A. Siloty in the art life in Russia at the beginning of the XXth century. Doctor`s thesis. Sant-Petersburg. [in Russian].

4. Izotova S. A. (2015). Siloty and his role in the reception of I. S. Bach`s creation.: Doctor`s philosophy thesis. Sant-Petersburg. [in Russian].

5. Maltseva E. G. (2014). Alexander Siloty: pianist, teacher, organizator of the concert life. Doctor`s philosophy thesis. Rostov-na-Donu. [in Russian].

6. Milshtein Y. I. (1961). Performancial and pedagogical principles of K. Igumnov. Masters of the soviet piano school: journal of articles. Moscow: MUSGIS. [in Russian].

7. The Alexander Siloty Collection: Editions, Transcriptios and Arrangments for Piano Solo. (2003). Canada: Carl Fisher`s edition. [in English].

8. Wetscott W. (1955). An Introduction to Carillon Technique and Arranging. The Netherlands: Michigan State University, Petit and Fritsen Edition. [in English and German].

Стаття надійшла до редакції 02.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021

УДК 784:78.072.2 (477)Карабиць

Цитування:
Кущ В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 196-201.

Kushch V. (2021). Chamber vocal works by Ivan Karabyts in the Ukrainian musicological discourse. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 196-201 [in Ukrainian].

Кущ Вікторія Віталіївна,
аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8862-7953
v.kusch@dakkkim.edu.ua

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КАРАБИЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мета дослідження – охарактеризувати найбільш значимі праці українських науковців, присвячених камерно-вокальній музиці Івана Карабиця, та визначити перспективні напрями її подальшого вивчення. **Методологія дослідження** передбачає використання теоретичного, системного та аналітичного методів для характеристики наукових праць українських вчених, у яких розглядається камерно-вокальна творчість Івана Карабиця. **Наукова новизна** роботи полягає у виокремленні перспективних напрямів дослідження камерно-вокальної та естрадно-пісенної творчості Івана Карабиця як репрезентативної складової української музики другої половини XX століття. **Висновки.** В сучасній українській музикознавчій науці творчість І. Карабиця представлена неповно: найменш дослідженими на сьогоднішній день є його камерно-вокальні твори і практично невивченими є естрадні пісні, хоча цей музичний шар є репрезентативним як для творчості самого композитора, так і української музики другої половини XX століття. Серед наукових праць українських дослідників найбільш вагомими є дисертації О. Галузевської та О. Гуркової, в яких розглядалися питання музичної поетики та стильові особливості кількох вокальних циклів І. Карабиця. Серед перспективних напрямів дослідження камерно-вокальних творів композитора можна відзначити питання взаємодії вербального і музичного компонентів, взаємопроникнення елементів академічної та неакадемічної музики, процеси стильового синтезу.

Ключові слова: творчість Івана Карабиця, камерно-вокальна музика, пісенна естрада, музичний стиль, українська музикознавча думка.

Kushch Viktoriia, *Postgraduate Student of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Processing of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Chamber vocal works by Ivan Karabyts in the Ukrainian musicological discourse

The purpose of the article is to characterize the most significant works of Ukrainian scientists dedicated to the chamber vocal music by Ivan Karabytsand to identify promising areas for further study. **The methodology** involves the use of theoretical, systematic, and analytical methods to characterize the scientific works of Ukrainian scientists, which examines the chamber vocal works by Ivan Karabyts. **The scientific novelty** of the work lies in the identification of promising areas of research of chamber vocal and pop song creativity by Ivan Karabyts as a representative component of Ukrainian music of the second half of the 20th century. **Conclusions.** In modern Ukrainian musicology, the work by I. Karabyts is incompletely presented: the least researched to date are his chamber vocal works and pop songs are almost unstudied, although this musical layer is representative of both the composer's work and Ukrainian music of the second half of the 20th century. Among the scientific works of Ukrainian researchers, the most important are the dissertations by O. Haluzevska and O. Hurkova, in which the issues of musical poetics and stylistic features of several vocal cycles by I. Karabyts were considered. Among the promising areas of research of chamber vocal works of the composer are the interaction of verbal and musical components, the interpenetration of elements of academic and non-academic music, the processes of stylistic synthesis.

Key words: works by Ivan Karabyts, chamber vocal music, pop song, musical style, Ukrainian musicological thought.

Актуальність теми. Творчість Івана Карабиця входить до скарбниці української музичної культури другої половини XX століття. Його музика постійно звучить на

©Кущ В. В., 2021

мистецьких форумах, концертах, є невід'ємною складовою навчального репертуару. Водночас далеко не усі жанри музики митця досліджені однаково повно і глибоко. Більшу увагу дослідники приділяють масштабним інструментальним та вокально-інструментальним композиціям, фортепіанній музиці, тоді як камерно-вокальні твори І. Карабиця вивчені недостатньо. Враховуючи той факт, що камерно-вокальна та пісенно-естрадна творчість композитора є не менш репрезентативними як для самого композитора, так і української музики другої половини XX століття, є необхідність звернути особливу увагу на вокальну музику І. Карабиця, представлену малими формами, які повною мірою репрезентують багатогранну обдарованість митця та є важливою складовою української музичної культури його часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість І. Карабиця представлена двома монографічними працями – невеликою брошурою Г. Єрмакової [5], виданою ще у часи СРСР у серії «Творчі портрети українських композиторів», а також сучасною монографією Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» [7]. У цих виданнях зазначено внесок композитора у розвиток камерно-вокальної музики, проте необхідність дати загальну характеристику його творчості не дозволила більш детально зупинитися на цьому напрямі його музики. В українській науці більша увага приділена масштабним полотнам митця, таким як «Сад Божественних пісень», «Молитва Катерини» та ін., а також фортепіанним композиціям. Саме ці твори стали предметом розгляду в науковій збірці «Vivere memento» [8], присвяченій пам'яті І. Карабиця, що вийшла у 2003 р. Показово, що в ній не було жодної статті, присвяченій камерно-вокальній музиці митця. Проте з часом прийшло усвідомлення значимості камерно-вокальної творчості І. Карабиця: у 2006 р. було захищено дисертацію О. Галузевської [3], присвячену вокальним творам І. Карабиця на вірші Д. Олійника, де охарактеризовано низку камерно-вокальних творів композитора та приділено значну увагу творчому методу композитора при роботі з поетичними текстами. У дисертації О. Гуркової [4], захищеної у 2016 р., приділено увагу вокальним циклам композитора – «Три пісні на народні тексти», «Мати», «Повісті», «П'ять пісень на вірші Р. Тагора». Також згадка камерно-вокальних творів композитора в контексті української вокальної музики є у працях О. Баланко [1] та Ван Цзо [2], які будуть розглянуті нижче. Таким чином, можна констатувати, що українські науковці час від часу звертаються до камерно-вокальної музики І. Карабиця, проте на сьогоднішній день вкрай мало робіт, де вона стає в центрі уваги.

Мета статті – охарактеризувати найбільш значимі праці українських науковців, присвячених камерно-вокальній музиці Івана Карабиця, та визначити перспективні напрями її подальшого вивчення.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальні твори посідають важливе місце у доробку І. Карабиця. До останніх ми відносимо як академічні вокальні цикли, так і естрадні пісні – останні твори часто у стильовому відношенні є близькими. Повний перелік вокальної лірики композитора ми знаходимо у виданні, яке стало поштовхом для вивчення значного за обсягом, але лише частково дослідженого шару музики митця [6]. Для характеристики камерно-вокальної музики І. Карабиця у її цілісності та повноті важливо врахувати напрацювання музикознавців, які зверталися до цих творів композитора.

Вже зазначалося, що першою вагомою роботою, в якій розглядалися камерно-вокальні твори І. Карабиця, стала дисертація О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006) [3]. Дослідниця розглядає камерно-вокальну творчість композитора на прикладі позациклових пісень та у вокальних циклах «На березі вічності» та «Мати». Окрім суто музикознавчого аналізу зазначених творів, авторка торкається двох теоретично важливих питань, які є значимими в контексті нашого дослідження, а саме – особливості взаємодії слова і музики у творчому діалозі І. Карабиць – Б. Олійник, а також специфічні риси втілення текстів Б. Олійника у творах І. Карабиця, М. Дремлюги, В. Тилика. Зупинимося на основних концептах, зазначених О. Галузевською.

Дослідниця зазначає, що творча взаємодія поета і композитора відбувається на трьох рівнях, які вона визначає як зустрічну інтонацію, зустрічний жанр і зустрічну концептосферу. Перше поняття дослідниця визначає як «індивідуалізоване музичне втілення окремих елементів мовного змісту, переусвідомлення ритмо-фоніки вірша при його вокалізації», а зустрічна концептосфера – це «комплекс зустрічних інтонацій даного твору або групи творів певного композитора, пов'язаних із поетичними текстами одного поета» [3, 36–37]. О. Галузевська не дає у роботі визначення зустрічного жанру, проте

визначає це явище на прикладі пісні «Ти подумай, Париж», де вірш з елементами прадавнього плачу «органічно вокалізований як вальс (традиційний для паризьких шансоньє) з мінімальним, але чітко визначеним джазовим компонентом гармонії» [3, 83]. Безумовно, дослідниця приділяє найбільшу увагу зустрічній концептосфері, де найбільш повно відбувається творчий діалог І. Карабиця та Б. Олійника.

О. Галузевська розробляє оригінальні методи дослідження взаємодії поезії та музики. Вона зокрема звертається до фоніки як галузі літературознавства, де досліджуються питання створення художніх образів за допомогою звуків. Дослідниця використовує математичний метод С. Бураго «для об'єктивної оцінки ступеня напруженості, вираховуючи середнє арифметичне від суми числових позначень звучності й загальної кількості звуків у рядку з поправкою на паузу». Для цього С. Бураго розділив алфавіт на сім рівнів звучності, а О. Галузевська на цій основі розробила музикознавчу методику «візуального зображення глибини віршової інтонації (ГВІ), яка графічно співвідноситься з вокальною лінією пісні на даний текст» [3, 123].

Завдяки вивченню інтонаційної організації поезії та музики вокального твору, через порівняння варіантів вокалізації, а саме виявлення спільного і відмінного у їх звуковисотній лінії і метриці відповідно до змісту й форми вірша можлива більш точна характеристика взаємодії поетичного слова та музичної інтонації [3, 127]. Зазначимо, що цей метод поки не увійшов до аналітичної практики музичних творів, однак дозволив авторці виявити специфічні риси вокальних творів І. Карабиця. Особливо це показано наглядно при аналізі окремих композицій І. Карабиця, М. Дремлюги, В. Тилика, написаних на ті ж самі тексти Б. Олійника. У результаті дослідження О. Галузевська доходить висновку, що І. Карабиць у своїх вокальних творах цілеспрямовано обирає позицію коментатора поетичних образів Б. Олійника, здійснює музичний переклад звукового ряду його віршів, у якому «поєднується інтонація живого голосу поета, фоніка і вокалізм його віршів, а також відбувається синтез стильових компонентів (народна пісня, класична інтонація, масова музика, джаз)» [3, 147].

У дисертації дослідниця неодноразово відмічала у вокальних творах академічного спрямування І. Карабиця близькість до джазової та популярної музики. Проте цей аспект не знайшов послідовного розкриття у дослідженні О. Галузевської, оскільки це не було у центрі її роботи. Тим не менше, вона відмічає вагомість джазової складової музики І. Карабиця, а також робить цікаве спостереження, яке могло б стати предметом окремої розвідки. Дослідниця говорить, що у творчості українських композиторів йде активний процес поєднання академічних і популярних жанрів, де синтез «інтонацій міської лірики, гітарної пісні і класичного романсу, опери і джазу, шансону і кіномузики обумовлює новий стиль вокальної творчості, в якому декламаційність і кантиленність поєднані із свободою метроритму і структури» [3, 44–45]. Таким чином, побічна лінія дисертації О. Галузевської відкриває перспективи вивчення вокальної творчості І. Карабиця крізь призму постмодерністського поєднання в ній високого й низького, елементів музики академічної й неакадемічної.

Дисертаційне дослідження О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття» (2016) [4] розглядає не лише камерно-вокальну, а й інструментальну музику, проте камерно-вокальній ліриці присвячено значну частину дисертації. У другому розділі роботи крізь призму втілення фольклорно-поетичної символіки розглядаються вокальні цикли І. Карабиця «Три пісні на народні тексти» та «Мати» на вірші Б. Олійника; цикл «Повісті» на вірші О. Куліча проаналізовано з позицій втілення в них сатиричного начала; орієнтальну тематику розглянуто на прикладі циклу «П'ять пісень на вірші Р. Тагора». Таким чином, констатуємо, що у роботі О. Гуркової продовжено лінію вивчення камерно-вокальної лірики І. Карабиця, зокрема розширено її тематичний спектр, оскільки розглянуто не лише ліричні або лірико-драматичні твори, а й сатиричні, а також композиції орієнтальної тематики. Відзначимо й факт звернення до циклу «Мати», який вже був досліджений у роботі О. Галузевської, однак розглянутий під іншим кутом зору.

О. Гуркова досліджує поетику циклу І. Карабиця «Три пісні на народні тексти» (1969), що складаються з пісень «Ой глянь мати», «Понад терном стежечка» та «Ой жур та кисіль». Вона зазначає, що композитор дуже обережно і водночас творчо підходить до народних текстів, створюючи мелодику в народному дусі і одночасно використовуючи сучасні засоби виразності (дисонантна

гармонія, рух паралельними акордами, використання кластерів та інших прийомів сонорики). Цикл «Мати» О. Гуркова розглядає, як і попередній, з позицій втілення у тексті поетичних фольклорних символів та їхнього перетворення в музиці. Втім, аналіз музичної складової, здійсненої дослідницею, показав, що фольклорна складова є лише частиною музичної тканини пісень І. Карабиця. О. Гуркова справедливо зазначає, що для музики циклу «Мати» характерна полістилістичність, яка включає і фольклорні елементи (наприклад, лірницькі награвання), але, передусім, музика насичена символікою як барокової доби (риторична фігура passus duriusculus), так і класико-романтичної музики (звертання до жанрів вальсу, ноктюрну, маршу, речитативу; наявність лейтритмів, лейтмотивів, тональної драматургії) [4, 83]. Отже, відзначимо плюралістичність стилів в музиці І. Карабиця, що є як специфічною рисою творчого почерку митця, так і української музики другої половини XX століття.

Вперше в українській науці О. Гурковою було розглянуто вокальний цикл І. Карабиця «Повісті» на вірші О. Куліча. Дослідниця зазначає майстерність композитора у передачі сатиричних образів за допомогою метафоричності, гіперболізації, гротеску. Карикатурність образів, змальованих поетом, була яскраво втілена композитором за допомогою специфічно інтерпретованих гармоній, ритміки та музичних жанрів [4, с. 89].

«П’ять пісень» І. Карабиця на вірші індійського поета Р. Тагора (в українському перекладі В. Батюка) також вперше проаналізовані у роботі О. Гуркової. Ці твори були написані наприкінці життя І. Карабиця (2000–2001), а тому їх цілком можна вважати підсумковими в жанрі камерно-вокальної лірики. Дослідниця відмічає їх смислову глибину та специфіку музичної мови. У цьому творі композитор практично відходить від тональності і використовує серійну техніку; ускладнена акордика (септакорди) спрямована на створення відповідного колориту, при цьому серед стильових орієнтирів є й джазова музика. У цілому для пісень циклу характерна «поліпластовість, політональність, полігармонія, поліметричність». О. Гуркова робить висновок, що «П’ять пісень» на вірші Р. Тагора є справжнім вокальним циклом (нагадаємо, що композитор формально їх в цикл не об’єднує), на що вказує образно-філософський зміст творів, інтонаційна, тонально-гармонічна, фактура єдність [4, 97–98]. Наголосимо, що більшість камерно-вокальних творів І. Карабиця було проаналізовано дослідницею не лише вперше, а й зроблено по рукописах, оскільки ці композиції й досі не було видано друком. Це означає, що на сьогоднішній день вивчення камерно-вокальної музики композитора (а також її виконання) ускладнено відсутністю друкованих видань цих творів. Отже, сьогодні пісенна та камерно-вокальна лірика І. Карабиця у її повноті не тільки не осмислена (хоча праці О. Галузевської та О. Гуркової є серйозним внеском у її вивченні), а й недоступна для більшості дослідників – тих, хто не має доступу до особистого архіву автора.

У роботах, присвячених українській камерно-вокальній музиці або камерно-вокальному виконавству, вокальні твори І. Карабиця неодноразово згадуються, хоча й не стоять в центрі дослідження. Так, у дисертації О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен» зазначено вокальні цикли композитора як такі, що представляють різновекторність його композиторського пошуку. Дослідниця, спираючись на розробки інших науковців зазначає, що «множинність жанрово-стильових джерел та манер композиторського письма, що переплелися у вокальному творчому доробку композитора, унеможливлюють однозначну дефініцію його камерно-вокального стилю» [1, 94–95]. Також О. Баланко неодноразово відмічає значення естрадної пісні для розвитку камерно-вокального виконавства. Наприклад, вона зазначає, що з 1950-х років в українському мистецтві на перший план виходить естрадна пісня, яка зближується з романсом, а також доповнюється новітніми стильовими тенденціями в музиці. Серед українських композиторів, які працювали з оновленою естрадною пісенністю, вона називає й І. Карабиця. Саме завдяки роботі професійних композиторів з естрадними жанрами забезпечило високий рівень української естради 1960 – 1970-х років [1, 75–76].

У дисертації Ван Цзо «Український солоспів в контексті виконавської культури XX століття», де творчість І. Карабиця (естрадні пісні) лише згадується, підіймаються важливі питання взаємопроникнення та взаємодії камерно-вокальної лірики й естрадної творчості. Дослідник зазначає, що в середині XX століття композитори вбачали необхідність у формуванні жанру ліричної

естрадної пісні. З часом було сформовано еталон естрадного ліричного солоспіву, що спирався на народнопісенну стилістику. Відповідно, «український естрадний солоспів сформувався на перетині фольклорних, академічних та естрадних традицій, що багато в чому позначилося на його життєздатності й популярності як серед композиторів і виконавців, так і у слухачів. Подібні твори створювали композитори, які мають академічну освіту й плідно працюють в різних жанрах» [2, 128].

Відмічаючи близькість камерно-вокальної лірики та естрадної пісні, Ван Цзо відзначає, що авторами слів естрадних пісень були поети-сучасники, а камерно-вокальна лірика передбачала звертання творчості поетів, які жали багато років тому і вже стали класиками [2, 132]. У цілому з цим спостереженням можна погодитися, однак відомими є естрадні пісні на вірші давніх поетів, так і камерно-вокальні твори на поезії сучасників, як, наприклад, вже згадуваний цикл «Мати» І. Карабиця на вірші Б. Олійника. У цілому підхід до аналізу вокальної лірики (солоспіви) як до цілісного феномену, що включає як академічні твори, так і естрадні, є надзвичайно перспективним, особливо для дослідження доробку академічних композиторів, які писали і для естради, у тому числі й до творчості І. Карабиця.

Розглянувши праці українських науковців, присвячених камерно-вокальній та пісенній творчості І. Карабиця, ми констатуємо, що її вивчення лише розпочато. Враховуючи величезний доробок композитора в камерно-вокальному та пісенному жанрах, ці твори на даний момент так і не стали об'єктом уваги українських науковців. Наукові праці О. Галузевської та О. Гуркової поклали початок вивченню цього шару музики митця, однак до її повного осмислення ще далеко. У нашій роботі ми хотіли б намітити перспективні напрями вивчення камерно-вокальної музики І. Карабиця.

Так, конче необхідно здійснити видання як камерно-вокальних творів композитора академічного спрямування, так і його естрадних пісень (можливо, за винятком творів, актуальність яких відійшла разом з радянською епохою). Це б суттєво прискорило теоретичне осмислення камерно-вокальної музики І. Карабиця, а також сприяло б виконанню цих творів на концертній естраді.

Якщо говорити саме про перспективи аналізу цього шару музики митця, то тут намітилася низка перспективних ліній дослідження. Однією з них є взаємодія слова і музики, а саме розробка підходів до принципів взаємодії обох смислово важливих компонентів вокальної музики. Один з можливих підходів ми побачили в роботі О. Галузевської, але можливі й інші, які дозволяють розкрити особливості втілення композитором віршів поетів.

Не менш важливим напрямом вивчення камерно-вокальної музики І. Карабиця є аналіз стильових компонентів музики митця. Такий підхід було продемонстровано О. Гурковою на прикладі вже зазначених вокальних циклів. Цей напрям є надзвичайно перспективним, оскільки постмодерністська доба є плюралістичною у стильовому відношенні, а, отже, кожен композитор звертається до різних музичних стилів відповідно до творчого задуму. Індивідуальне поєднання стильових компонентів є ознакою особистісного стилю композитора доби постмодерну, у тому числі й І. Карабиця. Проте в творах різних жанрів це поєднання може бути представлене у різних спосіб, і тому важливо визначити специфіку саме камерно-вокальної музики композитора.

Ще одним аспектом вивчення камерно-вокальної музики І. Карабиця є музикологічний аналіз його естрадних пісень, яких є значна кількість і які донині потрапляли в поле зору дослідників лише в контексті проблем вокальної музики ХХ століття, а не у роботах, присвячених вивченню творчості композитора. Жоден з дослідників не оминає згадки про наявність естрадних пісень І. Карабиця або хоча б відзначення елементів джазової та популярної музики в стилістиці його творів. Однак системне вивчення естрадних пісень митця ще не розпочато, хоча низка його творів є й досі популярними і звучать на концертній естраді. Тому сьогодні варто звернутися до доробку І. Карабиця, зокрема до його камерно-вокальної творчості, яка є значним внеском у розвиток українського музичного мистецтва у всій його повноті – від серйозних, філософських творів до музики, спрямованої до кожного з нас.

Висновки. В сучасній українській музикознавчій науці творчість І. Карабиця представлена неповно: найменш дослідженими на сьогоднішній день є його камерно-вокальні твори і практично невивченими є естрадні пісні, хоча цей музичний шар є репрезентативним як для творчості самого композитора, так і української музики другої половини ХХ століття. Серед наукових праць українських дослідників найбільш вагомими є дисертації О. Галузевської та О. Гуркової, в

яких розглядалися питання музичної поетики та стильові особливості кількох вокальних циклів І. Карабиця. Серед перспективних напрямів дослідження камерно-вокальних творів композитора можна відзначити питання взаємодії вербального і музичного компонентів, взаємопроникнення елементів академічної та неакадемічної музики, процеси стильового синтезу.

Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.

2. Ван Цзо. Украинский солоспив в контексте исполнительской культуры XX века: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2015. 178 с.

3. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 177 с.

4. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 324 с.

5. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Муз. Україна, 1983. 48 с. (Творчі портрети українських композиторів).

6. Іван Карабиць = Ivan Karabits (1945–2002): Список творів = List of works. Київ, 2006. 100 с.

7. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

8. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. 245 с.

References

1. Balanko, O. M. (2016). Ukrainian chamber vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Wang Zuo. (2015). Ukrainian solospiv (solosinging) in the context of modern performer's culture of the XX century. Candidate's thesis. Kharkiv [in Russian].

3. Haluzevska, O. M. (2006). Dialogue of the word and the music in the both-creating of Ivan Karabitz and Borys Olijnyk. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Hurkova, O. M. (2016). The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Yermakova, H. (1983). Ivan Karabyts. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

6. Ivchenko, L. Bentia, Yu., ed. (2006). Ivan Karabits (1945–2002): List of works. Kyiv [in Ukrainian, in English].

7. Kyyanovska, L. (2017). Garden of Songs by Ivan Karabyts. Kyiv: DUKH I LITERA [in Ukrainian].

8. Kopytsia, M. D., ed. (2003). Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue 31: Vivere memento. Kyiv: Tsentrmuzinform [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021

УДК 78.089.9.7.016.4

Цитування:
Ліхута І. Л. Специфіка продюсерської діяльності радянського хронотопу. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39.* С. 202-209.

Likhuta I. (2021). Specifics of Production Activity in terms of Soviet Chronotope. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 202-209 [in Ukrainian].

Ліхута Ігор Леонідович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-5974-7246
lihuta.igor@gmail.com

СПЕЦИФІКА ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО ХРОНОТОПУ

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного та історично-логічного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у детальному і систематичному розкритті причинно-наслідкового зв'язку подій і явищ у культурних практиках радянського хронотопу, що вплинуло на історію розвитку української сфери продюсування та визначило специфіку продюсерської діяльності періоду, що розглядається. **Висновки.** У результаті проведеного комплексного дослідження історії становлення професії продюсера періоду радянського хронотопу після 1930-х – початку 90-х років минулого сторіччя виявлено специфіку становлення українського продюсерства, розкрито особливості культурних практик радянського хронотопу, визначено перешкоди у процесі його входження у ринкові відносини.

Ключові слова: продюсер, продюсерська діяльність, продюсерський проєкт, імпресаріо, антреприза, антрепренер.

Likhuta Igor, *graduate student of the National Academy of Culture and Arts Management*

Specifics of Production Activity in terms of Soviet Chronotope

The purpose of the article is to analyze the features of production in the Soviet chronotope, as a historical period of formation of the profession of producer in Ukraine. **The methodology** involves recourse to an interdisciplinary approach, as well as the use of comparative and historical-logical methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the detailed and systematic disclosure of the causal relationship of events and phenomena in the cultural practices of the Soviet chronotope, which in one way or another influenced the history of the Ukrainian production and determined the specifics of production. **Conclusions.** A comprehensive study of the history of the profession of producer of the Soviet chronotope period after the 1930 – early 90 of the last century revealed the specifics of the formation of Ukrainian production, revealed the features of cultural practices of the Soviet chronotope, identified obstacles to its entry into market relations.

Key words: producer, production activities, production project, impresario, entreprise, entrepreneur.

Актуальність теми дослідження. Докорінні соціальні зрушення вплинули на розвиток культури і мистецтва України на початку XX ст. У 20-ті роки XX ст. управління процесом культурно-мистецького життя здійснюється державою, яка тоді ще не керувалася комерційними інтересами, а більше просвітницькими ідеями, які були покладені в основу діяльності усіх закладів культури. Актуальність дослідження культурної політики за часів радянського хронотопу в цілому і стосовно побутування продюсерської діяльності цього періоду дозволяє виявити особливості, помилки і досягнення, які можуть бути враховані в сьогоденні і майбутньому, а також може надати інформацію для подальших досліджень і стимулювати наукову діяльність у цьому напрямі.

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні.

Аналіз досілджень і публікацій.

©Ліхута І. Л., 2021

Європейський і американський досвід дослідження розвитку продюсерської справи і його осмислення зарубіжними дослідниками (Ф. Колбер, Ф. Котлер, Дж. Шефф та ін.) [4; 6] складає для нашого дослідження безперечний інтерес. У низці видань репрезентовано аналіз локальних продюсерських практик і тенденцій [15].

Українськими та зарубіжними дослідниками розглядаються специфічні риси професії продюсера (І. Безгін, Ю. Давидов, Н. Марінка, С. Садовенко, О. Семашко, Д. Смелянський та ін.).

Тематику музичного продюсування досліджували В. Бабков, М. Воротной, С. Корнєєва, В. Осинський, В. Папченко, О. Чорномис. Разом з тим, в українському мистецтвознавстві піднята тема практично не висвітлена [5; 7; 14] і є реально актуальною і своєчасною.

Щодо розгляду періоду радянського хронотопу, то тут цінним підґрунтям для нашого дослідження є праці С. Садовенко, яка, зокрема, відзначає, що «різні аспекти порушеної теми було відображено в наукових пошуках радянського періоду. Філософсько-естетична думка розвивалася переважно в марксистському напрямі. Видатні науковці того часу розглядали мистецтво як елемент символічної надбудови. Зокрема, М. Каган, М. Лівщиць, Л. Столович досліджували проблеми мистецтва та естетики крізь призму розвитку суспільства < >. Л. Кунчева, А. Фортова, Ю. Лукін розкривали ціннісно-орієнтаційні складові художньої культури, розглядаючи культуру й мистецтво у діалектичній єдності етичного й естетичного. Так, Ю. Лукін закликав до традиційної народницької ідеї про тріаду «Істина. Добро. Краса», розмірковуючи про необхідність впливу мистецтва на духовний світ людини. І. Кучмаєва, М. Хренов розширили наукові уявлення про інтегративні процеси і сприйняття світу як цілого крізь призму культури й мистецтва» [11, 14].

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із пріоритетних завдань нашого дослідження є обґрунтування таких понять, як «продюсер», «продюсерська діяльність», «продюсерський проєкт».

Нині у науковій літературі існують різні обґрунтування феномену продюсерської діяльності. Слово «продюсер» вже широко увійшло до сучасного ужитку, разом із тим, його вживання як у наукових колах, так і у повсякденності дотепер не є усталеним. Відповідно до словника іншомовних слів: «продюсер (англ. Producer від лат. produco – виробляю) – особа, яка організує виробництво кінофільму, виконує ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль за продукцією кіно- та телекомпанії; власник кіностудії» [13].

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»). Закон України «Про кінематографію» установлює таке визначення продюсера: продюсер фільму – це фізична або юридична особа, що організує або організує й фінансує виробництво та поширення фільму. На нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано ширше й, тим самим, більш правильне визначення поняття продюсера. У зазначеному законодавчому акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору [3].

Спроба визначення переліку зазначених питань здійснена у Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників, затвердженого Наказом Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729, де як завдання та обов'язки продюсера (кінематографія) зазначено: організація й фінансування створення та розповсюдження фільму; обрання літературного матеріалу, ідеї, теми; участь у розробленні на основі літературного сценарію художньої концепції фільму і створенні режисерського сценарію кінофільму, контроль історичної та фактичної достовірності матеріалу; складання бізнес-плану з докладним лімітом витрат; визначення творчо-виробничих показників (жанр, метраж фільму, терміни виробництва кінофільму, формат екрана, звукове оформлення, назву), стратегії маркетингу, розроблення рекламно-інформаційної компанії; створення знімальної групи й участь у керівництві її виробничо-економічною та фінансовою діяльністю; контроль виконання робіт із виробництва фільму в установлені планом строки й у межах кошторисно-фінансових асигнувань, перед бачених для фільму; здійснення аналізу творчо-виробничої та фінансової діяльності знімальної групи; організація пропаганди, реклами й ефективного просування кінофільму в кінотеатральний прокат, на телебачення, відео тощо [9].

Так, аналіз Положення про державну

підтримку національних фільмів у продюсерській системі, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 № 813 [10], свідчить, що держава в особі Держкіно та місцевих органів управління кінематографією також є споживачем продюсерських послуг під час виробництва, розповсюдження й/або демонстрування національного фільму в продюсерській системі кінематографії. Таким чином, на нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано найбільш обґрунтоване визначення поняття продюсера. У зазначеному правознавчому акті перераховуються всі кваліфікаційні характеристики продюсерської діяльності. Отже, продюсер – це фізична або юридична особа, що організує й фінансує виробництво та поширення фільму. У зазначеному акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору.

За В. Папченком, музичний продюсер визначається як «стратег у галузі звукозапису і концертної діяльності, саме він формує смак майбутнього слухача; продюсер є керівником творчого колективу, який чітко уявляє собі фінальне звучання фонограми; він несе найвищу відповідальність за результати роботи у студії. Взаємодія продюсера з членами колективу є творчою і інтерактивною; вона побудована на відповідній ієрархії, співпраці і відповідальності кожного учасника проекту за свою ланку. Дії продюсера підпорядковані головному завданню – успішному запису проекту як з творчої, так і з комерційної сторони. Музичний продюсер вкладає свій талант, репутацію, кошти, майбутній рейтинг у фонограму чи концертне звучання і, в решті-решт, формує музичний стиль артистів. За будь-яким успішним і оригінальним «саундом» (як це доводить історія) завжди знаходиться конкретний продюсер» [8, 244–248].

Продюсерський проєкт як тимчасове підприємство, що орієнтоване на створення оригінального продукту чи послуг, характеризується динамічним розвитком і обмеженістю за часом і ресурсами. Отже, продюсерський проєкт – це якісний культурно-мистецький продукт, що здатний привертати увагу цільової аудиторії, конкурувати з іншими проєктами і приносити прибуток. Таким чином, актуалізується необхідність спеціального управління проєктом, яке полягає у застосуванні знань, досвіду, методів і засобів для задоволення вимог, що пред'являються до проєкту, і очікувань учасників останнього.

Обґрунтування побутування професії продюсера з історичного ракурсу не може обійтися без аналізу витоків становлення продюсерства. Варто окреслити і терміни «антреприза» та «антрепренер». Дослівно французьке слово entrepreneur перекладається як «підприємець». У науковий обіг термін «антрепренер» введено Жаном Батистом Сея у 1800 р. Серед найвідоміших прізвищ антрепренерів Г. Александров, М. Бородай, С. Дягілєв, М. Лентовський, Д. Поляков, М. Садовський, І. Сетов, М. Синельников, М. Соловцов.

Іноді антрепренерами ставали самі виконавці. Антрепренер – це куратор, підприємець який очолює, утримує або організовує приватне видовищне підприємство – антрепризу. Особливість діяльності антрепренера полягає у створенні популярного, прибуткового культурно-мистецького продукту та можливості ретранслювати індивідуальну мистецьку позицію на відмінну від закладів культури, які фінансуються державою, а також тимчасовий характер підприємства. Приміром, актриса М. Заньковецька та співачка А. Вяльцева завдяки особистій харизмі та організаторським здібностям сприяли розвитку українського музично-театрального продукту.

На початку XX ст. антрепренери стають ключовою постаттю культурної комерції у сфері концертної діяльності, кіно та фото мистецтва. Творчо-адміністративна діяльність антрепренерів поширювалася на усі етапи організації та функціонування культурно-мистецьких проєктів.

Разом із тим, на теренах нашої держави конституювання інституту антрепренерства було не довгим. Політичні зрушення перших десятиріч XX століття докорінно змінили діяльність професіонала у галузі організації мистецьких проєктів. Практично до 80-х років XX століття вона обмежувалася лише адміністративно-господарчою сферою організації культурно-мистецьких проєктів.

Після революції ситуація докорінно змінилася. Радянська влада націоналізувала культурно-мистецьку сферу, поступово заборонивши приватну ініціативу. У 1918 р. було заборонено організування і проведення спектаклів приватними підприємцями без дозволу органів Наркомпросу (Декрет РРФСР «Про об'єднання театральної справи» від 26.08.1919 р.).

Ніде у світі, окрім Радянського Союзу, держава не брала на себе відповідальність за централізоване утримання культурно-

мистецьких установ. У 1919 р. організація культурного життя будується на засадах «державної допомоги мистецтву», «саморозвитку робітників», просвітницькими ідеями. Радянське мистецтво пройшло декілька контрольованих урядом етапів – від часткового використання надбання попереднього періоду до запровадження функціоналізму при вирішенні гострих проблем народного господарства в умовах дефіциту житла і товарного дефіциту, нестачі продуктів і промислових товарів широкого вжитку.

Показовий факт управління мистецьким процесом знаходимо у спогадах А. Вертинського. Артист стверджує, що після того, як він заспівав пісню, присвячену загиблим в жовтні 1917-го московським юнкерам, його викликали в ЧК, під час розмови прозвучала фраза: «Треба буде, і дихати заборонимо!» [1].

У 1931 р. уперше у Москві при Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського з'явився директорський факультет, що призначався для підготовки театральних управлінців. У 1937–1938 роках конституюється українська театрально-мистецька система, яку складали стаціонарні репертуарні та бюджетні заклади культури.

Якщо раніше можливо було мати вільний мистецький майданчик, називати його музеєм, цирком, театром та здавати його у прокат митцям, або показувати власні мистецькі проєкти із запрошеними артистами – так працювали антрепризи й інші комерційні та некомерційні продюсерські проєкти, то з приходом сталінізму ситуація докорінно змінилася.

Відбулося прикріплення акторів до будівель. Виїзд театрів на гастролі за межі республіки, краю або області без дозволу ВКІ було заборонено. Така конструкція виявилася дуже життєдайною. До кінця 30-х років держава постає головним і єдиним розпорядником культури, своєрідним продюсером. Керуючись державним пріоритетом культурної політики, власною ідеологічною стратегією й тактикою, держава, як і годиться продюсеру, знаходить кошти, визначає кому і скільки їх спрямовувати, і контролювати ефективність того, що роблять творці (актори, режисери, драматурги). Отже, більше 60 років існувала система, в якій розбиратися в культурно-мистецькому процесі було у компетенції чиновників.

У 40-50-х роках питання розвитку нового революційного мистецтва в основному висвітлювалися в працях, присвячених культурній революції. Дотримуючись офіційної точки зору партії, науковцями (Д. Гусєв, А. Луначарський, А. Ранчинський, А. Соловйов) розглядаються проблеми становлення нового радянського мистецтва і його участі в усіх заходах радянської влади.

У 1974 р. на театрознавчому факультеті у Москві при Державному інституті театрального мистецтва імені А. В. Луначарського з'явилося відділення планування і організації театральної справи і відповідна кафедра. Державний службовець, адміністратор колективу (як правило, регіональної культурно-мистецької організації) практично не брав участі у творчій діяльності. Фактичний контроль над нею здійснював багаторівневий апарат чиновників через велику кількість бюрократичних постанов. Головним критерієм успішності мистецького проєкту була його відповідність політичній лінії партії і уряду.

З особистостей, які працювали у той час, особливо відзначимо діяльність С. Юрока. Його діяльність акумулювалася у галузі міжнародної антрепризи. Він сприяв міжнародній популяризації радянського мистецтва на Заході. Організовував гастролі для таких метрів як А. Дункан, Р. Нурієв, Ф. Шаляпін, С. Єсенін, М. Ростропович. Організовував гастрольні поїздки «червоного» радянського балету у США.

Отже, аналіз наукових джерел і мистецьких видань радянського хронотопу показує, що оптимально опрацювати тему побутування професії продюсера у 20-50-ті роки XX століття не представляється можливим. Оскільки значна частина опублікованих праць означених років ідеологічно ангажована і може бути використана лише частково.

Новим етапом для конституювання інституту продюсерської діяльності можна назвати 60-ті роки XX століття. Прагнення держави створити абсолютно новий тип соціокультурного простору призвело до наступних результатів.

З однієї сторони, радянське суспільство являло собою таку соціальну спільність, яка була утворена на засадах колективно споживання масового культурного-мистецького продукту. Особливо популярними видами мистецтва стають кіноіндустрія, цирк, естрада, вкорінюються ЗМІ. Все це призводило до формування колективної картини світу і відповідної системи цінностей. Доступність і

поширеність масової культури стала позитивною стороною цього соціального явища. Як відзначає соліст знаного вокально-інструментального гурту «Фрістайл» співак Вадим Козаченко, «я народився і виріс в Полтаві, і я прекрасно пам'ятаю, що кожного тижня в нашому міському палаці культури, у відносно невеликий зал на 800 або 750 місць приїжджали музиканти. І кого тільки ми не бачили і не чули там! Щотижня до нас в Полтаву – 250 тис. населення – приїжджали музиканти. Артисти югославської і польської естради, українські групи, всесоюзні зірки. Я пам'ятаю виступ Градського наприкінці 70-х, шум, з яким проходили гастролі Ротару. Потім Михайло Боярський, Понаровська. На жаль, зараз в маленькі міста, куди приїжджали музиканти за радянської влади, давно ніхто не приїжджає, тому вся концертна діяльність зосереджується в основному в великих містах обласного і районного масштабу» [2].

З іншого боку, активне культурне будівництво стимулювало розвиток стійкого інтересу у широких верств населення, перш за все, до класичного мистецтва, у тому числі й таких складних форм, які вимагали певної підготовки споживача культурної продукції.

Як зазначає С. Садовенко, «самодіяльне мистецтво радянського періоду з'являється як царина художньої практики, що контролювалася державою, проте воно поступово відокремлювалося від ідеології» [12, 167]. Тому більшість популярних радянських артистів того часу починали саме з самодіяльності. Втім, найскладнішим кроком для артистів було перейти на професійний рівень.

Адміністративно-командна модель регулювання продюсерської діяльності зберігалася до кінця 80-х років XX століття, коли був прийнятий пакет законів і постанов по «докорінній перебудові» економіки. Тоді ж були скасовані попередня цензура і процедура акту приймання нових постановок театрів (1987 р.). У культурно-мистецькій сфері почали встановлюватися межі жанрів і напрямів. Система надання культурно-мистецьких послуг глядачу також починає ставати більш спеціалізованою: з'являються адміністратори імпресаріо, що повністю погоджують адміністративні та фінансові питання, враховуючи специфіку жанрів.

Новий час вимагав нові способи організації виступів. Місце застарілого «Гастрольбюро» займав «Держконцерт». До повноважень цієї організації входила організація зарубіжних гастролей радянських мистецьких колективів. «Держконцерт» відбирав артистів для зарубіжних гастролей дуже прискіпливо.

Був Союзконцерт, який займався концертами у 15 союзних республіках. «Якщо Москонцерт хотів відправити Кобзона на Україну, то документи йшли не прямо, а вони йшли через Союзконцерт», – зауважував Микола Тамразов [2].

«Одним з достоїнств цієї організації («Держконцерту») було те, що в концерті, в клубі трамвайного депо могли виступати Васильєв і Максимова. Світові зірки танцювали на скромній сцені трамвайного депо. Люди в обідню перерву теж могли їх побачити. Цього сьогодні немає», – розповідав художній керівник театру «Шалом» Олександр Левенбук [2].

Художня рада була масовим явищем саме радянської епохи. Будь-якого артиста і його репертуар суворо оцінювали художні ради: талановитий, чи відповідає ідеологічним нормам. У закордонних поїздках обов'язково в групу включали службовця з КДБ. «Плюси в цьому були, тому що в худрадах дуже часто сиділи люди з широким світоглядом, і якісь речі вони, звичайно ж, підказували, відсікали зайве, робили якісь зауваження по стилю в одязі соліста, робили якісь зауваження по репертуару. Це сьогодні ми можемо сказати. В той момент часу я не знав жодного артиста, який би любив худраду, тому що нам здавалося, що вони рубають нашу волю, не дають нам вільно дихати. Перше, що вони не давали нам робити – виконувати власні пісні», – зауважує співак, шоумен Андрій Білль [2].

Одна з головних вимог – виконувати пісні тільки авторів, які входили до складу тогочасної Спілки композиторів, а також і виглядати пристойно, по-комсомольському. А. Білль згадує, що «В. Кузьмін, виступаючи в Йошкаралінській філармонії, змушений був на здачу репертуару всі свої кучері довжелезні заколювати невидимками, щоб у нього була гладка голова, і співати пісні радянських композиторів, аж до «любов, комсомол і весна» [2].

І якщо артист вже потрапив у якусь концертну організацію, пройшов відбір і худраду, то робота йому була забезпечена. Робота в «Держконцерті» або «Москонцерті» – це гарантія регулярних виступів і гастролей для артиста. «Загалом, була організація цікава, і один великий недолік у всього того часу – не було менеджменту. Кращі артисти не мали своїх агентів. І тому така перлина, наприклад, як Любов Поліщук, не була використана навіть

на 10%. До речі, Гурченко також», – згадував О. Левенбук [1].

Щодо адміністрації та видавництва культурного продукту, їх фінансування у Радянському Союзі та деяких країнах Східної Європи регламентувалося державою та детермінувалося особливостями діючої на той час адміністративно-економічної моделі фінансування.

Приблизно у цей час зароджуються основні напрями сьогоднішнього продюсування в Україні. «З'явився новий рух, нові адміністратори – самі ділові люди, з якими можливо було заробити гроші. Тобто, раніше ми їздили від Москонцерту, у нас була ставка. І більше ти не могла запрацювати – ні підробити, нічого. Перший раз я заробила тисячу рублів. Це був 87 рік, це були великі гроші – тисяча рублів! І моя мама ахнула, коли я їй принесла і сказала – ось я заробила тисячу рублів. Вона ахнула. Тобто, вже не кажучи про три тисячі, п'ять тисяч. Це були скажені гроші. На п'ять тисяч можна було купити машину», – розповіла в одному з інтерв'ю співачка і актриса Ольга Зарубіна [2].

Виконавці естради отримували невеликий прибуток. Основний заробіток складався із роялті від кожного показу культурного продукту та позапланових концертів, що проводилися у ресторанах, де артисти виконували улюблені народом твори. Офіційно прибутки від продажу культурного продукту конкретного виконавця не могли спрямовуватися на його подальший запис або події, спрямовані на його подальшу популяризацію. Законодавчо не дозволялися «нетрудові прибутки», за них була передбачена кримінальна відповідальність. Показовим у цьому випадку була кримінальна справа Б. Спічкіна (1973 р.).

З 1983-го по 1985-й роки сфера продюсерської діяльності пережила складні часи. Оскільки організація культурно-мистецьких заходів без узгодження з державними структурами було порушенням Кримінального кодексу, це не дозволяло продюсерам легалізувати свою діяльність. Таке становище змінилося лише з початком періоду перебудови.

Активне становлення продюсування як самостійного виду діяльності чинилося на початку 90-х років XX ст., коли відбувся розпад СССР й утворилася незалежна Україна. На зміну адміністративно-командної моделі економіки прийшла ринкова, заснована на принципах купівлі-продажу. З'явилися перші комерційні проєкти.

Законодавче регулювання продюсерської діяльності з 1991 року відрізняється правовою лібералізацією: відмовою від державно-командного характеру регулювання, розвитком антрепренерської діяльності. Сфери театру, естрадного-мистецтва кінематографу й телебачення лишаться у сфері державного управління й опікування, що призводить до докорінних зрушень й необхідності появи спеціаліста, який буде спеціалізуватися на продажу творчого продукту, володіючи одночасно якостями менеджера, знаннями економіста і освіченістю фахівця у галузі культури і мистецтв. Тим самим, визначається професія продюсера.

Активний розквіт українського продюсування розпочався з середини 90-х років. У цей період люди, що навіть не мали відношення до культури і мистецтв, досить успішно пробували себе у цій якості через те, що український глядач побачив на телевізійному екрані свободу слова, самовираження та моралі, що категорично були заборонені радянською владою.

Нині побутує позитивне ставлення до професії продюсера як підприємця у сфері культури і мистецтва. Після тривалих дискусій початку 1990-х років, у яких обговорювали правомірність і перспективність впровадження нових форм і методів управління і господарювання в Україні, у свідомості широких верств населення утвердилося твердження, яке можна сформулювати наступним чином: «Навряд чи варто побоюватися, що в нашій країні дух підприємництва сприятиме моральній дегенерації нашого народу».

Разом із тим, в умовах конкурентної економіки, держава може бути регулятором в тих секторах культурно-мистецької діяльності, де діють ринкові відносини, забезпечуючи підтримку якості і плюралізму продюсерських проєктів, підтримуючи їх через різні канали національних виробників. Роль влади полягає у створенні можливостей для збереження конкурентоспроможності національного культурно-мистецького продукту і в нагляді за тим, щоб ринок функціонував відповідно до чинного законодавства.

Висновки. Таким чином, провідним принципом організації культурно-мистецької сфери минулого століття була адміністративно-командна система взаємовідносин. Соціалістичний принцип господарювання, заснований на тріаді «ідеологія-держава-культура», діяв до 1980-х

років минулого століття. Ідеологічний догматизм, втілюваний у вольовому суб'єктивізмі щодо прийняття рішень партійних і радянських органів, призводив до значних духовних, політичних, економічних та інших втрат і, врешті, до масштабної неефективності, що не сприяло якісному розвитку і вдосконаленню сфери культури і мистецтва.

Дослідження показало, що на шляху конституювання інститут продюсерства зіткнувся з низкою проблем, серед яких, зокрема:

1. Різке неприйняття і категорична відмова від усіх принципів функціонування дореволюційної системи управління культурно-мистецькою сферою, за відсутності чітко сформульованої нової стратегії призвела до збоїв в роботі як економічних так і управлінських механізмів.

2. Авторитарно-бюрократична система управління виявилася негативною тенденцією культурно-мистецької сфери в досліджувані роки. Невідповідність ринковим законам, функціонування лише за рахунок державних дотацій позбавило культурно-мистецьку сферу чітко означених стратегічних цілей і тактичних завдань для їх втілення.

3. У науковій літературі дослідження побутування професії практично відсутнє системне обґрунтування. Відтак, існують певні проблеми наукового вивчення продюсерської діяльності означеного періоду радянського хронотопу.

Проведене дослідження показало, що конституювання інституту продюсерства нерозривно обумовлено з історичними подіями, що відбуваються в незалежній Україні. Адже початок 1990-х років явився якісно новим етапом у становленні професії продюсера. Це були не прості часи як для функціонування культури в цілому, так і для продюсерської діяльності. У цей період визначаються подальші перспективи виживання культурно-мистецької сфери в умовах ринкових стосунків і демократизації українського суспільства. Культурно-мистецька сфера активно включається в товарно-грошові відносини. З'являються перші зразки продюсерських проєктів, головною метою яких є отримання прибутку.

Література

1. Артисты на экспорт, или Как был устроен советский Госконцерт / Мир-24, 29.11.2017. URL : https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-eksport-ili-kak-byl-ustroen-sovetskii-goskoncert (дата звернення: травень 2021)

2. Балетні дисиденти: як збігали з СРСР артисти Великого. Радянські колективи на гастролі за кордон. URL : https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbegali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/(дата звернення: травень 2021)

3. Закон України «Про кінематографію». URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf (дата звернення: травень 2021)

4. Колбер, Ф. Маркетинг культуры и искусства: пер. с англ. Санкт-Петербург : Арт-Пресс, 2004. 255 с.

5. Корнеева С. Как зажигают «звезды». Технологии музыкального продюсирования. СПб. : Питер, 2004. 315 с.

6. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Москва : Классика-XXI, 2004. 687 с.

7. Осинский В. Продюсер на студии. URL : http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy

8. Папченко В. П. Взаємодія продюсера з учасниками музичного проекту // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 244–248.

9. Про затвердження Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників: Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729 // Ориентир. 2005. № 12.

10. Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі : Постанова Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 №813// Офіційний вісник України. 1998. № 23. Ст. 827.

11. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

12. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: дис.. д-ра культурології: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2021. 507 с.

13. Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.

14. Черномыс О. Профессия «продюсер». URL : http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys (дата звернення: травень 2021).

15. Lane St. F. Let's put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann, 2009. 166 p.

References

1. Artists for export, or How the Soviet State Concert (2017). Mir-24 was arranged, 11/29/2017. URL : https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-

eksport-ili-kak-byl-ustroen-sovetskii-goskoncert [in Russian].

2. Ballet dissidents: how the artists of the Great coincided with the USSR. Soviet bands on tour abroad. URL : https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbegali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/ [in Ukrainian].

3. Law of Ukraine «On Cinematography» (2019). URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf [in Ukrainian].

4. Colbert, F. (2004). Marketing of culture and art: trans. from English St. Petersburg: Art-Press, 255 p. [in Russian].

5. Korneeva, S. (2004). How to light the «stars». Technology of musical production. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

6. Kotler, F., Sheff, J. (2004). All tickets are sold. Performing Arts Marketing Strategies. Moscow: Classic-XXI, 687 p. [in Russian].

7. Osinskiy, V. (1998). Producer at the recording studio. Retrieved from http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy [in Russian].

8. Papchenko, V. P. (2018). The producer's cooperation with the participants of the musical project. Bulletin of the National Academy of Culture and Artists. No. 2. P. 244–248. [in Ukrainian].

9. About the hardened Vipusku 82 «Vyrobnitstvo and rozpovsyuchennya kino-and-videophilmy» Dovidnik of the qualitative characteristics of professional workers: Order of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine from 25.10.2004. 2005. No. 12 [in Ukrainian].

10. About the consolidated regulation on the state of the art of national films in the production systems: Resolution of the Cabinet of the Ministry of Ukraine dated 05.06.1998 No. 813. Official News of Ukraine. 1998. No. 23. Art. 827 [in Ukrainian].

11. Sadovenko, S. M. (2019). Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: Monograph. Kyiv: NAKKKiM, 356 p. [in Ukrainian].

12. Sadovenko, S. M. (2021). Chronotop of Ukrainian folk art culture: the relationship of traditions and innovations. Thesis… Doctor of Cultural Studies. 26.00.01 – Theory and History of Culture (culturology). National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv. 507 s. [in Ukrainian].

13. Dictionary of foreign words (2000). Kyiv: Naukova Dumka, 680 p. [in Ukrainian].

14. Chernomyis, O. (2002). Profession «producer». Retrieved from http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys [in Russian].

15. Lane, St. F. (2009). Let’s put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann. 166 p. [in England].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 15.02.2021

УДК 792.5.792.2

Цитування:
Моторна Т. Ф. Сакральні основи ладової системи О. Скрябіна у співвіднесенні з модальністю О. Мессіана. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 210-214.

Motorna T. (2021). Sacred foundations of A. Scriabin's fret system in relation to O. Messian's modality. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 210-214 [in Ukrainian].

Моторна Тетяна Федорівна,
магістр, концертмейстер
Одеської обласної філармонії
https://orcid.org/0000-0002-1573-9209
tmotornaya@gmail.com

САКРАЛЬНІ ОСНОВИ ЛАДОВОЇ СИСТЕМИ О. СКРЯБІНА У СПІВВІДНЕСЕННІ З МОДАЛЬНІСТЮ О. МЕССІАНА

Метою роботи виступає усвідомлення архетипового кореня цілотонних побудов ладових структур О. Скрябіна та О. Мессіана у відбиття актуального для ХХ століття відсторонення від гармонічної системи на користь лінеарно-мелодійного підходу, детермінованого архаїчними структурами індо-іранського мелодійного базису. **Методологічною** основою дослідження виступає культурно-історичний концепт в традиціях О. Лосєва, в якому ті чи інші засоби виразності мистецтва апробуються культурною генезою і культурною ідеєю часу. Використовуємо аналітичний, порівняльно-історичний і жанрово-номінативний музикознавчі підходи, обумовлені естетико-культурологічними та філософськими позиціями. Для роботи мають значення також герменевтичні лінії інтонаційного підходу в музикознавстві в традиціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського в Україні, які дотичні з вербально-центристським підходом до музики у французькій традиції і яскраво виражені Ж. - Ж. Руссо і його послідовниками рівня Ю. Кристєвої. **Наукова новизна** визначається першістю автора дослідження в заяві витоків сакральної детермінації ладового мислення й О. Скрябіна, й О. Мессіана в культурних стимулах індо-іранської архаїки. Це стимулювало «скіфство» в слов'янському художньому світі початку ХХ століття і кельтсько-східні посилання розробок К. Дебюссі, визначивши індо-філософську спрямованість францисканства О. Мессіана. **Висновк**и. Культурно-соціальні джерела інтервально-ладових побудов О. Скрябіна та О. Мессіана вказують в обох випадках на ірано-індійську основу європейської архаїки, яка у французького композитора знаходить відвертий крен до індуїстсько-філософського і ритмічного запозичення. У О. Скрябіна парадоксально змикаються пошуки скіфсько-іранських коренів архаїчних смислових позицій, багатовекторно обговорюваних в колах російських футуристів (на чолі з М. Кульбіним) і польських символістів. Безпівтоново-цілотонна мелодійна основа, що заохочує опору на квартову і великотерцову вертикаль в О. Скрябіна і К. Дебюссі, живила відкриття нової модальності О. Мессіана, що затвердила в авангарді другої хвилі скрябінівський «нерв» як містеріально-літургійне трактування музичного вираження – див. гепталогію «Світло» К. Штокхаузена, меморіальний символізм композицій Л. Ноно та абсурдистський абстракціонізм творів П. Булеза, ін.

Ключові слова: модальність, лади О. Мессіана, скрябінізм, ладова система, скіфство, Прометеїв акорд.

Motorna Tetiana, *master's degree, concertmaster of the Odessa Philharmonic Theater*

Sacred foundations of A. Scriabin's fret system in relation to O. Messian's modality

The purpose of the article is to understand the archetypal root of the whole-tone constructions of Fret structures of A. Scriabin and A. Messian in reflecting the detachment from the harmonic system that is relevant for the twentieth century in favor of a linear-melodic approach, determined by the archaic structures of the Indo-Iranian melodic basis. **The methodology** of the research is a cultural and historical concept in the traditions of A. Losev, in which certain means of expressing art are tested by the cultural genesis and cultural ideas of the time. We use analytical, comparative-historical, and genre-nominative musicological approaches based on aesthetic, cultural, and philosophical positions. The hermeneutical lines of the intonation approach in musicology in the traditions of B. Asafyev and B. Yavorsky in Ukraine, which are in contact with the verbal-centrist approach to music in the French tradition and are clearly expressed by J.-J. Rousseau and his followers of the level of Y. Kristeva, are also important for the work. **The scientific novelty** is determined by the primacy of the author of the study in the statement of the origins of the sacred

©Моторна Т. Ф., 2021

determination of Fret thinking and O. Scriabin, and O. Messian in the cultural incentives of Indo-Iranian archaism. This stimulated "scythism" in the Slavic art world of the early twentieth century and Celtic-eastern references to the developments of C. Debussy, determining the Indo-philosophical orientation of Fr. Messian's franciscanism. **Conclusions.** Cultural and social sources of interval-fret constructions by A. Scriabin and A. Messian point in both cases to the Iranian-Indian basis of European archaism, which in the French composer finds a frank bias towards Hindu-philosophical and rhythmic borrowing. IN O. Scriabin paradoxically closes the search for Scythian-Iranian roots of archaic semantic positions, multi-vector discussed in the circles of Russian Futurists (led by N. Kulbin) and Polish Symbolists. The semitone-whole-tone melodic basis, which encourages support for the quart in A. Scriabin and K. Debussy, fueled the discovery of a new modality of A. Messian, which established in the vanguard of the second wave Scriabin's "nerve" as a mysterious and liturgical interpretation of the musical expression in "Light" by K. Stockhausen, the memorial symbolism of L. Nono and absurdist abstractionism of the works of P. Boulez, others.

Keywords: modality, frets of O. Messiaen, scriabinism, fret system, Scythia, Prometheus accord.

Актуальність теми дослідження визначена лідерством О. Скрябіна та О. Мессіана в музичному світі XX століття і глибинним впливом методу мислення обох на подальші покоління митців, в тому числі сучасних діячів. Відповідно, складається необхідність глибокого наукового осмислення цих дотиків геніями минулої епохи сьогоднішнього дня, в тому числі це усвідомлення генези новаційності О. Мессіана в літургійно-містеріальній творчості творця «Прометея». Цей зріз співвідношень творчих позицій Скрябіна і Мессіана висловив Г. Еймерт, заявивши, що «коріння світового авангарду в Росії», а ім'я їм О. Скрябін [5, 96-97]. На підтвердження позиції теоретика Кьольнської школи згадуємо той факт, що на відкриття радіостудії-лабараторії в Кьольні у 1951 р. К. Штокхаузеном була запрошена поряд з лідерами авангарду Дж. Кейджем, Л. Беріо, Д. Лігеті, М. Кагелем, П. Шеффером та ін., М. Скрябіна, дочка композитора [16, 57].

Аналіз досліджень і публікацій. У відомій монографії про О. Мессіана В. Єкімовського на одній зі сторінок так згадується роль впливу творчості А. Скрябіна на творця «Турангаліли», О. Мессіана: «До речі, між Скрябіним і Мессіаном можна провести дивовижні паралелі: центральними темами творчості обох композиторів є і космогонічність, і вселюдська (“фатальна” – за визначенням Мессіана) любов, і своєрідна “надцерковність” масштабів мислення, звичайно ж, релігійно-містичне трактування ідей Апокаліпсису, створення світу (“божественна гра”,– за Скрябіним), і літературно-театралізована містеріальність – «Містерію» Скрябін задумав для всього людства, Мессіан – більш скромно – призначав своє «І чаю воскресіння» для виконання “на відкритому повітрі, на високій горі, на Грав, навпроти льодовика Мейж – на тлі могутнього і величного пейзажу» [6, 275].

Як видно з наведеної цитати, спадщину О. Скрябіна та О. Мессіана відзначено «дивовижними паралелями», проте В. Єкімовський далекий від освітлення безпосереднього впливу О. Скрябіна на О. Мессіана, хоча розгортання творчих звершень послідовними скрябіністами М. Обуховим і І. Вишнеградським здійснювалося завдяки безпосередній підтримці творця «Св. Франциска Ассизького», а І. Вишнеградський, композитор і теоретик, колишній спільник і друг О. Скрябіна, безпосередньо передав «російський гігантизм» [12, 20-27] творцеві концепції Західного авангарду другої хвилі. І в інших російсько-україномовних описах спадщини О. Мессіана не прийнято акцентувати скрябінівський базис відкриттів першого, хоча наведені вище свідчення позиції Кьольнської школи вказували на слов'янський виток музично-мовного радикалізму XX століття. Не мав місця і спеціальний розгляд сукупності засобів О. Скрябіна в їх пролонгуванні творчого комплексу О. Мессіана – така проблема формулювалася Ю. Холоповим, але не розкривалася в аспекті успадкованості другим першого. В такому випадку висувається питання сакрального усвідомлення ладових позицій названих композиторів в їх наступності від О. Скрябіна до О. Мессіана і в сукупному відбитті літургійно-містеріального початку музичного вираження.

Метою дослідження виступає усвідомлення архетипового кореня цілотонних побудов ладових структур О. Скрябіна та О. Мессіана у відбиття актуального для XX століття відсторонення від гармонічної системи на користь лінеарно-мелодійного підходу, детермінованого архаїчними структурами індо-іранського мелодійного базису. Останній стверджував слов'яно-кельтський національний ареал з відповідними ознаками ангемітонності старовинної східно-слов'янської та франко-кельтської традицій, що, очевидно, протистояв германоцентризму функціонально-гармонійного слухового

настрою. Наукова новизна визначається першістю автора дослідження у заяві витоків сакральної детермінації ладового мислення й О. Скрябіна, й О. Мессіана в культурних стимулах індо-іранської архаїки Л. Роговського [6], яка стимулювала «скіфство» в слов'янському художньому світі початку XX століття і кельтсько-східні посилання розробок К. Дебюссі, визначивши індо-філософську спрямованість францисканства О. Мессіана. Суттєво й те, що соціо-культурологічне осмислення ладової системи композиторів є основою подальшої розробки культурологічного розуміння цінностей мистецтва [8].

Виклад основного матеріалу. Концепція ладової позиції О. Скрябіна розроблена в спрямованості на характеристику ладово-символічної емблематики «Прометеїва акорду» [13]. Але також є концепція штучних ладів Б. Яворського, який усвідомлював скрябінівську інтервально-ладову повноцінність у похідності від східно-слов'янської архаїки та духовно-релігійної гімнічності [14, 247-293]. В основі системи ладів Б. Яворського лежить уявлення про співвідношення квартово-тритонових і терцієвих побудов, які визначають інтервальні упори «Прометеївого» акордового комплексу. Такий підхід досить жорстко відокремлює від аналогії з «Тристановим» акордом, який об'єктивно історично був стимулом оригінальних пошуків О. Скрябіна. Зміна переваг в напрямах квартовості й терцовості вирішують періодизацію творчих пошуків композитора, коли терцієві структури по-дебюссістськи переважали в ранньому періоді, а потім знову поверталися на останньому етапі життєвого і творчого шляху, тоді як центральний розділ творчості сконцентрований навколо «Поеми екстазу» з її демонстративною уніфікованою квартовістю як за горизонталлю, так і за вертикаллю.

Стійкість даного інтервального показника визначається варіантністю співвідношень чистої та збільшеної кварт, остання з яких вказує на цілотонну тенденцію змістовних тяжінь композитора. А ці останні співвідносні з пошуками «скіфства» в російській, українській музиці початку XX століття (див. композиції С. Прокоф'єва, а також це екстатика творів М. Рославця, В. Ребікова та ін.). Відомо, що С. Прокоф'єв пройшов через етап захоплення О. Скрябіним. Так, у книзі І. Вишневецького читаємо:

«Одночасно Прокоф'єв рухався у своїй інструментальній, фортепіанній музиці все далі від строго-академічного Глазунова до несподіваних гармоній і рапсодичної побудови, виявленим ним у Скрябіна. Так, не без впливу Скрябіна, він переробляє написану в 1907 році тричастинну фортепіанну сонату фа мінор (2-ю за консерваторський період) в одночастинну, № 1 за новим офіційним числення. Взагалі-то інтерес до Скрябіна знайомі Прокоф'єва помітили ще в 1905-1906 роках... цей рух від Шумана до Вагнера, від Глазунова до Скрябіна, щоб сам Прокоф'єв згодом не говорив, визначало його стрімкий розвиток в консерваторські роки. Шуман і Глазунов залишилися, так би мовити, в «підсвідомості». Вагнер і Скрябін стали тим, чому Прокоф'єв свідомо відштовхувався, виробляючи свій власний стиль» [4].

Але захоплення С. Прокоф'єва цікаве в тому числі у зв'язку з увагою до збільшених ладів як знаку європейської архаїки, що розроблено було Л. Роговським [6]. У системі ж ладів О. Мессіана явно виділяється цілотонний ухил, оскільки І-й лад і IV-VII-і лади вибудовані з опорою на цілотонність, і тільки II-й І III-й лади демонструють тон-півтонову та дотичну до неї конструкцію. А це ускладнення цілотонності є близьким до структури «ланцюгових» ладів Б. Яворського, що оперує великою і малою терціями в стійкому трактуванні тритонових обрамлень до перших [14, 248-254]. При цьому для Б. Яворського очовидна духовно-архаїчна основа інтервально-ладових добірок О. Скрябіна, які спрямовані на втілення головної ідеї-образу його творчості: екстаз, екстатичне як запозичене з термінологічного обсягу ісихастів [15, 90].

Звертаємо увагу на те, що в кінці XIX-початку XX століття у французькій музиці зусиллями К. Дебюссі згадуються кельтсько-галльські корені французького мислення, і які яскраво проявилися в перевазі пентатонно-ангемітонних мелодій в тематизмі творів Дебюссі – від Прелюдії VIII до теми Мелізанди. Архаїчно-релігійне коріння мислення названого автора, а згодом і О. Скрябіна, і О. Мессіана, надихалися ранньохристиянськими православними стимулами вираження, в яких чималу роль займала концепція і дзвініці з басовими нотами (див. символічне нагадування про це в Прелюдії VIII «Затонулий собор» К. Дебюссі) і стильових цитат з ісихастів у ремарках до П'ятої сонаті О. Скрябіна (див. про це в книзі Д. Андросової [2, 73]). Саме францисканство О. Мессіана, яке об'єктивно-історично тяжіло до пограниччя Католицтва та Православ'я, містило очевидні опори на ранньохристиянську танцювальну

сакральність [1, 152]. У роботі Лю Бінцяна [10] помічена цікава деталь: порівняння галльсько-кельтської християнської редакції гімнів, складених у вільному заломленні античної гімнотворчості – безпівтонові побудови вказують на «рух до ангемітонності» в мелодичних конструкціях галльського Середньовіччя:

«Досить порівняти Гвідо-гімн (X ст.) і Оду Горація (див. № 23 в зазначених нотних прикладах), з якої явно «виросла» відома мелодія, що закріпила назви ступенів гексахордної діатоніки ut-re-mi-sol-la, щоб продемонструвати ангемітонное просвітлення античного джерела. Останній, як відомо, надихався давньогрецькою теорією тетрахордної, поступено-заповненої, організації ладів, в яких положення напівтонового ходу створювало відмітно-розмежувальний показник. Привнесення ангемітонності в мелодику центрального середньовіччя є напрацьовані. християнською практикою якістю, що має своє спеціальне пояснення. Незаперечна виняткова роль християнізованих кельтів, галлів та ірландців, у поширенні християнства на європейському заході... » [10, 108]. Такого роду безпівтонність показова для обрядового східно-слов'янського фольклору, який надихав на творчі пошуки і «купкистів», і скрябінівський радикалізм. Показово, що і виходи С. Прокоф'єва з його пошуком простоти та ритмічної однозначності, і вишуканий поліфонізм О. Скрябіна (поліфонізм, безумовно, контрастного типу), в тому числі ритмо-поліфонічний, мали особливий резонанс у французькому мистецтві. «Скрябінізм» І. Вишнеградського, М. Обухова вийшов на становище провідного композиторського методу творчості у французькому мистецтві, центрованому в другій половині XX століття творчим універсалізмом О. Мессіана. У цьому плані показовим є тяжіння до лідійських цілотонних конструкцій в ладовій системі Ф. Шопена, вирощеної на духовних піснях Польщі (див. у Й. Венцовського [18, 513-534]), які усвідомлюються польськими музикознавцями в опорі на церковні лади, в ряду яких лідійський з тритоновою основою займав істотне місце. Нагадуємо про цю обставину ладового мислення генія польської музики, оскільки і К. Дебюссі, і О. Скрябін були щирими «шопеністами», більше того, саме з музики Ф. Шопена З. Ліса виводила змістовно-структурні контури «Прометеєва акорда» творця «Поеми екстазу» [17, 342-348].

Як зазначено вище, сам по собі контакт з О. Месіаном визначив для І. Вишнеградського можливість адаптації до умов французького образу мислення. Для О. Мессіана цей скрябінівський потік розгорнувся до вибудовування екуменізму у філософсько-релігійних уподобаннях, в яких францисканство і католицизм доповнювалися запозиченнями з індуїстської та буддистської релігійної, філософської літератури – порівняємо з індійськими дотиками філософських позицій О. Скрябіна. Зауважимо, ці індійські тяжіння і О. Скрябіна, і О. Мессіана мали під собою християнсько-сакральне підгрунтя: в одному з апокрифічних Євангелій є посилання на перебування Ісуса Христа в Індії в період між отроцтвом і часом Подвигу. У сукупності ці звернення до святих книг створювали літургійну всеосяжність уявлень образної системи мислення обох названих композиторів, О. Мессіан в цьому плані наслідував планетарно-містеріальний розмах Вселенського дійства у О. Скрябіна, закладеного в його «Містерії». Остання набула у своєму втіленні космічно-віртуального наповнення (такою ж долею відзначена і перспектива виконавського втілення скрябіністів М. Обухова та І. Вишнєградського), тоді як французький композитор поєднав релігійно-космічний обсяг російських «гігантистів» (за В. Холоповою) з оперно-містеріальним сценічним втіленням.

Висновки. Культурно-соціальні витоки інтервально-ладових побудов О. Скрябіна та і О. Мессіана вказують в обох випадках на ірано-індійську основу європейської архаїки, яка у французького композитора знаходить відвертий крен до індуїстсько-філософського і ритмічного запозичення. У О. Скрябіна парадоксально змикаються пошуки скіфсько-іранських коренів архаїчних смислових позицій, багатовекторно обговорюваних в колах російських футуристів (на чолі з М. Кульбіним) і польських символістів, узагальнюваних позицією Л. Роговського. Безпівтоново-цілотонна мелодійна основа, що заохочує опору на квартову і великотерцову вертикаль в О. Скрябіна і К. Дебюссі, живила відкриття нової модальності О. Мессіана, що затвердила в авангарді другої хвилі скрябінівський «нерв» як містеріально-літургійне трактування музичного вираження – див. гепталогію «Світло» К. Штокхаузена, меморіальний символізм композицій Л. Ноно та абсурдистський абстракціонізм творів П. Булеза, ін.

Література

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1973. 379 с.
4. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
5. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм.//Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса, 1998. С. 96-101.
6. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского // Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творч.інтернет-конференції 30 квітня-2 травня 2020. Одеса: Астропрінт, 2020. С. 81-90.
7. Екимовский В.А. Оливье Мессиан. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1987. 302 с.
8. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит., 1991. 524 с.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623 с.
10. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
11. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1 Москва: Музгиз, 1959. 316 с.
12. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн.1. В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Одесса: Астропринт, 2006. 162 с.
13. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1989. 448 с.
14. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана //Музыка и современность. Москва: Музыка, 1971. С. 247-293
15. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 16 с.
16. Lebl V. Elektronicka hudba. Praha: SHV, 1966. 104 c.
17. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 c.
18. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. C. 513–534.

References

1. Akindinova, T., Amashukeli, A. (2015). Dance in traditions of the christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S.- Petersburg: Izdat. RHGA [in Russian].
2. Androsova, D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
3. Asafiev, B. (1963). Musical form as process. Leningrad: Gos.muz.izdat. [in Russian].
4. Vishnevetsky, I. (2009). Sergey Prokofiev. Moskva: Molodaya gvardiya (The life of remarkable people, issue no. 1200) [in Russian].
5. Gojowy, D. (1998). E. Golyshev and dada-serialism. Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa [in Ukrainian].
6. Demska-Trenbach, M. (2020). At the intersection of the paths of European culture. Aesthetic ideas and hobbies of Ludomir Mikhail Rogovsky. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic incarnations. Materials of the international scientific and creative organization.internet conferences April 30-May 2, 2020. Odessa: AstroPrint [in Russian].
7. Ekimovsky, V. A. (1987). Olivier Messiaen. Life and creativity. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Losev, A. (1991). Philosophy, mythology, culture. Moskva: Izdat.polit.lit. [in Russian].
9. Losev, A. (1982). The aesthetics of the Revival. Moskva: Mysl [in Russian].
10. Liu, Binchan (2014). Music history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university, and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
11. Markus, S. (1959). History of the music aesthetics in 2-h volumes. V.1. Moskva: Muzgiz [in Russian].
12. Neoeuropocentrism: musical culture at the turn of the Millennium. V. Kholopova, L. Kanaris, O. Markova, S. Taranets. Odessa: AstroPrint publ., 2006, 162 p. [in Russian].
13. Rubtsova, V. V. (1989). Alexander Nikolaevich Scriabin. Moskva: Muzyka [in Russian].
14. Kholopov, Yu (1971). Symmetric frets in the theoretical systems of Yavorsky and Messiaen. Music and modernity. Moskva: Muzyka [in Russian].
15. Yavorskyi, B. (1908). The construction of music speech. Material and marks [Stroyeniye muzykal'noi ryechi. Matyerialy i zamyetki]. Moskva[in Russian].
16. Lebl, V. (1966). Electronic music. Prague: SHV [in Czech].
17. Lissa, Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polish].
18. Węcowski, J.(1999). Religious folklore in Chopin's works. Chopin's work as a source of executive inspiration. Warszawa: Chopin Academy of music [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 12.02.2021

УДК 7.092

Цитування:
Росенко Г. М. Ретроспектива конкурсно-фестивальних заходів та зародження музичного олімпійського руху в Україні у 20-х роках ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 215-218.

Rosenko A. (2021). Retrospective of Competition and Festival Events and the Emergence of the Musical Olympic Movement in Ukraine in the 20s of the XX century. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 215-218 [in Ukrainian].

Росенко Ганна Миколаївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-3503-6420
anna.rosenko@montessori.ua

РЕТРОСПЕКТИВА КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИХ ЗАХОДІВ ТА ЗАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ОЛІМПІЙСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ У 20-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у наукознавчому аналізі доробків наукового напряму із вивчення соціокультурних, організаційно-методичних та музично-творчих аспектів конкурсно-фестивального руху, а також окремих груп мистецтвознавчих та історико-культурологічних праць, присвячених творчій біографії та життєписам визначних діячів української музичної культури, чия ініціатива та організаційна діяльність зумовили виникнення олімпійського музичного руху в Україні. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні джерелознавчого та історіографічного методів при опрацюванні наукової літератури, а також історико-культурологічного, історико-музикознавчого, порівняльно-історичного та біографічного методів для визначення внеску українських митців у розвиток конкурсного та музичного олімпійського руху в Україні. **Наукова новизна** роботи полягає у здійсненні комплексного мистецтвознавчого дослідження зародження та тенденцій розвитку музичного олімпійського руху в Україні. **Висновки.** В роботі виконано аналіз досліджень і публікацій діячів у сфері конкурсно-фестивального руху в сучасній Україні, узагальнюючих праць з історії української музики, які охоплюють і середину 1920 – початок 1930-х рр., тобто період виникнення й активного розвитку музичного олімпійського руху в Україні, показано тяглість часів від витоків до відродження Всеукраїнської музичної олімпіади.

Ключові слова: музичний олімпійський рух, конкурсно-фестивальний рух, музична олімпіада, М. Вериківський, Б. Лятошинський, Н. Городовенко.

Rosenko Anna, *graduate student, National Academy Culture and Arts Management*

Retrospective of Competition and Festival Events and the Emergence of the Musical Olympic Movement in Ukraine in the 20s of the XX century

The purpose of the article is to carry out a scientific analysis of works aimed at studying the socio-cultural, organizational, methodological, and musical-creative aspects of the competition-festival movement, as well as individual groups of art history and historical and cultural works devoted to the creative biography and biographies of prominent figures of Ukrainian musical culture, whose initiative and organizational activities led to the emergence of the Olympic musical movement in Ukraine. **The methodology** consists of the use of source study and historiographic methods in the development of scientific literature, as well as historical-cultural, historical-musicological, comparative-historical, and biographical methods to determine the contribution of Ukrainian composers and outstanding musicians to the development of the competitive and musical Olympic movement in Ukraine. **The scientific novelty** of the work lies in the implementation of a comprehensive art study of the origin and development trends of the musical Olympic movement in Ukraine. **Conclusions.** The paper analyzes the research and publications of authors in the field of the competition and festival movement in modern Ukraine, summarizing works on the history of Ukrainian music, which cover the mid-1920s - early 1930s, i.e. the period of the emergence and active development of the musical Olympic movement in Ukraine, the continuity of times from the origins to the revival of the All-Ukrainian Musical Olympiad is shown.

Key words: musical Olympic movement, competition and festival movement, music olympiad, M. Verikovsky, B. Lyatoshinsky, N. Gorodovenko.

©Росенко Г. М., 2021

Актуальність теми дослідження. Для розв'язання наукових завдань особливий інтерес являє наукознавчий аналіз доробків наукового напряму із вивчення соціокультурних, організаційно-методичних та музично-творчих аспектів конкурсно-фестивального руху, який набуває енергійного розвитку в межах утвердження ідейно-художнього та мистецько-естетичного плюралізму у пострадянській Україні. Не буде перебільшенням твердження, що науковий напрям із вивчення прилюдних музично-змагальних заходів як феномену сучасної української культури та громадянського суспільства перетворився на продуктивне міждисциплінарне відгалуження наукового музикознавства та прикладної культурології, підтвердженням чому є наведений нижче аналіз здобутків вчених-мистецтвознавців.

Аналіз досліджень і публікацій. Заслуговує уваги виконана на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського дисертаційна робота (2017 р.) та наукові публікації І. Рябова, присвячені розкриттю сутності виконавського типу як феномену фортепіанної культури межі XX і XXI ст. [6]. При цьому автором висувається змістоутворююча дефініція «виконавський тип» – підсумок усіх складових професійної майстерності виконавця, його життєвого та музичного досвіду, котрий відображає властивості психологічної організації та професійні навички виконавця [6, 10].

З наукознавчого погляду, дисертація привертає увагу тим, що в її основу покладені матеріали Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця. Визначивши серед науково-пізнавальних завдань дослідження здійснення систематизації репертуарних уподобань учасників згаданого Міжнародного конкурсу, дисертант поклав в основу роботи солідний джерельний матеріал репертуарного архіву чотирьох таких змагальних заходів (які відбулися у 2005–2012 рр. за участю близько 200 молодих обдарувань з 25 країн світу), уклав понад 60 таблиць репертуарної тематики.

У дисертаційній роботі й дослідницьких працях кандидата мистецтвознавства К. Ю. Давидовського (Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра) [1], підготовлених із залученням солідного обсягу архівних першоджерел та документів музично-організаційної й творчої практики (передовсім – міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»), висвітлено розвиток культурно-мистецького середовища як соціального та художнього феномену в умовах суспільних реалій пострадянської України. Автор виявив механізми впливу на згадане середовище міжнародного конкурсного та фестивального рухів, довів значення музично-творчої діяльності як чинника формування і трансформацій культурно-мистецького середовища в цілому, серйозну увагу приділив організаційно-методичним засадам організації прилюдних музично-змагальних заходів.

З погляду вивчення динаміки розвитку процесу змагального розвитку музичного мистецтва в Україні інтерес становить праця Н. Цапенко, присвячена сучасному національному конкурсно-фестивальному руху [7]. Авторка простежує витоки цього оригінального мистецького феномену від 1989 р. (зпочаткування у Чернівцях Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута»). Висвітлюється жанрова структура музичних та танцювальних конкурсних змагань серед солістів й гуртів. Аналізується творчий внесок у конкурсний рух Міжнародного щорічного фестивалю молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина» (започаткований 1992 р. у м. Новояворівську Львівської області).

Закономірним етапом подальшого розвитку музично-змагального руху авторка вважає Всеукраїнську музичну олімпіаду «Голос країни», вбачаючи її здобутки у виявленні та промоції талановитих музичних виконавців, підвищенні виконавської майстерності учнів, студентів та педагогів музичних установ України, сприянні інтеграції українського мистецтва у міжнародний культурний простір.

Для формування наукових підходів до формування та використання джерельної бази із дослідження ретроспективи української музичної творчості зберігає теоретико-методологічне й практичне значення використані нами монографії та інші наукові праці одного із засновників джерелознавчого напряму «музичної україніки» В. Шульгіної з проблемних питань стратегії й практики джерелознавчого пошуку при вивченні історичної ретроспективи української музичної культури [8]. Будучи у 1993–2003 рр. завідувачем відділу формування музичного фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ), вчена виступила науковим керівником дослідницького проєкту «Музична україніка: введення до наукового і культурного обігу».

Зокрема, вельми корисним для формування джерельної бази та джерелознавчого аналізу виступають її авторські напрацювання щодо інформаційно-джерельних можливостей особових фондів

знаних діячів національної музичної культури, котрі перебувають на зберіганні в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського. З поміж них – розвідка про пізнавально-музикознавчий потенціал особового фонду відомого композитора М.Вериківського, активного організатора музичного олімпійського руху [9].

Помітне значення мають докторська дисертація та друковані праці доктора мистецтвознавства М. Д. Копиці (НМАУ ім. П. І. Чайковського) [9], в центрі уваги яких – епістологія (вивчення особистого листування) визначних вітчизняних композиторів дореволюційних та радянських періодів в історії музики. Серед досліджених нею епістоляріїв – спадщина 1920–1930-х рр. композитора Б. Лятошинського, однієї із знакових постатей у фундації українського музичного олімпійського руху.

Грунтовні історико-музикознавчі роботи належать знаному історику української музичної культури, доктору мистецтвознавства, професору В. Д. Довженку, який висвітлив плідну діяльність Всеукраїнського музичного комітету при Народному комісаріаті освіти УРСР, здійснив аналіз еволюції наукових поглядів на роль народу в культурі і мистецтві та дослідив розмаїття «низових» форм музичної творчості. На думку вченого, провідним напрямком музичної культури стало хорове виконавське мистецтво: «Хорові капели і гуртки, студії, агітхори виникали в робітничих клубах, сільських будинках, при хатах читальнях, бібліотеках, на фабриках і заводах, при різних курсах і школах, середніх і вищих навчальних закладах, товариствах з ліквідації неграмотності» [2, 52].

Подальший розвиток історико-музичних досліджень дозволив поглибити наукові уявлення про суспільну й художню складову тих процесів музичного життя 1920 – початку 1930-х рр. в Україні, котрі детермінували розвиток феномену музичного олімпійського руху. Зокрема, йдеться про роботи знаних музикознавців та істориків музики, діячів культури, докторів мистецтвознавства Л.П. Корній та Б. О. Сюту (НМАУ ім. П. І. Чайковського) [5]. Дослідники зупинилися на розгляді властивого для 1920-х рр. явища масових музично-театральних свят, хорової творчості, підкресливши значення Першої хорової олімпіади 1924 року та розкриваючи діяльність фундаторів масового музичного руху Н. Городовенка та Б. Лятошинського. Відомо, що старт музичному олімпійському руху в Україні дала Перша Київська Хорова Олімпіада, яка відбулася у місті Києві 8 листопада 1924 р. з ініціативи очільника Першої Робітничо-Селянської Капели УСРР «Думка» Нестора Городовенка.

Окрема група мистецтвознавчих та історико-культурологічних праць присвячена творчій біографії й життєписам визначних діячів української музичної культури, чия ініціатива та організаційна діяльність зумовили виникнення олімпійського музичного руху в Україні у середині 1920-х рр.

Насамперед, йдеться про життєпис та творчий шлях заслуженого артиста Української РСР, художнього керівника капели «Думка» (у 1919–1937 рр.) Нестора Городовенка (1885–1964 рр. життя, після 1945 р. – діяч музичної культури в українській діаспорі).

Одним із керівників та членів журі хорової секції Першої Всеукраїнської музичної олімпіади, яка відбулася з 1 по 4 травня 1931 р. у Харкові, виступав Михайло Вериківський (1896–1962 рр.) – відомий український композитор першої пол. ХХ ст., хормейстер, фольклорист, музикознавець-теоретик, педагог, який у період, що досліджується, посідав посади члена правління і голови славнозвісного Товариства ім. М. Леонтовича (очолював і хор-студію при цій громадській організації), голови президії та завідувача науково-творчого відділу Всеукраїнського товариства революційних музикантів.

Ще однією знаковою постаттю композиторської корпорації України став видатний український композитор і педагог Борис Миколайович Лятошинський (1895 – 1968 рр.), народний артист Української РСР (учитель народного артиста України, Героя України Є. Станковича, під чиїм патронатом нині розвивається музичний олімпійський рух). Борис Лятошинський по праву вважається засновником сучасної української музики, одним із найбільших новаторів вітчизняної музики ХХ сторіччя. Композитор у 1931 р. створив гімн музичної олімпіади «Урочистий марш» для духового оркестру. Оригінальна назва твору – «Урочистий марш 99 стрілецької дивізії – славетного переможця й ударника Першої Всеукраїнської Музичної Олімпіяди» (1931 р.). 19 листопада 2017 року – вперше за 86 років – було організовано виконання «Урочистого маршу» на гала-концерті XIV Всеукраїнської музичної олімпіади «Голос Країни» Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під керівництвом народного артиста України В. Матюхіна. «Урочистий марш» видатного українського композитора Б. Лятошинського, котрий відтоді став брендом музичної олімпіади, виконується щорічно і дав можливість поєднати різні епохи – 30-ті роки

ХХ ст. та сучасність, засвідчити тяглість музичного олімпійського руху в Україні. З 2014 р. Всеукраїнська музична олімпіада «Голос країни» проходить з метою виявлення та підтримки талановитих українських виконавців, підвищення виконавської майстерності учнів, студентів і викладачів музичних закладів України, обміну творчими досягненнями між музикантами, впровадження змагальності і заохочення викладачів музикантів, а також середніх і вищих навчальних закладів музичної освіти. Результати діяльності щодо Всеукраїнської музичної олімпіади «Голос країни» були опубліковані у 266 публікаціях: у наукових публікаціях, засобах масової інформації та електронних ресурсах.

Висновки. Вивчено та проаналізовано ретроспективу конкурсно-фестивальних заходів та зародження музичного олімпійського руху в Україні у 20-х роках ХХ століття. Результатами розвитку музичного олімпійського руху в Україні можна зазначити: розробку концепції музичного олімпійського руху в Україні; впровадження нових інформаційних технологій щодо проведення музичних змагань в Україні на прикладі Всеукраїнської музичної олімпіади «Голос країни», повернення до обігу видатної нотної пам'ятки Бориса Лятошинського.

Література

1. Давидовський К. Ю. Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р.М.Глієра у формуванні культурного середовища Києва (1991–2010 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01. / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 20 с.

2. Довженко В. П. Нариси з історії української радянської музики: в 2 т. / Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957. Ч. 1. 237 с.; Київ. : Музична Україна, 1967. Ч.2. 319 с.

3. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття. : дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 253 с.;

4. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 39 с.

5. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2011. 736 с.

6. Рябов І.С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ і ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ. 2017. 19 с.

7. Цапенко Н.В. Конкурсно-фестивальний рух в сучасній Україні // Матеріали міжнародної науково-творчої конференції «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ ст.». Одеса - Київ - Варшава, НАКККіМ, 2017. С. 267 - 269.

8. Шульгіна В.Д. Музична україніка. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. 230 с.

9. Шульгіна В.Д. Збереження спадщини Михайла Вериківського в Національній бібліотеці України ім. В.І.Вернадського // Михайло Іванович Вериківський. Київ : 1997. С. 76–78.

References

1. Davydovsjkyj K.Ju. (2012). Creative activity of the Kyiv Institute of Music. R.M. Glier in the formation of the cultural environment of Kyiv (1991-2010): Author's abstract. dis. to receive sciences. degree of Cand. art history: 26.00.01. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian]

2. Dovzhenko V.P. (1957). Essays on the history of Ukrainian Soviet music: in 2 volumes. M .: State. publishing house of fine arts and muses. literature of the Ukrainian SSR. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian]

3. Zlotnyk O. J. (2019). Communicative space of musical art of Ukraine at the end of the XX - beginning of the XXI century. : Dis. Cand. art history: 26.00.01. Kyiv: Nacionalna Akademija kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv [in Ukrainian]

4. Korycja M.D. (2009). Epistological documents of the history of Ukrainian music: methodology, theory, practice: Author's abstract. dis. to receive sciences. Doctor of Arts degree: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian]

5. Kornij L.P., (2011). History of Ukrainian Musical Culture: A Textbook for Students of Higher Educational Institutions. Kyiv: NMAU im. P.I.Chajkovsjkogho [in Ukrainian]

6. Rjabov I.S. (2017). Performing type as a phenomenon of piano culture at the turn of the XX and XXI centuries (on the material of the International Competition of Young Pianists in Memory of V. Horowitz): Author's abstract. dis. to receive sciences. degree of Cand. art history: 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian]

7. Capenko N.V. (2017). Competition and festival movement in modern Ukraine. Materials of the international scientific and creative conference «Transformation processes in art education and culture of Ukraine in the XXI century». Odesa - Kyjiv - Varshava: NAKKKiM [in Ukrainian]

8. Shuljghina V.D. (2000). Musical ukrainian. K.: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian]

9. Shuljghina V.D. (1997). Preservation of the legacy of Mikhail Verikovsky in the National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky. Mykhajlo Ivanovych Verykivsjkyj. Kyiv [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 04.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021

УДК 782.071.2-051(477):78.03(450)"17/18"

Цитування:
Россіхіна М. В. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець XVIII – початок XIX століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 219-225.

Rossikhina M. (2021). The influence of the Italian vocal school on the professional formation of Ukrainian singers (the end of the XVIII – the beginning of the XIX century). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 219-225 [in Ukrainian].

Россіхіна Марина Володимирівна,
аспірантка Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка,
артистка хору в Київському муніципальному
академічному театрі опери і балету
для дітей та юнацтва
https://orcid.org/0000-0002-3797-1754
m.rossikhina.asp@kubg.edu.ua

ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАКІВ (кінець XVIII – початок XIX століття)

Мета статті – дослідження впливів італійської вокальної школи, традицій італійського оперного виконавства на професійне становлення українських співаків в означений період. **Методологія дослідження.** Комплексний аналіз здійснено на основі таких методів, як історичний та хронологічний для вивчення тенденцій і закономірностей розвитку української музики кінця XVII – початку XIX ст., аналітичний – для всебічного розгляду явища впливу італійської культури на зародження оперного мистецтва на східнослов'янських теренах, джерелознавчий – для опрацювання та аналізу джерел, біо-бібліографічний – для дослідження творчих біографій артистів, метод систематизації – для зведення усіх віднайдених фактів до логічної єдності. **Наукова новизна.** Шляхом вивчення творчих біографій видатних українських музикантів (М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Іванова, С. Гулака-Артемовського) вперше систематизовано італійські сторінки їхньої творчої біографії, введені в науковий обіг нові факти, які дозволяють з'ясувати внесок італійської вокальної культури у розвиток української оперної школи на початковому етапі її становлення. **Висновки.** Інтерес у Російської імперії до західноєвропейської, передусім італійської, опери, який, виявляючись спочатку в гетьмансько-старшинських колах, згодом поширився в середовищі російських імператорів та можновладців, спричинив бурхливий розвиток нової епохи в історії музичного театру на східнослов'янських теренах. Стажування українських музикантів в Італії, запрошення італійських артистів, композиторів, вокальних педагогів до Російської імперії, спільні виступи на сцені з іноземними співаками та музикантами дають підставу стверджувати про беззаперечний вплив італійської вокальної школи на становлення майстерності українських оперних співаків кінця XVIII – початку XIX століття і закладення в цей час фундаментальних основ розвитку української вокальної школи.

Ключові слова: вокальна школа, українські оперні співаки, італійська вокальна школа, італійські оперні співаки, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Микола Іванов, Семен Гулак-Артемовський.

Rossikhina Maryna, *graduate student of the Institute of Arts named after Boris Grinchenko, Choir Artist at the Kyiv Opera Theatre*

The influence of the Italian vocal school on the professional formation of Ukrainian singers (the end of the XVIII – the beginning of the XIX century)

The purpose of the article is to study the influences of the Italian vocal school, the traditions of Italian opera performance on the professional development of Ukrainian singers in this period. **Methodology.** Analysis was carried out on the basis of such methods as historical and chronological to study trends and patterns of Ukrainian music at the end of the 17th – the beginning of the 19th century, analytical – for a comprehensive consideration of the influence of Italian culture on the emergence of opera in East Slavic areas, source – for elaboration and analysis of sources, bio-bibliographic – for studying creative biographies of artists, the method of systematization – for the reduction of all found facts to a logical unity. **Scientific novelty.** By studying the creative biographies of prominent Ukrainian musicians (M.Berezovsky, D.Bortnyansky, M.Ivanov, S.Gulak-Artemovsky) for the first time the Italian pages of their creative biography were systematized, new facts were introduced into scientific circulation, which allow to clarify the contribution of Italian vocal culture in the development of the Ukrainian opera school at the initial stage of its formation. **Conclusions.** The interest of the Russian Empire in Western European, especially Italian, opera led to the

©Россіхіна М. В., 2021

rapid development of a new era in the history of musical theater in the East Slavic territories. Internships of Ukrainian musicians in Italy, invitations of Italian artists, composers, vocal teachers to the Russian Empire, joint performances on stage with foreign singers give grounds to assert the influence of the Italian vocal school on the skills of Ukrainian opera singers of the end of the 18th – the beginning of the 19th century and laying of the fundamental foundations for the development of the Ukrainian vocal school.

Key words: vocal school, Ukrainian opera singers, opera, Italian vocal school, Italian opera singers, Maxim Berezovsky, Dmitry Bortniansky, Mykola Ivanov, Semen Gulak-Artemovsky.

Актуальність теми дослідження. На початку XVIII ст. в східнослов'янських культурах внаслідок контактів із Західною Європою зріс інтерес до оперного мистецтва. Італійська вокальна музика поступово проникала в Російську імперію, до складу якої на той час була інкорпорована Україна. Вже у 1731 році в Москві були поставлені перші італійські комедії іноземними музикантами (Е. Козімо, Л. Зепфрід) [5, 168]. До дворянських маєтків та імператорського двору почали запрошувати досвідчених виконавців, капельмейстерів та викладачів з Європи з метою поширення італійської опери та інших надбань західноєвропейської музики.

Важливу роль у розвитку музичної культури у середовищі російської аристократії відіграла українська старшинська родина Розумовських. Деякі дослідники, зокрема Л. Івченко, вважають, що саме завдяки Олексію Розумовському (фавориту імператриці Єлизавети) «опера в Росії перестає бути випадковим явищем» [10, 21].

Зі швидким зростанням популярності італійської опери при дворі виникла потреба підготовки більшої кількості власних виконавців. Найталановитіших музикантів почали направляти за кордон для швидкого і ефективного перейняття європейського досвіду. Серед найбільш обдарованих із них були українці за походженням: Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Микола Іванов, Семен Гулак-Артемовський. В майбутньому вони здобули визнання, збагативши вітчизняну музику кращими взірцями композиторської та вокальної творчості.

З огляду на особливості творчого становлення цієї плеяди українських музикантів виникає необхідність дослідження впливу італійської музики та традицій вокальної освіти в Італії на формування виконавського професіоналізму українських оперних співаків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремі аспекти впливу італійської вокальної школи на українське оперне мистецтво зустрічаємо у працях Л. Баранівської [1], Б. Гнидя [7], О. Заїки [8], Л. Івченко [10], Ю. Каплієнко-Ілюк [11], Л. Корній [13], А. Ольховського [16]. Короткі відомості про кожного з артистів знаходимо в «Словнику співаків України» І. Лисенка [15]. Дослідженням творчої діяльності українських співаків, формування яких пов'язане з італійською вокальною школою, займались українські вчені М. Варварцев [2, 3], Л. Кауфман [12] і російські дослідники К. Ковальов [14] та О. Петрушанська [17].

Метою статті є дослідження впливів італійської вокальної школи, традицій італійського оперного виконавства на професійне становлення українських співаків в означений період.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XVII – XVIII ст. на території України розвиток культурно-музичного життя відбувався переважно у маєтках гетьмансько-старшинської еліти, де працювали музичні колективи, зростали музичні кадри. Там звучали вокальні та інструментальні твори (канти, псалми, партесні концерти та ін.), використовувалися музичні інструменти європейського походження (клавікорд, клавіцимбал тощо), необхідні для виконання відповідного музичного репертуару [1, 15-16].

Головним осередком музичної освіти на українських теренах у той час була Києво-Могилянська академія (1659-1817). Вона славилась своїм вокальним, особливо хоровим мистецтвом. У XVIII ст. важливого значення як культурно-музичного осередку набула гетьманська столиця Глухів. У місті розгорнулась велика культурно-освітня діяльність: була створена Глухівська музична школа, за часів гетьманів Д. Апостола та К. Розумовського засновані Глухівська капела гетьманів, приходські монастирські школи, приватні музичні освітні заклади (Г. Леянса та ін.) тощо [1, 18].

Важливу роль у розвитку музичного мистецтва відігравали графи Розумовські: вони запрошували до своїх маєтків видатних музикантів та композиторів з-за кордону. На початку 50-х рр. XVIII ст. гетьман Кирило Розумовський створив власну капелу, в якій працювали переважно професійні вітчизняні музиканти та декілька іноземців. Певний час

цією капелою диригував італійський композитор Дженнаро Астаріта, а композитори Д. Сарті й Дж. Паізієлло надсилали йому для виконання свої твори для хору та оркестру [8, 226].

До кінця XVIII ст. на слов'янських теренах володіли вокальною технікою і виконавськими прийомами співу лише освічені церковні півчі. Саме тоді для викладання музики і підвищення рівня виконавства до Російської імперії почали запрошувати італійських маестро, що поступово призвело до переходу від виконання виключно церковної музики до розширення репертуару вокальних колективів за рахунок європейської опери і спричинило потребу в підготовці власних професійних музикантів.

У 1735 році до Російської імперії прибув молодий італійський композитор Франческо Арайя, який став першим відомим капельмейстером-італійцем при дворі. Завдяки йому на сцені придворного театру з'явились відомі солісти, зокрема співаки-кастрати, скрипалі, віолончелісти та інші іноземні артисти [14, 42], разом з якими почали виступати здібні місцеві музиканти, у тому числі вихідці з України.

У 1753 році у Москві в присутності імператриці Єлизавети Петрівни виступала капела Розумовського. Після вдалих концертів виник задум створення опери для виконання російською мовою. Невдовзі, у 1755 році, в Санкт-Петербурзі прозвучала перша російська опера Ф. Арайї на текст О. Сумарокова «Цефал і Прокріс» [10, 29].

Важливу роль у становленні опери на східнослов'янських землях відіграла придворна співоча капела в Петербурзі, де почали готувати професійних солістів опер і хорових виконавців [7, 179-182]. Залучення до оперних вистав почалося за часів царювання Анни Іоаннівни. Згідно з указом імператриці від 1 вересня 1738 року про постачання професійних співаків до імператорського двору в капелу регулярно відправлялись найкращі голоси, здебільшого з Глухівської співацької школи: «Щоб набирати із усієї Малої Росії із церковників, також із козацьких та міщанських дітей і з інших і утримувати завжди в тій школі до 20 осіб, вибираючи, щоб найліпші голоси були, і веліти їхньому регенту підучити київського і партесного співу, а котрі співу будуть навчені, тих щорічно ліпших присилати до двору її імператорської величності осіб по 10, а на їх місця знову таких набирати» [16, 108].

Так, улітку 1758 року серед відібраних півчих Глухівської школи поїхали до Петербурга майбутні видатні українські композитори і співаки Максим Березовський і Дмитро Бортнянський [14, 31].

У Придворному хорі навчали не тільки співам. Більшість учнів брали участь в італійських і французьких операх, а, отже, мали оволодіти цими мовами. Співали також грецькою, німецькою, і навіть латиною [14, 36]. Спільні виступи українців-півчих разом з іноземними вокалістами і музикантами давали можливість переймати на практиці їхню манеру співу, гри, артикуляції в речитативах тощо. Крім цього, учні вивчали акторську майстерність, а іноземні маестро розучували зі співаками сольні партії, були їхніми наставниками.

Професійне становлення М. Березовського – один із перших взірців художніх контактів між українською та італійською музичними культурами, що надає можливості простежити риси їхнього взаємного впливу [11, 237]. Навчаючись у Глухові та Києво-Могилянській академії, Максим Березовський добре опанував музичну науку, чудово виконував головні партії в хорових творах і сам пробував себе в написанні музики [14, 25; 7, 171].

У Петербурзі М. Березовський настільки виділявся своїм талантом, що буквально через рік отримав перші ролі в операх Ф. Арайї «Олександр в Індії» (1759 р.) і В. Манфредіні «Семіраміда пізнана» (1760 р.), де був єдиним «руським» солістом у трупі [14, 39]. У цей час він відвідував уроки композиції у венеціанця Ф. Цоппіса і вокалу в італійського педагога Н. Гарані [4, 11; 18, 180]. Згодом, 1769 року, Березовський був направлений за кордон для завершення навчання державним коштом. В Італії він навчався в Болонській філармонічній академії – найпрестижнішому освітньому закладі того часу, де готували музикантів для всієї Європи, у голови академії композитора Дж.-Б. Мартіні, якого сучасники називали «богом музики» (навчався одночасно з Вольфгангом А. Моцартом) [18, 180; 2, 78]. В Італії Березовський дістав звання академіка-композитора і у 1773 році написав оперу «Демофонт» – перший відомий вітчизняний зразок оперного жанру. І хоча Березовський вважається одним із основоположників української композиторської школи, в молоді роки він був визнаний чудовим тенором і свої знання вокальної техніки, набутої в Італії, передав шляхом написання хорових концертів «Не отвержи мене во время старости»,

«Остригну сердце», «Милость и суде воспою», «Слава в вышних Богу» і опер «Демофонт», «Іфігенія» (не була закінчена).

Ще одним відомим українським музикантом, дотичним до італійської музики, був Дмитро Бортнянський. Він знався з М. Березовським, з яким разом прибув з Глухова до Петербурга. У придворній співочій капелі Д. Бортнянський, маючи гарний теноровий голос, виступив у 1764 році в головній чоловічій ролі в опері «Альцеста» Г.Ф. Раупаха [18, 252]. Співу і музичної науки він навчався у Марка Полторацького – українського співака баса-баритона, який свого часу вдосконалював вокальну та музичну освіту в Італії, виступав на сцені разом з італійцями і нині вважається першим українським професійним оперним співаком другої половини XVIII ст. [7, 168]. Заняття композицією Д. Бортнянський проходив у запрошеного до імператорського двору з Венеції обдарованого капельмейстера Бальдассаре Галуппі (Буронелло).

Маючи в Петербурзі трирічний контракт, Б. Галуппі набрав здібних виконавців для своїх нелегких опер і хорів [14, 58]. Особливу увагу італійця привернув талант Д. Бортнянського, якого з дозволу імператриці Катерини II він спорядив до Італії на навчання. Там Бортнянський займався контрапунктом, опанував гру на клавесині та органі, регулярно відвідував венеціанські театри і створив перші опери на італійські тексти: «Креонт» (1776 р.), «Алкід» (1778 р.), «Квінт Фабій» (1778 р.), які з успіхом були поставлені у Венеції, а згодом і Модені [18, 253; 13, 220].

Після повернення до Петербурга Д. Бортнянського призначили директором і викладачем придворної співочої капели. З великою ретельністю і поступовістю він розвивав навички співу своїх учнів в італійській манері, передаючи їм набуті за кордоном знання [14, 259].

За часів директорства Д. Бортнянського до придворної капели було зараховано Миколу Іванова. До системи щоденної вокальної підготовки придворних півчих входило опанування стилю бельканто, який в усій Європі вважався вершиною майстерності [2, 20]. Тих півчих, які добре володіли технікою bel canto, до яких належав М. Іванов, залучали до участі в концертах на театральних сценах імперської столиці.

Вокально обдарований українець також виступав сольно з піснями і романсами у салонах знаті. Під час одного з таких виступів його зауважив майбутній класик російської оперної музики Михайло Глинка. Про першу їхню зустріч композитор згадував у своїх «Записках»: «Мені неважко було помітити його ніжний і лункий голос. Спочатку він був такий несміливий, що співав тільки до верхніх fa і sol; я умовив його завітати до мене і за короткий час, примушуючи співати п'єси поступово вище і вище, непомітно довів його до верхніх la і si-bemoll» [5, 348]. Так розпочалися вокальні заняття Іванова у Глинки, які привели молодого українського співака до виступів на «музичних вечорах» у домі композитора, де він співав твори самого М. Глинки, звертався до вокальної творчості О. Варламова.

М. Глинка раніше навчався співу в італійського співака, композитора і диригента Дж. Беллолі, який деякий час мешкав у Російській імперії – керував оркестрами в міських резиденціях і маєтках знаті. Згодом, перебуваючи у 1830-1833 рр. в Італії, Глинка оволодів особливостями італійського оперного стилю, вдосконалив знання італійської мови і, повернувшись до Петербурга, почав давати концерти й уроки співу [7, 185].

Клопотом батька М. Глинки вони з Івановим разом виїхали до Італії «на два роки для вдосконалення у співі» [2, 23]. В Мілані Іванов займався в класі відомого учителя вокалу Еліодора Б'янкі, який прагнув дати Іванову всебічну підготовку для професійної роботи оперним солістом – потрібні були уроки акторської майстерності, міміки, чому його навчала балерина Квартіні. Паралельно М. Іванов наполегливо опановував італійську мову.

Згодом 1831 року Іванов і Глинка переїхали до Неаполя, де наставником Іванова став Андреа Ноццарі, артист опери в минулому. Він готував Іванова безкоштовно, визнаючи його непересічний талант. Згодом до занять із українським співаком долучилися Жозефіна Фодор і Джіроламо Крешентіні.

Залишившись в Італії на більш ніж два роки, Іванов отримав контракт у театрі Сан Карло в Неаполі, де 1832 року вперше виступив в опері Г. Доніцетті «Анна Болейн». «Тенор Іванов, презентуючи в цій опері образ Персі, настільки захоплює ніжним і зворушливим звучанням свого голосу, що ми маємо цілковиту рацію називати його італійським співаком», – писав тамтешній часопис «Giornale del Regno delle Due Sicilie» [2, 34]. Згодом він виступав на оперних підмостках Парижа і Лондона. У 1844 році Іванов з'явився на сцені театру Ла Скала. Він не повернувся до Російської імперії, здобувши

славу і обравши шлях європейського оперного артиста. Українець виступав з уславленими італійськими вокалістами «золотої доби бельканто», а також кращими артистами і музикантами Австрії, Англії, Ірландії, Німеччини, Норвегії, Польщі, Сербії, Угорщини, Франції, Чехії, Швеції [2, 129].

У 1837–1839 рр. М. Глинка був капельмейстером придворної співочої капели. За усталеною традицією він виїхав до України у пошуках нових голосів, де у Києві під час літургії в Михайлівському Золотоверхому монастирі він почув спів Семена Гулака-Артемовського.

Семен вже з дитячих років мав чудовий дискант, знав безліч українських пісень і любив їх співати. В одинадцять років батько віддав юнака до Київського повітового духовного училища, згодом його зарахували до митрополичого хору, що співав у Софійському соборі. Там він старанно вивчав духовні концерти А. Веделя і Д. Бортнянського. Потім Гулак-Артемовський співав у Київському Михайлівському Золотоверхому монастирі, де розвинув чудовий баритон і став солістом хору. Саме тоді його почув М. Глинка, запропонувавши переїхати до Петербурга з метою підготовки до виконання оперного репертуару. Так розпочались заняття з вокалу С. Гулака-Артемовського у російського композитора [12, 7].

У листі до свого дядька П. Гулака-Артемовського Семен пише: «Я старанно почав вивчати предмети, необхідні для моєї мети… Я вивчаю французьку та італійську мови, музики вчуся у Михайла Івановича Глинки» [12, 10]. Наставник високо оцінював музичні обдарування українця. В листі до своєї матері він зазначив: «…живе у мене бас, що я знайшов його в Україні, в своєму роді визначніший за Іванова голосом і здібностями…» [6, 122].

29 квітня 1839 року в Театральній залі Юсупівського палацу відбувся перший прилюдний концерт С. Гулака-Артемовського. Присутній на ньому граф П. Демидов, власник уральських заводів, почувши співака, вирішив узяти на себе фінансування поїздки талановитого артиста за кордон для завершення вокальної освіти.

22 червня 1839 року Семен виїхав до Парижа, де клопотом тенора Д. Рубіні він та П. Михайлов-Остроумов, ще один учень Глинки, почали заняття співу й музики у популярного паризького педагога-композитора Дж. Аларі. Гулак-Артемовський намагався якнайкраще опанувати італійську техніку співу і поєднати її з принципами створення художнього образу в опері.

У вересні всі вони переїхали до Флоренції, а пізніше обидва учні перейшли до вокального педагога Мартоліні, який майстерно навчав *canto di grazia* – витонченій манері співу і *canto declamato* – речитативному співу. Приблизно через місяць занять Гулак-Артемовський і Михайлов-Остроумов продовжили займатися в іншого викладача – капельмейстера Флорентійського оперного театру, композитора П'єтро Романі. Він вимагав тонкого опрацювання музичних фраз, передачі найменших деталей твору, правдивості й художнього наповнення виконання [12, 13].

1841 року Семен посередництвом імпресаріо Ланарі отримав ангажемент у Флорентійський оперний театр Леопольдо, де в афішах був названий «синьйором Сімеоне Артемовським – першим басом» (хоча в списку виконавців був ще один бас – Доменіко Раффаеллі). Разом з ними у трупу були включені досвідчені італійські співаки, один з яких – видатний тенор Джакомо Роппа. Прийняття українського співака до складу трупи такого рівня свідчило про високе визнання його вокальних обдарувань і рівня майстерності [3, 144-145]. Дебютував Семен в одній із кращих опер популярного тогочасного композитора В. Белліні – ліричній трагедії «Беатріче ді Тенда» разом із Кьярою Бартоліні, Дж. Роппою, Річчі-Пуччіні [3, 146]. Згодом заспівав ще у двох операх: «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті та «Браво» М. Марліані [3, 144].

Гулак-Артемовський прослужив на флорентійській сцені всього один сезон. Незабаром його і Михайлова-Остроумова викликали до імператорського двору, зарахувавши до складу петербурзької російської оперної трупи. Там він дебютував у «Лючії ді Ламмермур», а потім – в новій опері М. Глинки «Руслан і Людмила» в партії Руслана, яка принесла йому визнання публіки [11, 16]. Згодом в репертуарі співака з'явилися нові партії з творів О. Даргомижського, О. Верстовського, Вольфганга А. Моцарта [3, 149].

Одночасно, С. Гулак-Артемовський займався популяризацією кращих здобутків італійської музичної культури на столичній сцені і під час гастрольних поїздок [3, 149]. Як оперний артист він з'являвся на оперних та концертних сценах Києва, Петербурга, Москви, Парижа, Флоренції тощо. З успіхом

артист виступав із прославленими західними зірками М. Альбоні, Дж. Рубіні, А. Тамбуріні, П. Віардо. На противагу частині італійських співаків, які прагнули показати, насамперед, блискучу вокальну техніку, виконання Гулака-Артемовського відзначалося глибиною, серйозністю, правдивим втіленням художнього образу [9, 52].

За понад двадцять років служби в театрі він виконав чимало провідних партій, серед яких Мазетто в «Дон Жуані» В. А. Моцарта (1843 р.), Каспар у «Вільному стрільці» К. Вебера (1845 р.), сержант Белькоре у «Любовному напої» (1847 р.) і Антоніо в опері «Лінда ді Шамуні» (1850 р.) Г. Доніцетті, Луїз де Комоенс в опері «Індра» (1857 р.) Ф. фон Флотова, граф де Луна в «Трубадурі» Верді (1859 р.), і, звичайно, Іван Карась у власній опері «Запорожець за Дунаєм» (1863 р.) [12, 17].

Наукова новизна. Шляхом вивчення творчих біографій видатних українських музикантів (М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Іванова, С. Гулака-Артемовського) вперше систематизовано італійські сторінки їхньої творчої біографії, введені в науковий обіг нові факти, які дозволяють з'ясувати внесок італійської вокальної культури у розвиток української оперної школи на початковому етапі її становлення.

Висновки. Інтерес до західноєвропейської, передусім італійської, опери, який, виявляючись спочатку в гетьмансько-старшинських колах, згодом поширився в середовищі російських імператорів та можновладців, спричинив бурхливий розвиток нової епохи в історії музичного театру на східнослов'янських теренах. Запозичення європейського досвіду для створення професійної вітчизняної опери вимагало швидкої і якісної інтеграції здобутків європейської музичної культури. Запрошення викладачів з Європи, зокрема Італії, проходження студій і досвід виступів в італійських театрах вітчизняних музикантів, спільні виступи із зарубіжними артистами і музикантами в музичних трупах і антрепризах – усе це сприяло формуванню власних висококваліфікованих виконавців. Важливу роль у становленні українських співаків відіграв їхній зв'язок із придворною капелою, яка давала можливість артистам українського походження розкрити талант і побудувати успішну вокально-виконавську кар'єру. Важливу роль у розвитку вокальних талантів українських співаків відіграв М. Глинка – палкий прихильник чудових голосів, який усіма можливими способами сприяв їхньому вдосконаленню за кордоном. Отже, наприкінці XVIII – в першій половині XIX століття процес становлення вокальної та артистичної майстерності українських оперних співаків відбувався під вагомим впливом італійської вокальної школи.

Література

1. Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: К., 2001. 25 с.
2. Варварцев М. М. Життя і сцена Миколи Іванова: історія українця в італійському Рісорджименто. К.: Ін-т історії України НАН України, 2011. 188 с.
3. Варварцев Н.Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях (первая половина XIX в.). К.: Наукова думка, 1985. 203 с.
4. Вечерський В., Бєлашов В. Максим Березовський і гетьманський Глухів. Київ-Глухів, 1995. 32 с.
5. Глинка М. И. Записки Михаила Ивановича Глинки. 1804-1854. // «Русская старина». Ежемесячное историческое издание. 1870 г. Том I. Санкт-Петербург, 1870. С. 313–389.
6. Глинка М. И. Литературное наследие: в 2-х тт. Т.II: Письма и документы. [под ред. В. Богданова-Березовского]. Л.: Госмузиздат, 1953. 890 с.
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К., 1997. 320 с.
8. Заїка О. Я. Мистецькі та меценатські зв'язки представників родини Розумовських з європейськими музикантами XVIII – початку XIX ст. // Сіверщина в історії України: Зб. наук. пр. 2017. №10. С. 225–228.
9. Захарчук О. Творець української опери (до 200-ліття від дня народження Семена Гулака-Артемовського) // Українська музика. 2013. №4. С. 50–55.
10. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. К.: НБУВ, 2004. 644 с.
11. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музично-культурні взаємодії в процесі становлення української професійної музики XVII-XVIII століть.: дис. … канд. мист. : 17.00.03. Одеса : ОДМА ім.А.В.Нежданової, 2010. 404 с.
12. Кауфман Л. С. Семен Гулак-Артемовський. К.: Музична Україна, 1973. 37 с.
13. Корній Л. П. Історія української музики: Підруч. для муз. навч. закл. Ч. 2. Друга половина XVIII ст. К., Х.: Вид-во М.П. Коць, 1998. 387 с.

14. Ковалев К. П. Бортнянский. М.: Молодая гвардия, 1989. 304 с.

15. Лисенко І. М. Словник співаків України. К.: Рада, 1997. 354 с.

16. Ольховський А. Нарис історії української музики. К.: Музична Україна, 2003. 512 с.

17. Петрушанская Е. Глинка и «невозвращенец» Иванов // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 142–151.

18. Українська музична енциклопедія / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 1 [А - Д]. Київ, 2006. 680 с.

References

1. Baranivsjka, L. I. (2001). Hetman-officers' environment and cultural and musical life in Ukraine in the second half of the seventeenth and eighteenth centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Varvartsev, M. M. (2011). Mykola Ivanov's life and scene: the story of the Ukrainian in the Italian Risorgimento. Kyiv: Instytut Istoriji Ukrajiny NAN Ukrajiny [in Ukrainian].

3. Varvartsev, N. N. (1985). Ukraine in Russian-Italian social and cultural ties (first half of the 19th century). Kyiv: Naukova dumka [in Russian].

4. Vechersky, V., Belashov, V. (1995). Maxim Berezovsky and Hetman Hlukhiv. Kyiv-Hlukhiv [in Ukrainian].

5. Glinka, M. I. (1870). Notes of Mikhail Ivanovich Glinka 1804-1854// «Russkaya starina». Ezhemesyachnoe istoricheskoe izdanie. Tom I. Sankt-Peterburg [in Russian].

6. Glinka, M. I. (1953). Literary heritage: in two vols. Vol. 2: Letters and documents [ed. V. Bogdanov-Berezovsky]. Leningrad: Gosmuzizdat [in Russian].

7. Hnyd, B. P. (1997). History of vocal art. Kyiv [in Ukrainian].

8. Zajika, O. Ja. (2017). Artistic and patronage relations of the Razumovsky family with European musicians of the XVIII – early XIX centuries. Sivershhyna v istoriji Ukrajiny: Zb. nauk. pr. no 10. pp. 225–228 [in Ukrainian].

9. Zakharchuk, O. (2013). Creator of Ukrainian opera (to the 200th anniversary of the birth Semyon Gulak-Artemovsky). Ukrajinsjka muzyka. no. 4. pp. 50–55 [in Ukrainian].

10. Ivchenko, L. V. (2004). Reconstruction of the music collection of earl O.K.Razumovsky according to the catalogs of the XVIII century. Kyiv: NBVU [in Ukrainian].

11. Kaplijenko-Iljuk, Ju. V. (2010). Musical and cultural interactions in the process of formation of Ukrainian professional music of the XVII-XVIII centuries. Candidate's thesis. Odesa: A.A.Nezhdanova ODMA [in Ukrainian].

12. Kaufman, L. S. (1973). Semyon Gulak-Artemovsky. Kyiv: Muzychna Ukrajina. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

13. Kornij, L. P. (1998). History of Ukrainian music: Textbook for music schools. Part 2. The second half of the XVIII century. Kyiv, Kharkiv: Vyd-vo M.P.Kots [in Ukrainian].

14. Kovalev, K. P. (1989). Bortnyansky. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

15. Lysenko, I. M. (1997). Dictionary of Ukrainian singers. Kyiv: Rada [in Ukrainian].

16. Olkhovsky, A. (2003). Essay on the history of Ukrainian music. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

17. Petrushanskaya, E. (2007). Glinka and the "defector" Ivanov. Muzykalnaya akademiya. no. 4. pp. 142–151 [in Russian].

18. Ukrainian music encyclopedia (2006). NAN Ukrajiny, Instytut mystectvoznavstva, foljklorystyky ta etnologhiji im. M. T. Ryljsjkogho; Redkol.: Gh. Skrypnyk (gholova) ta in. T.1 [A–D] [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.02.2021
Отримано після доопрацювання 22.02.2021
Прийнято до друку 01.03.2021

УДК 61:07-9/272

Цитування:
Ян Фейюй. Стильові тенденції сучасного вокального виконавства. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 226-230.

Yang Feiyu. (2021). Style trends of modern vocal performance. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 226-230 [in Ukrainian].

Ян Фейюй,
аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
https://orcid.org/0000-0002-2542-5828
fejujan383@gmail.com

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню стильових тенденцій вокального виконавства на сучасному етапі, визначенню сутності поняття «вокально-виконавський стиль», особливостей інтерпретації сучасними виконавцями творів минулих епох. **Методологічну основу дослідження** становлять діалектична та системна методології, що застосовуються в області культурологічних досліджень. Використано загальнонаукові та логічні методи аналізу, синтезу, індукції і дедукції, історичного і компаративістського дослідження проблеми. Автором застосований герменевтичний підхід до вивчення сутності вокально-виконавського стилю, виявлення особистісного змісту об'єктів, що підлягають трактуванню. **Наукова новизна** роботи полягає в поглибленні уявлень про сучасні стильові тенденції у вокальному виконавстві, уточненні сутності понять «виконавський стиль», «вокально-виконавський стиль», обґрунтуванні тенденції до зацікавлення класичними вокальними творами у сучасному вокальному виконавстві. **Висновки.** У наш час спостерігається стійка тенденція до зацікавлення класичними вокальними творами. Чим більш значущі, багатші та глибші за своїм змістом твори минулого, тим більше передумов до того, щоб інтерпретації виконавців однієї епохи та наступних епох були досить різноманітними та видозмінювались і в подальшому, за рахунок привнесення виконавцями неповторних та індивідуальних засобів виразності в трактовку класичних творів. Активне освоєння класичної традиції можемо вважати стійкою та закономірною тенденцією в розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва.

Ключові слова: виконавський стиль, вокально-виконавський стиль, вокальне виконавство, сучасні стильові тенденції, інтерпретація, вокальне мистецтво, виконавці-вокалісти.

Yang Feiyu, *graduate student, Fine Arts Department, Musicology and Cultural Studies of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*

Style trends of modern vocal performance

The purpose of the article is devoted to the peculiarities of creative interpretation of musical works in vocal performance, namely the consideration of a number of professional and personal characteristics of singers, as well as three interrelated stages of the process of creative interpretation. **The methodology** of the study is dialectical and systemic methodologies used in the field of cultural studies. General scientific and logical methods of analysis, synthesis, induction, and deduction, historical and comparative research of the problem are used. The author applies a hermeneutic approach to the study of the essence of vocal-performing style, identifying the personal content of objects to be interpreted. **The scientific novelty** of the work lies in deepening ideas about modern stylistic trends in vocal performance, clarifying the essence of the concepts of «performing style», «vocal-performing style», substantiating the tendency to interest in classical vocal works in modern vocal performance. **Conclusions.** Nowadays there is a steady tendency to interest in classical vocal works. The more significant, richer, and deeper in content the works of the past, the greater the preconditions for the interpretations of performers of one era and subsequent eras to be quite diverse and modified in the future, by bringing unique and individual means of expression in the interpretation of classical works. Active development of the classical tradition can be considered a stable and natural trend in the development of modern vocal and performing arts.

Key words: performing style, vocal-performing style, modern stylistic tendencies, vocal performance, interpretation, vocal art, performers-vocalists.

Актуальність теми дослідження. Вокальне мистецтво, будучи одним з найбільш популярних видів музичного виконавства, є найважливішою сферою духовного буття

©Ян Фейюй, 2021

людини, значущим пластом її культури. Аж до початку XVII століття вокальна музика домінувала над інструментальною, а музичні інструменти виконували скромну роль супроводу голосу. Та й в сучасній культурі вона перевершує за обсягом всі інші жанрові сфери музики.

Дослідженням музично-виконавських проблем займалися ще за часів Античності, змушуючи шукати відповіді на запитання про сутність виконавства як явища. Інтерес до цієї теми не згас і до сьогодні. Він набуває дедалі чіткіших обрисів, у міру того, як сучасна музикознавча думка відходить від звичної схильності до раціоналізму і звертається до осягнення інших, нераціональних способів буття людини в світі, серед яких вокальному мистецтву належить одне з найголовніших місць. У зв'язку з цим, вивчення вокально-виконавського мистецтва, зокрема його сучасних тенденцій, стає актуальною проблемою мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом усієї своєї історії проблеми вокального виконавства в тому чи іншому аспекті досліджувались у працях видатних діячів культури – як практиків, так і теоретиків. Музикознавчу інтерпретацію ця проблема отримала в працях Б. Асаф'єва [2], Б. Яворського [15], В. Медушевського [8], Л. Раабена [12], Л. Гінзбург [4] та ін.

Багато естетичних проблем музично-виконавського мистецтва отримали своє висвітлення в критико-теоретичних роботах таких музикантів, як: О. Гольденвейзер [5], Я. Мільштейн [9], С. Раппопорт [13] та ін.

До дослідників, чиї праці присвячені теорії вокального мистецтва XX століття, належать В. Конен [7], В. Антонюк [1], Л. Бурмицька [3], Н. Дрожжина [6], М. Смородська [14] та ін.

Метою статті є дослідження стильових тенденцій вокального виконавства на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Питання про стильові тенденції розвитку сучасного вокального виконавства – складне і не має на сьогоднішній день однозначної відповіді. В першу чергу, необхідно визначитися з ключовим поняттям. Власне, поняття «виконавський стиль» виникло лише у XVII столітті, коли поняття стилю (в широкому сенсі) стали переносити на способи виконання. Вперше загальне визначення стилю в музиці або музичного стилю було застосовано І. Вальтером в першому музичному словнику: «Стиль в музиці визначається тим, за яким способом створюється і виконується музика, а також, яким способом вона викладається» [11]. З тих пір проблема виконавського стилю в музиці існує і розвивається паралельно з іншими питаннями музичної естетики.

На нашу думку, це поняття важливо розглядати у трьох основних аспектах: 1) стиль як історична категорія, яка змінює свій зміст в різні епохи; 2) стиль у зв'язку з певними художніми напрямками; 3) стиль як індивідуальне явище. Таким чином, вокально-виконавський стиль розглядаємо як метод або спосіб донесення вокального мистецтва своєрідним та неповторним чином, шляхом використання певних художньо-виразних засобів, що притаманні голосу людини. Вокально-виконавський стиль творчо відображає стиль виконуваного композиторського тексту, а також виражає сучасні панівні художні настанови.

У науковій літературі це питання було предметом широких досліджень музикознавців Я. Мільштейна [10] та Л. Раабена [12]. При цьому, будучи музикантом-виконавцем (Я. Мільштейн) та музикантом-теоретиком (Л. Раабен), ці дослідники дають різні оцінки провідному напрямку в загальних тенденціях розвитку сучасного музично-виконавського мистецтва. Так, з погляду Л. Раабена, суттєвою ознакою сучасного виконавства є тенденція до використання найвищих щаблів «шкали виразності», до напруги. Відповідно, ця тенденція напруги призводить до внутрішньої інтенсифікації самого процесу інтонації. У зв'язку з цим, романтичні тенденції є провідними для розвитку сучасного виконавського мистецтва. З такими висновками погоджується й музикант-теоретик Д. Рабинович, який вбачає витоки романтичного мистецтва у творчості таких видатних вокалістів, як М. Каллас, М. Касрашвілі, Л. Магомедова, З. Соткілава, Ф. Шаляпін та ін.

Дещо протилежних поглядів щодо панівних тенденцій сучасного виконавського мистецтва дотримується Я. Мільштейн. На його думку, вплив на сучасну людину науково-технічного прогресу спричинив зміни у виконавському сприйнятті, додавши у виконання раціональний момент: «На перший план висуваються ясність, рівновага, архітектонічна злагодженість виконання…» [9, 20]. Відповідно до цього, музикознавець зазначає: «Беруть гору класичні тенденції. У виконавському мистецтві думка стверджується над почуттям, ніякого розмагнічування, розпаду в часі, ніякого емоційного

суб'єктивізму» [9, 20]. Таким чином, музикознавці Л. Раабен та Д. Рабинович наполягають на актуальності романтичних тенденцій, звертаючи увагу на їх видозмінність. Я. Мільштейн вважає провідними саме класичні тенденції. Він наголошує, що сучасні виконавці бачать думку в чуттєвому образі.

Відомо, що кожна епоха породжує специфічні мистецькі течії, які знаходяться у безпосередньому зв'язку з конкретними історичними обставинами, що сприяють виробленню відповідних естетичних ідеалів. Відповідно до цього, у кожного митця формується власний художній стиль. Цим же принципам підпорядковується й вокально-виконавська творчість. Так, в епоху класицизму піднесеність поєднувалась із лаконізмом виразних засобів, а чуттєве начало підпорядковувалось інтелекту. В епоху романтизму відбулась корінна зміна виконавського стилю, який наповнився екзальтацією. У другій половині XIX століття поруч з розквітом реалізму невід'ємними виконавськими засобами стали мистецтво художнього перевтілення, психологізм, об'єктивність. Сучасна вокально-виконавська естетика також відрізняється певними характерними рисами, деякі з яких входять до числа загальних закономірних тенденцій розвитку сучасного виконавства.

Так, насамперед, можна відзначити прагнення виконавців до простоти, суворості, деякого аскетизму у вираженні почуттів. Саме цей тип виконавства складає один зі стилів сучасного вокально-виконавського мистецтва. Зароджуючись у 20-30-х роках минулого століття, він найбільш чітко визначився після другої світової війни. Проте, поруч із лаконічним стилем вокального виконавства, для середини XX – початку XIX століття є характерним розвиток і драматичного, напруженого стилю, з притаманними йому філософічністю та інтелектуалізмом.

Як зазначалось, у розвитку певних стильових тенденцій ключову роль відіграють історично-суспільні та естетичні передумови. Однією з передумов для розвитку домінуючих у сучасній виконавській практиці тенденцій інтелектуалізму є розвиток технічних засобів. Так, перетворення цих тенденцій у провідні в сучасному вокально-виконавському мистецтві відбувається паралельно з удосконаленням технічних засобів масової комунікації. Ще однією особливістю є виділення з класичних музикантів-виконавців тих, які прагнуть поєднати класичний вокал з шоу-бізнесом. При цьому, у процесі беруть участь як виконавці, що володіють необхідними для естрадного співу вокальними можливостями, так і відомі оперні співки. Серед професійних всесвітньовідомих дуетів можна виокремити М. Кабальє – Ф. Меркьюрі; Л. Паваротті – Е. Джон; А. Бочеллі – К. Агілера та ін.

Явище музичної культури, яке передбачає поєднання естради з класичним виконавством, механічне злиття відомих класичних співаків та музикантів із шоу-бізнесу пояснюється пошуком першими нових способів зацікавлення широких мас слухачів, далеких від класичного мистецтва, тоді як другі чекають від подібних акцій реклами власної творчості у різних вікових та соціальних прошарках.

Романтична традиція призвела до умовного поділу співацьких голосів на крупні, тобто такі, що володіють великою гучністю та широким діапазоном, та придатні до співу в опері, та на камерні голоси, які не пристосовані до співу у великих приміщеннях та в супроводі оркестру. В умовах сьогодення, де з'явились можливості мікрофонного співу, поділ на оперний та камерний голос певною мірою втратив свій сенс. Як зазначає М. Смородська, специфіка виконання музики в сучасних жанрах має інші правила й особливості. Так, одна з них полягає в тісній взаємодії виконавця-вокаліста з електро-музичною технікою. При цьому, така залежність настільки очевидна, що сучасний співак вимушений розраховувати власні вокальні дані відносно до так званого «допоміжного» інструмента – мікрофона. При цьому, дослідниця звертає увагу, що цей допоміжний засіб поруч із очевидними перевагами має й певні недоліки. До переваг М. Смородська відносить можливість вирішення за допомогою мікрофона акустичної проблеми сили звучання голосу виконавця. До недоліків – певне ускладнення виконавського процесу, що пов'язане з посиленням всіх голосових дефектів та недоліків співацького голосу [14, 154].

Використання звукопідсилювальної та звукообробної апаратури зумовлюється значенням фізіології у класичному співі. Адже основним завданням артистів-співаків є оптимальне звучання їхнього голосу та оркестрового супроводу, що зробить виконання естетично переконливим та сприятиме задоволенню естетичних потреб слухачів. Серед позитивних сторін можна відмітити й відсутність необхідності «покриття» співацьким голосом оркестрової

партії, що подекуди шкодить виконанню мелодії, тембру та дикції, а інколи й здоров'ю вокаліста. Це пояснюється тим, що вокальна школа, яка створювалась для виконання класичної музики, побудована на приматі сильного імпедансу, який забезпечував голосу можливість бути «почутим» в умовах оперної вистави.

Як бачимо, у наш час спостерігається тенденція до зацікавлення класичними вокальними творами. При цьому, під час інтерпретації класичних вокальних творів збереження досягнень є лише умовою та підґрунтям для власної творчості: традиції класичних вокальних творів використовуються у сучасному вокальному мистецтві не заради історичної достовірності, а з метою збагачення власного виконання якостями, які були частково забуті під впливом історичних та культурних змін.

Періодичний процес включення музичного твору в нові контексти створює умови для нових інтерпретацій його змісту та висування на перший план того, що може бути сприйнято в даних умовах та є найбільш актуальним. При цьому, виконавець має можливість розширити та доповнити задум, а в деяких випадках й представити твір з нового ракурсу. Це пов'язано з тим, що кожна епоха створює умови для нового прочитання та трактування змісту класичних творів, відповідно до чого, інтерпретатор знаходить своє творче рішення з нових естетичних позицій. Проте слід зазначити, що оскільки кожен твір написаний в певному стилі, який характеризує окрему епоху та композитора, виконавець, при інтерпретації цієї вокальної композиції, повинен звертати особливу увагу на стилістичні особливості, характерні ознаки та властивості, притаманні саме цій епосі та цьому автору.

Висновки. Як бачимо, чим більш значущі, багатші та глибші за своїм змістом твори минулого, тим більше передумов до того, щоб інтерпретації виконавців однієї епохи та наступних епох були досить різноманітними та видозмінювались і в подальшому, за рахунок привнесення виконавцями неповторних та індивідуальних засобів виразності в трактовку класичних творів. Отже, активне освоєння класичної традиції можемо вважати стійкою та закономірною тенденцією в розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва.

Література

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Укр. ідея, 2001. 144 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка,1971. 376 с.
3. Бурмицька Л. Естрада: стильове розмаїття вокальних творчих пошуків. Вісник НАКККіМ. 2014. № 2. С. 218–222.
4. Гинзбург Л. О музыкальном исполнительстве. Москва : Искусство, 1972. 85 с.
5. Годьденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. Сост. Д. Д. Благой. Москва : Музыка, 1975. 334 с.
6. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
7. Конен В. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1995. 160 с.
8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
9. Мильштейн Я. И. О некоторых тенденциях развития исполнительскою искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя. Мастерство музыканта-исполнителя. 1972. Вып I. С. 20.
10. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с..
11. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков : [Сборник переводов] / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
12. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Москва : Музыка, 1969. 260 с.
13. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. В кн.: Музыкальное исполнительство. Вып. 7. Москва : Музыка, 1972. С. 13.
14. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття : дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2020. 241 с.
15. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка, т. I. Москва : Советский композитор, 1972. 315 с.

References

1. Antonyuk, V. G. (2001). Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph. Kyiv: Ukr. Ideya. [in Ukrainian].
2. Asafiev, B.V. (1971). Musical form as a process. Ed. 2nd. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
3. Burmytska, L. (2014). Variety: stylistic diversity of vocal creative pursuits. Bulletin of the National Academy of Smoking Personnel of Culture and Arts. Vol. 2. S. 218–222. [in Ukrainian].

4. Ginzburg, L. (1972). About musical performance. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].

5. Goddenveiser, A. B. (1975). About musical art. Moscow: Muzyka. [in Russian].

6. Drozhzhina, N. V. (2008). Vokalne vikonavstvo v sistemi muzicheskogo mystestva estradi (dissertation abstract). Kharkiv. [in Ukrainian].

7. Konen, V. (1995). The third layer: New mass genres in the music of the twentieth century. Moscow: Muzyka. [in Russian].

8. Medushevsky, V. V. (2010). About the patterns and means of the artistic influence of music. Moscow: Muzyka. [in Russian].

9. Milshtein, Ya. I. (1972). On some trends in the development of the performing arts, performing criticism and education of the performer. The skill of a performer musician. Vol. I. S. 20. [in Russian].

10. Milshtein, Ya. I. (1987). Essays on Chopin. Moscow: Muzyka. [in Russian].

11. Musical aesthetics of Western Europe in the 17th-18th centuries: [Collection of translations]. Comp. texts and general entry. article by V.P. Shestakov. (1971). Moscow: Muzyka. [in Russian].

12. Raaben, L. (1969). Life of remarkable violinists and cellists. Moscow: Muzyka. [in Russian].

13. Rappoport, S. Kh. (1972). On the Variant Multiplicity of Performance. Musical performance. Vol. 7. S. 13.

14. Smorodska, M. (2020). Style of soul in the natural-jazz vocal music of the other half of the XX century (Candidate's dissertation). Kharkiv. [in Ukrainian].

15. Yavorsky, B. Articles. Memories. Correspondence, Vol. I. Moscow : Soviet composer. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2021
Отримано після доопрацювання 03.03.2021
Прийнято до друку 12.03.2021

ДИЗАЙН

УДК [061.2:7.012]-027.541

Цитування:
Яковець І. О., Луговський О. Ф. Регіональна своєрідність розвитку дизайн-освітніх осередків. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 3-9.

Yakovets I., Luhovskyi O. (2021). Regional originality of development of design-educational centers. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 3-9 [in Ukrainian].

Яковець Інна Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри дизайну Черкаського
державного технологічного університету,
https://orcid.org/0000-0001-5069-5857
innayakovets@ukr.net

Луговський Олександр Федорович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну Черкаського
державного технологічного університету,
https://orcid.org/0000-0003-4208-7805
saga-al@ukr.net

РЕГІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ РОЗВИТКУ ДИЗАЙН-ОСВІТНІХ ОСЕРЕДКІВ

Мета роботи полягає у визначенні викликів, що стоять перед фахівцями регіонального дизайну і освіти та окресленні актуальних напрямків у підготовці фахівців, зокрема з промислового дизайну, здатних інтегрувати сучасні зарубіжні надбання з національними художньо-культурними традиціями. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного та історико-порівняльного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні етапи становлення вітчизняного дизайн-простору, що, у перспективі, сприятиме формуванню сучасної моделі національно орієнтованої креативної економіки. **Наукова новизна.** На прикладі однієї спеціалізації «Промисловий дизайн» кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету показано, як відбувається інтеграція сучасних зарубіжних надбань з національними художньо-культурними традиціями на регіональному рівні. **Висновки.** Осмислення викликів, що постають перед вітчизняним дизайном як особливою галуззю освіти, якій відводиться знакова роль, пов’язана із тим, що окрім іншого, на неї покладається відповідальна місія збереження національної спадщини, духовності народу, формування естетичної культури особистості та національної самосвідомості, у окреслених соціально-економічних реаліях набувають нового наповнення. Зокрема, оскільки існує стійка тенденція того, що комп’ютерні зображення виробів і об’єктів стають інформативно переконливішими і більш якісними та сприяють швидкому знаходженню спільної мови між виконавцем та замовником, то при оволодінні студентами-дизайнерами сучасними технологіями необхідно забезпечити високопрофесійний консультативний супровід із питань розвитку технологій, матеріалознавства, сучасних прийомів формоутворення і трендів, наприклад, у промисловому дизайні. Звернення в художньо-проєктній практиці до концепції сталого розвитку, принципу дизайн-інновації, соціально значущих проблем сьогодення виховує у фахового дизайнера відповідальне ставлення до поширення та наслідків використання свого творчого продукту.

Ключові слова: регіональні дизайн-освітні осередки, дизайн, промисловий дизайн, проєктування.

Yakovets Inna, *Doctor of Study of Art, Associate Professor of Design, Head of the Department of Design, Cherkasy State Technological University;* ***Luhovskyi Oleksandr****, Candidate of Study of Art, associate professor of the department of Design, Cherkasy State Technological University*

Regional originality of development of design-educational centers

The purpose of the article is to identify the challenges, that are facing specialists in regional design and education and to outline the actual trends in the training of specialists, including industrial design, which able to integrate modern foreign heritage with national artistic and cultural traditions. **Methodology.** The research methodology is to apply comparative and historical-comparative methods. This methodological approach allows to reveal and to expose analyzing certain stages of formation of the domestic design space, which, in the long run, will contribute to the formation of a modern model of the nationally oriented creative economy. **Scientific novelty.** The example of one specialization "Industrial Design" of the Department of Design of Cherkasy State Technological University shows how

©Яковець І. О., 2021
©Луговський О. Ф., 2021

the integration of modern foreign heritage with national artistic and cultural traditions at the regional level. **Conclusions.** Understanding the challenges that are facing domestic design as a special field of education plays a significant role due to the fact that, among other things, on her relies on a responsible mission to preserve national heritage, the spirituality of the people, the formation of aesthetic culture of personality and national identity, in these socio-economic realities acquire new content. In particular, as there is a rack tendency that the computer images of products and objects become informatively convincing and high quality and contribute to the rapid finding of a common language between the executant and the customer, when students-designers master modern technologies it is necessary to provide highly professional consulting issues of technology development, materials science, modern methods of shaping and trends, for example, in industrial design. The appeal in art and project practice to the concept of sustainable development, the principle of design innovation, socially significant problems of today brings up a professional designer's responsible attitude to the dissemination and consequences of using his creative product.

Key words: Regional design-educational centers, design, industrial design, designing.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розбудови України виникає гостра потреба вдосконалення процесу адаптації студентів-дизайнерів до змін, що відбуваються в соціально-економічному розвитку країни. Такі зміни диктуються багатьма чинниками і один із них – прагнення керівництва держави створити сприятливі умови для розвитку через стимулювання сектору креативної економіки, де дизайну відводиться ключова роль. Підготовка кваліфікованих фахівців для цього сегменту економіки покладається на заклади, що входять до системи художньої освіти. У незалежній Україні кількість дизайн-освітніх осередків випереджає показники провідних країн світу, але сучасні реалії вимагають іншого – якості підготовки фахівців. Тому дослідження досвіду підготовки фахівців і організації навчального процесу в окремо узятому регіоні України може принести користь для усієї дизайн-спільноти.

Аналіз досліджень і публікацій. Для проведення дослідження проаналізовано публікації значного кола науковців, що в тій чи іншій мірі зверталися до заявленої теми даної статті. Зокрема, розгорнутий аналіз проблеми трансформацій найзагальніших властивостей української дизайн-освіти протягом чвертьвікового періоду незалежної держави свого часу зробив В. Даниленко [6]. Вимоги до рівня професійно-особистісних якостей майбутніх фахівців в галузі дизайну розглянуто у статті О. Гончар та О. Соболєва [5]. Із своїми уявленнями про комплексний розгляд дизайну на сучасному етапі у контексті теоретико-методологічних концепцій з екологічною складовою ознайомила наукову спільноту Н. Вергунова [4]. О. Бойчук визначав відповідності дизайну вимогам сьогодення [2; 3]. Разом із тим, у публікаціях питання своєрідності розвитку дизайн-освітніх осередків в сучасних умовах не розглядалася, тому узагальнені висновки про стан вітчизняного дизайну перших десятиліть XXI ст. певною мірою деформує уявлення про потенційні шляхи його становлення і подальшого розвитку.

Мета дослідження полягає у визначенні викликів, що стоять перед фахівцями регіонального дизайну і освіти та окресленні актуальних напрямків у підготовці фахівців, зокрема з промислового дизайну, здатних інтегрувати сучасні зарубіжні надбання з національними художньо-культурними традиціями.

Виклад основного матеріалу. Зростання соціального статусу творчих професій у сучасній Україні відбувається на тлі демократичних змін, що покликані кардинально реформувати підвалини розвитку держави. Кількість факторів, що спричиняють суттєвий вплив на ці процеси збільшується чи не щодня і, відповідно, в тій чи іншій мірі ці зміни транслюються і на сферу дизайнерських послуг і дизайн-освіти. І тут важливим буде вивчення світового досвіду державної підтримки цієї галузі діяльності. У західних країнах дизайн входить до креативних секторів економіки, тому там передбачаються моделі роботи і підтримки цієї прибуткової індустрії. Так, у Великій Британії це покладено на «Раду дизайну Великої Британії» – незалежну організацію, що була заснована ще у 1944 р. Для вітчизняного досвіду це цікаве тим, що такий крок був зроблений урядом Великої Британії для сприяння економічному відновленню країни через підвищення ролі дизайну у продуктах британської промисловості. Як результат такої політики, за даними експертів PPV Knowledge Networks [7], у 2017 р. сектор креативної економіки Британії складав 14,2 % від валової доданої вартості в економіці в цілому. Крім того, відмічається, що між 2010 та 2016 рр. креативні індустрії у Великій Британії виросли майже вдвічі більше, ніж економіка загалом. Констатується, що дієвість такої політики настільки ефективна,

що у 2018 р. кожне одинадцяте робоче місце в країні припадало саме на креативні індустрії. Згідно даних, тоді ж в цих індустріях загалом працювало 2,5 млн. фахівців.

Свої моделі роботи і підтримки креативного сектору та дизайну зокрема має кожна європейська країна. Україну, вочевидь, ще тільки чекає робота над створенням власної моделі креативної економіки, адаптованої до сучасних вітчизняних реалій.

Підґрунтя для формування такої моделі, згідно даних отриманих у результаті реалізації проєкту «Моніторинг розвитку дизайну в Україні» (2019 р.) в рамках програми Українського культурного фонду «Український культурний монітор» [8], уже закладено, оскільки спостерігається стрімкий розвиток українського дизайну протягом майже десяти років. Відбувається це, на думку авторів дослідження, завдяки позитивній динаміці економічного розвитку держави. А ще у найбільших містах формуються сталі дизайн-спільноти, відбуваються профільні заходи, започатковуються нішеві видання. Але головне – формується запит бізнесу на професійні дизайнерські послуги. Разом із тим, оцінити внесок дизайну в економіку України складно, оскільки не розроблено методології оцінки його внеску у вартість кінцевих продуктів. Зокрема самі як надавачі, так і споживачі означених послуг ще не готові ділитися необхідною інформацією для підготовки відповідної статистики, бо чітко артикульованих вимог теж не сформульовано. Тому що це може бути як робота дизайнерів у власне індустріях дизайну, так і представників інших професій в індустрії дизайну та дизайнерів в інших сферах економіки тощо. Можна констатувати, що процес становлення культури підприємництва та підтримки малого бізнесу у сфері креативної економіки в Україні наразі розглядається як перспективний.

У розвинених країнах вищі навчальні заклади мають прерогативи у визначенні освітніх напрямків для креативної економіки. Завдяки цьому економіка отримує кваліфікованих фахівців, нових підприємців, що розуміють цінність дизайну для бізнесу та генерації конкурентного продукту, що вирішує проблеми споживачів.

Як відмічав свого часу В. Даниленко, кількість вищих навчальних закладів в Україні, що мають програми з дизайну, не лише співставна з тією, що є у розвинених дизайнерських країнах Європи, а подекуди й перевищує європейський показник. При цьому, що позитивно, українські заклади рівномірно розташовані на території країни [6].

За даними із цього ж джерела, кількість освітніх дизайн-осередків в Україні із освітніми рівнями бакалавр та магістр (станом на 2017 р.) складала 48 осередків. Найбільше – 13 у Київській області. У наших реаліях можна говорити, що це закономірно, тому що всяка активна діяльність тяжіє до центрів, де ймовірність реалізації свого потенціалу має більше шансів. Для охочих отримати дизайн-освіту, це ще й підсвідомі сподівання на ймовірність високої якості навчання у великому науково-культурному і промисловому центрі.

У Черкаському регіоні функціонує три освітні дизайн-осередки. Одним із таких осередків у 2002 році стала кафедра дизайну у Черкаському державному технологічному університеті, де готують фахівців за професійним спрямуванням: «Графічний дизайн», «Дизайн середовища», «Дизайн одягу», «Промисловий дизайн». Тут необхідно зазначити, що такий вибір не став випадковим, оскільки протягом багатьох років саме така структура дизайнерських спеціалізацій була характерною для провідних профільних дизайн-осередків: Харківської, Київської і Львівської академій.

Наслідуючи тенденції, що виникли ще на початку 1990-х років, досить упевнено у сучасних умовах почуваються графічний дизайн та дизайн середовища (інтер'єру). Це зумовлено об'єктивними причинами, що віддзеркалюють сучасну ситуацією в економіці: про серійне виробництво промислової продукції говорити доводиться досить обережно. Тому, наприклад, промисловий дизайн за обсягом розробок у практичній сфері поступається згаданим вище напрямам дизайнування.

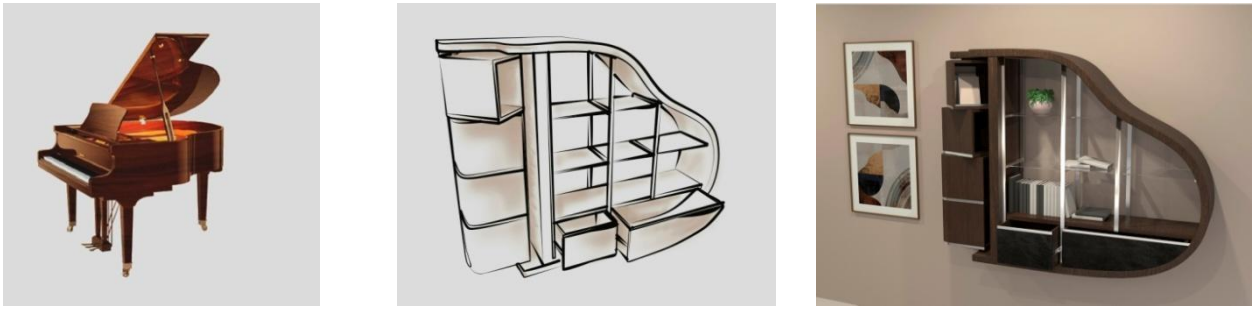
У таких умовах колектив спеціалізації «Промисловий дизайн» на кафедрі дизайну поставив за мету визначити свою «нішу» і цілеспрямовано, крок за кроком, її розбудовувати, інтегруючи сучасні зарубіжні надбання з національними художньо-культурними традиціями, постійно підвищувати свій професійний рівень та залучати до професійного діалогу практикуючих дизайнерів, зокрема із числа випускників попередніх років. Остання позиція із сказаного вище була втілена у проведенні анкетування випускників спеціалізації «Промисловий дизайн», що або вважають дизайн основним видом своєї професійної діяльності, або мали певний

практичний досвід у цій сфері. Загалом отримані при анкетуванні результати дають певний привід для оптимізму, бо озвучені респондентами оцінки, наприклад, рівня освітніх послуг, що надають студентам на спеціалізації «Промисловий дизайн», досить високі. За великим рахунком, на думку наших колег, отриманих знань і навиків достатньо для початку самостійної професійної діяльності. Звучали побажання щодо необхідності спілкування студентів із практикуючими професіоналами, що могли б на власному прикладі мотивувати студентів і простими словами відповісти на ще не цілком професійно сформульовані питання.

Окремі відповіді дизайнерів підтвердили певні міркування авторів публікації щодо законотворчих ініціатив у сфері вищої освіти. Так, згідно закону «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо вдосконалення освітньої діяльності у сфері вищої освіти» від 14.01.2020 р. пропонується узаконити дуальну освіту (навчальний заклад готує фахівця разом з бізнесом і до 70% часу студенти навчаються на підприємстві). Дуальна освіта – це фактично робочий час, включений в навчальний. За нього студент отримує зарплатню і здобуває практичні навички [1]. Для студента-дизайнера це проявлятиметься у можливості закріплювати знання конкретних дизайнерських робочих інструментів і набувати практичний досвід. Стосовно цього опитаними озвучувалися думки, наприклад, що в такому разі обране підприємство має сповідувати відповідну філософію і вирізнятися високою корпоративною культурою. Для сфери промислового дизайну це відразу ж досить проблематична постановка питання. Тому допис іншого респондента, практикуючого дизайнера Д. Черняєва, у даному разі звучить обнадійливіше: «…не рекомендую, бо університет дає необхідну базу: смак, окомір, знання композиції, шрифти, основи формоутворення тощо. А робота – це далеко не завжди творчий процес. Краще у ЗВО імітувати роботу підприємства, можливо, навіть, у гіпертрофованій формі. Так, гіпотетично, з'являється потенційна можливість підготувати фахівця для умовного Франкфурта, і після подібної підготовки студент впорається із черкаським рекламним агентством, а от навпаки – навряд…».

Загалом результати анкетування показують, що промисловий дизайн – це актуально, перспективно, сучасно. Головне, щоб студент усвідомив, що навчатися доведеться протягом усього життя, тому що це не залежить від того, де ти отримував освіту – у столичному виші чи у обласному центрі одного із регіонів України.

Роботи студентів спеціалізації «Промисловий дизайн» кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету останніх років підтверджують, що при професійній та грамотній організації навчального процесу можна розробляти проєкти високого рівня, що відповідатимуть сучасним тенденціям проєктної практики. Так, у бакалаврській роботі «Дизайн-проєкт меблів для офісу із використанням процесу апсайклінгу» студентки В. Мандри, був запропонований варіант практичного втілення популярної нині концепції сталого розвитку (Sustainable development), що покликана інтегрувати економічні, екологічні та соціальні аспекти. Реалізація згаданої концепції сталого розвитку у сфері дизайну визначається терміном «Sustainable design». Свого часу Н. Вергунова запропонувала відкоригований переклад названого терміну – розуміти це явище як *екологічно усвідомлене проєктування*, оскільки створені у такий спосіб об'єкти предметно-просторового середовища мають яскраво виявлену екологічну цінність [4]. Тож своєю роботою В. Мандра продемонструвала здатність професійно оперувати дизайнерськими підходами для розробки об'єктів з екологічною цінністю та означила шляхи вдосконалення, застосовуючи найдоцільніші проєктні рішення. Запропоновані проєктні рішення покликані сприяти формуванню суспільної свідомості в частині «культури поведінки» з побутовими відходами та раціональним використанням ресурсів. У проєкті пропонується повторне застосування уже одного разу використаної для виготовлення предмету сировини без її переробки. Дизайнерський пошук спрямований на віднайдення можливості повторного використання самого об'єкту предметно-просторового середовища. Тому для дизайнерів такий вид проєктування дає можливість не лише творчо переосмислити чиюсь ідею, а ще і вивчати історію предметної культури. На рис. 1 показана послідовність втілення творчої концепції: об'єкт обраний для дизайнерського аналізу (*а*); ескізний пошук проєктно-образного рішення предмета із новими споживчими характеристиками (*б*); дизайн-пропозиція, як кінцевий варіант проєктного пошуку (*в*).

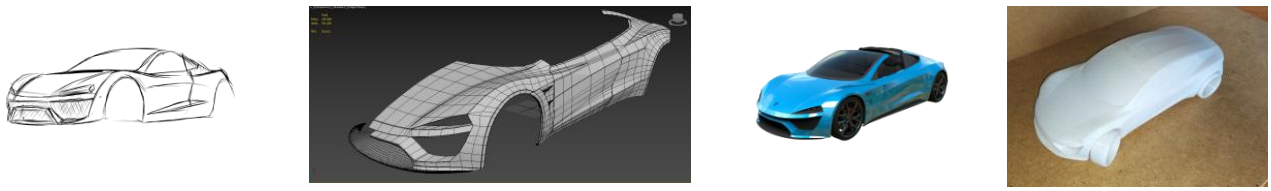


а *б* *в*

Рис. 1 а-в. Фрагменти графічної частини кваліфікаційної роботи бакалавра за темою: «Дизайн-проєкт меблів для офісу із використанням процесу апсайклінгу». Автор: Мандра В. Керівник: доцент О. Луговський, ЧДТУ, 2020

Втілення інноваційного проєктування в практику дизайну і сферу професійної освіти вимагає ефективнішого застосування капіталу набутих знань і навичок. Свого часу О. Бойчук у дослідженні про роль чинника системності в інноваційному дизайні озвучив тезу, що успішно здійснену модернізацію можна розглядати як початковий ступінь у ланцюжку дизайн-інновацій (на прикладі дизайнерського рішення релакс-крісла «Conform Timeout») [3]. У кваліфікаційній роботі бакалавра на тему «Дизайн-проєкт спорт-кару» студент В. Кухарчук за прототип узяв чотиримісний спортивний електрокар Tesla Roadster.

Щоб запропонований дизайн-проєкт електрокара не справляв враження ще одного рендера із існуючої моделі, студент запропонував державній екзаменаційній комісії розгорнутий звіт про хід проєктного пошуку. У спрощеній формі це подано на рис. 2 *а-г*. Діючи за уже класичною схемою в процесі проєктного пошуку вирішення поставленої задачі, студент після ескізного пошуку (рис. 2 *а*), виконання цифрових тривимірних полігональних моделей елементів кузова (рис. 2 *б*) із виходом на кольоровий презентаційний варіант (рис. 2 *в*), завершив роботу виготовленням масштабного макета із використанням технології 3d-друку (рис. 2 *г*).



а *Б* *в* *г*

Рис. 2 а-г. Фрагменти графічної частини кваліфікаційної роботи бакалавра за темою: «Дизайн-проєкт спорт-кару». Автор: Кухарчук В. Керівник: доцент Луговський О. ЧДТУ, 2020

Послуга по виконанню 3d-друку була надана компанією Easy3dprin (м. Харків). Таким чином, на наше переконання, студент продемонстрував ефективне застосування набутих протягом навчання знань і навичок. Виконана віртуальна цифрова 3d модель для графічної частини дизайн-проєкту була успішно перевірена на достовірність при візуалізації проєктної ідеї у роздрукованій об'ємній фізичній моделі. Тож при оцінюванні професійного рівня фахівця до уваги бралося те, як поряд із вільним володінням інструментарієм комп'ютерного моделювання форми студент при відображенні дизайнерські ідеї продемонстрував ще й вправність при використанні традиційних засобів художньо-проєктної графіки. Втім, слід визнати існування стійкої тенденції, що комп'ютерні зображення виробів і об'єктів стають інформативно переконливішими і більш якісними з точки зору точності передачі як пластичних сполучень і нюансів форми, так і демонстрації важливих для виробника (або замовника) технічних деталей, конструктивних вузлів, покриттів поверхонь [2]. А виконаний за тими ж комп'ютерними зображеннями макет із використанням технологій 3d-друку демонструє, що виконавча (ремісничa) складова творчого процесу знаходиться під перманентним натиском науково-технічного прогресу. Тому ці тенденції також знаходять своє відображення при формуванні навчальних

планів підготовки фахівців на кафедрі дизайну ЧДТУ.

Практичне впровадження комп'ютерної розробки було також втілене на кафедрі дизайну при виконанні тактильного посібника для Комунального закладу «Черкаська спеціальна школа Черкаської обласної ради» (Рис. 3).



Рис. 3. Тактильний посібник для дітей з порушеннями зору та незрячих. ЧДТУ, 2019

Деталі мосту, зображеного на рис. 3, були виготовлені на спеціальному обладнанні за цифровою моделлю, виконаною викладачем кафедри дизайну Р. Савісько. Сам макет виконаний студентами кафедри дизайну у 2019 році в рамках реалізації соціального проєкту, націленого на поліпшення ефективності навчання та реабілітації і соціалізації учнів з порушеннями зору та незрячих. Залучення студентів до виконання завдань подібного спрямування формує ціннісні орієнтири у студентів-дизайнерів, сприяє усвідомленню майбутніми фахівцями у галузі дизайну високого рівня професійно-особистісної відповідальності за свій творчий продукт [5]. Окрім цього, під час втілення таких проєктів вибудовується взаємодія учасників навчально-виховного процесу у системі вищої мистецької школи, і, в певній мірі, вивчаються процеси інтеграції та диференціації мистецької освіти в умовах ринку (через взаємодію замовник-виконавець). Також виконавці цього тактильного посібника отримали Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір за №922293 від 20.09.2019 р. В офіційному охоронному документі, що засвідчує авторство і право власності на твір вказано колектив співавторів у складі: доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну Яковець Інна Олександрівна; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Луговський Олександр Федорович; старший викладач кафедри дизайну Чугай Наталія Миколаївна та студенти: Прудиус Євгеній Вікторович, Борисова Маргарита Віталіївна, Харченко Олексій Сергійович, Червонопільський Сергій Валентинович.

Наукова новизна. На прикладі однієї спеціалізації «Промисловий дизайн» кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету показано, як відбувається інтеграція сучасних зарубіжних надбань з національними художньо-культурними традиціями на регіональному рівні.

Проведене дослідження щодо визначення своєрідності регіональних дизайн-освітніх осередків дозволяє зробити наступні висновки.

Висновки.

1. Незважаючи на те, що регіональний дизайн України початку XXI століття має в основному лабораторно-виставкові прояви, це не заважає активним учасникам цього роду мистецької діяльності демонструвати здатність генерувати ідеї, що відповідають сучасним тенденціям проєктної культури.

2. Існує стійка тенденція у тому, що комп'ютерні зображення виробів і об'єктів стають інформативно переконливішими і більш якісними та сприяють швидкому знаходженню спільної мови між виконавцем та замовником. Тому при оволодінні студентами-дизайнерами сучасними технологіями повинен здійснюватися високопрофесійний консультативний супровід із питань розвитку технологій, матеріалознавства, сучасних прийомів формоутворення і трендів, наприклад, у промисловому дизайні.

3. Оскільки дизайн, як особливій галузі освіти відводиться знакова роль, що пов'язана, окрім іншого, також із збереженням національної спадщини, духовності народу, формуванням естетичної культури особистості та національної самосвідомості, то необхідно продовжувати роботу над осмисленням ролі регіональних дизайн-освітніх осередків у цьому процесі.

4. Звернення у художньо-проєктній практиці до концепції сталого розвитку, принципу дизайн-інновації, соціально значущих проблем сьогодення виховує у фахового дизайнера відповідальне ставлення до поширення та наслідків використання свого творчого продукту.

Література

1. І. Андрейців, К. Хорощак. Що буде зі вступом, навчанням та управлінням в університетах: інтерв'ю заммініcтра МОН Єгора Стадного. URL: https://life.pravda.com.ua/society/2020/01/21/239627/ (дата звернення: 03.05.2020)

2. Бойчук О. Дизайн постіндустріальної епохи: нові виміри, нові вимоги. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017, №5. С. 66-72.

3. Бойчук О. Чинник системності в інноваційному дизайні. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2019. №5. С. 5-11.

4. Вергунова Н. Sustainable design. Проектні підходи і напрямки розвитку. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 20-24.

5. Гончар О.В., Соболєв О.В. Траєкторія професійного розвитку студентів-дизайнерів у вищому навчальному закладі України XXI ст. [Текст] Гончар О.В., Соболєв О.В. Вісник ХДАДМ. Харків: ХДАДМ, 2017. № 5. Ст. 4-7.

6. Даниленко В. Дизайнерська освіта України : перехід у нову якість / В. Я. Даниленко. Вісник ХДАДМ. Харків :ХДАДМ, 2017. № 3. С. 4–10.

7. Про діяльність Ради дизайну у Великій Британії. URL: https: //info.ppv.net.ua/design-council-spark/ (дата звернення: 03.05.2021)

8. Стан розвитку дизайну в україні. URL: https://www.ppv.net.ua/uploads/work_attachments/Ukrainian_Design_Monitoring_PPV_2019_UA.pdf (дата звернення: 03.05.2020)

References

1. I. Andreytsiv & K. Khoroshchak. (2020). What will happen to admission, study, and management in universities: an interview with Deputy Minister of Education and Science Yegor Stadny. Retrieved from: https://life.pravda.com.ua/society/2020/01/21/239627/

2. Boychuk, O. (2017). Design of the post-industrial era: new dimensions, new requirements. Visnyk KhDADM, 5, 66-72 [in Ukrainian].

3. Boychuk, O. (2019). Systematic factor in innovative design. Visnyk KhDADM, 5, 5-11 [in Ukrainian].

4. Vergunova, N. (2020). Sustainable design. Design approaches and directions of development. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 20-24 [in Ukrainian].

5. Gonchar, O. & Sobolev, O. (2017). The trajectory of professional development of students-designers in the higher educational institution of Ukraine of the XXI century. Visnyk KhDADM , 5, 4-7 [in Ukrainian].

6. Danylenko, V. (2017). Design Education in Ukraine: Transition to the New Quality]. Visnyk KhDADM, 3, 4–10 [in Ukrainian].

7. About the activities of the Design Council in Great Britain. (2019). Retrieved from: https://info.ppv.net.ua/design-council-spark/

8. The state of design development in Ukraine. (2019). Retrieved from: https://www.ppv.net.ua/uploads/work_attachments/Ukrainian_Design_Monitoring_PPV_2019_UA.pdf

Стаття надійшла до редакції 10.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 12.11.2021

УДК 74.01:7.038.51:687.01

Цитування:
Кисельова К. О. Цитування творів та використання художніх прийомів мистецького напрямку поп-арт у дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 10-15.

Kyselova K. (2021). Quotation of works and using artistic techniques of representatives of the artistic direction of pop art in clothing design of the late XX - early XXI century. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 10-15 [in Ukrainian].

Кисельова Катерина Олександрівна,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1580-287X
katerinakiselova@gmail.com

ЦИТУВАННЯ ТВОРІВ ТА ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНІХ ПРИЙОМІВ МИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМКУ ПОП-АРТ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Метою роботи є розгляд питань цитування мистецького напрямку поп-арт та використання художніх прийомів його представників у дизайні одягу кінця XX – початку XXI століть. Візуальний матеріал, що охоплює історію моди кінця XX – початку XXI ст., взятий з друкованих видань та мережі інтернет. **Методологія.** Використані методи літературного, соціокультурного, мистецтвознавчого, естетичного та структурно-композиційного аналізів. **Наукова новизна** роботи полягає у визначені основних етапів та специфіки, щодо цитування поп-арту в дизайні одягу кінця XX – початку XXI ст. Розглянуті марки та дизайнери, які зверталися до мотивів даного мистецького напряму з 1960 до 2010 рр. **Висновки.** Визначено, що іконографія поп-арту в дизайні одягу охоплює: портрети знаменитостей; репродукції відомих картин, афіш плакатів та постерів; обкладинки та сторінки газет та журналів, коміксів; зображення букв, слів, слоганів та фірмових знаків; різні види упаковок; побутову техніку; сантехніку; електроприлади; засоби транспорту; продукти харчування; табачні вироби та алкогольні напої. Виявлено, що прийоми, характерні для представників напрямку поп-арт, такі, як поєднання ілюзорного й реального, гіперболізація предметів чи їх окремих властивостей, тиражування зображень, міксування яскравих контрастних кольорів та різноконтекстних зображень, введення цитат та використання колажів з фотографій були повністю адаптовані в дизайн одягу ще у XX ст. З 80-х років XX ст. поширюється характерний для поп-арту пародійний підхід до творчості. У XXI ст. дизайнери зосередилася на «поєднанні непоєднуваного». Для готового одягу найбільшого поширення набули поп-артівські ідеї прикрашення речей простого крою різними слоганами та мотивами буденного й загальнодоступного, а також імітації матеріалів.

Ключові слова: дизайн одягу, формотворення костюма, історія моди, поп-арт, мода, тренди.

Kyselova Kateryna, *Ph.D. of Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Quotation of works and using artistic techniques of representatives of the artistic direction of pop art in clothing design of the late XX - early XXI century

The purpose of the article is to develop the issues of quoting the art direction of pop art and the use of artistic techniques of its representatives in the design of clothing of the late XX - early XXI centuries. Visual material covering the history of fashion of the end of the XX - beginning of the XXI century taken from printed publications and the Internet. **Methodology.** Methods of literary, socio-cultural, art history, aesthetic, and structural-compositional analyzes were used. **The scientific novelty** of the work lies in identifying the main stages and specifics of quoting pop art in clothing design of the late XX - early XXI century. Brands and designers who turned to the motives of this art direction from 1960 to 2010 were considered. **Conclusions.** It is determined that the iconography of pop art in clothing design includes the following: portraits of celebrities; reproductions of famous paintings, banners and posters; covers and pages of newspapers and magazines, comics; images of letters, words, slogans and logos; different types of packaging; home appliances; plumbing; electrical appliances; means of transport; food; tobacco products and alcoholic beverages. It was found that the techniques typical of pop art, such as a combination of illusory and real, hyperbolization of objects or their individual properties, duplication of images, mixing bright contrasting colors and multi-context images, introducing quotes, and using collages of photographs were fully adapted to clothing design in the twentieth century.

©Кисельова К. О., 2021

Since the eighties of the twentieth century. The parody approach to creativity characteristic of pop art is spreading. In the XXI century. designers focused on "combining the incompatible." Pop-art ideas for decorating things with a simple cut with various slogans and of everyday and commonly available motifs, as well as imitation materials, have become the most widespread for ready-made clothes.

Key words: clothing design, costume design, history of fashion, pop-art, fashion, trends.

Актуальність теми дослідження. Мода сьогодення – це своєрідне відображення соціокультурної, політичної, екологічної та економічної ситуації людства. Все, що відбувається, накладає відбиток на зовнішній вигляд людей, їх домівки та спосіб життя. Щоб зрозуміти світові тренди, потрібно проаналізувати загальні настрої людства, їх витоки та наслідки.

Шалений темп розвитку промисловості, неймовірні обсяги інформації, принципові зміни різних сфер суспільного устрою, культури, звичайного засобу життя, невизначеність майбутнього спонукає людей жити в суцільному стресі. В таких умовах людина підсвідомо шукає «місце спокою». Багато соціологів та психологів саме так пояснюють розквіт захопленості віртуальною реальністю, комп'ютерними іграми, коміксами з їх спрощеними виразними засобами. Все це – приклад схильності сучасної людини до дитячої наївності з притаманною їй інфантильністю й грайливістю. І мода намагається йти в ногу з запитами суспільства, постійно цитуючи найяскравіші та найіронічніші теми в історії мистецтва, однією з яких є поп-арт.

Незважаючи на постійну актуальність цієї теми в дизайні одягу, вона досліджена та описана надзвичайно мало.

Аналіз досліджень і публікацій. Найвідомішими працями, що розкривають філософію «суспільства споживання» та причини виникнення поп-арту, є праці Ж. Бодрійяра [1]. Теоретичне осмислення культурно-естетичних засад американського мистецтва проведено в ряді робіт з загальної теорії мистецтва. Якісну історію розвитку поп-арту в XX ст. представлено в роботі Р. Леслі [7] та С. Хантера [14]. Останнім часом тематика поп-культури широко представлена в науково-популярній та популярній літературі [2; 3; 5; 10; 12; 16]. Також, розгляду відображення мистецького напрямку поп-арт у моді присвячені окремі статті [9], невеличкі розділи історії мистецтв [11, 13], сторінки трендових оглядів в періодичних виданнях таких, як Vogue, Harper Bazar, l'Officiel, POPfashion та блогах [8]. Фрагментарно поп-арт розглядався у статті автора [4], присвяченій моді 1960-х років. У науковій літературі це питання залишається недостатньо розглянутим, незважаючи на широку популярність цитування мистецьких творів цього напрямку з початку його виникнення й до наших часів.

Мета статті – дослідити специфіку цитування творів мистецького напрямку поп-арт в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття. На основі візуального та вербального матеріалів вичленити та систематизувати художні прийоми представників поп-арту, за допомоги яких він проявляється у дизайні одягу.

Виклад основного матеріалу. Історія поп-арту почалась у «революційні» 60-ті роки XX століття. Діти, що народилися в період так званого «бебі-буму», стали підлітками, а епоха масового виробництва і масового споживання досягла апогею. За рахунок різкого збільшення кількості пропозицій, якість та довговічність товарів втрачали позиції в бік новизни та оригінальності. Цьому сприяла реклама, яка ставала дедалі потужнішою, формуючи свідомість суспільства. Породженням цієї унікальної соціокультурної ситуації та «економіки достатку», економіки зовсім нового типу, яка не мала аналогів в історії, гаслом якої згідно Д. Расселу було: «Я споживаю, отже, я існую» й став поп-арт. [16, 31].

Різке зростання молодого населення (покоління «бебі-бумерів»), популяризація студентства та поява молодих високооплачуваних спеціалістів призвело до того, що молодь вперше зайняла домінуюче місце в «піраміді споживачів». Одяг став не тільки відображенням статусу, заможності, а й протесту, запереченням моральних норм й досвіду попередніх поколінь, бажанням нового стилю життя, безпечності та прагнення насолоди. Це було початком самовираження, початком свободи вибору. Стали споживатися не товари, а знаки [6, 75]. І хоча поп-культура сама по собі суперечить принципам індивідуальності, це було щось настільки особливе та принципово нове, інакше ніж те, що було до того, що поп-артом серйозно захопилося нове покоління.

Першою «ластівкою» поп-арту на подіумі стала колекція Ів Сен-Лорана 1966–1967 рр. (рис.1), на сукнях були зображені жіночі профілі, абриси тіл, губи та серця [11]. Натхненний творчістю Енді Уорхола, він зрозумів виразність нового напрямку та його співзвучність новим настроям молоді. Ідея зробити колаж з поп-робіт Енді Уорхола або перенести абстрактний живопис на тканину і пошити з неї сукні зараз здається досить звичайною, хоча на той момент такий дизайнерський підхід став революційним. Але делікатність кутюр'є не дала йому можливості довести ідеї поп-арту в одязі до апогею й через рік це зробив сам Енді Уорхол разом з компанією Mars of Asheville створивши паперову сукню The Souper Dress (рис. 2), за мотивами власних робіт обгорток супу Campbell's (рис. 3). Компанія Mars of Asheville також успішно випускала паперові сукні з «жовтими сторінками» газет. Цей одноразовий одяг став найяскравішою заявою «суспільства споживання»: «сьогодні купив – завтра викинув» [13, 565]. Ідея знайшла продовження в сукнях-плакатах компанії Poster Dress, на яких здебільшого розміщувалися чорно-білі фоторгафії гіперболізованих частин тіла, тварин чи відомих подій.

У той же час, недорогі ретейлери на кшталт Marks & Spencer, почали відмовлятися від дорогих паризьких кутюр'є, беручи на ставку власних молодих стилістів, яким близька була естетику поп-арту, що якнайкраще сприяла демократизації моди. Нажаль, економічна криза 70-х років XX століття не дала поп-арту проявитися на повну потужніть.

Нова хвиля популяризації почалася у 80-х роках, разом з новим економічним підйомом, який проходив не у виробництві (як в 60-х роках), а у фінансовому секторі та сфері торгівлі та розважальних послуг. Захопленість відомими марками та логотипами, коміксоманія, а також естетика дискотек 1980-х стали новим плацдармом розвитку поп-арту в дизайні одягу. Драматичні кольорові поєднання та крупні форми, написи та логотипи, зображення коміксів широко використовувалися дизайнерами. Жан-Шарль де Кастельбажак у своїй колекції весна–літо 1984 року представив сукні у формі банки супу Campbell (рис. 4), каністри для бензину «Shell» та пачки сигарет «Luky strike». Згодом дизайнер дуже часто буде звертатися до творчості представників напрямку поп-арт та їх головних мотивів, прикрашаючи моделі написами, зображеннями коміксів та кінозірок, героїв діснеївських мультфільмів та власними портретами Уорхола.

Італійський бренд Moschino, заснований у 1983 році, пішов ще далі: він не просто використав роботи поп-арту, а запозичив основну філософію цього напрямку, а саме – іронічне ставлення до всього. Колекції Moschino наповнені іронією і підтекстом, моделі часто доповнюються провокаційними написами або апропріацією поп-арт творів. Відкриті кольори, принти у вигляді логотипів відомих брендів, мультиплікаційних або коміксних персонажів, продуктів харчування та жартівливих написів на кшталт: 100% fat free («знежирений на 100%») – є основними рисами бренду.

У 1988 році Стівен Спрауз (Stephen Sprouse) отримав дозвіл від Фонду Енді Уорхола на використання малюнків «Камуфляж», якими повністю вкрив чоловічі костюми.

У 1990-х роках інтерес до використання поп-арту в одязі змістився у бік доповнень та аксесуарів. Виник слоган «залишатися самим собою», який запропонувала компанія Calvin Klein. Яскраві нашивки та значки, пластикова біжутерія, великі логотипи, назви та зображення рекламних плакатів рок-гуртів на вільних футболках напряму асоціювалися з поп-артом. Восени 1990 року Джанні Версаче прикрасив сукню портретами Мерилін Монро і Джеймса Діна, намальованими Енді Уорхолом (рис. 5). Стівен Спрауз, після лінії камуфляжного одягу, у 1998 році створив сукню «Andy Warhol Dress» з автопортертом художника.



Рис. 1. Сукні з колекції Ів Сен-Лорана, осінь-зима 1966-1967 рр.[1]



Рис. 2. Сукня Souper Dress 1968 р.[2]



Рис. 3. Банки супу Campbell's



Рис. 4. Сукня з колекції JC de Castelbajac 1984 р.[3]



Рис. 5. Сукня з колекції Versace 1990 р.[4]



Рис. 6. Сукня з колекції ISEBERG 2001 р.[5]



Рис. 7. Сукня з колекції HYPERLINK "https://www.be-in.ru/review/32437-castelbajac/" JC de Castelbajac 2009 р.[6]

2000-ні почалися тріумфальною ходою поп-арту. В колекції весна-осінь 2001-2002 року Карл Лагерфельд прикрасив жакети й кардигани написами «а-ля комікс» та портретами К. Шанель, в кольорах і манері представників поп-арту. В колекції Кастельбажака зима 2001-2002 року портрети з'явилися на сукнях, а у весняній колекції комікси заполонили все від боді до туфель. В тому ж році молодіжний бренд ICEBERG використав у принтах суконь мотиви робіт Роя Ліхтенштейна (рис. 6).

Починаючи з 2003 року Jeremy Scott щорічно для Adidas випускає капсульні колекції з мотивами поп-арту: яскраві відкриті кольори в характерному чорному контурі, коміксні крила, прапори та іграшки широко представлені в лімітованих серіях одягу та аксесуарів Adidas Original.

В 2006-2007 роках Jeremy Scott звернувся до теми fast-food, розкривши її в поп-образах. Комплекти та сукні з зображеннями чипсів, соусів, мінданьного печива та піци, банок від содової та шоколадних батончиків заполонили подіуми. В тому ж році для інтернет-магазину YOOX він створив колекцію «Tabloid», всі речі якої були прикрашені принтами у вигляді заголовків журналів та газетних статей.

Джинсовий бренд Pepe Jeans в 2007 році отримав ліцензію на використання робіт Енді Уорхола [15], й з того часу щорічно присвячує королю поп-арту свої сезонні колекції (банка супу Campbell's, портрети Мерилін Монро і Еді Седжвік, банан з культової обкладинки «The Velvet Underground», знаки долара, тощо. Ці роботи – звернення до центральних тем Уорхола 1960-х років: яскравих портретних зображень, реклами продуктів споживання.

У 2008 році в круїзній колекції американської дизайнерки Діани фон Фюрстенберг з'явилися сукні з яскравими принтами, за мотивами творів Уорхола. У тому ж році бренд «Bond No. 9» створив парфум «Union Square», використавши для флакону ті ж мотиви. В той же час народилася концепція бренда The Rodnik Band Філіпа Кольберта, який працює тільки в напрямку поп-арт, використовуючи яскраві відкриті кольори, гіперболізовані зображення частин тіла, продуктів, промислових товарів. Широко використавши прийоми апропріації, він навіть створив «сукні-банани», «сукні-банки супу», «сукні-пісуари», «сукні-телефони» та «сукні-пральні машини», перетворивши відомий «Фонтан» Дюшана та «Телефон–омар» Сальвадора Далі, «Банку супу «Campbell»» та «Банан» Енді Уорхола разом зі звичайною пральною машиною, коробкою сірників та яєчнею в різноманітні форми суконь. Бренди Puma та Nike використали введені в поп-арт простір Роєм Ліхтенштейном, точки Бендея та товсті чорні контури коміксів в колекції кросівок.

У 2009 році Кастельбажак створив вбрання з репродукціями Уорхола в техніці шовкографії. Для переносу портретів художника на сукні він використав типографський прийом адаптації тангерної сітки (рис. 7). Бренд Blumarine віддав данину поп-арту у характерних написах на футболках та легінсах у квіткових принтах Енді Уорхола.

Отже, мистецький напрямок поп-арт висунув концепцію людини, естетичні потреби якої «цілком задовольняються дизайном товарів, їх рекламою та різноманітними товарними композиціями в каталогах чи вітринах магазинів», товари заміщають художні образи, корисність заміщає красу, матеріальне заміщає духовне [8]. Використання стандартних візуальних образів несе заздалегідь передбачену інформацію, викликаючи у споживача певні асоціації і емоції, найголовнішіми з яких є задоволення від впізнання знайомого в незнайомому. Дизайнери пропонують глядачеві гру на пошук та впізнання в собі та оточуючих рутинного та повсякденного, того, з чого можна поіронізувати. Моделі одягу в цьому контексті виступають як постійні візуальні та смислові подразники, які породжують емоції.

Наукова новизна роботи полягає у визначені основних етапів та специфіки щодо цитування поп-арту в дизайні одягу кінця XX – початку XXI ст. Визначено, що до цитування мотивів цього мистецького напряму з 1960 до 2010 рр. звертались такі дизайнери: Ів Сен-Лоран, Жан-Шарль де Кастельбажак, Стівен Спрауз, Джанні Версаче та бренди: Mars of Asheville, Poster Dress, Moschino. У 2000-2010 роках до них приєднались Карл Лагерфльд, Джеремі Скотт, Діана фон Фюрстенберг, Філіп Кольберт, Adidas, ICEBERG Pepe Jeans Blumarine.

Визначена іконографія та етапність використання прийомів поп-арту в дизайні одягу.

Висновки. Одяг став для вираження філософії поп-арту ідеальною платформою, оскільки він, окрім художньої цінності, завжди мав ще й матеріальну користь, яка ставилася цим напрямком на перше місце. До тогож, він не був обмежений простором, міг подорожувати світом, що сприяло сміливому спілкуванню та безпосередній взаємодії з публікою.

Іконографія поп-арту в дизайні одягу 1960-2010 рр. охоплює портрети знаменитостей, репродукції відомих картин, афіш, плакатів та постерів, обкладинки та сторінки газет та журналів, коміксів, зображення букв, слів, слоганів та фірмових знаків, різні види упаковок, побутову техніку, сантехніку, електроприлади, засоби транспорту, продукти харчування, тютюнові вироби та алкогольні напої.

Прийоми, характерні для представників напрямку поп-арт, такі, як поєднання ілюзорного й реального, гіперболізація предметів чи їх окремих властивостей, тиражування зображень, міксування яскравих контрастних кольорів та різноконтекстних зображень, введення цитат та використання колажів з фотографій були повністю адаптовані в дизайн одягу ще у XX ст. З 80-х років XX ст. поширюється характерний для поп-арту пародійний підхід до творчості. З початку XXI ст. мода зосередилася на «поєднанні непоєднуваного». Для готового одягу найбільшого поширення набули поп-артівські ідеї прикрашення речей простого крою різними слоганами та мотивами буденного й загальнодоступного, а також імітації матеріалів.

Свідома відстороненість сучасного суспільства від глобальних проблем й надалі залишить «наївний та іронічний» поп-арт одним з провідних напрямків моди, а дослідження тематики поп-арту в тенденціях дизайну одягу не втратять актуальності й будуть потребувати подальших наукових розробок.

Примітки

[1] [11, 211]

[2] URL: HYPERLINK "https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:The_Souper_Dress,_American_paper_dress,_1967.jpg" https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:The_Souper_Dress,_American_paper_dress,_1967.jpg (дата звернення 22.12.2020).

[3] URL: HYPERLINK "https://www.lexpress.fr/styles/diapo-photo/styles/mode/olivier-saillard-a-selectionne-les-plus-beaux-defiles_794469.html" https://www.lexpress.fr/styles/diapo-photo/styles/mode/olivier-saillard-a-selectionne-les-plus-beaux-defiles_794469.html (дата звернення 22.12.2020)

[4] URL: HYPERLINK "http://imageamplified.com/we-versace-naomi-campbell-linda-evangelista-christy-turlington-for-versace-spring-1991-by-irving-penn-wwwimageampilfied/" http://imageamplified.com/we-versace-naomi-campbell-linda-evangelista-christy-turlington-for-versace-spring-1991-by-irving-penn-wwwimageampilfied/ (дата звернення 22.12.2020)

[5] URL: HYPERLINK "https://www.livingly.com/runway/Milan+Fashion+Week+Spring+2001/Iceberg/E7v2F8vBZy8" https://www.livingly.com/runway/Milan+Fashion+We

ek+Spring+2001/Iceberg/E7v2F8vBZy8 (дата звернення 22.12.2020)

[6] URL: HYPERLINK "https://www.trendhunter.com/trends/obama-jean-charles-de-castelbajac" https://www.trendhunter.com/trends/obama-jean-charles-de-castelbajac (дата звернення 22.12.2020)

Література

1. Жоголева А. В. Особенности архитектурной Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр. Е.А. Самарской. Москва: Республика; Культурная революция, 2006, 269 с.
2. Дугин А. Поп-культура и знаки времени. СПб. : Амфора, 2005, 495 с.
3. Каррьеро К. Потребление и поп-арт / пер. с исп. Е. Балаховская, Г. Смирнов. Москва: Искусство-XXI век, 2010, 320 с.
4. Кисельова К.О. Формоутворення жіночого європейського костюма 60-х років XX століття. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць / Мистецтвознавство. Київ: Компрінт, 2017. Вип.12. С. 97-110.
5. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва: ЛКИ, 2008, 352 с.
6. Кущик І.В. Мода в контексті символічного простору культури. Культура і сучасність : альманах. № 1. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 73-78.
7. Лесли Р. Поп-арт. Новое поколение стиля / пер. с англ. О. Г. Белошеев. Минск: Белфакс, 1998, 128 с.
8. Мельник Я. Поп-арт в мистецтві і моді. Ярослав Мельник blog: веб-сайт. URL: https://modoslav.blogspot.com/2014/01/blog-post (дата звернення: 12.12.2020).
9. Сысоев С. В. Иконография продуктов потребления в искусстве поп-арта: от Энди Уорхолла до Джереми Скотта. Международный научно-исследовательский журнал. 2017. Вип.11(65): веб-сайт. URL: https://research-journal.org/art/ikonografiya-produktov-potrebleniya-v-iskusstve-pop-arta-ot-endi-uorxolla-do-dzheremi-skotta/ (дата звернення : 12.12.2020).
10. Уорхол Энди, Хэккет Пэт. ПОПизм. Уорхоловские 60-е / пер. с англ. Речная Л. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016, 352 с.
11. Фогг Марни. История моды. 100 платьев, изменивших мир / пер. с англ. В. Степанова. Москва: Азбука, КоЛибри, 2015, 256 с.
12. Хоннеф, Клаус. Поп-арт / ред. Ута Гросеник ; [пер. с нем. Т. А. Граблевской]. Москва: Арт-Родник; Koeln: TASCHEN, 2005, 96 с.
13. Fiell Ch., Fiell P. Design of the 20 th Century. Cologne: Taschen, 1999, 768 p.
14. Hanter S., Jacobus J., Wheeler D. Modern Art, Revised and Updated. London: Pearson, 2004, 480 p.
15. Licensing. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Електрон. дані. [1987-2010]: веб-сайт. URL: https://warholfoundation.org/index.php/licensing/index.html (дата звернення: 12.12.2020).
16. Russell J & Gablik S. Introduction, in Pop Art Redefined. London: Thames and Hudson, 1969, 240 p.

References

1. Baudrillard, J. (2006). Society of consumption: myths and structures. Moscow: Respublika; Kulturnaya revolyutsiya [In Russian].
2. Dugin, A. (2005). Pop culture and signs of the time. St. Petersburg: Amfora [In Russian].
3. Karriero, K. (2010). Consumption and Pop Art. Moscow: Art of XXI century [In Russian].
4. Kyselova, K. (2017). Formbuilding of european women's costume in the 1960s. Teoriia ta praktyka dyzainu: zb. nauk. prats. Mystetstvoznavstvo, 12, 97-110 [in Ukraine].
5. Kostina, A. (2008). Mass culture as a phenomenon of post-industrial society. Moscow: LKI [In Russian].
6. Kushchyk I. (2020). Fashion in the context of symbolic space of culture. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 73-78 [in Ukrainian].
7. Leslie, R. (1998). Pop Art: A New Generation of Style. Minsk: Belfaks [In Russian].
8. Melnyk, Ya. (2014). Pop-art in art and fashion, blog. Retrieved from: https://modoslav.blogspot.com/2014/01/blog-post/ [In Ukraine].
9. Sysoev, S. V. (2017). Iconography of consumer products in pop-art: from Andy Warhol to Jeremy Scott. International research journal, 11(65). [Elektron. resurs]. Retrieved from: https://research-journal.org/art/ikonografiya-produktov-potrebleniya-v-iskusstve-pop-arta-ot-endi-uorxolla-do-dzheremi-skotta/ [In Russian].
10. Warhol, Andy & Hascet, Pat. (2016). POPism: The Warhol Sixties. Moscow: Ad Marginem Press [In Russian].
11. Fogg, Marni (2015). The Dresses. 100 Ideas that change fashion forever. Moscow: Azbuka, KoLibri [In English].
12. Khonnef, Klaus (2005). Pop-art. Moscow: Art-Rodnik; Koeln: TASCHEN [In Russian].
13. Fiell Ch., Fiell P. (1999). Design of the 20th Century. Cologne: Taschen [In English].
14. Hanter S., Jacobus J., Wheeler D. (2004). Modern Art, Revised and Updated. London: Pearson [In English].
15. Licensing. Images, rights clearance, and merchandise. (1987-2010). The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Retrieved from https://warholfoundation.org/index.php/licensing/index.html [In English].
16. Russell, J. & Gablik, S. (1969). Introduction, in Pop Art Redefined. London: Thames and Hudson [In English].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2021
Отримано після доопрацювання 01.03.2021
Прийнято до друку 12.03.2021

УДК 7.017+7.038.3](477)

Цитування:
Іваненко О. О. Семантика традиційної жіночої хустки як джерело сучасних дизайнерських новацій. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 16-21.

Ivanenko O. (2021). The semantics of the traditional women's headscarf as a source of modern design innovations. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 16-21 [in Ukrainian].

Іваненко Олена Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0906-3177
salon1butterfly13@gmail.com

СЕМАНТИКА ТРАДИЦІЙНОЇ ЖІНОЧОЇ ХУСТКИ ЯК ДЖЕРЕЛО СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ НОВАЦІЙ

Мета статті – виявити вплив семантично-знакової системи традиційного жіночого одягу на формування і розвиток тенденцій сучасного дизайну на прикладі хустки. **Методологія дослідження.** Застосовано порівняльно-історичний та історично-типологічний методи з метою виявлення тенденції розвитку хустки як елементу жіночого костюма; герменевтичний метод, що посприяв розумінню та трактуванню знаків та символів як складових традиційної культури; системний метод (для розгляду системи символів жіночої хустки як культурологічного та художнього явища); метод мистецтвознавчого аналізу (за М. Бахтіним та О. Лосєвим); метод функціонального аналізу (для виявлення основних функцій елементів семантично-знакової системи та розкриття їх значення для вираження естетичних, сакральних та етичних мотивів) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено семантику хустки як елементу жіночого національного костюма, особливості колористичних та композиційних рішень декораційного оздоблення жіночої хустки, проаналізовано основні орнаментальні мотиви і форми в контексті можливостей їх використання в сучасному дизайні; виявлено та обґрунтовано вплив семантично-знакової системи традиційної жіночої хустки на розвиток сучасного дизайну одягу; здійснено семантизацію елементів системи символів традиційної жіночої хустки; охарактеризовано особливості інтегрування елементів орнаменту традиційної національної хустки в дизайнерський одяг XXI ст.; проаналізовано проблематику сенсу та його вираження засобами образотворчих і кольорових символів у сучасній жіночій хустці. **Висновки.** Зберігаючи прадавню сакральну символіку полотна, характерну для міфологічної свідомості, а також засвоюючи багатовіковий досвід християнського осмислення, хустка протягом багатьох століть лишається невід'ємною частиною традиційного жіночого костюма. У дизайні жіночої хустки XXI ст. активно використовується семіотика кольору, що виступає як символічний орієнтир сформованих в історії, культурі та філософії асоціацій. Флоральні образи є естетичною цінністю предметного середовища та реалізуються в процесі художньої творчості дизайнерів, збагачуючи естетику середовищного простору людини. На сучасному етапі звернення вітчизняних дизайнерів одягу до етнічного стилю зумовлює доцільність поглиблення розуміння його семантично-знакової системи. Виявлення особливостей семіотики кольору традиційної української жіночої хустки, дослідження та аналіз її символіки надають сучасному дизайнеру практично необмежений вимір для творчості та сприяють посиленню національної самосвідомості.

Ключові слова: жіноча хустка, семантично-знакова система, традиційний одяг, сучасний дизайн, колористика.

Ivanenko Olena, *postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

The semantics of the traditional women's headscarf as a source of modern design innovations

The purpose of the article is to reveal the influence of the semantic-symbolic system of traditional women's clothing on the formation and development of trends in a modern design using the example of a scarf. **Methodology.** Comparative-historical and historical-typological methods have been applied in order to identify the tendency in the development of a headscarf as an element of a woman's costume; the hermeneutic method, which helped to understand and interpret signs and symbols as components of traditional culture; systemic method (for considering the system of symbols of a woman's headscarf as a cultural and artistic phenomenon); the method of art history analysis (according to M. Bakhtin and A. Losev); a method of a functional nature (for identifying the main functions of the elements of a semantically sign system and revealing their significance for expressing aesthetic, sacred and ethical motives), etc. **Scientific novelty.** The semantics of the headscarf as an element of the female national costume, the peculiarities of the

©Іваненко О. О., 2021

coloristic and compositional solutions of the decorative design of the female headscarf are investigated, the main ornamental motifs and forms are analyzed in the context of their use in modern design; revealed and substantiated the influence of the semantic-symbolic system of the traditional women's headscarf on the development of modern clothing design; the semantisation of the elements of the system of symbols of the traditional women's headscarf has been carried out; the features of the integration of the elements of the ornament of the traditional national headscarf into the designer clothes of the 20th century are characterized; analyzed the problems of meaning and its expression by means of pictorial and colored symbols in a modern woman's headscarf. **Conclusions.** Preserving the ancient sacred symbolism of the canvas, characteristic of the mythological consciousness, as well as mastering the centuries-old experience of Christian understanding, the headscarf has remained an integral part of the traditional female costume for many centuries. In the design of the 21st-century women's scarf. semiotics of color is actively used, which acts as a symbolic guideline for associations that have developed in history, culture, and philosophy. Floral images are the aesthetic value of the subject environment and are realized in the process of artistic creativity of designers, enriching the aesthetics of human ecological space. At the present stage, the appeal of domestic clothing designers to the ethnic style makes it expedient to deepen the understanding of its semantical sign system. Revealing the peculiarities of the semiotics of the color of a traditional Ukrainian women's headscarf, research and analysis of its symbolism provide a modern designer with an almost unlimited dimension for creativity and contribute to the strengthening of national self-awareness.

Key words: women's headscarf, semantic-symbolic system, traditional clothing, modern design, color.

Актуальність теми дослідження. Одяг є елементом етнічної та національної культури соціуму – його предмети відображають етнічну культуру, історичну добу, характер та індивідуальність конкретної особи, а також виконують суспільну, регіональну, ритуальну, естетичну та інші функції, набуваючи властивостей носія знаково-комунікативної функції. На думку дослідників, якщо структура одягу може бути адекватна структурам форм або предметам навколишнього, відповідно одяг має власну «лексику» і може передавати будь-яку інформацію [5, 320]. Водночас такі прояви знакової природи одягу як свідчення соціального та майнового статусу людини, зумовленість практичними потребами та ін. дозволяють розглядати одяг як складну семіотичну систему. В сучасному дизайні одягу символ має першочергове значення як інваріант сенсу цілісного образу, який вибудовується з характерних символів як базових елементів загальнокультурних кодів [8, 4]. Характерні для традиційної жіночої хустки семантично-знакові системи відображають уявлення носія традиційної культури про навколишній світ, соціум, міфологічних предків та ін. Окремі з них втратили на даному етапі розвитку суспільства свій зміст, решта ж зберігають актуальність в побутуванні сучасної людини. Це зумовлює актуальність дослідження означеного питання в контексті впливу на формування та розвиток тенденцій сучасного дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному академічному вимірі проблематика семантично-знакової системи жіночої хустки зокрема та традиційного жіночого одягу загалом, активно досліджується вітчизняними науковцями з багатьох аспектів. Наприклад, регіональну специфіку кольорової палітри та символіки жіночих сорочок розглядає Т. Шнуренко в науковій публікації «Символіка та колористичні особливості традиційних жіночих сорочок Полісся» [15]; Л. Хмельницька, аналізує основні етапи процесу формування традиційних жіночих головних уборів в Україні в різні історичні періоди в науковій статті «Структурно-семантичний аналіз жіночого головного убору в традиційному українському національному костюмі» [14]; обрядову символіку жіночих головних уборів досліджує І. Штанкіна в науковій публікації «Рушникові головні убори Чернігівщини та їхня обрядова символіка» [16]. Проте особливості семантики традиційної жіночої хустки лишаються недостатньо висвітленими, зокрема в контексті тенденції сучасного дизайну.

У цій статті семантика традиційної жіночої хустки розуміється як значення знаків та знакових систем, що виражені через архетипи, з точки зору їх сенсу.

У контексті дослідження семантики традиційної жіночої хустки застосовано принцип конкретності гуманітарного знання як розуміння-інтерпретації, співвідношення з іншими текстами та переосмислення в новому контексті (за М. Бахтіним).

Мета статті – виявити вплив семантично-знакової системи традиційного жіночого одягу на формування і розвиток тенденцій сучасного дизайну на прикладі хустки.

Виклад основного матеріалу. Дизайн одягу безпосередньо пов’язаний з предметним

світом, що є обов'язковою умовою розвитку та існування людини, створює її простір та впливає на її морально-естетичні судження, позиціюється як носій та відображення історичного часу, культурного прошарку та менталітету [11, 5].

Поняття «знаковість» великою мірою проявляється у традиційному жіночому одязі, що відображає та зберігає етнічну специфіку. На думку дослідників, вона може розглядатися як давній варіант знакової системи, в якій зберігаються «ті посилання на пам'ять людства, що вже давно стерлися в нас зі свідомості» [9, 85].

Різні типи одягу сильно відрізняються один від одного за функціями та мають власну семантику і символіку. На території України хустка набула поширення з кінця XVI ст., поступово замінивши намітку та обрусу. Серед домотканих хусток переважало оздоблення перебірним тканням (наприклад, декоровані червоними смугами, так звані «засновані хустки», переткані дрібними смужками в ширину та довжину «пописані хустки», сіро-білі або чорні виткані «картаті» хустки у велику клітинку на Поліссі) та вишивкою (наприклад, червона та синя вишивка гладдю на Слобожанщині; квадратні орнаментальні мотиви, виконані прямою гладдю та хрестиком на Рівненщині) [13, 129–135].

Жіноча хустка як елемент національного костюма надзвичайно насичена семантично – спосіб її використання, орнамент, колір, декор розповідають про вік та життєвий період, який переживає її власниця. Наприклад, незаміжні дівчата зазвичай зав'язували хустку вінкоподібно [13, 114–112], молоді жінки надавали перевагу яскравим або білим хусткам, старші – хусткам з темного полотна, а вдовиці носили чорні хустки.

Функціями жіночої хустки є ідентифікуюча, етикетна, герменевтична, декоративна та захисна (природна первинна і оберегова), проте, на думку Л. Хмельницької, хустка, як завершальний елемент загального ансамблю українського національного одягу, виконує ще й естетичну функцію [14, 80].

Символ є одним із центральних понять семіотики, філософії та естетики, «особливою комунікаційною моделлю, що інтегрує індивідуальні свідомості в єдиний сенсовий простір культури» [1, 155–161] та субстанційною тотожністю ідеї та речі (за О. Лосєвим). Відповідно до визначення науковців, символ є ідеєю, образом або об'єктом, що має власний зміст та одночасно репрезентуючий в узагальненій нерозгорнутій формі певний інший зміст.

Символи є каналом передачі інформації і утворюють матрицю культурного коду як картини світобуття; розглядаються як метамова культури – символи космосу, природних стихій та ін. відображені в чітко визначених знакових формах і співпадають з відкритих в природничих наукових дослідженнях структурами природних об'єктів [8, 36]. Т. Макарова наголошує на сенсовій та образотворчій єдності сакральних символів (як символів першооснов) та їх систем в мистецтві різних народів, що виражена через найголовніші архетипи: образи богів та моделі світу – кожен гармонійний базовий сакральний символ, відомий з часів давніх культур є кодом базового архетипу в картині світу, наприклад, коло (архетип Бога, небесного); коло з крапкою в центрі (архетип сонця, душі); квадрат (архетип землі як прояву матеріального); ромб (архетип родючості як результату злиття чоловічого та жіночого початків, що народжують нову); хвиля (архетип води, енергії Світу, Життя). Дослідниця відносить до сакральних символів картини світу солярні знаки, хрести, зірки, крапки, ромби, спіралі, хвилі, зигзаги, кола, трикутники, квадрати, людей, тварин, квіти, листя, дерева і наголошує на тому, що вони є каналами передачі соціальної пам'яті та соціалізації особистості [8, 23].

Традиційними геометричними знаками, що використовувалися в оздобленні традиційної жіночої хустки (кілька століть геометрична орнаменталістика була панівною) є ромби та квадрати, що символізували Матерію в динаміці та матерію статичну відповідно, уособлювали Землю, сприймаючись як знаки достатку і добробуту [6, 33], восьмикутна зірка або квітка, відома як Материнський символ (прославляє роль матері в збереженні та продовженні роду).

Серед флоральних мотивів, що набули масштабної популярності в XVIII ст., найпопулярнішими є калина (уособлює здоров'я та безсмертний рід), хміль (уособлював чоловіче начало, молодість, розквіт, розвиток, зв'язок людини з землею та зазвичай використовувався для оздоблення краю хустки; весільний символ), виноград (символ нетлінності та нескінченності, краси та добробуту, створення сім'ї), дубове листя (символізував чоловічу енергію, довгий вік, життя, «світове дерево», непереможність), троянда (квітка Сонця; червона – символ життя; у випадку оздоблення краю хустки

зазвичай зустрічається замкнутий орнамент, що уособлює нескінченність життя та відродження), лілея (розвиток, безперервність, народження всього живого, уособлення жіночої енергії), мак (символізує водночас захист від злих сил та пам'ять про загиблих членів родини) та ін.

Л. Хмельницька, наголошуючи, що хустки були здебільшого білого кольору – дослідниця вбачає в цьому «національний характер української жіночої хустки» - зауважує, що для вишивання використовували переважно сині, червоні, жовті, зелені та рожеві нитки [14, 82].

Ткана хустка – надзвичайно сильний оберіг, а її використання в різних варіантах посилювало цю функцію. Семіотичним статусом наділена нить, що формується обертанням веретена за сонцем або проти нього (в міфології багатьох народів нить пов'язується з долею, зумовленістю) [3, 118]. Унікальність та невід'ємність хустки як елементу традиційного національного костюма безпосередньо пов'язана з тим, що її основою є цільний шматок полотна, оскільки хустка зберігає давнє містичне ставлення до полотна, переплетення поздовжніх та поперечних ниток якого споконвічно сприймається як захисний орнамент, як оберег (в перетині ниток встановлюється нескінченний ритм, що є знаком безсмертя і водночас це ритм хреста, що є стародавнім символом всеосяжності світу на чотири сторони, найдавнішим означенням сонця) [4, 111]. На думку дослідників, використання хустки в молитовній традиції зумовлено означеним осмисленням закладеного в полотні нескінченно ритму – тканина в процесі виготовлення хустки не ріжеться. Натомість сприйняття власне хустки, а не полотна, як певного оберега характерне для пізнішої, народної традиції.

Характерною особливістю жіночої хустки, що надає чітке уявлення про побутове призначення речі є композиційна побудова малюнка, що заснована на симетрії та поділі на кайму, що оточує центральну частину композиції як рамка і може бути у формі рівної безперервної смуги одного кольору або мати складний орнаментальний абрис і поле, або хустка може мати лише кайму і вільний від орнаментального заповнення центр.

На думку О. Риндіної, край одягу з давніх-давен уособлює своєрідний кордон, що захищає від впливу ворожих світів, тому прикраси та орнамент розміщуються на одязі, як правило, ближче до отворів ворота, рукавів, подолу, розрізів – облямівка краю одягу є архаїчною композиційною схемою в багатьох народів [12, 343]. Відповідним чином на краю розміщується орнамент та/або бахрома на хустці – у різних контекстах кайма, прикраси та орнамент на хустці виконує функцію оберега та є засобом встановлення контакту з потойбічними силами.

Наприклад, вишиті орнаментальні мотиви на традиційній хустці для весільної обрядовості Південно-Східного Поділля – так званої нафрамиці – розміщувалися смугами на двох протилежних сторонах квадрату [10, 76]; кути буковинської обрядової хустки ширинькі прикрашав геометричний чи стилізований флоральний орнамент, а край було підрублено вовною різного кольору [7, 34]. У більшості випадків малюнок вибудовувався за четвертиною хустки і розміщувався з поворотом в 90 градусів, при цьому мотиви (зазвичай флоральні) кожного кута утворювали замкнутий візерунок. Розміщення орнаменту було спрямовано на центр хустки, при цьому найактивнішою зоною композиції лишалися саме кути.

На ритуальних хустках бахрома або різноманітні підвіски (як і їх «клаптиковість»), а також обрамлення краю полотна орнаментом мають найбільше семантичне навантаження – вони вказують на статус речі, символізують міфілогічний сакральний край в перехідні періоди і пов'язані з символікою кінця і початку. Наприклад, кожну ширинькі прикрашав індивідуальний орнамент, розроблений дівчиною – цю хустку вона дарувала нареченому на заручинах в під час весілля становила частину його костюму, а якщо наречена помирала, цією ж хусткою парубок накривав її ноги, щоб вона не взяла його з собою.

Колір є знаковим елементом зовнішнього образу людини, що заснований на складному механізмі сприйняття колористичних особливостей предметно-просторового, світло-кольорового та соціокультурного середовища. У контексті жіночої хустки він є одним із компонентів образу, що активізує асоціації з історично значущими для кожної конкретної культури символами та концепціями. Як знак та форма передачі основних категорій культури, колір традиційної української жіночої хустки та/або орнаментального декору несе інформацію про своєрідність історико-культурного розвитку українців, взаємодію традицій, властивих національній культурі, особливості бачення та сприйняття навколишнього середовища, а також морально-естетичних цінностей та

системи асоціативних зав'язків, сформованих на українських землях з давніх-давен. Наприклад, відповідно до традиційної колористики, зелений колір уособлював достаток, червоний – кохання, радість, любов, життя в усіх його найкращих проявах, жовтий – багатство, небесний вогонь, сонце; рожевий – радість та Боже благословення, синій – стихію Води, а в поєднанні з червоним – єдність активного чоловічого (червоний) та жіночого (синій) начал, а фіолетовий – народження нового (родини, дитини).

Кольоровий лад хустки як елемент певної культури залежить від стану та рівня культури кольору одягу суспільства, що характеризується системою традицій кольору, їх специфічними рисами, взаємозв'язком з усією духовною та матеріальною культурою народу. Дослідники наголошують, що для сучасного етапу розвитку суспільства, що характеризується активізацією процесів глобалізації та водночас посиленням взаємовпливу і взаємопоширення колірного коду форм одягу різних націй та народів, властива тенденція поширення сформованих в межах певної колірної культури традицій кольору в одязі [2, 22], що, відповідно, актуально і для жіночої хустки. Сприйняття кольору хустки в перших десятиліттях XXI ст. визначається великою мірою світовими процесами інтеграції та глобалізації, розвитком інтернет-комунікацій та високотехнічних методів передачі колірної інформації – безпосередньо колір в жіночій хустці сприймається як елемент стилю, що безпосередньо пов'язаний з культурою суспільства та відображає ставлення людини до своєї доби. Наразі в сприйнятті кольору в хустці активно знижується національна специфіка форм, і колір фактично втратив ознаки національної приналежності і водночас відбувається зворотний процес, що зумовлений прагненням збереження національної ідентичності. У сприйнятті кольору роль актуального сенсового рівня, тобто рівня новаторства і відповідності моді, зростає, при одночасному зниженні сенсового рівня сприйняття кольору як показника приналежності споживача одягу до певної групи соціуму [2, 23]. Отже, колір в жіночій хустці втратив станово-класові ознаки, характерні для минулих історичних епох, і його сприйняття визначається функціональним призначенням речі.

Наукова новизна. Досліджено семантику хустки як елементу жіночого національного костюма, особливості колористичних та композиційних рішень декораційного оздоблення жіночої хустки, проаналізовано основні орнаментальні мотиви і форми в контексті можливостей їх використання в сучасному дизайні; виявлено та обґрунтовано вплив семантично-знакової системи традиційної жіночої хустки на розвиток сучасного дизайну одягу; здійснено семантизацію елементів системи символів традиційної жіночої хустки; охарактеризовано особливості інтегрування елементів орнаменту традиційної національної хустки в дизайнерський одяг XXI ст.; проаналізовано проблематику сенсу та його вираження засобами образотворчих і кольорових символів у сучасній жіночій хустці.

Висновки. Зберігаючи прадавню сакральну символіку полотна, характерну для міфологічної свідомості, а також засвоюючи багатовіковий досвід християнського осмислення, хустка протягом багатьох століть лишається невід'ємною частиною традиційного жіночого костюма.

У дизайні жіночої хустки XXI ст. активно використовується семіотика кольору, що виступає як символічний орієнтир сформованих в історії, культурі та філософії асоціацій. Флоральні образи є естетичною цінністю предметного середовища та реалізуються в процесі художньої творчості дизайнерів, збагачуючи естетику середовищного простору людини. На сучасному етапі звернення вітчизняних дизайнерів одягу до етнічного стилю зумовлює доцільність поглиблення розуміння його семантично-знакової системи. Виявлення особливостей семіотики кольору традиційної української жіночої хустки, дослідження та аналіз її символіки надають сучасному дизайнеру практично необмежений вимір для творчості та сприяють посиленню національної самосвідомості.

Література

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. Київ : Дух і Літера, 2001. 460 с.

2. Андросова Э. М. Социокультурные основы восприятия цвета в костюме как проявление национального своеобразия: историко-культурный контекст : автореферат дис. канд. культурологии : 24.00.01 / Челябинская государственная академия культуры и искусства. Челябинск, 2006. 27 с.

3. Глушкова Т. Н., Дудкина С. А. Роль ткани и тканой одежды в обрядовой практике обских угров. Археология, этнография и антропология Евразии. 2003. № 3 (15). С. 112–121.

4. Зуйкова С.А., Привалов И. В. Значение пояса и платка в русском традиционном костюме: христианская символика и народное осмысление. Культурология. 2018. № 4 (87). С. 111–115.

5. Килошенко М. И. Психология моды. Москва : Оникс, 2006. 317 с.

6. Колесникова А. В. Особливості семантики української вишивки. Легка промисловість. 2016. № 1. С. 32–35.

7. Кольбенгаєр Е. Взори вишиванок домашнього промислу на Буковині. Чернівці : Колір-Друк, 2008. 100 с.

8. Макарова Т. Л. Система символов в дизайне современного костюма : теория, методология, практика : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.06 / ФГБНУ «Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики»/Москва, 2103.47 с.

9. Почепцов Г. Г. Семиотика. Москва : Рефл-бук, 2002. 432 с.

10. Причепій Є. Причепій Т. Вишивка Східного Поділля. Київ : Родовід, 2007. 344 с.

11. Проскурина Л. К. Формирование эстетического отношения к предметному миру у студентов-дизайнеров в образовательном процессе вуза : автореферат дис. канд. Педагогических наук : 13.00.01 / Воронежский государственный университет. Воронеж, 2016. 23 с.

12. Рындина О .М. Орнамент. Томск : Изд-во Томского университета, 1995. 640 с.

13. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

14. Хмельницька Л. Структурно-семантичний аналіз жіночого головного убору в традиційному українському національному костюмі. Східноєвропейський історичний вісник. 2016. Вип. 1. С. 79–85.

15. Шнуренко Т. В. Символіка та колористичні особливості традиційних жіночих сорочок Полісся. Імідж сучасного педагога. 2018. № 6 (183). С. 101–104. DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-6%20(183)-101-%20104.

16. Штанкіна І. Рушникові головні убори Чернігівщини та їхня обрядова символіка. Народний костюм як виразник національної ідентичності. Збірник наукових праць за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. Київ : ТОВ «ХІК», 2008. 310 с.

References

1. Averintsev, S. S. (2001). Sophia-Logos. Vocabulary. 2nd, rev. ed. Kyiv: Spirit i Litera [in Russian].

2. Androsova, E. M. (2006). Socio-cultural foundations of color perception in a suit as a manifestation of national originality: historical and cultural context: Abstract of Ph.D. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Culture and Art [in Russian].

3. Glushkova, T. N., Dudkina, S. A. (2003). The role of fabric and woven clothing in the ritual practice of the Ob Ugrians. Archeology, ethnography, and anthropology of Eurasia, no. 3 (15), pp. 112–121 [in Russian].

4. Zuikova, S. A., Privalov, I. V. (2018). The meaning of the belt and headscarf in the Russian traditional costume: Christian symbolism and folk understanding. Culturology, no. 4 (87), pp. 111–115 [in Russian].

5. Kiloshenko, M. I. (2006). Psychology of fashion. Moscow: Onyx [in Russian].

6. Kolesnikova, A. V. (2016). Features of the semantics of Ukrainian embroidery. Light industry, no. 1, pp. 32–35 [in Ukrainian].

7. Kolbengayer, E. (2008). Patterns of home-made embroideries in Bukovina. Chernivtsi: Color-Print [in Ukrainian].

8. Makarova, T. L. (2013). The system of symbols in the design of modern costume: theory, methodology, practice. Abstract of Ph.D. Moscow: All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics [in Russian].

9. Pocheptsov, G. G. (2002). Semiotics. Moscow: Refl-book [in Russian].

10. Prychepin, E., Prychepin, T. (2007). Embroidery of the Eastern Podillya. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

11. Proskurina, L. K. (2016). Formation of the aesthetic relation to the subject world at students-designers in educational process of high school. Abstract of Ph.D. Voronezh : Voronezh state university [in Russian].

12. Ryndina, O. M. (1995). Ornament. Tomsk: Tomsk University Press, 1995. 640 p. [in Russian].

13. Stelmashchuk, G. G. (1993). Traditional hats of Ukrainians. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

14. Khmelnytska, L. (2016). Structural and semantic analysis of women's headdress in traditional Ukrainian national costume. Eastern European Historical Bulletin, Issue 1, pp. 79–85 [in Ukrainian].

15. Shnurenko, T. V. (2018). Symbolism and color features of traditional women's shirts of Polissya. The image of a modern teacher, no. 6 (183), pp. 101–104. DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-6%20(183)-101-%20104 [in Ukrainian].

16. Shtankina, I. (2008). Rushnikov's hats of the Chernihiv region and their ceremonial symbols. Folk costume as an expression of national identity. Collection of scientific works, ed. Dr. M. Selivachev. Kyiv: HIC LLC [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.03.2021
Отримано після доопрацювання 13.04.2021
Прийнято до друку 19.04.2021

УДК 7.012.23:659.1.012.12

Цитування:
Михайлова Т. С. Айдентика як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації в архітектоніці дизайну. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 22-26.

Mikhailova T. (2021). Aidentyka as a definition of a complex system–conceptual model of identification in the architecture of design. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 22-26 [in Ukrainian].

Михайлова Тетяна Сергіївна,
магістр дизайну,
Київський національний університет культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1332-4568
studentsectionuba@gmail.com

АЙДЕНТИКА ЯК ПОНЯТТЯ КОМПЛЕКСНОЇ СИСТЕМНО–КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В АРХІТЕКТОНІЦІ ДИЗАЙНУ

Мета роботи. Проаналізувати відмінності соціально-практичного вжитку термінів «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність», «фірмовий стиль» та класифікувати термін «айдентика» як наукове поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань на емпіричному і теоретичному рівні використовувалися методи спостереження, порівняння та узагальнення. Було проведено аналіз ідентичності закордонних та вітчизняних дизайн–проєктів. Для понятєвої класифікації терміну «айдентика» як наукового поняття використовувалися методи системного аналізу візуальної, мовної та практичної інтеграції супроводжувальних термінів. **Наукова новизна.** В дослідженні проаналізовано спільні та відмінні характеристики соціально–практичного вжитку термінів «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність» та «фірмовий стиль». На основі аналізу цих термінів вперше запропоновано розглядати «айдентику» як наукове поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації в архітектоніці дизайну. Запропоновані ідеї та висновки можуть використовуватися в теорії і практиці розроблення та реалізації рекламних кампаній, корекції або створенні дизайн-стратегій. Класифікація терміну «айдентика» як наукового поняття є важливим кроком розвитку та інтеграції міждисциплінарних досліджень у таких галузях, як: менеджмент, маркетинг, дизайн, культурологія, мистецтвознавство та ін. **Висновки.** Нова система комунікацій сфери реклами і дизайну потребує поглибленого вивчення, визначення та наукового обґрунтування багатьох термінів, зокрема терміну «айдентика» і розгляд її як наукового поняття. В дослідженні проаналізовано відмінності соціально–практичного вжитку термінів «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність» та «фірмовий стиль», визначено їх спільні та відмінні характеристики. На основі аналізу цих термінів розглянуто «айдентику» як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації через сенсорні аналізатори споживача візуальної, вербальної та невербальної інформації.

Ключові слова: айдентика, ідентичність, візуальна ідентичність, вербальна ідентичність, невербальна ідентичність, фірмовий стиль, денотація, конотація.

Mikhailova Tetyana, *Master of Design, Kyiv National University of Culture and Arts*

Aidentyka as a definition of a complex system–conceptual model of identification in the architecture of design

Purpose of Article. Analyze the differences in the socio-practical use of the terms "identica", "visual identity", "verbal identity", "nonverbal identity", "corporate identity" and classify the term "identica", as scientific a definition of a complex system-conceptual model of identification. **Methodology.** Methods of observation, comparison and generalization were used to solve the tasks at the empirical and theoretical level. The analysis of identity of foreign and domestic design projects was carried out. For the conceptual classification of the term "identica" as a scientific definition, methods of systematic analysis of visual, linguistic and practical integration of accompanying terms were used. **Scientific Novelty.** The study analyzes the common and different characteristics of the socio-practical use of the terms "identica", "visual identity", "verbal identity", "non-verbal identity", and "corporate style". Based on the analysis of these terms, it was first proposed to consider "identica" as a scientific definition of a complex system-conceptual model of identification in the architecture of design. The proposed ideas and conclusions can be used in theory and

©Михайлова Т. С., 2021

practice of development and implementation of advertising campaigns, correction or creation of design strategies. Classification of the term "identica" as a scientific definition is an important step in the development and integration of interdisciplinary research in such areas as management, marketing, design, culturology, art history and others. **Conclusions.** The new communication system in advertising and design requires in-depth study, definition, and scientific substantiation of many terms, including the meaning of the term "identica" and its consideration as a scientific concept. The study analyzes the differences between the socio–practical use of the terms "visual identity", "verbal identity", "non–verbal identity" and "corporate identity", identified their common and different characteristics. Based on the analysis of these terms, "identica" is considered as a definition of a complex system–conceptual model of identification through sensory analyzers of the consumer of visual, verbal, and non–verbal information.

Key words: "identica", identity, visual identity, verbal identity, nonverbal identity, corporate identity, denotation, connotation.

Актуальність теми дослідження. Враховуючи реалії дизайну сьогодення, айдентика в проєктній діяльності є важливою міцно закріпленою складовою брендингу сильних компаній. Термін «айдентика» увійшов до мовного та практичного вжитку до країн пострадянського простору не так давно із заходу вже в перекладі слова «identity», тому більшість фахової наукової літератури є дослідженнями іноземних авторів. Термінологічна невизначеність змістоутворення слів при перекладі спричинила різні трактування під час практичної діяльності. Визначення будь–якого терміну є відображенням його властивостей, які ми можемо констатувати внаслідок безпосереднього його пізнання в різних формах теоретичного та наочного споглядання. Відображення процесів, зв'язків під час трансформаційних обставин можуть змінюватися, набуваючи нових сенсів, інтерпретацій та значень згідно пануючих законів і правил матеріального світу. Складність визначень також зумовлена наявністю великої кількості недостатньо досліджених понять та категорій в різних наукових напрямках. Під час дослідження було виявлено, що терміни: «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність» та «фірмовий стиль» вживаються як взаємозамінні слова (синоніми). Айдентику варто розглядати та класифікувати як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації через сенсорні аналізатори споживача інформації, враховуючи фактори, що переважно саме термін «айдентика» (а не «ідентичність», «тотожність» і т. п.) використовується саме в брендингу і є більш ширшим поняттям, у якому закладені: власна філософія, привабливі ідеали, які реалізуються за допомогою фірмового стилю через візуальні, вербальні та інші прояви ідентичності. Якщо терміни можуть мати синоніми, то поняття або категорії як форми мислення фіксують зміст феномену або його аспекти в науковому напрямку або філософії, тому взаємозамінні слова в даному аспекті можна вважати недопустимим явищем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття ідентичності є одним з фундаментальних понять філософії, логіки та психології. Формальна і діалектична логіка лежить в основі понять ідентичності та тотожності, що наочно демонструють праці Аристотеля (1976) та Г. Гегеля (1970; 1970; 1971). Проблематику ідентичності досліджували в рамках соціогуманітарних та соціально-філософських дисциплін: Е. Фром (1995), В. Малахов (1998), Ю. Хабермас (1987; 1999), В. Абушенко (2002), Л. Гудков (2004), С. Ханінгтон (2004), Е. Еріксон (2006), Л. Софронова (2006), Д. Б'юдженталь (2007), Є. Суворова (2010), Д. Нурманбєтова (2016) та ін. Ідентичність в інтерпретації сучасного психоаналізу, інтеракціонізму і когнітивної психології досліджувала Н. Антонова (1996). Також Б. Мєщєряков та В. Зінченко (2008) пропонують визначення термінів ідентичність та ідентифікація в контексті: психології пізнавальних процесів, психоаналізу, соціальної психології, механізму психологічного захисту, проєкції, груповій ідентифікації, інженерної та юридичної психології та ін. У рамках брендингу ідентичність та фірмовий стиль досліджували вітчизняні та іноземні автори, такі як: Ф. Котлер ([1994] 2007), К. Біркігт і М. Стадлер (1986), Ш. Страйкер, П. Дж. Берк (2000), Р. Брубейкер, Ф. Купер (2000), Дж. Кот, Ч. Левін (2002), Дж. Балмер, М. Джон, А. Стівен А. Грейзер та ін. (2003), Р. Бікман (2003), В. Домнін (2004), А. Уіллер, З. Брей (2004), А. Вілер (2006), Д. Візгалов (2011), В. Туватова (2013), А. Пеша (2014), А. Чуміков (2015) та ін. Щодо етимології архітектоніки дизайну. Значення самого слова «архітектоніка» інтегровано в різних галузях наукової діяльності, зокрема таких, як: архітектура, дизайн, мистецтвознавство, образотворче мистецтво, література, театр, медицина та ін. Зміст, трансформацію та

еволюцію поняття «архітектоніки», його словотвірних частин досліджували О. Шандренко та В. Козаченко (2016) та ін.

Мета дослідження. Проаналізувати відмінності соціально-практичного вжитку термінів «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність», «фірмовий стиль» та класифікувати термін «айдентика» як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Привабливість слів іншомовного походження для країн пострадянського простору спричиняє регулярну адаптацію значень слів і термінів відповідно до території, де вони асимілюються, у більшості випадків змінюючи їх першочергові значення та сенси. Для розв'язання цих мовних розбіжностей необхідні обґрунтовані наукові дослідження денотації і конотації асимільованих слів іншомовного походження. Денотація (від лат. denotare) – позначати, виділяти, наділяти. Денотація є фактичним значення певного слова. Цей термін запровадив Джон Стюарт Мілль, англійський філософ XIX ст. Конотація (від лат. connotare) – надає додаткове значення, відображає асоціації пов'язані з певним словом чи словосполученням. Термін виник та його почали вживати ще у схоластичній логіці XVII ст., а сучасного значення набув в кінці XIX ст. [8, 346–352]. Для того, щоб визначити комплексні властивості айдентики, варто розлянути її системоутворюючі елементи та напрямки застосування.

Ідентичність (лат. identificus – тотожній, однаковий) – в загальному сенсі слова означає почуття приналежності до певної категорії на підставі виявлення загальних характерних рис. Е. Фромм писав про потребу та важливість відчуття приналежності людини: «Так само, як потреби в співвіднесеності, вкоріненості і трансценденції, її потреба в почутті ідентичності настільки життєва і імперативна, що людина не може залишатися психічно здоровою, якщо не знаходить якогось способу її задоволення» [6, 61]. С. Хантінгтон вважає, що: «Ідентичності в загальному і цілому являють собою конструкти. Люди конструюють власні ідентичності, займаючись цим хто за бажанням, хто в разі потреби або примусово» [7, 51]. На думку Д. Візгалова, ідентичність – це не тільки ментальна конструкція. Ідентичність може бути виражена через зовнішні координати [1, 37–38]. Л. Софронова зазначає, що: «Ідентичності об'єкта людина досягає в різноманітних аспектах, але вона зовсім не обов'язково буває повною. Крім того, процес ідентифікації не завжди призводить до досягнення істинної ідентичності. Вона може бути і помилковою» [3, 8].

Не існує єдиної позиції щодо питання сутності ідентичності в різних наукових галузях. Не зважаючи на великий перелік досліджень в філософії, логіці та психології, в контексті брендингу ця проблематика є актуальною, так як в сучасних умовах розвитку суспільства, змінюються підходи реалізації ідентичності за допомогою інформаційно–матеріальних конструкцій.

Айдентика робить бренд або компанію конкурентоспрожною, впізнаваною, унікальною. Правильно розроблена і втілена айдентика є запорукою стабільності та успіху бренду. В цій системно–концептуальній моделі закладена власна філософія, яка має свої привабливі ідеали, даючи людині змогу відчути себе частиною чогось надзвичайного, не схожого на інше. Системоутворюючі елементи айдентики – це візуальні, вербальні та невербальні підсистеми рекламної комунікації. Для проєктів є характерним підвищення інтересу споживачів за допомогою візуальної бренд–ідентифікації. Відомі бренд–ідентифікатори створені співробітниками комунікаційних рекламних агентств Saatchi & Saatchi, що розробили логотип чемпіонату Європи з футболу в 2012 р., який відбувся в Україні та Польщі, також цій студії належить логотип Нью–Йорка (2008).

Якщо розглядати графічний дизайн, який візуально ідентифікує будь–що саме малюнком, дослідники звертають увагу, що термін «дизайн візуальних комунікацій» підлягав серії інтерпретацій. Різні назви гальмували точні визначення сутності роботи дизайнера.

Візуальна ідентичність (візуальна ідентичність або візуальна ідентифікація (англ. visual identity) – візуальна підсистема айдентики, що включає в себе найменування (назву компанії), знак (логотип), шрифти, схеми кольору, візуальні графічні елементи або їх набір в друкованому вигляді (бланки, упаковки, афіші, брошури, постери та ін.) та в електронному вигляді (сайти, сторінки, мобільні додатки та ін.). Прикладами візуальної ідентичності є компанія Joco, яка займається випуском екологічно чистої скляної тари. В фірмових кольорах бренду «під дерево» зчитується екологічність. На упаковці розписані ідеї для повторного використання продукції. Та візуальна ідентичність музею історії Санта–Катаріни. Логотип музею передає силует будівлі. За

допомогою яскравих візуальних образів виникають одразу асоціації з картинами, дизайн вдалося передати атмосферу історичного музею і його основну ідею.

Вербальна ідентичність – відтворення ідентичності в аудіальному форматі. Це може бути фірмовий музичний продакшн–елемент як джингл або пісня в рекламі певного виконавця, який є амбасадором бренду. Наприклад, всім відомі джингли компаній Apple, Coca–Cola, McDonald's, Mentos, Gillette, Red Bull та інші джингли, які асоціюються з компаніями. Або пісні: Maroon 5 – This Love, в рекламі охолоджувального напою від Lipton, Lenny Kravitz – Why Not в рекламі аромату «YSL Beaty» від Yves Saint Laurent, Dua Lipa – I'm Free в рекламі аромату «LIBRE» від Yves Saint Laurent, Sigma – Find Me в рекламі нового аромату «My Way», від Giorgio Armani та пісня Pump Up the Jam, бельгійського музичного гурту Technotronic, яка була представлена під час рекламного денс-відео нової колекції сезону весна–літо 2019 р. британського бренду Agent Provocateur та стала однією з трендів популярної мережі TikTok.

Варто зазначити, що «…мова предметних форм принципово відрізняється від вербальної. Вона є нескінченно складною, оскільки включає перелік елементів (структурний, пластичний, ритмічний, колірний і т. п.), які оперують не визначеними поняттями, а враженнями, асоціаціями; вони рухливі, суб'єктивні. Нарешті, вони звучать не послідовно, як у мові, а одночасно і в різних співвідношеннях, створюючи незліченні поліфонічні образи» [2, 11].

Невербальна ідентичність – це тактильні, смакові та арома елементи сприйняття продукції. Мозок підсвідомо реагує та сприймає нематеріальні ідеї бренду, мультисенсорний маркетинг є важливим і ефективним під час створення айдентики, він створює бажане середовище в якому кожен елемент стимулює органи чуття. Приклад маркетингу тактильного сприйняття є пляшка Nestea від Nestle. Стилізований «листок» на горлечку пляшки та рівно розташоване стебло посередині дозволяють зручно розміщувати великий палець руки під час того, як споживач починає пити. Дизайн задає тон на свіжість, втілює принципи «все для зручності споживача», ідентифікує бренд в цілому і сприяє запобіганню підробок. Оригінальним для тактильного сприйняття є логотип автомобіля Audi, логотип являє собою послідовність з'єднаних між собою чотирьох кілець. Він ідентифікує бренд і є легковпізнаваним на дотик навіть із заплющеними очима. Прикладів ідентифікації бренду через смакові рецептори існує багато. Десерт «Київський торт», який є символом столиці та одним із атрибутів України. Особливий рецепт торту тримається в таємниці, тому зробити підробку не можливо. Грузинський коньяк «Сарджашвілі» – має унікальний рецепт, колір, витримку, асоціюється з Тбілісі. Шоколад «Оленка», особливою відмінністю якого є кремовий смак та ін.

Фірмовий або корпоративний стиль (англ. corporate identity) – невід'ємна частина айдентики бренду, важливий фактор його успіху. Фірмовий стиль є інструментом, за допомогою якого налагоджується комунікація організації і споживача. Лише на початку XX ст. з'явилося саме поняття фірмового стилю, коли виникла критична необхідність створити ідентичність бренду для його впізнаваності серед інших. У звіті з дослідження міжнародних трендів у сфері управління людським капіталом (Global Human Capital Trends 2016), проведеному в 130 країнах світу міжнародним об'єднанням Deloitte University Press, серед 10 ключових глобальних трендів також виділяється формування корпоративної культури. За визначенням В. Туватової: «Фірмовий стиль організації в широкому розумінні – це використання єдиних принципів оформлення, сполучень кольорів і образів для всіх форм реклами» [5, 77]. Фірмовий стиль включає в себе керування щодо грамотного поєднання та стилістичного оформлення візуальної, вербальної та невербальної складової айдентики в одну концептуально–смислову модель. Фірмовий стиль можна назвати сформованим і впізнаваним чинником культури обслуговування, який знаходить своє відображення у всіх його елементах. Дослідивши різні способи ідентифікації бренду, айдентику варто розглядати як систему, в якій задіяні всі сенсорні аналізатори сприйняття.

Отже, слово «айдентика» походить від слова «ідентичність» (англ. identity), але вже отримавши нові сенси, які утворилися внаслідок практичного застосування «айдентики» як терміну в рекламній діяльності.

О. Шандренко та В. Козаченко зазначають, що: «Слово означає те, що означує. Тобто, дає «ім'я» явищу, предмету, події і створює поняття. Композиційний же зміст цього поняття визначається тим, хто його визначає і тому виступає як термін – тобто, поняття у цілком певному (однозначному)

його змісті» [9, 68]. Це твердження безперечно відображає інтеграцію «ідентичності» в термін «айдентика», яку варто розглядати як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації через сенсорні аналізатори споживача візуальної, вербальної та невербальної інформації. Це поняття включає ідею, цілі, пріоритети, настрій та способи їх реалізації.

Наукова новизна. В дослідженні проаналізовано спільні та відмінні характеристики соціально–практичного вжитку термінів «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність» та «фірмовий стиль». На основі аналізу цих термінів вперше запропоновано розглядати «айдентику» як наукове поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації в архітектоніці дизайну. Запропоновані ідеї та висновки можуть використовуватися в теорії і практиці розроблення та реалізації рекламних кампаній, корекції або створенні дизайн-стратегій. Класифікація терміну «айдентика» як наукового поняття є важливим кроком розвитку та інтеграції міждисциплінарних досліджень в таких галузях, як: менеджмент, маркетинг, дизайн, культурологія, мистецтвознавство та ін.

Висновки. В умовах інформаційної глобалізації, коли стрімко розвиваються цифрові ринки електронних провідних мереж, розвивається виробництво та зростає споживання візуальної продукції, яка рекламує будь–які матеріальні вироби, важливою складовою при створенні бренду є айдентика. Для нашої країни є важливими дослідження саме вітчизняних науковців, тому що в іноземній науковій літературі взагалі не досліджується поняття денотації та конотації цих понять в українській мові. Термінологічна невизначеність змістоутворення слів при перекладі спричинила різні трактування під час практичної діяльності. В дослідженні проаналізовано спільні та відмінні характеристики соціально–практичного вжитку термінів «айдентика», «візуальна ідентичність», «вербальна ідентичність», «невербальна ідентичність» та «фірмовий стиль». На основі аналізу цих термінів розглянуто «айдентику» як поняття комплексної системно–концептуальної моделі ідентифікації через сенсорні аналізатори споживача візуальної, вербальної та невербальної інформації.

Література

1. Визгалов Д. В. Брендинг города. Москва : Фонд «Институт экономики города», 2011. 160 с.
2. Коськов М. А., Музалевская Ю. Е. Костюм. Основы теории : монография. Санкт-Петербург : ЛГУ им. Пушкина, 2011. 223 с.
3. Софронова Л. А. О проблемах идентичности. Культура сквозь призму идентичности. 2006. С. 8–24. – URL: https://schci.ru/hohlomskaya_rospis.html (дата звернення: 10.02.2020).
4. Суворова Е. Э. Идентичность. Идентификация. Санкт–Петербург : Изд–во СПбГУ, 2010. 269 с.
5. Туватова В. Е. Фирменный стиль предприятия индустрии питания. Маркетинг. 2013. № 2 (129). С. 77–83.
6. Фромм Е. З. Человеческая ситуация. Москва : Смысл, 1995. 240 с.
7. Хантингтон С. Ф. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. Москва : АСТ : Транзиткнига, 2004. 635 с.
8. Хміляр О. Ф. Денотативні та конотативні механізми символічної регуляції поведінки особистості. Вісник Національного університету оборони України. 2014. Вип. 3 (40). С. 346– 352.
9. Шандренко О. М. Архітектоніка : слово–поняття–термін. Актуальні питання культурології. 2016. Вип. 16. С. 65–70.

References

1. Fromm, E. Z. (1995). Human situation. Moscow: Smysl [in Russian].
2. Hantington, S. P. (2004). Who are we? Challenges to American National Identity. Moscow: AST: Tranzitkniga [in Russian].
3. Khmilyar, O. P. (2014). Denotative and connotative mechanisms of symbolic regulation of personality behavior. Visnik Nacional′nogo universitetu oboroni Ukraïni, 3 (40), 346–352 [in Ukrainian].
4. Koskov, M. A. & Muzalevskaya, Yu. E. (2011). Costume. Fundamentals of the theory: monograph. St. Petersburg: LGU im. Pushkina [in Russian].
5. Tuvatova, V. Ye. (2013). Corporate identity of the food industry enterprise. Marketing, 2 (129), 77–83 [in Russian].
6. Vizgalov, D. V. (2011). City branding. Moscow: Fond «Institut ekonomiki goroda» [in Russian].
7. Shandrenko, O. M. & Kozachenko, V. V. (2016). Architectonics: word-concept-term. Aktualni pytannia kulturolohii, 16, 65–70. [in Ukrainian].
8. Sofronova, L. A. (2006). About identity problems. Kultura skvoz prizmu identichnosti, 8–24. Retrieved from http://ec-dejavu.ru/i/Identity.html [in Russian].
9. Suvorova, E. E. (2010). Identity. Identification. Form. St. Petersburg: “SPbGU” [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 12.02.2021

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.07-05

Цитування:
Хлистун О. С. Мистецькі виміри видовищної діяльності Семюела Франкліна Коді. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 231-234.

Khlystun O. (2021). The artistic dimensions of Semuel Franklin Cody's show activity. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 231-234 [in Ukrainian].

Хлистун Олена Сергіївна,
доктор культурології, доцент,
завідувачка кафедри фешн і шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1764-6559
ith_joy@ukr.net

МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ВИДОВИЩНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СЕМЮЕЛА ФРАНКЛІНА КОДІ

Мета статті – проаналізувати основні віхи життя, етапи культурно-мистецької діяльності та розкрити особливості особистості Семюела Франкліна Коді – представника шоу-бізнесу та професійного мистецтва, шоумена кінця XIX – початку XX століття. **Методологія дослідження.** Використано низку методів науково пошуку. Оптимальним для розкриття основних етапів життя шоумена став біографічний метод. Також дослідження ґрунтується на методологічному інструментарії, інтегрованому з культурології, історії, мистецтвознавства. Використовуються загальнонаукові методи - аналізу, синтезу, та принципи наукового аналізу – достовірності, неупередженості та под. **Наукова новизна.** Вперше в українській науці, зокрема мистецтвознавстві, здійснено спробу аналізу життя, мистецької діяльності і значення шоумена Семюела Франкліна Коді. **Висновки.** Семюел Френсіс Коді – найвідоміший шоумен, творець шоу «Дикий захід» і автор великих повітряних зміїв Cody War-Kites, які могли піднімати людей. У С.-Ф. Коді, без сумніву, був вроджений талант шоумена, який підкріплювався і певними рисами характеру – сміливістю, відкритістю новому, неупередженістю, активністю, великодушністю, авантюризмом і под. Найпершу роль відіграє, яскравість іміджу, різнобічність талантів, бажання творити, розважати публіку і перебувати в центрі її уваги. Без перебільшення, як першопрохідця у популярному на сьогодні шоу-бізнесі С.-Ф. Коді можна вважати найталановитішою людиною свого часу, яка бачила далеко вперед та відіграла знакову роль у становленні світового шоу-бізнесу, професії шоумена та всієї соціокультурної реальності.

Ключові слова: шоу-бізнес, шоу «Дикий захід», шоумен, Семюел Франклін Коді, мистецтво.

Khlystun Olena, *Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Fashion and Show Business Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

The artistic dimensions of Semuel Franklin Cody's show activity

The purpose of the article is to analyze the main milestones of life, stages of cultural and artistic activities and reveal the personality of Samuel Franklin Cody - a representative of show business and professional art showman of the late nineteenth - early twentieth century. **Methodology.** A number of scientific search methods have been used. The biographical method became optimal for revealing the main stages of the showman's life. The study is also based on methodological tools integrated with culturology, history, art history. General scientific methods are used - analysis, synthesis, and principles of scientific analysis - reliability, impartiality, etc. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian science, in particular art history, an attempt was made to analyze the life, artistic activity, and significance of showman Samuel Franklin Cody. **Conclusions.** Samuel Francis Cody is the most famous showman, creator of the show "Wild West" and author of large kites Cody War-Kites, which could lift people. In S.-F. Cody, no doubt, was an innate talent of the showman, which was supported by certain traits - courage, openness to the new, impartiality, activity, generosity, adventurism, etc. The first role is played by the brightness of the image, the diversity of talents, the desire to create, entertain the audience, and be in the center of its attention. Without exaggeration, as a pioneer in today's popular show business S.-F. Cody can be considered the most talented person of his time, who saw far ahead and played a significant role in the formation of world show business, the profession of the showman, and the whole socio-cultural reality.

Key words: show business, show "Wild West", showman, Samuel Franklin Cody, art.

©Хлистун О. С., 2021

Актуальність теми дослідження. Професія шоумена виникла не так давно, але особистості, які відповідають сучасним уявленням про набір професійних навичок, умінь та рис характеру шоумена, з'являлися в історії ще задовго до появи класичної естради, цирку, режисерства та продюсерства. Перші шоумени втілювали в собі найкращі риси тих представників сучасного шоу-бізнесу, які відповідають за весь спектр діяльності учасників і організаторів сьогоднішніх видовищ. Тому творчий спадок відомих шоуменів дає можливість розуміння основних етапів у становленні сучасного шоу-бізнесу, а також для розуміння основних людських якостей та професійних умінь, які висуваються до шоумена.

Аналіз досліджень і публікацій. Віхи життя та основні творчі здобутки С.-Ф. Коді досліджуються в західній літературі, зокрема у публікаціях: Ф. Джарретт («Коді і його літаки: Семюел Франклін Коді: його життя і часи») [3], П. Грин («Техасець у Девоні: Ілюстроване святкування піонера С-.Ф. Коді») [2], Дж. Брумфілд («Піонер повітря: життя і час полковника С.-Ф. Коді») [1], Н. МакКлюр («Семюел Франклін Коді и Вільям Ф. Коді») [7]. Крім того, життю і діяльності С.-Ф. Коді присвячено окремі книги: Д. Кунц («Пара стрелків: Історія Дикого Заходу» С.-Ф. Коді та Мод Лі) [5], Г. Дженкінс («Полковник Коді та літаючий собор») [4], С. Г. А. Лі («Літаючий собор») [6].

Найбільш повну біографію та історію шоу-талантів С.-Ф.Коді можна відшукати на сайті Д. Робертса («Семюел Франклін Коді») [8], на біографічні висновки якого ми спиратимемося і в нашому дослідженні.

Українських публікацій, присвячених життю та творчості Семюела Франкліна Коді, зокрема мистецтвознавчих, не існує, що спонукає нас до необхідності дослідження його мистецького доробку та дільності як шоумена кінця XIX – початку XXI століття.

Мета статті – проаналізувати основні віхи життя, етапи культурно-мистецької діяльності та розкрити особливості особистості Семюела Франкліна Коді – представника шоу-бізнесу та професійного мистецтва шоумена кінця XIX – початку XX століття.

Виклад матеріалу. Сьогодні шоу-бізнес суттєво впливає майже на всі аспекти життя сучасної людини, насамперед визначаючи її смаки, естетичні орієнтири та устремління. Тому ігнорувати його вплив на публіку, її критерії і запити практично неможливо. У такому разі постать шоумена як найбільш публічного представника сучасного шоу-бізнесу, заслуговує на особливу увагу. Часто можна почути закиди, що серед сучасних шоуменів багато самоучок, дилетантів та й просто вискочок, які випадково потрапили на сучасну сцену чи екрани кіно та телебачення. Проте не варто забувати, що найбільшу роль у становленні професійних якостей шоумена відіграють його особисті людські якості – яскравість іміджу, різнобічність талантів, відкритість, неупередженість, активність і под. На користь останніх тверджень спрацьовує історія життя відомих шоуменів, які не лише не здобували спеціальної освіти, а й творили в умовах надшвидких соціокультурних і мистецьких трансформацій, становлення нового комунікативного середовища, вправно віддзеркалюючи потреби і запити громадськості.

Семюел Франклін Коді народився в 1867 р. в американському місті Девенпорт у штаті Айова. Справжнє прізвище Коді – Каудері, Лише згодом він взяв своєрідний театральний псевдонім, завдяки якому його часто плутали з Буффало Біллом, який також мав справжнє ім'я У. Ф. Коді.

Можливо, це було зроблено свідомо, адже чоловіки були дещо схожі між собою, а, зважаючи на популярність Білла, можна припустити, що таким чином Коді намагався швидше знайти роботу та здобути прихильність публіки.

З дитинства юнак захоплювався романтичним життям ковбоїв, вчився їздити верхи на конях, дресирувати коней, полювати на буйволів, стріляти і вправлятися з ласо. Ці навички стали основою його майбутніх шоу і закріпили за ним імідж «капітана Коді – короля ковбоїв» [9].

Навесні 1888 р. Коді приєднався до «Нового, великого повнометражного шоу» Адама Форпо «Дикий захід» як снайпер.

Згодом він одружується з Мод Марією Лі, яка стала його партнером у виступах. Разом вони подорожували Америкою. Особливе захоплення у глядачів викликав їх номер зі стрільбою револьвера по кульках, які подружжя по черзі затискали у роті. Також виконували і низку інших трюків з револьверами. В рекламі їхніх виступів навіть значилося: «Чемпіони світу зі стрільби з пістолета». Подружжя стає популярним, з'являються хвалебні публікації в пресі, але захоплення такими ризиковими трюками закріплює за Коді імідж дивака.

Також подружжя виступало на роликових ковзанах. Особливо популярним було шоу «Бурлеск Дикого Заходу» на ковзанці «Олімпія».

Через смерть А. Форпо в 1890 р. і розпуску його шоу С.-Ф. Коді вирішив поїхати в Англію, щоб подивитися, чи отримають вони з Мод більше визнання у британської публіки як західні артисти, ніж в Америці. Популярність Буффало Білла і його вистави «Дикий Захід» виразно вказувала на те, що Англія була зачарована американським Заходом [7].

Подружжя виїхало до Європи і почало виступати в мюзик-холах, вперше в театрі на Сент-Хеленсі, далі в Глазго. Протягом наступних кількох років Коді та його дружина знайшли роботу в мюзик-холах. Особливо публіка полюбляла трюки зі стріляниною з револьверу та мотузкою (ласо) на кшталт поведінки ковбоїв з Дикого Заходу. В свідоцтві про одруження Коді навіть була зазначена професія – «влучний стрілець, ковбой» [8]. Саме в свідоцтві у квітні 1889 р. вперше з'явилося і ім'я Семюел Франклін Коді.

Така тематика дикого Заходу користувалася на той час найбільшим попитом у англійської публіки, тому з нею Коді вирішив підкорити і театральну сцену.

У 1892 р. виступи пари перетворилися вже в справжні шоу компанії «S.F. Cody and Company», а потім в «S.F. Cody and Infant son and Company». Подружжя також змагалося верхи на конях з велосипедистами-чемпіонами того часу, зокрема у Парижі у 1893 р. з чемпіоном Франції з велоспорту Мейером з Дьеппа [7].

У 1896 р., виступаючи на Мальті, Коді стояв на спині двох коней, одночасно змагаючи на швидкість з велосипедистами та борючись з двома чоловіками.

У 1897 р. сім'я повернулася до Англії, все ще беручи участь в гонках з велосипедистами, в гонках на колісницях і розігруючи сцени з життя Дикого Заходу.

У 1898 С. Ф. зацікавився мелодрамами та написав і поставив шоу з п'ятьма актами «Самородок Клондайка», в якій розповідав про період золотої лихоманки на території Юкону та наче б то власну участь у ній. У спектаклі були задіяні екстравагантні декорації. Глядачі були в захваті від них, мало уваги звертаючи на сам сюжет. Для реклами п'єси Коді пішов на справжнж шахрайство – створив плакат за зразком одного з плакатів Вільяма Ф. Коді для шоу «Дикий Захід», замінивши фото Буффало Білла своїм. Він навіть мав сміливість гастролювати у тих містах, у яких в цей час з'являвся сам Буффало Білл [7].

5 грудня вистава «Самородок Клондайка» стала справжньою сенсацією на території всієї країни. Коді грав лиходія. Далі послідували шоу «Невада», «Хай живе жінка на війні», «Лихо Джейн», але жодна з них не досягла такого успіху, як перша [8].

Утім, весь цей час Коді мав підвищений інтерес до запуску повітряних зміїв. Тому після успіху своїх шоу він вирішив витрачати кошти і на своє повітряне хобі, фактично сумістивши фінансово корисне з приємним.

Тепер у Коді була фінансова безпека, необхідна для фінансування його постійно зростаючого інтересу до повітряних зміїв, і він поступово почав втілювати свою ідею на практиці. Раніше шоумен вже використовував змії і повітряні кулі для підняття предметів у якості мішеней у стрільбі.

Газети представляли таку історію про початок захоплення Коді повітряними зміями: «Одного разу, коли Коді був в місті Ланкашир зі своїм шоу «Дикий Захід», його син Леон вийшов на вулицю з повітряним змієм у формі папуги. Леон був одягнений в червону сорочку, ковбойські штани і сомбреро, і незабаром зібрався натовп, за ним гриміла молодь в сабо.

«Якщо хлопчик може зацікавити натовп маленьким повітряним змієм, чому чоловік не може зацікавити цілу націю?» – подумав Коді – так з'явилася ідея повітряних зміїв для підйому людей» [9].

Тепер Коді дедалі менше уваги почав приділяти виступам, залишаючи їх тільки на вечірній час. Удень він влаштовувалися виставки повітряних зміїв. Фактично два напрями його проектів вимагали дедалі більше менеджерської вправності та висували підвищені вимоги до учасників його пересувного шоу. Вони повинні були бути різнобічними, оскільки повинні були не тільки грати, малювати і змінювати декорації, а й вирізати і шити матеріали для повітряних зміїв, а потім допомагати ними управляти. Виступаючи в Глазго, Коді сідав на даху театру і віддавав команди своїм помічникам на землі, які запускали повітряних зміїв.

Незвичний дизайн повітряних зміїв для підйому людей зробив його ще більш популярним.

Свого першого повітряного змія Коди запатентував в 1901 р. А у 1902-1909 рр. був головним інструктором повітряних зміїв на заводі з виробництва повітряних куль

британської армії в Фарнборо. 16 жовтня 1908 р. він здійснює перший політ на своєму першому літаку британської армії [9].

Семюел Френсіс Коді загинув в авіакатастрофі у 1913 р.

Висновки. Семюел Френсіс Коді – найвідоміший шоумен, творець шоу «Дикий захід» і автор великих повітряних зміїв Cody War-Kites, які могли піднімати людей. У С.-Ф. Коді, без сумніву, був вроджений талант шоумена, який підкріплювався і певними рисами характеру – сміливістю, відкритістю новому, неупередженістю, активністю, великодушністю, авантюризмом і под. Найпершу роль відіграє, яскравість іміджу, різнобічність талантів, бажання творити, розважати публіку і перебувати в центрі її уваги. Без перебільшення, як першопрохідця у популярному на сьогодні шоу-бізнесі С.-Ф. Коді можна вважати найталановитішою людиною свого часу, яка бачила далеко вперед та відіграла знакову роль у становленні світового шоу-бізнесу, професії шоумена та всієї соціокультурної реальності.

Творчий шлях, а також різнобічні таланти Семюела Френсіса Коді потребують більш ґрунтовного дослідження для більш ясної концептуалізації історії становлення світового шоу-бізнесу, а також професії шоумена.

References

1. Broomfield, GA. (1953). Pioneer of the Air, The Life and Times of Colonel SF Cody. Gale & Polden Ltd., Aldershot [in English].

2. Green, P. "A Texan in Devon: A Pictorial Celebration of Pioneer S F Cody". Air Enthusiast (79): (January–February 1999). 54. [in English].

3. Jarrett, P. "Cody and his Aeroplanes: Samuel Franklin Cody: His Life and Times". Air Enthusiast (82): (July–August 1999). 6–17. [in English].

4. Jenkins, G. (2000).Colonel Cody and the Flying Cathedral. St. Artin's Press Picador USA, August [in English].

5. Kuntz, J. (2010). A Pair of Shootists: The Wild West Story of S. F. Cody and Maud Lee. Norman. OK: University of Oklahoma Press [in English].

6. Lee, A. S.G. (1965). The Flying Cathedral; London: Methuen [in English].

7. McClure, N. Samuel Franklin Cody and William F. Cody. URL: https://centerofthewest.org/2019/08/16/points-west-samuel-franklin-cody/[in English].

8. Roberts, J. Samuel Franklin Cody. URL: http://www.sfcody.org.uk/[in English].

9. Samuel Franklin Cody (1867-1913). URL: https://www.ctie.monash.edu/hargrave/cody.html[in English].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2021
Отримано після доопрацювання 15.02.2021
Прийнято до друку 19.02.2021

УДК 792.97

Цитування:
Бучма О. Є. Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 235-238.

Buchma O. (2021). Gordon Craig`s "über-marionette" concept as an expressive means of a puppet theatre. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 235-238 [in Ukrainian].

Бучма Ольга Євгеніївна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувачка кафедри естрадно-сценічних жанрів
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8629-5641
olga_buchma@ukr.net

ТЕОРІЯ «НАДМАРІОНЕТКИ» ГОРДОНА КРЕГА ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Мета роботи. Дослідити процес виникнення сценічної правди у мистецтві ігрової ляльки. Визначити специфіку створення сценічної правди виражальними засобами театру ляльок. Проаналізувати теоретичні розробки Гордона Крега щодо естетичної концепції про «надмаріонетку». Окреслити шляхи реалізації сценічної правди у театрі ляльок за допомогою концепції «надмаріонетки» Гордона Крега. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів системного аналізу, аналогії, зіставлення й протиставлення задля аналізу концепції «надмаріонетки» у порівняльній характеристиці із виражальними засобами та естетичними засадами мистецтва ігрової ляльки. **Наукова новизна** статті полягає у погляді на природу сценічної правди, у розгляді концепції Гордона Крега про «надмаріонетку» в контексті психофізичного створення образу у театрі ляльок та пошуку шляхів реалізації сценічної правди театру ляльок у контексті нових акторських технологій. **Висновки**. Ігрова лялька, незалежно від її системи, жанрових обмежень та особливостей руху, підкорюється своїй власній, умовній правді. Лялькареві притаманна сценічна правда Гордона Крега, який у своїй теорії про «надмаріонетку» обґрунтував новий вид сценічної правди, яка необхідна для лялькаря. Завдячуючи їй, лялькар може своєрідно перевтілитися та навіть ототожнитися з лялькою-образом. Проте Крег не надав роз'яснень щодо практики досягнення актором такої сценічної правди. Керуючись його теоретичним спадком, можна зробити припущення щодо практичного втілення теорії «надмаріонетки» у сценічній практиці мистецтва ігрової ляльки.

Ключові слова: мистецтво ігрової ляльки, Гордон Крег, «надмаріонетка», сценічна правда, лялька, система ігрової ляльки, вистава, «система» Станіславського.

Buchma Olga*, candidate of art criticism, head of the variety and stage genres department of Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

Gordon Craig`s "über-marionette" concept as an expressive means of a puppet theatre

Purpose of the article. To study the process of the emergence of stage truth in the live-action puppet art. To define the peculiarity of creating stage truth by the expressive means of the puppet theatre. To analyze the theoretical works by Gordon Craig concerning the aesthetic concept of "über-marionette". To designate the ways of realization of stage truth in puppet theatre with the help of Gordon Craig`s "über-marionette" concept. **Methodology** of the research consists in the application of methods of system analysis, analogy, comparison, and opposition to analyze the "über-marionette" concept in comparative description with the expressive means and aesthetic principles of the live-action puppet art. **The scientific novelty** of the article is in the view on the nature of stage truth, in considering Gordon Craig`s "über-marionette" concept in the context of psychophysical image creation in puppet theatre and in searching for the ways to realize stage truth of puppet theatre in the context of new puppeteer`s artistic techniques. **Conclusions**. A live-action puppet, regardless of its system, genre restrictions, and movement characteristics, obeys its own conventional truth. The Puppeteer has Gordon Craig's stage truth. Gordon Craig in his theory of the "über-marionette" substantiated a new kind of stage truth needed by the puppeteer. Thanks to it the puppeteer can transform in his own way and even identify himself with the doll image. However, Craig did not elaborate on the actor's practice of achieving such stage truth. Guided by his theoretical works, one can only make an assumption about the practical implementation of the "über-marionette" theory in the stage practice of the live-action puppet art.

Key words: live-action puppet art, Gordon Craig, "über-marionette", stage truth, a puppet, the system of a live-action puppet, performance, Stanislavski`s system.

©Бучма О. Є., 2021

Актуальність теми дослідження. Відчуття актором сценічної «правди» у контексті виражальних засобів театру ляльок є специфічним, оскільки складним є як сам процес перевтілення в цьому виді мистецтва, так і визначення стадії цього опосередкованого процесу в якому «[…] актор делегує психофізику свого героя в руку, в ляльку» [3, 126].

Пошук нових принципів створення сценічної правди в сучасному театрі ляльок наштовхує на спільність поглядів щодо цієї стадії процесу перевтілення, сучасних течій мистецтва ляльки та теоретичних розробок Гордона Крега, щодо концептуального визначення поняття «надмаріонетка». Цінність теоретичних розробок Г. Крега для сучасного театру ляльок незаперечна і полягає в тому, що цей театральний діяч увів поняття сценічної правди, необхідне для «надмаріонетки», а, значить, і для театральної ляльки. Почуття правди в момент створення персонажу-ляльки є досить складним елементом техніки актора театру ляльок. Адже головна проблема, з якою стикається лялькар, полягає у відчутті правдивості ситуації при «пристосовуванні» власного голосу та почуттів до стороннього об'єкта з порушеними тілесними пропорціями, або взагалі відсутністю схожості з будь-якою істотою, яка могла б колись існувати.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання щодо акторських технологій піднімали системні теоретичні праці Б. Брехта, Ф. Дельсартра, Е. Жака-Далькроза, К. Станіславського, М. Чехова та ін., розробки у сфері театральної антропології зробили Є. Гротовський та Е. Барба. В різні роки ці праці пробували адаптувати для лялькарів теоретики і практики театру ляльок. Теоретичний аналіз акторських технологій лялькарів, з поглибленою увагою до аспектів їхньої професійної підготовки, був здійснений науковцями та практиками театру ляльок С. Буровою, Ю. Васильєвим, Є. Кирилловою, І. Ласкарі, В. Михайловою, Н. Наумовим, А. Стависським, Т. Стависською, Т. Мироновою, Л. Тунєвою, Е. Одинцем, С. Озерською, Л. Савчук, К. Черноземовим, М. Вашкелем, С. Тіллісом, А. Скоттом та ін. Дослідження, у яких обґрунтовуються загальнотеоретичні положення щодо специфіки підготовки та існування актора-лялькаря на сучасному етапі та розглядаються питання роботи з ляльками певної системи або підготовки рук та голосового апарату, зробили С. Фесенко та ін. Проте окреме місце у дослідженні специфіки створення образу у мистецтві ігрової ляльки займають теоретичні розробки Гордона Крега, які по сьогоднішній момент є недостатньо опрацьованими науковцями-лялькарями.

Мета дослідження. Дослідити процес виникнення сценічної правди у мистецтві ігрової ляльки та знайти шляхи її практичного осмислення за допомогою концепції «надмаріонетки» Гордона Крега.

Виклад основного матеріалу. Гордон Крег прагнув до створення синтетичного театру, в якому б поєднувалася музика, ритм, скульптури, символи і пластична дія. Перелік цих якостей увібрав у себе театр ляльок, проте омріяний театр Крега нагадував би його не тільки синтезом виражальних засобів. Головною дійовою особою його театру мала стати не людина. Чому ж саме лялька зацікавила видатного театрального митця? Що спільного між теоретичними розробками Гордона Крега та театром ляльок?

До висновку про створення театру «надмаріонетки» Гордона Крега спочатку підштовхнуло загальне незадоволення акторською манерою гри в тогочасних театрах. Подібно до французького просвітника Дені Дідро, що стверджував: «[…] середніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості» [1, 24]. Крег вважав емоційність шкідливою звичкою, але не знаходив порятунку в імітуванні « […] емоція цілковито володіє ним [актором]. Вона керує всім його тілом і направляє його куди хоче. Емоція в'яже його по руках і ногах, і він рухається, немов у фантастичному сні або немов обплутаний кайданами, кидаючись то в один бік, то в другий» [2, 90-91]. Крег відкидає головні правила, які ґрунтують теорію Дідро, і засуджує акторів, які її наслідують. «Актор же сприймає життя як фотоапарат і намагається створити образ, що змагався б з фотокарткою. Він ніколи не мислить про своє мистецтво як про дещо схоже, наприклад, на музику. Він прагне імітувати натуру. Лише зрідка він за допомогою свого єства намагається щось винайти і ніколи не мріє про творчість» [2, 95]. Визнаючи в театральному мистецтві домінант руху над словом, Крег намагався вдосконалити гру акторів образністю пластичного вирішення: « […] найбільше враження на сцені справляє рух постатей; це найцінніше з усього, що є у вашому розпорядженні» [2, 62], «[...] в основі своїй наше мистецтво має ідею найповнішої рівноваги, що є наслідок руху» [2, 81], «Уникайте так званої «натуральності» рухів […] » [2, 72]. Він намагався «заспокоїти»

викривлені емоцією обличчя лицедіїв: «Пам'ятайте таку істину: крім вашого обличчя і фактури існує і дещо інше, що ви можете використовувати й легше за все контролювати […]. Іншими словами, тільки маска – єдино вірний засіб передати експресію духу через експресію обличчя» [2, 56]. Але його спроби виявлялись марними і Крег прийшов до відчайдушного висновку: «Акторська гра – не мистецтво. Отже, не слід говорити про актора, як про митця […] щоб виплекати якийсь мистецький твір, мусимо мати справу тільки з тим матеріалом, що піддається розрахункові. А людина – непридатний матеріал» [2, 90]. Актор як матеріал не підходить Крегу для створення образів, тому він закликає: « […] геть реальність передачі, геть реальність дії; і ви вже схиляєтесь до вимоги: тоді геть і актора […] знищать і ті приклади, за допомогою яких відтворюється й процвітає на сцені безглуздий театральний реалізм» [2, 111]. Але чи дійсно хотів Крег позбавити театр актора? Невже він настільки переконався в фальшивості його гри, що прагнув замінити «недосконалий матеріал»? Хоча важко припустити, що йому просто не пощастило бачити гарних акторів.

Станіславський писав з цього приводу: «[…] як виявилося згодом, заперечення актрис і акторів не заважало Крегу приходити у захват від найменшого натяку на справжній артистичний талант, як у чоловіків, так і у жінок. Відчувши його, Гордон Крег перетворювався на дитину, зіскакував з радощів і експансивності зі свого крісла, кидався до рампи […]. Але убачивши нездару на сцені, він лютував і знову мріяв про маріонеток. Якби можливо було надати йому Сальвіні, Дузе, Єрмолову, Шаляпіна, Москвіна, Качалова, а замість бездар включити в ансамбль зроблених ним самим маріонеток, я думаю, що Крег вважав би себе щасливим, а свою мрію здійсненою» [4, 416-417].

Але Крег пробував ставити у МХТі, найкращому за його словами театрі у Європі, «Гамлета» з Качаловим у головній ролі. Після перегляду вистави Крег сказав, що гра Качалова була божественною, але не такою, якою він собі уявляв. Що ж стало причиною такого розчарування? Станіславський помилявся, іронізуючи над метою Гордона Крега. Той дійсно приходив у захват від справжнього акторського мистецтва, він вклонявся перед талантом Станіславського, про що із захватом писав в своїй книзі. Проте актори не могли втілити його задуми. Він мріяв про театр ляльок!!! Він писав п'єси для театру ляльок, друкуючи їх у флорентійських мистецтвознавчих журналах, виготовляв та колекціонував театральних ляльок, зокрема сицилійських маріонеток, мав творчі зустрічі з Сергієм Образцовим, був почесним членом УНІМА та кілька років очолював Британську гільдію театру ляльок. Він бачив свої вистави тією образною мовою, яка притаманна лише ляльці. Хіба міг він інакше написати про справжні почуття? «На мою гадку, це [істина акторських чуттів] трохи помітніше на людині, котра застосовує інструмент, що знаходиться поза межами її особи, і котра реалізує свою місію за допомогою цього інструменту» [2, 84]. Адже тут уже йдеться не про міфічну «надмаріонетку», це натяк на актора-лялькаря, що «оживлює інструмент» власними здібностями. «Я вже придумав і почав робити свій інструмент; я маю намір вирушити з ним у мандри й шукати краси» [2, 85].

Але Гордон Крег так і не зробив «свій інструмент». Всі його експерименти з ляльками, численні креслення та мізансценування не знайшли повноцінного втілення у постановках. Не усвідомивши до кінця, чого саме потребує, йому не вдалося здійснити власної мрії, і більшістю своїх вистав він був вкрай невдоволений.

Проте Гордон Крег описав, яка саме необхідна «правда» для «надмаріонетки», та образна, умовна правда, яку відтворює театральна лялька. Основний прийом театру ляльок полягає у незвичній формі проживання актором сценічної правди в момент «пристосовування» власного голосу та почуттів до стороннього об'єкта з порушеними життєвими пропорціями, або взагалі у відсутності схожості з будь-якою істотою, яка могла б колись існувати на земній кулі.

Гордон Крег описував існування образної сценічної «правди», «очищеної» від зайвих емоцій та мімічних прикидань «удавання». Так би мовити «відстороненої правди», яка відкриває свою філософію в містичному колі символів поза матеріальним тілом. Таке почуття досягається шляхом перевтілення в холодну піддатливу матерію, яку описував Дені Дідро у трактаті «Парадокс про актора». «Душа великого актора створена з тієї тонкої субстанції, якою наш філософ [Епікур] сповнював простір; ця субстанція ні холодна, ні гаряча, ні легка, ні важка, вона не віддає переваги жодній конкретній формі, але однаково здатна прибирати їх усі, не зберігаючи ніякої» [1, 56]. Але Крег обожнював Станіславського, реаліста за своїми поглядами на акторське мистецтво, та інших акторів його театру. Він захоплювався глибиною їх емоції, і водночас тонким та

природним її випромінюванням. Крег ніби поєднав початковий матеріал актора від Дідро, та фінальне накопичення внутрішнього матеріалу і створив «надмаріонетку». Холодну та чуттєву, відсторонену та проникливу, та, зрештою, живу і неживу. Він створив новий вид сценічної «правди», правди у театрі ляльок. Але до кінця це не усвідомив. Крег, певно, забув, що за будь-якою маріонеткою стоїть жива людина. Вимагаючи від актора відчуття, поведінки та навіть зовнішньої схожості з лялькою, він не усвідомив, що для його образної концепції людина занадто реальна. Її пластичні можливості не відповідають тій умовності, до якої він прагнув. Але аналізуючи думки Крега стосовно акторської гри, можна знайти підказку для актора-лялькаря, як саме відчувати «правду» в момент творчості. Досягти цього можна наступним чином: «Він [актор] примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й потому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них» [2, 54]. Отже, актор не відчуває правду, завдяки «якби» за Станіславським (це стимулює відчуття образу власним тілом), а віддається уявним образам, які діють не в ньому. «Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який знаходиться поза його особою» [2, 54-55]. А якщо власні образи можуть бути поза власним тілом, то так само слід поступити і з голосом, подихом, почуттями. Саме відчуття власного подиху поза собою і надасть актору відчуття «правди», але відстороненої. Залишилось тільки зорієнтувати образи та інші чуття на власній ляльці.

Наукова новизна. Теоретичні розробки Гордона Крега неодноразово розглядалися лялькарями у контексті пошуку практичних вказівок щодо реалізації його ідей про «надмаріонетку». Проте розгляд теорії «надмаріонетки» з позиції специфіки психофізичного процесу досягнення сценічної правди у театрі ляльок розглядається уперше. Саме погляд на природу сценічної правди у театрі ляльок та пошук шляхів її реалізації у контексті нових акторських технологій може стати базою для подальших досліджень.

Висновки. Незалежно від системи ляльки, її жанрових обмежень та особливостей руху, вона, в більшій або меншій мірі, має підкорюватися своїй власній, умовній правді. Сценічна правда за Г. Крегом – це, так би мовити, відсторонена правда, яка відкриває свою філософію в магічному колі символів поза матеріальним тілом і досягається шляхом перетворення актора в холодну піддатливу матерію. Г. Крег вимріяв образ ідеального актора як «надмаріонетку», холодну та чуттєву, відсторонену та проникливу, та, нарешті, живу і неживу. Він винайшов новий вид сценічної правди, необхідної, насамперед, для лялькаря, але, на жаль, не надав роз'яснень щодо практики її досягнення актором. Але, керуючись його теоретичним спадком, можна зробити припущення щодо практичного втілення теорії «надмаріонетки» у сценічній практиці мистецтва ігрової ляльки. Отже, лялькареві притаманна сценічна «правда» Гордона Крега, завдяки якій він своєрідно перевтілюється та навіть ототожнюється з лялькою-образом. Але це ототожнення з трохи відстороненою істотою може провокувати підсвідомий транс. Якої ж поведінки має дотримуватися лялькар для відчуття правди, описаної Гордоном Крегом, без втрати відчуття власної особистості? Це питання Крег залишив без відповіді, але його теорія «надмаріонетки» безперечно зробила вагомий внесок у розвиток мистецтва театру ляльок. Вагомий, але досі ще ретельно не досліджений. Залишається сподіватися, що творчі розробки цієї видатної, трохи загадкової постаті, привернуть увагу сучасних лялькарів та знайдуть втілення в образній концепції театру ляльок майбутнього.

Література

1. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ Мистецтво, 1966. 146 с.
2. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 320 с.
3. Рубинский А. Ю. Мистическая сущность играющих кукол. Харьков: Тимченко А. Н., 2004. 160 с.
4. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1.: Моя жизнь в искусстве. / ред.: О.Н. Ефремова и др. Москва: Искусство, 1988. 622 с.

References

1. Diderot Denis. (1966). Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
2. Craig, E. G. (1974). About the Art of Theatre. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
3. Rubinskiy A. Yu. (2004). The Mystical Essence of Playing Puppets. Kharkiv: Timchenko A. N. [in Russian].
4. Stanislavskiy, K.S. (1988). Selection of works. Vol. 1.: My Life in Art. O.N. Yefremova i dr. (Eds.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.03.2021
Отримано після доопрацювання 09.04.2021
Прийнято до друку 14.04.2021

УДК 792.73 : 792.028] : 378.147

Цитування:
Крипчук М. В. Естрадный номер як основа навчального концерту. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 239-244.

Krypchuk M. (2021). Variety turn as the basis of an eductional concert. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 239-244 [in Ukrainian].

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради
та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1255-7135
kripchuk@gmail.com

ЕСТРАДНИЙ НОМЕР ЯК ОСНОВА НАВЧАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Метою роботи є аналіз творчого процесу специфіки створення естрадних номерів різних жанрів в умовах навчального концерту. **Методологія** дослідження полягає у використанні таких методів: мистецтвознавчого, компаративного, логічного, узагальнення, що дозволило розглянути проблематику творчих підходів щодо створення підґрунтя для професійного виконавства на естраді. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в якісно новому підході до проблематики створення естрадних номерів в умовах навчального концерту в контексті формування сучасного фахівця естрадного мистецтва. **Висновки.** По-перше, аналіз довів, що для артиста естради, а саме в жанрі конферансу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. По-друге, специфічною особливістю у спілкуванні між об'єктами є принцип взаємодії через глядацьку залу. По-третє, виховання професійної навички імпровізації на естраді є найголовнішою умовою підготовки майбутнього артиста у вищій мистецькій школі. По-четверте, основним принципом роботи в навчальному концерті є оволодіння складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, що потребує постійного «перемикання» способу існування артиста естради. По-п'яте, під час вибору, пошуку та роботи над естрадним образом-маскою вирішальними є основні елементи психотехніки артиста естради. По-шосте, різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради.

Ключові слова: естрадне мистецтво, навчальний концерт, естрадний номер, конферансьє, імпровізація.

Krypchuk Mykola, *Ph.D. in History of Arts, assistant professor at the Department of stage and gala festivals of Kyiv National University of Culture and Arts*

Variety turn as the basis of an eductional concert

The purpose of the article is to analyze the creative process of the specifics of creating a variety of turns of different genres in an educational concert. **The methodology** consists of the use of the following methods: historical (art history), comparative, logical, and generalization, which allowed us to consider the issue of creative approaches as a basis for professional performance on stage. **The scientific novelty** of the obtained results lies in a qualitatively new approach to the issue of creating variety turns in educational concerts in the context of the formation of a modern specialist of variety art. **Conclusions.** Firstly, the analysis proved that for a variety of artists, namely in the genre of the compere's comments, the proposed circumstances are the real circumstances of the concert. Secondly, a specific feature of communication between objects is the principle of interaction through the auditorium. Thirdly, the development of professional skills of improvisation on the stage is the most important condition for the training of future artists in higher art school. Fourthly, the main principle of work in an educational concert is to master a complex form of external and internal attention, which requires a constant «switching» of the way of existence of a variety of artists. Fifthly, when choosing, searching, and working on a variety of image-mask, the basic elements of the various artist's psychotechnics are crucial. Sixthly, various forms of educational concerts are the most important stage in the formation of professional skills of the future variety artist.

Key words: variety art, educational concert, variety turn, entertainer, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Концертно-видовищна діяльність займає чи не найголовніший аспект у структурі світового шоу-бізнесу. Концертна шоу-програма є основним продуктом шоу-бізнесу, що є основою ринку індустрії розваг. Головним елементом архітектоніки концерту є номер, робота над створенням якого починається ще у умовах вищого навчального мистецького закладу.

©Крипчук М. В., 2021

Студенти, які готуються стати артистами естради, з'являються перед публікою зі своїм естрадним номером або номерами, які об'єднуються в навчальний концерт. І хоча артист естради, як і артист драматичного театру, створює певний характер, образ, – все ж, виконання ролі в драматичному спектаклі і виконання номера в концерті має низку істотних відмінностей. Артист драматичного театру у виконанні ролі найчастіше не вступає в безпосереднє спілкування з глядачами (хоча буває і зворотнє, але все ж таки прямий інтерактивний контакт з публікою не є системним правилом для драматичного театру). На естраді публіка стає головним партнером виконавця номера, навіть якщо під час виконання він вступає в спілкування зі своїми партнерами на сценічному майданчику. Оволодіння низкою професійних виконавських прийомів, що дає змогу поєднати сценічний матеріал в цілісну композиційно завершену форму навчального концерту є ключовим та набуває актуальності в контексті мистецької фахової освіти майбутнього артиста естради.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед останніх праць, які висвітлюють проблематику нашого дослідження, необхідно відзначити праці О. Войченко, Н. Донченко, А. Касьяненка, О. Коллегової, М. Крипчука, М. Мельник, В. Мойсеєнка, А. Попової.

У дослідженні М. Крипчука акцентовано увагу на психотехниці артиста естради та доведено, що «артист у своїй психофізичній єдності є для самого себе і творцем і «інструментом» [3, 110]. А. Попова та О. Войченко підкреслюють, що «створюваний твір естрадного мистецтва має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру» [7, 106]. Концерт у дослідженні М. Мельник розглядається як синтетичний жанр сценічних мистецтв. Авторка також звертає увагу на різноманітності мистецьких жанрів та їх специфіки в контексті професійного театралізованого тематичного концерту [6].

У роботах авторами переважно звертається увага на деяких аспектах естрадних номерів, але проблема їх функціонування в умовах начального концерту залишається поза увагою досліджень. Тому є необхідність у теоретичних узагальненнях щодо цього творчого процесу.

Метою статті є аналіз творчого процесу специфіки створення естрадних номерів різних жанрів в умовах навчального концерту.

Виклад основного матеріалу. Суть театру в спілкуванні дійових осіб між собою, а не в прямому зверненні до глядачів. Перш за все, головним чином ведеться на сцені художнє дослідження людського життя і виражається ідея вистави. Інші відносини із глядацькою залою визначає мистецтво естради. Естрадний артист завжди звертається безпосередньо до глядачів і в цьому одна з корінних властивостей мистецтва естради. Зустріч студента кафедри режисури естради та масових свят з глядачами в навчальному концерті повинна вирішувати цілий ряд специфічних завдань, не властивих майбутнім артистам драматичного театру. Найбільш яскраво це відображається на прикладі жанру конферансу, що є мистецтвом живого, імпровізаційного спілкування із глядацькою залою.

Коли ми говоримо, що мистецтво конферансу ґрунтується на імпровізації, треба розуміти, що це не просто імпровізація сама по собі. Можна, наприклад, прекрасно імпровізувати вірші на задану тему в умовах публічного виступу, але в іншому випадку розгубитися, коли публіка пропонує якесь питання. Просто словесна імпровізація поза контактом артиста з публікою до конферансу не має ніякого відношення.

Отже, можна зробити практичний висновок: не будь-який артист-імпровізатор може стати конферансьє. Потрібна імпровізація в спілкуванні, у відповіді, в реакції на створену проблемну ситуацію. Окрім цих якостей, потрібно володіти почуттям гумору, високим культурним рівнем, усвідомленням відповідальності, цікавими зовнішніми даними, неординарним іміджем, тобто всіма тими якостями, які дають артисту право імпровізувати в спілкуванні з публікою.

Важливою професійною якістю конферансьє, яка виховується в навчальному концерті, є здатність і навичка пристосовуватися до нової аудиторії в кожній новій програмі. В принципі, артист естради будь-якого жанру в тому чи іншому ступені зобов'язаний володіти подібною навичкою. Навіть у найбільш жорстко організованих (з точки зору техніки виконання) номерах у кожному новому концерті артист вносить більш-менш значні корективи в свій виступ. У будь-якому жанрі «акторові естради необхідно володіти навичками тонкого сприйняття відповідних реакцій аудиторії, миттєвої переробки цієї інформації та коригування свого виступу» [1, 176].

Але найбільш активно проявляється пристосування в кожному новому концерті до нової аудиторії, простору зали і сцени, міста і

країні, пори року і погодних умов, соціальному, віковому, професійному складу публіки і т.п. проявляється в жанрі конферансьє. Слід підкреслити, що реакція на весь спектр цих змін – обов'язок конферансьє.

Потрібно зауважити, що запропоновані обставини в мистецтві естради часом означають зовсім не те, що під цим терміном мають на увазі в драматичному театрі. Реакція глядацької зали має величезне значення, може змусити концерт звернути в непередбачуваний напрямок, змінити місцями номери, вилучити якісь з них, спонукати конферансьє скоротити або подовжити концерт. Звичайно, і в драматичному театрі зал може бути непередбачуваний в своїх реакціях, проте непередбачені реакції не можуть не внести радикальні зміни в спектакль під час його виконання. І якщо зміна послідовності номерів в концерті для естради річ абсолютно звичайна, то важко уявити собі, що в драматичному спектаклі через реакцію аудиторії можна змінити місцями першу і другу дію.

Потрібно звернути увагу на дієву природу запропонованих обставин в мистецтві естради взагалі, і в конферансі особливо. Для артиста естради, зокрема в жанрі конферансу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. І тут немає ніякого протиріччя.

Зал для глядачів реальний, але те, як він поведе себе глядач під час навчального концерту, є вже обставина, яка для артиста стає запропонованою. У той же час звернемо увагу на інший аспект. Розглянемо наприклад, виступ естрадного оповідача, артиста розмовного жанру з монологом або фейлетоном, артиста-конферансьє, – тобто ті жанри, які більш за інших припускають пряме вербальне спілкування із глядацькою залою і, отже, реальність запропонованих обставин.

Адже йдеться не про побутову розмову, а про художнє спілкування. Навіть найменша реприза, випадок, описаний в монолозі, короткий анекдот, що виникає імпровізаційно, не кажучи вже про естрадну розповідь, – все це містить ситуаційні аспекти. По суті, навіть найменша реприза, анекдот – це маленька розповідь, де є дійові особи, характери, мінливі ситуації, зав'язка, кульмінація, розв'язка. І, що дуже важливо, у всьому цьому є свої запропоновані обставини.

І оповідач, фейлетоніст, конферансьє повинні вірити в обставини цієї розповіді, репризи, анекдоту і, таким чином, занурювати в ці обставини глядача. Однак, навіть якщо виконується естрадний скетч або сюжетний естрадний номер, де естрадні запропоновані обставини за структурою найбільш схожі з театральними, – навіть в цьому випадку необхідність спілкування з глядацькою залою, обумовлене природою естради, не дозволяє артисту до кінця зануритися в запропоновані обставини, побудувати «четверту стіну», забути про публіку.

Звернімо увагу на алгоритм сценічної дії, а саме: конферансьє вимовляє репризу – він в запропонованих обставинах розповіді; через 10 секунд йде реакція залу, іноді навіть репліка глядача, – і конферансьє вже знаходиться в реальних обставинах концерту, реагуючи імпровізаційно на реакцію публіки; ще через 10 секунд він вимовляє новий жарт (знову маленька розповідь) – і знову він в запропонованих обставинах цієї розповіді. І так далі. Відбувається контрастне чергування та постійно «перемикається» спосіб існування, або, можна сказати, йде зміна позиції виконавця.

Це «перемикання», постійна зміна запропонованих обставин розповіді на реальні запропоновані обставини концерту, необхідність миттєвого переходу від одного до іншого і є однією з головних труднощів в психотехніці конферансьє. Потрібна не просто максимально розвинена здатність до віри в запропоновані обставини, необхідна професійна навичка миттєвого і багаторазового входження в них. Саме це й є одним з важливих завдань під час створенням навчального концерту.

Конферансьє є посередником між артистами і глядацькою залою, виконуючи технологічний прийом сценарно-режисерського ходу програми. В цьому творчому процесі на перший план виступають основні функції конферансьє, його генеруюча роль як носія загальної архітектоніки концерту яка виявляється в наступних параметрах.

По-перше, у створенні святкової сценічної атмосфери. Це є одним з найважливіших законів мистецтва естради. Слід звернути увагу на те, «що поряд з гострою соціальною спрямованістю, естрада розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. У зв'язку з цим не можна не помітити неодмінне прагнення естрадних жанрів до помітності, незвичайності, різноманітності. Це прагнення відповідає насамперед бажанням людини наситити своє святкове дозвілля, свій відпочинок новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями. Адже

саме цими якостями і відрізняється свято від буднів» [1, 19].

По-друге, конферансьє готує глядача до сприйняття кожного наступного номера. Естрадний концерт – це низка номерів, що часто змінюється, різманітність музики, костюмів, темпоритмів, тем і сюжетів, жанрів, трюків, ефектів. Саме слово «концерт» означає «змагання» [8]. У музиці це змагання інструментів і музичних тем, на естраді – змагання номерів і артистів. А там, де змагання, – там боротьба, протистояння. Саме цей аспект є підґрунтям конфлікту у концертній програмі, що потрібно враховувати студентам під час створення єдиної видовищної дії. Найчастіше в подібних концертах немає сюжету, тому конфлікт відбувається на рівні зіткнення естрадних номерів та трюкової частини концертного дійства. Це є принциповою різницею конфлікту концерту від драматичного спектаклю. Винятком є театралізована форма з драматичним конфліктом, де є персоніфікація. Глядач естрадного концерту спочатку налаштований на часту зміну вражень. Але кожний номер є різним і несе своє специфічне навантаження у загальній концепції образного вирішення програми. Якщо один номер веселий і ексцентричний, інший – ліричний; один – легкий і невигадливий, в іншому – глибока соціальна або моральна тема, і так далі.

Саме конферансьє готує до цих змін глядача. Грати ліричний номер після ексцентричної клоунади для артиста дуже важко. Та й глядачеві дуже складно миттєво налаштуватися на нову хвилю сприйняття. І надзвичайно важко сприймається глядачем, коли ця перебудова відбувається вже під час номера. Це може загрожувати навіть неадекватною реакцією глядача. Наприклад, реприза, що розрахована на глибокий душевний відгук з боку зали, раптом може викликати сміх, який виникає за законом інерції глядацького сприйняття. Це «вибиває артиста з сідла», часто виникає внутрішня паніка, розгубленість. У цьому сенсі страждає художній результат.

Для того, щоб цього не відбувалося, конферансьє зобов'язаний змінити настрій залу, занурити його в атмосферу номера, підготувати його до нового сприйняття. Тим самим, він впливає на формування і зміну запропонованих обставин по ходу концерту. Особливо це необхідно там, де в концерті поруч знаходяться контрастні номери за жанрами і тематикою.

У конферансі дуже важливо дотримання міри в співвідношенні жорсткого малюнка і імпровізації. Це пов'язано з тим, що естрадне мистецтво пропонує досить жорсткі вимоги до форми. І якщо всередині цієї форми не буде місця імпровізаційному самопочуттю, то це призведе до неорганічності виконавської техніки.

Потрібно не тільки оцінити несподівану подію, питання із зали, непередбачувану реакцію публіки, – але, і миттєво знайти у власному арсеналі художнього матеріалу, а саме: необхідну репліку, афористичну фразу, репризу. Для цього потрібні специфічні здібності, достатньо розвинена і гнучка пам'ять, але більшою мірою – досвід, який починає набуватися по-справжньому тільки в навчальному концерті у вищій школі. Підготовча робота не тільки дозволяє в потрібний момент використовувати заздалегідь підготовлений матеріал, але і сприяє виробленню професійних навичок імпровізаційного виступу.

Навіть виконання заздалегідь заготовленої репризи вимагає імпровізації, адже необхідно підготувати до неї публіку і далі продовжувати концерт. Складність полягає в тому, що заздалегідь підготувати це неможливо. Отже, для жанру конферансу навчальний концерт є основним засобом набуття імпровізаційних навичок в безпосередньому спілкуванні з публікою.

Коли на естраді двоє ведуть розмову, то насправді їх троє – додається глядацька зала. Студент повинен спілкуватися із залом (також і «через партнера»), чекати і провокувати його на реакцію. Він повинен спілкуватися з ним: кепкувати, закликати, лицедіяти для нього, одним словом, «грати» з глядацькою залою. «Грати з залом» є ключовим словосполученням. Можна згадати безліч чудових монологів, звернених до глядацької зали, у виконанні українських артистів. Тут у способі існування і спілкуванні актора з публікою виникає справжній органічний синтез театру та естради під час створення сценічного образу. Саме на специфічному естрадному способі спілкування зосереджує увагу мистецтвознавець О. Коллегова [2].

В естрадному мистецтві сценічний образ передбачає органічне поєднання характеру та характерності. Роботу над сценічним образом краще починати з його зовнішнього прояву, а не з визначення характеру, тому що на естраді навіть правильно знайдений характер без вираження його в яскравій, помітній, точно знайденій характерності не створює образу

персонажа у всій його повноті. Зовнішні виразні засоби на естраді відіграють вирішальну роль у створенні сценічного образу. Знайдена артистом зовнішня характерність диктує йому поведінку, органічно виражає внутрішню суть персонажа.

Зовнішні засоби виразності на естраді повинні бути лаконічними, яскравими, запам'ятовуватися. Тому від артиста вимагається вміння одним жестом, позою, мімікою висловити суть образу та миттєво «увійти в образ». «Подія в номері часто ґрунтується не тільки на фабульній, а й на трюковій складовій» [4, 201].

Робота естрадного артиста над образом – найтонший процес. Артист естради, як правило, зберігає своє власне «Я», неповторність своєї індивідуальності. Він створює образ персонажа, натяком, рухом, жестом, інтонацією, словом – деталлю, що є своєрідною формою перевтілення на естраді. Таким чином, прагнучи виявити внутрішню суть персонажа номера (монологу, фейлетону, пісні, куплетів тощо), артист «малює» різні характери одним яким-небудь точно засобом виразності. На сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва можна говорити про акторські маски А. Данилка з його Вєркою Сердючкою, К. Новикової з її тіткою Сонею, В. Мойсеєнка та В. Данильця, А. Касьяненка з його «калейдоскопом» естрадних зірок.

Коли йдеться про маску як створений артистом сценічний образ, треба мати на увазі одну з головних її особливостей: своєрідність, зовнішню виразність, характерність. Маска актора, незважаючи на її, здавалося б, канонічну природу, завжди знаходиться в розвитку, неминуче змінюється, залежно від часу та змісту виконуваних творів. Вона потребує чималих резервів виконавських прийомів, фарб та інтонацій, виразних засобів. Дослідниця А. Медведева підкреслює, що «маска є безперечною домінантою створення художнього образу у творчості акторів» [5, 408].

Естрадний образ-маска, не наділений справжніми почуттями, думками актора-виконавця, здатен розсмішити глядача, але ніколи не змусить замислитися. Тому питання самобутньої естрадної маски не знімає проблеми індивідуальності артиста. Вибір, пошуки та робота над естрадним образом-маскою визначаються не тільки тими творчими завданнями, які ставить перед собою артист. У цьому процесі вирішальними є основні елементи психотехніки артиста естради, що ретельно розвиваються та удосконалюються в навчальному процесі.

Дуже часто під час роботи над номерами розмовного жанру в навчальному концерті естрадна манера виконання характеризує два аспекти, а саме: трюк і «гра» з глядацькою залою. Відзначимо, що гра із залом для глядачів – не просто розмова з публікою. Можна базікати з глядачами і при цьому абсолютно не спілкуватися з ними, а вже про гру і мови не йде. Гра з залом, як і з партнером, – не тільки діалог. Іноді цей процес відбувається і поза прямим зверненням до партнера і без тексту. Постійна апеляція до глядацької зали без прямого текстового звернення до неї, запрошення глядачів до діалогу, воління до співчуття і розуміння залу, вимога підтримки і виправдання власних вчинків (даний прийом часто використовується виконавцями в гумористичному телешоу «Студії квартал-95») – це і є гра з залом, яка створює у глядача відчуття не відстороненого спостерігача, а справжнього учасника дії.

Активний контакт виконавця номера будь-якого жанру з публікою є неодмінною умовою майстерності естрадного артиста. Однак, до кінця підготувати номер в творчому процесі репетиційної або навчальної аудиторії ніколи не вдається. Остаточно він може бути сформований тільки в умовах зустрічі з публікою. У вихованні майбутнього артиста естради такою зустріччю і є перш за все навчальний концерт.

Різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради, що дозволяють зробити остаточне формування естрадного номера студента, розвивають почуття специфіки існування актора на естраді і навички імпровізації в спілкуванні з глядацькою залою.

Студент-випускник факультету режисури естради завжди з'являється на професійній сцені з готовим репертуаром, основу якого складають естрадні номери. Тому навчальний концерт, в якому відбувається створення майбутнього професійного репертуару артиста естради, займає визначне місце у вихованні фахівця естрадного мистецтва.

Новизна роботи отриманих результатів полягає в якісно новому підході до проблематики створення естрадних номерів в умовах навчального концерту в контексті

формування сучасного фахівця естрадного мистецтва.

Висновки. Результати проведеного дослідження дають змогу зробити такі висновки. По-перше, аналіз довів, що для артиста естради, а саме в жанрі конферансу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. По-друге, специфічною особливістю у спілкуванні між об'єктами є принцип взаємодії через глядацьку залу. По-третє, виховання професійної навички імпровізації на естраді є найголовнішою умовою підготовки майбутнього артиста у вищій мистецькій школі. По-четверте, основним принципом роботи в навчальному концерті є оволодіння складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, що потребує постійного «перемикання» способу існування артиста естради. По-п'яте, під час вибору, пошуку та роботи над естрадним образом-маскою вирішальними є основні елементи психотехніки артиста естради. По-шосте, різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради.

Література

1. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 190 с.

2. Коллегова Е. А. Природа внутренней техники актёра эстрады : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 2012. 29 с.

3. Крипчук М. В. Аспекти психотехніки в театрі і на естраді (компаративний аналіз). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНТУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (Вип. 41). С. 105–111.

4. Крипчук М. В. Проблем формування режисерського задуму сучасного естрадного номера. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНТУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (Вип. 35). С. 198–204.

5. Медведева А. С. Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн. Київ: ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 405–408.

6. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.

7. Попова А. Б., Войченко О. М. Театральність як елемент художньої структури вокального виконавства. Культура і сучасність. Київ : Міленіум, 1999. № 1. С. 103-107.

8. Словник іншомовних слів. URL: https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EA%EE%ED%F6%E5%F0%F2 (дата доступу: 05.01.2020).

References

1. Klitin S. S. (1987). Variety: Problems of theory, history, and methodology. Leningrad: Iskusstvo, 190. [in Russian].

2. Kollegova E. A. (2012). The nature of the inner technique of a pop actor: author. dis. … Cand. art history: 17.00.01. Moscow. 29 p. [in Russian].

3. Krypchuk M. V. (2019). Aspects of psychotechnics in theater and on stage (comparative analysis). Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. V. Hnatyuk. Series: Art History. Ternopil: TNTU named after V. Hnatyuk Publishing House. № 2 (Issue 41). Pp. 105–111. [in Ukrainian].

4. Krypchuk M. V. (2016). Problems of formation of the director's idea of a modern variety show. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. V. Hnatyuk. Series: Art History. Ternopil: TNTU named after V. Hnatyuk Publishing House. № 2 (Issue 35). Pp. 198–204. [in Ukrainian].

5. Medvedeva A. S. (2019). Mask as an element of theatrical culture: a scientific reflection. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. Kyiv: IDEA-PRINT LLC. № 2. P. 405–408. [in Ukrainian].

6. Melnyk M. M. (2009). Theatrical thematic concert as a synthetic genre of performing arts: author's ref. dis. … Cand. art history: 26.00.01. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].

7. Popova A. B., Voichenko O. M. (1999). Theatricality as an element of the artistic structure of vocal performance. Culture and modernity. Kyiv: Millennium. № 1. P. 103-107. [in Ukrainian].

8. Dictionary of foreign words. URL: https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EA%EE%ED%F6%E5%F0%F2 (access date: 05.01.2020). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021

УДК 792.09

Цитування:
Татаренко М. Г. Режисура сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє: стилістичні і концептуальні новації. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 245-250.

Tatarenko M. (2021). Directing of the contemporary French avant-garde theater Nanter-Amandier: stylistic and conceptual innovations. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 245-250 [in Ukrainian].

Татаренко Марина Генадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-6838-3560
marina-lada-2012@ukr.net

РЕЖИСУРА СУЧАСНОГО ФРАНЦУЗЬКОГО АВАНГАРДНОГО ТЕАТРУ НАНТЕР-АМАНДЬЄ: СТИЛІСТИЧНІ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ НОВАЦІЇ

Мета роботи. Розгляд стилістичних та концептуальних новаційних ідей режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні емпіричного, мистецтвознавчого, аналітичного, аксіоматичного, функціонального методів дослідження концепту ідей авангардної режисури театру Нантер-Амандьє, її новацій та пошуків радикальних реформувань сценічної майстерності, феноменальних художньо-творчих прийомів постановки театральних форм. **Новизна** дослідження. Вперше здійснений емпіричний аналіз та обґрунтування концепту ідей авангардної режисури театру Нантер-Амандьє, її новацій у пошуку оригінальних художньо-творчих рішень сценічних форм. **Висновки.** Режисери сучасного французького авангардного театру Ж.-П. Вінсент, Ж.-Л. Мартінеллі та Ф. Кен вдало здійснювали втілення новаторських художніх прийомів перетворюючи оточуючу сучасну людину реальність і транслювали її глядачу – в цьому розривається тісний взаємозв'язок мистецьких інтенцій з соціокультурним середовищем. Змалювання світобуття сучасними режисерами французького авангардного театру вирізняється глибинним та цілісним його переосмисленням відповідно специфіці суспільно-історичних процесів, розвитку науково-технічного прогресу, загальної філософсько-естетичної картини світу та ін.

Ключові слова: авангардний театр, режисер, актор.

Tatarenko Maryna, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Directing and Actor Skills, Kyiv National University of Culture and Arts*

Directing of the contemporary French avant-garde theater Nanter-Amandier: stylistic and conceptual innovations

The purpose of the article is consideration of stylistic and conceptual innovative ideas directed by the modern French avant-garde theater Nanter-Amandier. **The methodology** consists of the application of empirical, art history, analytical, axiomatic, functional methods of researching the concept of ideas of avant-garde directing of Nanterre-Amandier theater, its innovations, and search for radical reforms of stage skills, phenomenal artistic techniques of theatrical forms. **Scientific Novelty.** For the first time, empirical analysis and substantiation of the concept of ideas of avant-garde directing of the Nanterre-Amandier Theater, its innovations in the search for original artistic and creative solutions of stage forms. **Conclusions.** Directors of the modern French avant-garde theater J.-P. Vincent, J.-L. Martinelli and F. Ken successfully embodied innovative artistic techniques by transforming the reality surrounding the modern human and transmitting it to the viewer - this breaks the close relationship of artistic intentions with the socio-cultural environment. The depiction of the world by modern directors of the French avant-garde theater is characterized by a deep and holistic rethinking of it in accordance with the specifics of socio-historical processes, the development of scientific and technological progress, the general philosophical and aesthetic picture of the world, and others.

Key words: avant-garde theater, director, actor.

Актуальність теми дослідження. Режисерський театр у Франції затверджувався у контексті розвитку натуралізму, символізму та модерну, проте і на сучасному етапі розвитку французької театральної режисури філософсько-естетична, художня модель,

©Татаренко М. Г., 2021

запропонована авангардним театром лишається однією з найцікавіших для теоретичних досліджень та мистецьких практик, незважаючи на кардинальне парадигматичне зрушення сучасної культури, спровоковане дискусією про театр модерну і постмодерну, а також суттєво інші умови трансляції та функціонування театральної культури.

Розвиток французької авангардної театральної режисури наразі відбувається в контексті збагачення класичних для даного напрямку тенденцій новаторськими ідеями, що відповідають вимогам сучасності.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерельна база наукових досліджень еволюції авангардного театру як одного з найсучасніших сценічних форм досить масштабна. Дослідники наголошують на тому, що стилістичні і концептуальні знахідки авангардного театру ХХ ст. надали широкі можливості театральній режисурі оновлення засобів ідейно-емоційної виразності, відкрили світовому театральному мистецтву великий сценічний простір у розумінні побудови сценічного буття, відкрили шлях розмаїття його інтерпретацій. Що стосується теоретико-методологічного дослідження режисерської діяльності сучасного французького театру Нантер-Амандьє наукове обґрунтування ще не здійснено, але театрознавці, мистецтвознавці критики сценічної діяльності Ф. Моріс, Д. Вашкевич, С. Сейферт, В. Клоц, К. Дузу у статтях наукових журналів, інтернет ресурсах та періодичних виданнях охарактеризували творчі надбання та здійснили аналіз новітніх художніх прийомів режисера П. Дебоша, що очолив цей театр на початку його заснування та здобутки режисерської діяльності Ж.-П. Вінсента, Ж.-Л. Мартінеллі, Ф. Кена (1990-2020 рр.), й у театральних нарисах Ж.-П. Вінсента, Ф. Кена, Б. Шартро висвітлили свої режисерські практики.

Метою роботи є розгляд стилістичних та концептуальних новаційних ідей режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. девальвація традиційних для європейської театральної практики попередніх століть психологічних та вербальних компонентів вистави зумовила переоцінку потенціалу сценічної дії, що не вичерпується можливостями театрального майданчика, а пов’язане з новим осмисленням не стільки зовнішньої форми, скільки змістового наповнення театру в цілому. Це стало приводом для подальшого розвитку театру на кількох рівнях: рівні виробництва звичайних вистав, що задовольняють традиційні запити глядача, і на рівні ідеї розкриття сенсу людського існування.

Зазвичай термін «авангард» (від фр. «avant-garde» – передовий загін) використовується як певна узагальнена назва течій в європейському мистецтві, що виникла на межі XIX-XX ст. і, виражаючись у полемічній формі, вирізняється проникненням пафосу руйнування канонів класичної естетики, експериментальним підходом до художньої творчості, що є відмінним від рамок традиційних естетичних уявлень, з використанням оригінальних, новаторських засобів виразності, підкресленим символізмом художніх образів [7, 64].

Сучасні науковці відносять до головних рис, що детермінують театральний авангард як стилеутворююче та культурне явище радикальний утопізм, основою якого є комплекс відвертих утопічних соціально-політичних концепцій, що продиктовані крайнім ступенем історичного та культурного песимізму; відчуття глибокої кризи доби – з одного боку та вірою у можливості повернення до духовних першооснов через перетворення універсуму шляхом проективної реалізації особливих художніх та естетичних практик – з іншої, А. Приходько, розглядаючи мистецтво авангарду як «одне з найбільш значущих явищ – репрезентантів культуротворчого процесу ХХ століття» [2, 1], стверджує, що авангардний твір (у цьому випадку – вистава авангардного театру) є унікальним мистецьким проектом, що існує в безпосередньому діалогічному зв’язку творця та реципієнта, перший з яких транслює власні інтенції в специфічному сенсоутворюючому і концептуальному вимірах, а другий – сприймає їх у формі готового мистецького твору відповідно до власних художніх запитів та унікального особистісного досвіду трактування творчих проявів.

Одним із найвідоміших сучасних європейських авангардних театрів є театр «Нантер-Амандьє», який було засновано в 1965 р. театральною трупою, очолюваною бельгійським актором і режисером П. Дебошем. Після організації та проведення першого Нантерського фестивалю під шатром в місті Кот-де-Амандьє компанія стає відомою під назвою «Théâtre des Amandiers». У результаті досягнення згоди з міською владою про створення Будинку культури в Нантері в 1969 р. було відкрито тимчасове приміщення

Театру Амандьє під керівництвом режисерів П. Дебоша та П. Лавіля [5].

У 1971 р. в рамках політики французької театральної децентралізації було створено Національний драматичний центр Нантера, а за кілька років, у 1976 р. відкрито сучасне приміщення Театру Амандьє. Режисеру П. Шеро, який очолював театр у 1982-1990 рр., вдалося зробити його одним із найпрестижніших брендів французького театру [5]. Відповідно репертуарній політиці режисера, класичні твори «Пер Гюнт» Г. Ібсена, «Отель де Франс» (імпровізація на тему п'єси «Платонов» А. Чехова (1987 р.), «Гамлет» У. Шекспіра (1988 р.), «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра органічно відтіняли постановки п'єс сучасного французького драматурга Б.-М. Кольтеса, новаторські драматичні твори якого («Західна набережна», «В самотності бавовняних полів», «Повернення в пустелю» та ін.) характеризуються сильною тенденцією до універсальної гібридизації форм та поетичністю – окремі його дидаскалі (надана драматургом інструкція, що сприяла вірній інтерпретації акторами авторського тексту) пов'язані з віршем настільки, що, на відміну від функцій управління, що передана традиційному вказуванню сцени, вони кидають виклик режисеру, межуючи з репрезентуємим (вистава «Битва негра з собаками»)[4, 573].

У 1990 р. художнє керівництво театром під назвою «Nanterre-Amandiers» бере на себе колишній актор трупи Ж.-П. Вінсент і за кілька років кардинально змінює структуру та художній проект закладу, визначає нові стосунки з акторами та процесом постановки вистав, що активно механізується [9].

Перша режисерська постановка Ж.-П. Вінсента, що стала безсумнівним успіхом – «Справа Лурсіна» Лабіша (1966 р.) визначила стилістику його творчості, насичену відчуттям їдкого глузування. Він інсценізував твори П. Маріво, А. де Мюссе та П. Клоделя, а в 1990 р. у співпраці з драматургом Б. Шартре створює трилогію «Едип і птахи» за творами Софокла та Арістофана. Сценічний варіант розроблений режисером Ж.-П. Вінсентом, не зважаючи на збереження драматургічної концепції історії Едіпа без історичної відчуженості, не позбавлений іронічних актуалізуючих акцентів. Головний герой (у виконанні А. Рекоіна) ставить власний політичний театр та психодраму, розігрує сцену свого життя, театр в театрі, що стає лише менш ілюзорним та відповідно реалістичним з розвитком сюжету.

За одинадцять років творчої діяльності на посаді художнього керівника театру Ж.-П. Вінсент перетворив його на інститут істинно французького театру, наголошуючи, що основний принцип його театральної діяльності спирається на впевненість, що сценічна дія повинна бути веселою.

Надаючи перевагу комедіям, в листопаді 1993 р. режисер здійснює постановку п'єси «Войцек» Г. Бюхнера – одного з перших авторів, у яких найважливішим інструментом драматичної оповіді та філософським стрижнем творчості, що проявлявся на рівні мови та структури, став метадраматизм, [3, 17] запросивши на головну роль Д. Отоя [10], який майстерно розкрив один з ключових образів постклассичної драматургії, поєднавши риси грішника, бунтаря, аутсайдера та божевільного, який ставить під сумнів доцільність соціальної системи, релігії, моралі та головування будь-якої з можливих ідеологій [3, 15].

Прихильник ансамблевої концепції та драматургії, Ж.-П. Вінсент надавав перевагу інсценізації творів класики французької літератури – Ж.-Б. Мольєра, Расіна, Корнеля, а також німецької драматургії – від Г. Лессінга до Г. фон Клейста, від Д. Граббе, Г. Бюхнера та Б. Брехта до Т. Бернхарда.

Надзвичайно цікаве виявлення в режисерській творчості Ж.-П. Вінсента отримала постановка «Убю, король» А. Жаррі, яку теоретиками і практиками театрального мистецтва визнано найвідомішим твором авангардного театру. Г. Козінцев стверджує, що дата постановки (п'єса А. Жаррі «Король Убю» поставлена на сцені театру Евр 10 грудня 1896 р.) стала датою народження «нового театрального століття» [1, 34].

На думку режисера, п'єса «Убю король» відмічена «дитинством, дурістю та анархізмом, що є справжньою провокацією для уяви, яку ми повинні одного разу поступитися: справжня пригода, про яку ніхто не знає, як її здійснити» [6]. Відповідно до творчого бачення Ж.-П. Вінсента, всесвіт п'єси «Убю король» представляє собою всесвіт трансгресії та регресії, при чому останнє є умовою можливості першого і навпаки.

Лейтмотивом вистави стає позиціювання режисером Альфреда Жаррі як далекоглядного попередника провідних рухів XX ст. – сюрреалізму, театру жорстокості А. Арто, театру абсурду Е. Іонеско, модерністської епатажної літератури Б. Віана та ін. у постановці Ж.-П. Вінсента фарс набуває диктаторських масштабів і лише метафора стає

адекватним ключем для прийняття безладів, народжених шаленою тиранією Убю (С. Багдасарян) над його царством. Не задовольнившись узурпацією державної влади він та його мати (Е. Кесслер) викликає серед населення сильний жах, що стає приводом для повстання і еміграції тиранів у Франції.

З 2002 р. головним режисером театру стає Ж.-Л. Мартінеллі, який у 1993-2000 рр. керував Національним театром Страсбургу. Мистецький проект нового очільника театру було спрямовано на розвиток творчого напрямку Північ-Південь, організацію міжнародних гастролей і поєднання в репертуарі сучасних та класичних п'єс (зокрема, репертуар було розширено виставами «Платонов» А. Чехова, 2002 р.; «Андромаха» Ж. Расіна, 2003 р.; «Жертви» Л. Годе, 2004 р.; «Швейк в Другій світовій війні» Б. Брехта та Г. Ейслера, 2005 р.; «Клінікер» Л. Нореса, 2007 р.; «Подробиці» » Л. Нореса, 2008 р.; «Медея» М. Рукутта, 2009 р.; «Ляльковий будинок» Г. Ібсена, 2010 р.; «Федра» Ж. Расіна, 2013 р. та ін.).

У 2012 р. Ж.-Л. Мартінеллі здійснив постановку вистави «Британік» Ж. Расіна, в якій ілюструється епізод з римської історії, розказаний Тацитом.

Сценограф Ж. Таше пропонує глядачу увійти в театральний момент через звук води, дощу на світанку та спогадів про росу: «завіса відкривається прологом видатної краси: німий образ жіночого болю, силует, розсіяний за прозорою ширмою, сіра завіса часу, що йде в минуле…» [11]. Завіса підіймається і відкриває красиву сцену: монументальна дуга кола ніби вирізняє арену, на якій будуть відбуватися бої персонажів один з одним та із власними особистостями.

Ж.-Л. Мартінеллі пропонує глядачу театр образів, в якому зароджується гра відголосків та конфронтації. В побудові мізансценічного малюнку режисер-постановник використовує прийом театралізованого ієратизму (від грецького hieratikos – культовий, священний) – урочистої застиглості та відстороненості композиції і трактування постатей в суто фронтальних позах, з нерухомим поглядом, що характерний для мистецтва давнього світу та середньовіччя.

У 2014 р. художнім керівником театру стає Ф. Кен, розпочавши реалізацію новаторських проектів. Перша ж вистава «Свербіння крил» (2003 р.) отримала визнання на всіх європейських театральних фестивалях, а наступні постановки – «З натури», «Ефект Сержа», «Меланхолія драконів» та «Swamp Club» («Болотний клуб») були одними з найвитонченіших в програмі Авіньйонського фестивалю. Багато в чому це було зумовлено основними принципами роботи «Віваріум Студіо», розроблених Ф. Кеном: вистава та її сюжет виникає на основі матеріалу, зібраного з заявленої в назві теми; в сценічному просторі постановник створює замкнений на собі самому мікрокосм, в якому налагоджено схожий на реальне життя побут; актори не грають, не змінюють себе для ролі, а лишаються самі собою і роблять банальні побутові дії; глядачу пропонується спостерігати за постановкою, так само, як якщо би він був у тераріумі.

Вражаючим новаторством постановки в стилістиці класичного німецького романтизму вирізняється вистава «Каспар Вестерн Фрідріх», постановку якої Ф. Кеном було здійснено в лютому 2016 р. Завдяки оригінальності режисерського підходу (у цій виставі Ф. Кеном розроблено не лише інсценування, а дизайн, та сценографію) глядач спостерігає як атмосферні полотна художника оживають, а ключем до цього дива стає перенесена художником фігура флегматичного та виснаженого спостерігача (фламандський актор Й. Лейзен), погляд якого спрямований на ландшафт: він споглядає на гори Баварії, безлюдні узбережжя Балтійського моря та природні закутки Померанії, що нагадують застиглі уривки «фентезі» з образами надзвичайно містких, поєднаних в драматичному діалозі символів.

У листопаді 2018 р. відбулася прем'єра вистави «Парк краху. Життя одного острову», в якій режисер знову звертається до теми ізольованої від решти світу групи людей – на очах глядача вони мають винаходити новий світ.

Відповідно до філософії режисера театральна вистава є актом споглядання мистецтва, як вищої естетичної насолоди – сплетення візуального ряду, що не містить чітких вербальних елементів та звичної динаміки подій створює видовище з таємничого світу співтворення краси на сцені будь-якими доступними засобами, ілюзіон, що розширює межі реальності як медитація або гіпноз.

Не менш медитативною є безсюжетна вистава «Ніч кротів», в центрі якої дивовижний напівзруйнований світ, населений тваринами-копачами, які живуть власним життям у норах. Надзвичайно велике значення режисер відводить звуку – посилене мікрофонами дихання, хрипи та електронні

шуми тримає глядача в постійному напруженні. Ф. Кен урівноважує недостатність традиційних вербальних елементів різноманітним павутинням граматичних та звукових тропів, що робить постановку власне поетичним виміром. Іншими словами, візуальний ряд вистави та її аудіальні елементи впливають на чуттєвість, що виходить за межі власного значення, через уявне бачення, що призводить до інтуїтивного пізнання. Таким чином, троп є іманентним, дологічним джерелом як образу, так і відчуття [8]. Філософсько-естетичні світоглядні мотиви режисера проявляються в характерних для його творчого почерку рисах і стають ключем до постановки. Художня мова європейського авангардного драматичного театру характеризується відмовою від тенденції натуралістичної репрезентації, подоланням вербальної тотальності, розкладенням фігуративності та підкресленим фізіологізмом.

Новизна дослідження. Вперше здійснений емпіричний аналіз та обґрунтування концепту ідей авангардної режисури театру Нантер-Амандьє, її новацій у пошуку оригінальних художньо-творчих рішень сценічних форм.

Висновки. Отже, розвиток режисерського театру у Франції безпосередньо пов'язаний з теорією синтезу мистецтв, основою якої є відома творча концепція Р. Вагнера про «союз усіх мистецтв» – гезамткунстверк (Gesamtkunstwerk'a): поява нових театральних концепцій, спрямованих на художнє перетворення дійсності методом взаємодії елементів різноманітних видів та жанрів в єдиному творі посприяла значним трансформаціям в межах сценічного простору. Режисери сучасного французького авангардного театру Ж.-П. Вінсент, Ж.-Л. Мартінеллі та Ф. Кен вдало здійснювали втілення новаторських художніх прийомів перетворюючи оточуючу сучасну людину реальність і транслювали її глядачу – в цьому розривається тісний взаємозв'язок мистецьких інтенцій з соціокультурним середовищем.

Змалювання світобуття сучасними режисерами французького авангардного театру вирізняється глибинним та цілісним його переосмисленням відповідно специфіці суспільно-історичних процесів, розвитку науково-технічного прогресу, загальної філософсько-естетичної картини світу та ін.

Література

1. Жарри А. «Убю король» и другие произведения: пьесы, романы, эссе. Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. 603 с.

2. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі XX століття : автореферат дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2016. 18 с.

3. Ставицкий А. В. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. Санкт-Петербург, 2012. 26 с.

4. Douzou C. Qu'est-ce que le contemporain au théâtre? Dans Revue d'histoire littéraire de la France. 2013. № 3. Vol. 113. pp. 569-582.

5. Histoire du theatre. Nanterre-Amandiers. URL: https://nanterre-amandiers. com/ theatre/histoire (дата звернення : лютий 2021).

6. Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, avril 2009 propos recueillis par Pierre Notte, secrétaire général de la Comédie-Française. URL: https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-uburoi0809.pdf (дата звернення: лютий 2021).

7. Picchione J. The New Avant-garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 310 p.

8. Rafis V. A l'orée du langage. Séquence poétique et symbolisme des sons dans le théâtre de Jon Fosse. Images Re-vues. 2009. Issue 7. URL : http: //journals. openedition.org/imagesrevues/381; DOI: https://doi.org/10.4000/imagesrevues. 381 (дата звернення : лютий 2021).

9. Théâtre Changement de cap à Nanterre-Amandiers Les nouvelles ambitions de Jean-Pierre Vincent. Le Monde. 1994. URL: https://www.lemonde.fr/archives /article/1994/02/04/theatre-changement-de-cap-a-nanterre-amandiers-les-nouvelles-ambitions-de-jean-pierre-vincent_3799056_1819218.html (дата звернення : лютий 2021).

10. Vincent J.-P. Woyzeck. Festival D`automne a Paris. URL: https: //www. festival-automne.com/edition-1993/jeanpierre-vincent-woyzeck (дата звернення: лютий 2021).

11. Waszkiewicz D. «Britannicus » de Jean-Louis Martinelli au Théâtre des Amandiers. Un fauteuil pour l`orchestra/ 2012. URL: http:// unfauteuilpourlorchestre.com/critique-•-britannicus-de-jean-louis-martinelli-au-theatre-des-amandiers/ (дата звернення: лютий 2021).

References

1. Jarry A. (2002). "Ubu the King" and other works: plays, novels, essays. Moscow: B.S.G.-PRESS, 603. [in Russian]

2. Prikhodko A. V. (2016). Reception of the musical avant-garde in the social and cultural space of the XX century: abstract of thesis. Cand. misstatement: 26.00.01. Institute for the problems of modern art in National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 18. [in Ukrainian]

3. Stavitsky A. V. (2012). Metadrama G. Büchner and the problem of its stage implementation: abstract dis. Cand. art history: 17.00.01. St. Petersburg State Academy of Theater Arts. St. Petersburg, 26. [in Russian]

4. Douzou C. (2013). Qu'est-ce que le contemporain au théâtre? Dans Revue d'histoire littéraire de la France. No. 3. Vol. 113. 569-582. [in French]

5. Histoire du theater. Nanterre-Amandiers. URL: https://nanterre-amandiers. com/theater/histoire (access date: February 2021). [in French]

6. Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, avril 2009 propos recueillis par Pierre Notte, secrétaire général de la Comédie-Française. URL: https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-uburoi0809.pdf (access date: February 2021). [in French]

7. Picchione J. (2004). The New Avant-garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices. Toronto: University of Toronto Press, 310. [in English]

8. Rafis V. A l'orée du langage. Séquence poétique et symbolisme des sons dans le théâtre de Jon Fosse. Images Re-vues. 2009. Issue 7. URL: http: // journals. openedition.org/imagesrevues/381; DOI: https://doi.org/10.4000/imagesrevues. 381 (access date: February 2021). [in French]

9. Théâtre Changement de cap à Nanterre-Amandiers Les nouvelles ambitions de Jean-Pierre Vincent. Le Monde. 1994. URL: https://www.lemonde.fr/archives/ article/1994/02/04/theater-changement-de-cap-a-nanterre-amandiers-les-nouvelles-ambitions-de-jean-pierre-vincent_3799056_1819218.html (access date: February 2021). [in French]

10. Vincent J.-P. Woyzeck. Festival D`automne a Paris. URL: https://www. festival-automne.com/edition-1993/jeanpierre-vincent-woyzeck (access date: February 2021). [in French]

11. Waszkiewicz D. "Britannicus" by Jean-Louis Martinelli at the Theater des Amandiers. Un fauteuil pour l`orchestra / 2012. URL: http:// unfauteuilpourlorchestre.com/critique-•-britannicus-de-jean-louis-martinelli-au-theatre-des-amandiers/ (access date: February 2021). [in French]

Стаття надійшла до редакції 13.01.2021
Отримано після доопрацювання 01.02.2021
Прийнято до друку 05.02.2021

УДК 792.54 (477)

Цитування:
Василенко К. О. Українізація вітчизняного оперного театру. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 251-255.

Vasylenko K. (2021). Ukrainianization of national opera theater. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 251-255 [in Ukrainian].

Василенко Катерина Олександрівна,
аспірантка кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
https://orcid.org/0000-0002-7061-9656
vasilenkokatrina123@gmail.com

УКРАЇНІЗАЦІЯ ВІТЧИЗНЯНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

Мета дослідження: Виокремити художні та організаційні особливості оперного мистецтва періоду від Української Народної Республіки –до 1930-х років. Висвітлити роль і значення передумов та становлення українізації як чинника формування вітчизняної оперної культури в першій половині XX століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративістського та історичного методів, що дало змогу виокремити та порівняти період, що досліджується, від його початку до крайніх років. Це також дозволило охарактеризувати історичні події з ретроспективної відстані довжиною в століття. **Наукова новизна** полягає у осмисленні впливу українізації на оперне мистецтво в Україні. Вперше детально розглядається українізація культури населення з часів існування УНР до появи самого поняття «українізація», яке з'явилося після формування УСРР. **Висновки:** шляхом аналізу наукових публікацій, монографій та архівних джерел можемо визначити підходи та становлення політики «українізації» оперного мистецтва в першій половині XX століття. Виникає можливість порівняти «українізацію» вітчизняного оперного мистецтва в період Української Народної Республіки та Української Соціалістичної Радянської Республіки.

Ключові слова: українізація, удержавлення оперного театру, «українізація» опери, театральний комітет, Театральна рада, Генеральне Секретарство народної освіти.

Vasylenko Kateryna, *graduate student of the department of theatrical affairs I. D. Bezgin, Kyiv National University of Theater, Film and Television named after I. K. Karpenko-Kary*

Ukrainianization of national opera theater

The purpose of the article is to single out artistic and organizational peculiarities of opera art of the period from the Ukrainian National Republic in the 1930s. To illuminate the role and importance of prerequisites and formation of Ukrainianization as a factor of formation of national opera culture in the first half of XX century. **The methodology** lies in the application of comparativist and comparative-historical methods, which allowed to highlight and compare the period, researched, from its beginning to the extreme years. Allowed to characterize historical events with a retrospective distance of a century. **The scientific** novelty consists of incomprehension of the influence of Ukrainianization on opera art in Ukraine. For the first time, the Ukrainianization of the culture of the population from the time of the UPR to the appearance of the very concept of "Ukrainianization", which appeared after the formation of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, is considered in detail. **Conclusions.** Through the analysis of scientific publications, monographs, and archival sources we can determine the approaches and formation of the policy of "Ukrainianization" of opera art in the first half of the twentieth century. There is a possibility to compare the "Ukrainization" of the national opera art in the period of the Ukrainian People's Republic and the Ukrainian Socialist Soviet Republic.

Key words: Ukrainization, governmentalization of opera, "Ukrainization" of opera, theatrical committee, theatrical council, General Secretariat of Public Education.

Актуальність теми дослідження полягає у новому погляді на розвиток вітчизняного оперного театру в першій половині XX століття. Історія українського театру радянського періоду більшою мірою відображує вплив радянської політики. Однак слід виокремити передумови цієї ситуації. Саме дії культурної політики УНР призвели до українізації населення, яку в перші роки свого становлення на українській території продовжували в своїх цілях більшовики. Саме в цей період множаться державні театри, щоб в подальшому з'явилася можливість впливати на їхній репертуар та організаційну структуру.

©Василенко К. О., 2021

Виокремлення та усвідомлення цих деталей необхідне для подальшого об'єктивного погляду у вивченні українського театру радянського періоду майбутніми поколіннями.

Аналіз досліджень і публікацій. Подібними дослідженнями з того чи іншого боку займалися науковці з окремих галузей культури. Зокрема публіцистику цього періоду розглядали Г. Рудий, В. Купрійчук. Аналізом перекладів лібрето до опери цікавилися Л. Коломієць та М. Стріха. Трансформацію театрального мистецтва УНР та його перехід до радянського устрою висвітлюють в публікаціях Р. Леоненко, Ю. Станішевський, І. Безгін, А. Лягущенко, О. Безгін, Я. Чигляєв, Ю. Раєвська. Існування таких наукових праць дозволяє в загальному обсязі розглянути проблематику театрального мистецтво означеного періоду, однак не виокремлює передумови та становлення українізації як основного чинника формування державної театральної та зокрема оперної культури в Україні.

Мета дослідження – висвітлити роль і значення передумов та становлення українізації в першій половині XX століття як чинника формування вітчизняної опери в контексті національної культури. Обґрунтувати необхідність висвітлення цього матеріалу для детального вивчення історії українського оперного мистецтва радянського періоду.

Виклад основного матеріалу. Паралелі між революцією соціуму та революцією мистецтва проводяться чи не у кожному культурному та мистецькому дослідженні. Саме революція початку XX ст. певно найяскравіше відобразилася на історії українського народу з усіх періодів трансформацій нашої країни, які відбувалися до заснування Російської імперії, в час її існування і після радикального її знищення, яке підготував дванадцятирічний період 1905-1917-х рр.

Усвідомлюючи масштаб тотальної трансформації соціально-культурного устрою населення величезної території колишньої Російської імперії, та враховуючи культурні та етнічні розбіжності між республіками, радянська влада запровадила спеціальну політику вирішення національного питання – «коренізацію». «Після проголошення XII з'їздом РКП(б) (квітень 1923 р.) курсу на «коренізацію» поняття «українізація» стало застосовуватися для визначення національної політики радянської влади у 20-х роках в межах УСРР» [4, 224] .

Однак, насправді «українізація» на території сучасної України почалася ще до декрету про «коренізацію», що породив термін «українізація». Початок автономії української культури відбувся у 1917 році з програмою розбудови Української держави урядом УНР.

Займалося освітньою та культурною розбудовою української держави Генеральне Секретарство народної освіти, керівником якого став педагог Іван Стешенко. Секретарство мало в собі чотири департаменти: вищої освіти, професійної освіти, мистецтв та загальних справ. Якщо тільки розглянути функції мистецького департаменту, що робить у своєму дослідженні Ю. Раєвська, можна абсолютно підтримати твердження про «підступ до «українізації»: «В ході засідання збори ухвалили заснувати при Генеральному Секретарству народної освіти для завідування справами мистецтва п'ять відділів: архітектури (з окремими напрямками щодо малярства, скульптури, освіти, виставок, аматорських художників); охорони пам'яток старовини; театру і театральної освіти, музики, народної пісні та музичної освіти» [6, 136].

Чималий внесок у підступ до майбутньої програми українізації вніс Комітет українського національного театру, який 1918 року був перетворений на Театральну раду, дорадчий орган театрального відділу. Театральна рада ухвалила рішення вести всю документацію виключно українською мовою.

Зокрема, з архівних джерел виникає інформація про клопотання в. о. голови Театральної відділу при Народному Міністерстві освіти Людмили Старицької-Черняхівської ще в листопаді 1918 року про удержавлення Київської опери, шляхом термінової передачі будівлі оперного театру в оренду Головному управлінню мистецтв і національної культури, тобто реквізиції. Головою Театрального відділу Марією Старицькою була підготовлена документація для створення Державного оперного театру: статут, бюджет, штатний розпис та інше. Однак, як відомо старання Голови Театрального відділу були марними. Державною опера стала лише з приходом радянської влади в 1919 році [11, 20; 12, 65-66]. Культурно-освітня політика уряду УНР спромоглася за досить короткий термін дати усвідомити українському народу свою національну ідентичність, постулатами якої керується й сучасна Україна. І хтозна якого рівня художньої культури досягла б наша держава, якби не остаточне знищення Української Народної Республіки. Прийшовши

до влади, більшовики пішли на поступки республікам, що вимагали власної самоідентифікації, апелюючи їм політикою «коренізації». Паралельно з цим вперше офіційно з'являється назва прояву української культури на державному рівні – «українізація». Однак, насправді за політикою «коренізації» були приховані адаптивні форми становлення соціалізму в культурному просторі окремих республік, які поступово перестали приховуватись владою.

Перші кроки «радянської українізації» були здійснені ще в 1919 році зі створенням Державної української музичної драми. Театр відкрився 28 липня виставою «Утоплена» Миколи Лисенка. Були підготовлені балет «Азіаде» Й. Гютеля та опера «Галька» Монюшко і «Тарас Бульба» Миколи Лисенка. Однак останні дві опери не були показаними через окупацію Києва вже у вересні 1919 року. Театральна трупа розпалася назавжди.

Через українізацію відбулося активне впровадження української мови в соціальне та культурне життя населення, що яскраво відобразилося на театральному репертуарі, зокрема оперному. 1925 року оперний театр відкрився у Харкові як Українська Державна Столична Опера, а опери Києва та Одеси у 1926 році стали академічними. Того ж 26-го року декретом Ради народних комісарів УСРР всі три українські опери було «українізовано». Тому лібрето всіх опер у репертуарі мало звучати українською мовою.

Вже в перший сезон «українізована» Київська державна академічна українська опера випустила українською «Аїду» Верді (саме нею 1 жовтня було розпочато сезон), «Намисто Мадонни» Вольф-Феррарі, «Золотий півник» Римського-Корсакова, «Мадам Баттерфляй» Пучіні, «Мейстерзінгери» Вагнера та інші [8, 197].

Певна річ за такої різкої необхідності виникла потреба перекладу. Перекладачами текстів лібрето того часу стали М. Рильський, Л. Старицька-Черняхівська, О. Варавва та інші. При чому як стверджує дослідниця перекладання й перекладачів Лада Коломієць у своєму виданні «Український художній переклад 1920-30-х років…» за часи роботи завлітом в Київській опері (з 1934 по 1950рр. (окрім воєнного періоду)) М. Рильський займався не лише перекладом оперних лібрето, а й редагуванням [3].

Науковець М. Стріха більш детально досліджує це питання у статті «Максим Рильський та «українізація» опери», де описує факти і припущення щодо редагування Рильським перекладів опер Л. Старицької-Черняхівської («Аїда») О. Варрави («Севільський цирульник») та інших репресованих авторів [9, 9].

Окрім перекладів у Київській опері, за словами В. Туркевича, репертуар вперше став наповнюватися власними українськими операми: «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Кармелюк» В. Костенка, «Дума чорноморська» С. Потоцького, «Беркути» («Золотий обруч») Б. Лятошинського» [10].

Одеська опера в активні роки українізації познайомила глядача з такими українськими операми як «Розлом» В. Фемеліді, «Самійло Кішка» Б. Яновського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Орлиний бунт» А. Пащенка.

Новостворена опера у Харкові мала на меті закарбуватися як головна столична українська опера. До п'ятиріччя заснування оперного театру в журналі «Мистецька трибуна» була опублікована стаття: «З жовтня ц. р. минуло п'ять років, як наш театр вперше дав завісу постійної української опери у столиці пролетарської України. Почали ми тоді нашу працю, маючи в своєму музичному портфелі лише одну оперу українською мовою «Сорочинський ярмарок» муз. Мусоргського, а в серцях наших було давнє й велике бажання створити нарешті постійний український оперовий театр, якого, на жаль, за весь час свого історичного існування український народ не мав. В репертуарі першого сезону (1925 р.) не було й однієї оперової назви оригінальної творчості українських композиторів і в шостому сезоні столичної опери ми маємо колосальну перемогу в репертуарі, і наша опера вже нараховує 50% оригінальної музичної творчості...» [2, 5].

За перші п'ять років існування Харківська опера встигла показати «Кармелюка» В. Костенка, «Купало» Б. Вахнянина, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Вибух» Б. Яновського. Крім того в репертуарі мали місце балети «Вогонь над Гангом» Б. Яновського, «Пан Каньовський» М. Вериківського. Впевнено закріпились на сцені театрів українізовані опери — «Русалка» О. Даргомижського та «Князь Ігор» Олександра Бородіна [1].

Історичним зламом українізації став 1926 рік, коли в червні на Пленумі ЦК ВКП(б), в тексті резолюції якого мова йде про наступне: «Партія обстоює самостійний

розвиток української культури, виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія бореться за широке використання українською культурою, що будується, всіх цінностей світової культури, за її рішучий розрив з традиціями провінційної обмеженості і рабського наслідування, за створення нових культурних цінностей, гідних творчості великого класу… <…> Але партія робить це не шляхом протиставлення української культури культурам інших народів, а шляхом братерської співпраці робітничих і трудящих мас усіх національностей у справі будівництва міжнародної пролетарської культури, у яку український робітничий клас зможе внести свою частку» [5, 336]. Спонуканням до такого рішення сприяв так званий «національний комунізм», що почав розвиватися на території УСРР, який відрізнявся від комуністичних ідеалів СРСР. Саме цим пленумом радянська «українізація» була трансформована в бік суто комуністичних постулатів, а попередні показові реформи щодо підняття української культури стали викритими й зміненими на користь більшовицької влади.

У цілому представники радянського комунізму по-різному дивилася на оперне мистецтво. З одного боку, оперу вважали найбільш буржуазним мистецтвом, що не має місця в розбудові пролетарської держави, з іншого – найбільш пролетарським за своєю суттю. З 1926-го року радянська українізація стала повністю комуністично спрямованою. Влада вимагала зміни репертуару, що сприяло появі ідейно спрямованих опер, таких як «Іскри» Розентора, «Вибух» Б. Яновського, «Бур'ян», «Поема про сталь» В. Йориша, «Розлом» В. Фемеліді та інших.

Наукова новизна полягає у осмисленні впливу українізації на оперне мистецтво в Україні. Вперше детально розглядається українізація культури доби УНР – і до появи самого поняття «українізація», яке з'явилося після формування УСРР.

Висновки: шляхом аналізу наукових публікацій, монографій та архівних джерел можемо визначено підходи та становлення «українізації» оперного мистецтва в першій половині XX століття. Визначено окремі прояви піднесення оперного мистецтва в контексті національної культури. Виникає можливість провести порівняння між піднесенням та спадом активного прояву української національної культури в період Української Народної Республіки та Української Соціалістичної Радянської Республіки.

Література

1. Галась І. Діяльність театральних колективів в Україні на зламі 20—30-х років минулого століття: за матеріалами Державного архіву друку // Вісник книжкової палати. 2010. №11. С. 1-4.

2. Житар М. С. Український балет : [українське музично-сценічне мистецтво: до 230-річного ювілею]. Хмельницький: Вид-во Алли Цюпак, 2009. 64 с.

3. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920-30-х років. Вінниця: Нова Книга, 2015. 360 с.

4. Куц О. Українізація як каталізатор духовного життя українського суспільства 20-30-х років // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2006. №32. С. 224-232.

5. Огієнко І. Історія української літературної мови. Київ: Наша культура і наука, 2001. 440 с.

6. Раєвська Ю. Державне регулювання театральної справи за часів перших національних урядів // Сучасне мистецтво. 2005. №2. С. 136-150.

7. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України. Київ: «Музична Україна». 1988. 289 с.

8. Стефанович М. П. Київський державний театр опери та балету УРСР ім.. Т.Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ: «Жовтень», 1960. 276 С.

9. Стріха М. Максим Рильський та «українізація» опери // Народна творчість та етнологія. 2020. №2 С. 5-20.

10. Туркевич В. Історія театру / Сайт Національної опери України. URL: https://opera.com.ua/about/istoriya-teatru (дата доступу 17.01.2020)

11. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України Ф.2457 Головне управління мистецтва та національної культури Української Держави, м. Київ. 1917-1920 рр. оп.1. Спр.61. Законопроекти та доповідні записки про заснування Українського національного театру, Державної опери ім. Лисенка. 1918 р., арк. 20.

12. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф.3689 Головне управління мистецтв та національної культури Української Народної Республіки. 1918-1922 рр. оп.1. Спр.19. Копії законопроектів петлюрівської Ради міністрів, доповідні записки голови театрального відділу і листування з Міністерством освіти про заснування режисерсько-інструкторських курсів в м. Києві і пересувних кінотеатрів. 1918 р., арк. 65-66.

References

1. Galas I. (2010). Activities of theater groups in Ukraine at the turn of the 20-30s of the last century: according to the State Archives of the Press. Bulletin of the Book Chamber, 11, 1-4 [in Ukrainian].

2. Zhytar M. S. (2009). Ukrainian ballet: [Ukrainian musical and stage art: to the 230th anniversary]. Khmelnytsky: Alla Tsyupak Publishing House [in Ukrainian].

3. Kolomiets L.V. (2015). Ukrainian literary translation and translators of the 1920-30s. Vinnytsia: Nova Kniga [in Ukrainian].

4. Kuts O. (2006). Ukrainization as a catalyst for the spiritual life of Ukrainian society in the 20-30's. Scientific Notes of the Institute of Political and Ethnonational Studies. IF Kuras NAS of Ukraine, 32, 224-232 [in Ukrainian].

5. Ogienko I. (2001). History of the Ukrainian literary language. Kyiv: Our Culture and Science [in Ukrainian].

6. Raevskaya Y. (2005). State regulation of theatrical affairs during the first national governments. Contemporary Art, 2, 136-150 [in Ukrainian].

7. Stanishevsky Y.O. (1988). Opera Theater of Soviet Ukraine. Kyiv: "Musical Ukraine". 289 p.

8. Stefanovich M. P. (1960). Kyiv State Opera and Ballet Theater of the USSR. Shevchenko. Historical essay. Kyiv: "October" [in Ukrainian].

9. Striha M. (2020). Maksym Rylsky and "Ukrainization" of opera. Folk art and ethnology, 2, 5-20 [in Ukrainian].

10. Turkevich V. History of the theater. Site of the National Opera of Ukraine. Retrieved from URL: https://opera.com.ua/about/istoriya-teatru

11. Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine Stock 2457 Main Department of Art and National Culture of the Ukrainian State, Kyiv. 1917-1920 description 1. Case 61. Bills and memos on the establishment of the Ukrainian National Theater, State Opera named after Lysenko. 1918, p. 20.

12. Central State Archive of the highest authorities and administration of Ukraine Stock 3689 Main Department of Arts and National Culture of the Ukrainian People's Republic. 1918-1922, description 1. Case19. Copies of bills of the Petliura Council of Ministers, memoranda of the head of the theater department and correspondence with the Ministry of Education on the establishment of directing and instruction courses in Kyiv and mobile cinemas. 1918, p. 65-66.

Стаття надійшла до редакції 10.03.2021
Отримано після доопрацювання 31.04.2021
Прийнято до друку 05.04.2021

УДК 792

Цитування:
Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Сценічна творчість Богдана Ступки: особливості прийомів і методів його акторської майстерності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 256-260.

Gusakova N., Khvostova T. (2021). Stage creativity of Bogdan Stupka: features of the techniques and methods of his acting skills. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 256-260 [in Ukrainian].

Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org-0000-0003-0185-4780
gusakovatheatre@gmail.com

Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
магістр сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org-0000-0002-5773-2347

СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА СТУПКИ: ОСОБЛИВОСТІ ПРИЙОМІВ І МЕТОДІВ ЙОГО АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Мета роботи. Висвітлити специфічні особливості сценічної творчості видатного театрального діяча Б. Ступки та охарактеризувати особливості прийомів та методів його акторської майстерності. **Методологія** дослідження сценічної діяльності Богдана Ступки базується на: аналітичному методі – для опрацювання культурологічної, мистецтвознавчої і театрознавчої наукової літератури; типологічному методі – на виявлення та визначення прийомів його акторської майстерності; мистецтвознавчому методі – визначення внеску Б. Ступки в розвиток українського драматичного театру та стилістичної специфіки його акторського мистецтва, індивідуальності художнього пошуку, виявлення художньо-естетичних особливостей його сценічної творчості; когнітивному методу – для обґрунтування унікальності акторської майстерності митця, виявленню та окресленню специфіки його індивідуальних творчих методів у процесі роботи над художнім образом. **Новизна дослідження** полягає у проведеному комплексному аналізі сценічної творчості Б. Ступки як одного з провідних українських театральних майстрів кінця XX – початку XXI ст. Уперше охарактеризовані особливості прийомів та методів його акторської майстерності. **Висновки.** В результаті здійсненого аналізу дослідження можна дійти висновку, що особливими, оригінальними, специфічними рисами творчості Б. Ступки було дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; вірна природа почуттів та способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

Ключові слова: Ступка Богдан, театр, актор, акторська майстерність.

Gusakova Nina, *candidate of pedagogical sciences, professor Department of directing and mastery of the actor of the Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Khvostova Taisiya,*** *master of screenwriting art, Kyiv National University of Culture and Arts*

Stage creativity of Bogdan Stupka: features of the techniques and methods of his acting skills

The purpose of the article. To highlight the specific features of the stage work of the outstanding theatrical figure B. Stupka and to characterize the peculiarities of the techniques and methods of his acting skills. **The methodology** of research of Bohdan Stupka's stage activity is based on: analytical method - for the elaboration of culturological, art and theatrical scientific literature; typological method - to identify and determine the techniques of his acting skills; art history method - determining the contribution of B. Stupka to the development of Ukrainian drama theater and stylistic specifics of its acting art, the individuality of artistic search, the identification of artistic and aesthetic features of his stage work; cognitive method - to substantiate the uniqueness of the artist's acting skills, to identify and outline the specifics of his individual creative methods in the process of working on the artistic image. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of the stage work of B. Stupka as one of the leading Ukrainian theater masters of the late XX - early XXI century. The peculiarities of the techniques and methods of his acting skills are described for the first time. **Conclusions.** As a result of the analysis of the research it can be concluded that the special, original, specific features of B. Stupka's work were the observance of key criteria of the aesthetic value of the production; deep penetration into the psychology of the character and its full disclosure; philosophical approach

©Гусакова Н. М., 2021
©Хвостова Т. В., 2021

to understanding the literary source; the true nature of the feelings and way of life of the character; endowing the character with rigidly organized plasticity.

Key words: Stupka Bohdan, theater, actor, acting skills.

Актуальність теми дослідження. Високий рівень культури і мистецтва в сучасному українському суспільстві є важливою передумовою розвитку держави. Трансформаційні процеси початку XXI ст., зокрема зміна ролі театру в житті сучасної людини, тенденції до змін у підходах до мистецької освіти, поява та затвердження інноваційних явищ в галузі мистецтва і культури актуалізують дослідження проблематики сценічного мистецтва.

Неабиякої актуальності серед вітчизняних науковців набуває здійснення теоретичного аналізу вітчизняного театрального мистецтва та дослідження творчої діяльності провідних театральних діячів з метою визначення провідних тенденцій сучасного сценічного простору і перспектив подальшого розвитку національного театру, виявлення нагальних проблем українського театру та окреслення шляхів їх вирішення.

Театр відрізняється від усіх інших видовищних видів мистецтв живістю спілкування, що відбувається на очах глядача, швидкоплинністю гострого, природного та хвилюючого діалогу людини з людиною. Створення живої та захоплюючої дії на сцені є першочерговим завданням, оскільки головним інструментом театру є людина, яка надає сенсово-змістове наповнення формі акторського мистецтва.

Творча діяльність відомого актора сучасності Б. Ступки (1941–2012 рр.) здійснила безпосередній вплив на формування та розвиток українського театрального мистецтва. Його мистецькі здобутки займають значне місце в сучасному національному театральному процесі, оскільки відображають суттєві пошуки та досягнення провідних вітчизняних діячів сценічного мистецтва XX ст.

Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного вивчення та осмислення сценічної творчості Б. Ступки – одного з провідних вітчизняних театральних та кіноакторів другої половини XX – початку XXI ст. з метою виявлення впливу його професійної діяльності на розвиток українського драматичного театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичну базу дослідження специфіки сценічної творчості Б. Ступки складають праці театро- і мистецтвознавців, а також представників інших наукових напрямів, а саме: М. Гринишиної, Н. Єрмакової, В. Шпаківської, Г. Веселовської, М. Лабінського. Окремі аспекти акторської діяльності Б. Ступки висвітлено в аналітично-соціологічному комплексному дослідженні В. Жили, О. Салати, Н. Соколенко, О. Тукалевської, І. Чужинової. Важливим джерелом матеріалу для теоретизації особливостей сценічної творчості Богдана Ступки є наукова праця О. Уманець. Надзвичайно багатий матеріал щодо специфіки сценічної творчості Богдана Сильвестрович Ступки подано доктором історичних наук В. Мельниченком у працях «Богдан Ступка : штрихи до портрету», «Майстер» та першій науковій біографії актора «Богдан Ступка. Біографія». Серед мемуарної літератури варто виділити працю Р. Коломійця «Пристрасті за Богданом», що є скоріше романізованою біографією – досліджуючи особистість Б. Ступки в різноманітних ракурсах, автор подає психологічний портрет актора, а також книгу М. Загребельного з серії «Великі українці» «Богдан Ступка». Значний фактологічний матеріал для дослідження творчої діяльності Б. Ступки на сценах українських театрів міститься в рецензіях та критичних статтях.

Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць, критично-аналітичних статей та нарисів у публіцистичних виданнях, присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів українського театрального мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., феномен акторської майстерності Б. Ступки досі не отримав належного висвітлення. Комплексного мистецтвознавчого дослідження сценічної творчості Б. Ступки проведено не було – лише деякі аспекти творчої діяльності майстра знайшли відображення у науковому доробку українських вчених.

Метою дослідження є висвітлення специфічних особливостей сценічної творчості видатного театрального діяча Б. Ступки та охарактеризування особливостей прийомів та методів його акторської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Специфіку сценічної творчості Б. Ступки неможливо

визначити та охарактеризувати поза межами українського театрального простору, ізольовано від особливостей розвитку вітчизняного театру другої половини XX – початку XXI ст.

Період творчої діяльності Б. Ступки на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької – надзвичайно важливий етап, що пов'язаний з формуванням та еволюціонуванням світоглядних та професійних позицій митця, його становленням як театрального актора. Формуванню творчих здібностей актора значно посприяв особливий вид творчого підходу, виявлений заньківчанами та безпосередньо Б. Тягном під час навчання Б. Ступки в студії при театрі та в перші роки творчої діяльності як повноцінного члена трупи. Прагнучи досягнути найвищого ступеня власних здібностей, Б. Ступка сприяв процесу їх формування, а колеги-наставники, режисери Львівського театру ім. Марії Заньковецької, підмічаючи творчі прояви молодого актора, сприяли їх втіленню в реальність, надихаючи, посилюючи інтерес до театрального мистецтва.

Сценічна творчість актора позиціонується як процес створення сценічного образу – різновиду художнього образу, що тісно пов’язаний з іншими категоріями естетики, зокрема категоріями прекрасного (пластично-виразного), трагічного, піднесеного, комічного, традиції та новаторства та ін.

У контексті дослідження специфіки сценічної творчості Б. Ступки необхідно важливу увагу приділити його методам роботи над створенням дійової особи образу ролі та відповідної артистичної техніки.

Критики відзначали гру Б. Ступки як «портретну», наголошуючи на тому, що актор надзвичайно винахідливий, спостережливий, з необмеженою фантазією, «портретист дуже тонкого, а іноді, коли цього допускає драматургічний матеріал, вражаюче живописного стилю» [3, 46].

Б. Ступка активно використовував різноманітні засоби зовнішньої акторської виразності, знаходячи відповідну характеру, темпераменту та психофізичному стану свого персонажа пластику – ходу, рухи, жести та ін. Наприклад, у виставі «Дядя Ваня» А. Чехова, за режисерським задумом, взаємодія дійової особи Войницького, у виконанні Б. Ступки, з іншими персонажами залежала від найтонших взаємозв’язків між виразом обличчя, жестами та інтонаціями, тому міміка, жестикуляція та мова використовувались актором, як передача певних значень, прихованих намірів та емоцій.

Проте найбільш вдало актор використовував «найбагатший вимір експресивності» – обличчя. Міміка актора як універсальний засіб вираження емоцій задана найскладнішими анатомо-фізіологічними особливостями, була максимально виразна.

Американські дослідники Екман та Фрізен наголошують, що психологи поділяють міміку людського обличчя на кілька типів та виділяють певні функції обличчя. Існують шість основних типів вираження обличчя, що властиві людині, коли вона відчуває радість, печаль, огиду, гнів, страх або цікавість. У творчості Б. Ступки кожен елемент міміки позиціонується як матеріалізовані думки персонажу. Експресію обличчя актор надзвичайно майстерно застосовував для підкреслення вербальних елементів, акцентуванні на певній психологічній реакції його персонажу на різноманітні стимули, в процесі передачі повідомлення партнерам по сцені та/або глядачу поглядом.

Варто зауважити, що обличчя актора як тілесний, природний феномен людини втілює не лише зовнішні, але й внутрішні душевно-духовні характеристики. На думку дослідників, обличчя людини може ставати маскою, що передбачає в соціальному просторі при виконанні актором соціальних ролей. У цьому контексті, контексті соціальної взаємодії, маска обличчя це одна з можливих, найбільш значущих для даної ролі характерних рис індивіда. Як засіб художньої виразності маска має донести до глядача найбільш суттєві особистісні характеристики персонажа [6, 11].

Найбільш могутнім засобом акторської виразності Б. Ступки були очі, що відображали внутрішню енергію його персонажа. Актор створював органічну маску за допомогою власних м’язів обличчя. Прагнучи до психологічної індивідуалізації ролі, він використовував насичені емоційними переживаннями персонажа, погляди як найбільш повноцінний виражальний засіб для розкриття внутрішніх рис героя.

Богдан Ступка активно застосовував різноманітні жести як засоби зовнішньої акторської виразності для передачі певного обсягу інформації, що виражена актором в конкретно-пластичній формі. Він створював жести не лише руками, а й засобами інших частин тіла чи усього тіла; в органічному поєднанні з вербальними засобами виразності (зі словом та інтонацією) створені актором жести, як найбільш значущі компоненти

пластичної партитури ролі, розкривали власні образно-виражальні можливості.

Значущим елементом творчого почерку актора Б. Ступки були рухи як індивідуалізовані деталі, що характеризували образ певного персонажу в цілому і надавали йому яскраво вираженого знакового характеру (наприклад, зміна ходи персонажу в постановці «Дядя Ваня» декодувалася глядачем як зміна внутрішнього стану Войницького; особливості ходи Тевеля характеризували його соціальний статус, темперамент, вік та стан здоров'я) або набували метафоричного значення, що розкривали глибинні аспекти його психологічної реакції на певні події чи ситуації (наприклад, коли Микола Задорожний занурював руки в холодну воду, прийшовши з морозу).

У процесі розкриття образу персонажу Б. Ступка також використовував пози як конвенційні знаки, в яких перед статичним станом міміку, жести та рухи поєднано відповідним сценічній дії чином.

Створені актором персонажі вирізнялися детальністю, достовірністю, а процес їх втілення – гостротою, вражаючою віртуозною органікою, вмінням увійти в емоцію героя. Специфікою акторської майстерності Б. Ступки було вміння грати все очима, тривалими паузами, інтонаційними натяками, багатозначним мовчанням.

Плідною та унікальною акторською роботою Б. Ступки, його кульмінаційним піком акторської творчості було створення образу ролі персонажа Тев'є-Тевеля за мотивами збірки оповідань Шолом-Алейхема «Тев'є-Молочар» (постановка С. Данченка, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка). Особливістю роботи над дієвим персонажем образу Тев'є-Тевеля є створення ролі Б. Ступкою не через нюанси певної характерності та інтонації мовлення, а через пластику, що розкриває оригінальну святковість та гротесковість.

Пластика та жести Ступки-Тев'є, що запам'ятався «гордістю у поставі та гіркотою в очах» [4, 8], були дещо екстатичними, а танець, що складався лише з кількох простих рухів, посприяв окресленню його як незабутньої та непересічної особистості [5, 489].

Незважаючи на майстерне використання вербальних засобів виразності, театральні критики акцентували на приголомшливому ефекту, якого акторові вдалося досягнути «у довгих паузах у драматичні хвилини, коли його герой не кричить, а мовчить, мовчки одягається, мовчазно слухає, мовчки очікує, мовчазно дивиться. Мовчання – смерть для цього Тев'є, тому, що майже вся насолода і майже вся цікавість життя для нього – в розмовах».

Створюючи та розкриваючи образ старого мудрого, досвідченого єврея-селянина Б. Ступка уникав зовнішньої правдоподібності чи копіювання, точно та правдиво відображав правду життя Тевеля. В його виконанні головний герой – втілення щирої душі та людської гідності. Достеменне розуміння психології персонажу водночас викликає психологічні зміни в актора, що надають імпульс до фізичної поведінки.

У 1997 р. С. Данченко здійснив постановку шекспірівського «Короля Ліра», головну роль в якій виконав Б. Ступка. Звернення до цього унікального образу англійського драматурга та його творче переосмислення Б. Ступкою мали власну специфіку – актор репрезентував індивідуальне бачення глибинної філософії піднебесного монаха, якому судилося проходить складний шлях від жорстокого тирана до просвітленого страждальця.

Актор, окрім низхідної, демонічної лінії образу, відтворив висхідну лінію, тяжіння до своєрідного вищого ангельського образу.

У виконанні Б. Ступки Лір уособлював новаторське прочитання шекспірівської філософської концепції, репрезентуючи сучасне декодування проблематики просвітлення в божевіллі. Актор знайшов надзвичайно майстерний хід, шукаючи можливість передати серцевий біль свого персонажа, уникнувши штампів – у сцені, коли Лір слухає сповідь Корделії, замість того, щоб торкатися рукою лівої сторони грудини, Б. Ступка лише стискує лівою рукою скрючені пальці. Жест, названий актором «пульсуюче серце короля» – перше свідчення початку його трагедії [1].

Майстерність перевтілення Б. Ступки полягала в глибинному зв'язку зі своїм персонажем на сакральному рівні, що найбільше помітно в процесі втілення історичних персонажів – його внутрішня правда розширювала позиціювання перевтілення з елементу техніка акторської майстерності на продовження втілення певного образу. Природа акторського мистецтва Б. Ступки, увібравши в себе значну частину безпосередньо життєвого в його діяльності, базувалася на щирості та «техніці».

Завершальний період творчості Б. Ступки (2001–2012 рр.) – період активного творчого пошуку як актора та художнього керівника Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Цей період характеризувався домінуванням експериментальних рис в сценічній діяльності майстра, розширенням амплітуди характерів та досконалості мистецтва перевтілення.

Як художньому керівнику Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка Б. Ступці вдалося не лише зберегти та примножити набутки попередніх десятиліть, а й відкрити нові перспективи розвитку відповідно тенденційних особливостей українського театрального мистецтва початку XXI ст. Серед найзначніших досягнень Б. Ступки на означеній посаді назвемо: значне розширення репертуару та його жанрової палітри з орієнтуванням на художні смаки глядачів усіх вікових категорій; збереження найкращих здобутків режисерської спадщини С. Данченка; орієнтування на «ідеологічно навантажені» вистави, в постановках яких закодовано важливі емоційні та інтелектуальні посилання.

Новизна дослідження полягає у проведеному комплексному аналізі сценічної творчості Б. Ступки як одного з провідних українських театральних майстрів кінця XX – початку XXI ст. Уперше охарактеризовані особливості прийомів та методів його акторської майстерності.

Висновки. Унікальність Б. Ступки як інтерпретатора класичних творів української та світової драматургії полягала в тому, що жодна з ролей зіграних майстром не була схожа на попередню ані акторським малюнком, ані мовою, ані пластикою, ані осмисленням інтерпретації та появою підтекстів. Йому вдавалося досягати багатогранності та автентичності передачі авторського тексту, сприйняття та режисерського задуму. Він стверджував, що за законом змінності акторського творення кожна мить в театрі неповторна, відтак неможливо зіграти ту ж саму роль як учора, проте доцільно, не відступаючи від загального плану вистави, імпровізувати, доповнюючи персонаж «власним способом мислення та своїм характером» [2, 50].

Отже, особливими, оригінальними, специфічними рисами творчості Б. Ступки було – дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; вірна природа почуттів та способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

Література

1. Акимов Э. Б. Король Лир. Пам'ять образа // ANGLISTICA. Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России. Москва – Тамбов 2001. URL: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/akimov-korol-lir.htm (дата звернення : жовтень 2020).

2. Богдан Ступка: Творчість невпинна // Кіно-Театр. 2001. № 6. С. 49–51. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5865 (дата звернення: 12.10.2019).

3. Гаевский В. Голос Чехова // Театр. 1980. № 10. С. 42−44.

4. Гаевский В. Разговоры с небом // Московский наблюдатель. 1992. № 11/12. С. 8.

5. Єрмакова Н. Шолом-Алейхем «Тевьє-молочник», Г. Горін (за Шолом-Алейхемом) «Тев'є-Тевель» // Український театр XX століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. О. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 478–493.

6. Козлова П. Ю. Лицо человека : опыт философско-культурологического анализа : автореферат дис. канд. Философских наук : 09.00.13 / Ростовский государственный университет. Ростов-на-Дону, 2003. 24 с.

References

1. Akimov E. B. King Lear. Image memory, ANGLISTICA. Collection of articles and materials on literature and culture of Great Britain and Russia. Moscow - Tambov 2001. URL: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/akimov-korol-lir.htm (access date: October 2020) [in Russian].

2. Bohdan Stupka: Creativity is unceasing, Cinema-Theater. 2001. № 6. S. 49–51. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5865 (access date: 12.10.2019) [in Ukrainian].

3. Gaevsky V. Chekhov's voice, Theater. 1980. № 10. S. 42−44 [in Russian].

4. Gaevsky V. Conversations with the sky. Moscow Observer. 1992. № 11/12. S. 8 [in Russian].

5. Yermakova N. Sholom-Aleichem "Tevye-milkman", G. Gorin (after Sholom-Aleichem) "Tevye-Tevel." Ukrainian theater of the twentieth century: Anthology of performances for general. ed. MO Grinishina; IPSM US Ukraine. Kyiv: Phoenix, 2012. S. 478–493 [in Ukrainian].

6. Kozlova P. Yu. The face of man: the experience of philosophical and cultural analysis: dissertation abstract. Cand. Philosophical Sciences: 09.00.13. Rostov State University. Rostov-on-Don, 2003. 24 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 15.02.2021

УДК 37.013.73

Цитування:
Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Новаторство режисерської лексики Оскараса Коршуновaса. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 261-266.

Ivashchenko I., Strelchuk V. (2021). Innovation of the director's vocabulario of Oskaras Korshunovas. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 261-266 [in Ukrainian].

Іващенко Ірина Віталіївна,
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1046-0735
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8516-5829
maximile@ukr.net

НОВАТОРСТВО РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЛЕКСИКИ ОСКАРАСА КОРШУНОВАСА

Мета статті – виявити особливості театральної режисури О. Коршуновaса та проаналізувати новаторство його режисерської лексики. **Методологія дослідження.** Застосовано компаративний та структурний методи, що посприяло виявленню своєрідності та багатоплановості новаторської режисерської лексики; метод мистецтвознавчого аналізу, типологічно-структурний метод та метод художньо-композиційного аналізу сценічних творів, завдяки яким досліджено та структуровано режисерський «інструментарій» та ін. **Наукова новизна.** Досліджено режисерську діяльність Оскараса Коршуновaса в контексті провідних стратегій сучасного європейського театру; на основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Там бути тут», «Стара» за Д. Хармсом, «Здрастуй Соня, Новий рік» за О. Введенським, «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса, «Гамлет» В. Шекспіра та ін. виявлено і проаналізовано застосовані режисером новаторські способи репрезентації; визначено характерні риси режисерської лексики О. Коршуновaса і доведено, що вона є відкритою та динамічною системою, яка розвивається під впливом актуальних проблем сучасного соціуму; введено до наукового обігу раніше невідомий фактологічний матеріал. **Висновки.** Режисерське мистецтво О. Коршуновaса – один із найяскравіших прикладів актуального театру, що торкається проблем сучасної людини, а специфіка його змісту та форми підкреслює кризу репрезентації кінця XX – початку XXI ст., що проявляється через глибинні зміни стосовно дії, почуття, сприйняття сцени, фрагментації, кризи тілесного опосередкування та інваріантних опор вистави, як на рівні постановки, так і на рівні рецепції. Режисура О. Коршуновaса вирізняється принциповим новаторством поглядів, прагненням до руйнування ідейної, художньої та методологічної обмеженості театральної режисури, унікальним трактуванням класичних п’єс як сучасних, з акцентом на актуальних сьогоднішньому дню моментах, експериментальною розробкою на базі театральної лабораторії унікальної метафоричності та образності. Дослідження виявило, що характерними рисами режисерської мови О. Коншуновaса є: застосування принципу деформації, контрасту і трансформації, що набувають форму трагічного гротеску; закодування в елементах вистави принципів, пов’язаних зі специфікою драматургії; використання предмету як абстрактної конструкції; використання хору – елементу класичного грецького театру – в постановках творів сучасної драматургії та ін.

Ключові слова: О. Коршуновас, європейський театр, режисерська лексика, репрезентація.

Ivashchenko Iryna, *Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Strelchuk Victoriya,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Innovation of the director's vocabulario of Oskaras Korshunovas

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the theatrical direction of O. Korsunovas and analyze the innovation of his director's vocabulary. **Methodology.** Comparative and structural methods were applied, which contributed to the identification of the originality and diversity of innovative directorial vocabulary; the method of art history analysis, the typological-structural method, and the method of artistic-compositional analysis of stage works, thanks to which the director's "toolbox" has been studied and structured, etc. **Scientific novelty.** The directorial activity of Oskaras Koršunovas is investigated in the context of the leading strategies of modern European theater; based on the art historical analysis of the performances "There to be here", "Old" by D. Kharms, "Hello Sonya, New Year" by A. Vvedensky, "P.S. case OK "S. Parulskis," Roberto Zucco "B.-M. Colts, “Hamlet” by W. Shakespeare and others, the

©Іващенко І. В., 2021
©Стрельчук В. О., 2021

innovative ways of representation applied by the director were revealed and analyzed; the characteristic features of the director's vocabulary were determined and it was proved that it is an open and dynamic system that develops under the influence of urgent problems of modern society; previously unknown factual material was introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The art of directing by O. Korsunovas is one of the most striking examples of contemporary theater, which deals with the problems of a modern person, and the specificity of its content and form emphasizes the crisis of representation of the late 20th - early 21st centuries, manifests itself through deep changes in relation to action, feelings, scene perception, fragmentation, the crisis of bodily mediation and invariant supports of representation, both at the level of setting and at the level of reception. Directing by O. Korsunovas is distinguished by a fundamental innovation of views, a desire to destroy the ideological, artistic, and methodological limitations of theatrical direction, a unique interpretation of classical plays as modern ones, with an emphasis on contemporary moments, an experimental development on the basis of a theatrical laboratory of unique metaphor and imagery. The research revealed that the characteristic features of O. Korsunovas' directorial vocabulary are: application of the principle of deformation, contrast, and transformation, which take the form of a tragic grotesque; coding in elements of presentation of principles related to the specifics of drama; using the subject as an abstract construction; the use of the chorus - an element of classical Greek theater - in the performances of works of modern drama, etc.

Key words: A. Korshunovas, European theater, director's vocabulary, representation.

Актуальність дослідження. Актуальне театральне мистецтво неможливе поза інтернаціональним художнім контекстом – одним із найяскравіших проявів наразі є самоідентифікація сучасного національного режисерського мистецтва як частини загальносвітового художнього процесу. У свою чергу це вимагає розширення та доповнення чинної теоретичної бази новим фактологічним матеріалом.

Дослідження професійної діяльності провідних світових сучасних театральних режисерів, виявлення об'єктивних та суб'єктивних моментів, що зумовили специфіку творчості, концептуалізація особливостей авторських пошуків, аналіз художньої лабораторії майстрів, художньо-естетичних принципів, прийомів та методів режисури мають принциповий характер у процесі теоретизації сучасного театрального мистецтва.

Актуальність дослідження творчості одного з провідних європейських режисерів кінця XX – початку XXI ст. О. Коншуноваса, засновника та художнього керівника Театру Оскара Коршуноваса (ОКТ, 1998 р.), лауреата Європейської театральної премії в номінації «Нова реальність» (2006 р.), художнього керівника Національного драматичного театру Литви (з лютого 2021 р.) зумовлена кількома факторами: величезним впливом творчості майстра на розвиток сучасного європейського театрального мистецтва (на основі дослідження творчості майстра можливо не лише більш детально розглянути сучасне театральне мистецтво, але і простежити тенденції його розвитку в найближчому майбутньому) та недостатнім висвітленням його діяльності у вітчизняному науковому вимірі (особливості сучасної світової театральної режисури лишається наразі одним із малодосліджених українськими науковцями питань в теорії та історії сценічного мистецтва).

Аналіз досліджень і публікацій. На сучасному етапі розвитку сучасного мистецтво- і театрознавства значно актуалізувалася проблематика сучасного режисерського театру. Проте особливості театральної режисури Оскара Коршуноваса досі не отримали необхідного висвітлення в сучасному українському академічному вимірі. Серед закордонних науковців проблематику індивідуального режисерського почерку провідного балтійського майстра досліджували С. Заксайте в науковій статті «Викриття агресії у творах Оскараса Коршуноваса та Ларса фон Трієра» [11], Ю. Станішките в публікації «Театральна історія, постановочна ідентичність: стратегія сучасного театру в країнах Балтії» [8] та ін.

Мета статті – виявити особливості театральної режисури О. Коршуноваса та проаналізувати новаторство його режисерської лексики.

Виклад основного матеріалу. Трансформації в балтійському театрі протягом останніх десятиліть посприяли суттєвим змінам, що торкнулися найважливіших елементів театральної постановки – тексту, актора і глядача. Зміна статусу театру в суспільстві, разом із театралізацією повсякденного життя, передбачає суттєвий зсув не лише в функціях театру, але і в його естетиці. Новаторські форми репрезентації в сучасному театрі, безпосередньо пов'язані з традиціями та новими тенденціями сценічного мистецтва, а також різноманітними зовнішнім впливами і отримали унікальне виявлення в постановках одного з провідних литовських режисерів – О. Коршуноваса.

Під час навчання в Литовській музичній академії (курс Й. Вайткус, 1989–1994 рр.) Оскарас Коршуновас, представив на головних литовських сценах трилогію за творами представників останньої групи авангарду в Росії оберіу (Об'єднання реального мистецтва), що виникла в Ленінграді в 1926 р.

і діяла до початку 1930-х рр. – оповіданнями одного з найяскравіших письменників російського літературного авангарду ХХ ст., родоначальника російської та європейської літератури абсурду Д. Хармса «Бути тут» (1990 р.), «Стара» (1992 р.) та п'єсою «Ялинка у Іванових» поета і драматурга О. Введенського (вистава «Здрастуй, Соня, Новий рік»), продемонструвавши новаторське сприйняття театральної виразності, ідею рівноцінності усіх засобів, унікальну театральну мову. Акцентуючи на тому, що оберіути вірили в підкорення світу та життя людини певним законам і намагалися знайти закономірності в творчості, режисер прагне віднайти їх в театральному мистецтві.

На думку дослідників, саме у вистав «Бути тут» сформувалися головні постулати творчості режисера – у постановці, сповненій чорного гумору та фантастичних ідей, що не відповідають дійсності, домінували сценічний мінімалізм (епіцентром дії стало піаніно) та «чаплінський» образ акторів (образ п'яти акторів в білих сорочках, чорних костюмах, з капелюхами та тростинами нагадував образ Чарлі Чапліна). О. Коршуновас створив виставу сповнену сюрреалістичних ситуацій, в якій переважали елементи таємничості, обману та чуда, ототожнюючи людину з предметом, що символізував добу матеріалізму. Р. Васінаускайте акцентує, в роботі режисера поєднуються трагедія, жорстокість та особливий стиль комедії, що відображений практично в усіх його виставах [9, 10].

Вистава «Стара» побудована на темі абсурду – абсурдним є розмови, реакції та дії. Режисер чітко наслідує логіку автора, який позиціює повість своєрідним підсумком власних роздумів про абсурдність буття, а соціальне зло окреслює за допомогою метафоричних рис. У творі наявні кілька сенсових планів: біографічний, що відображає хармсовський страх арешту, голод, фінансові проблеми, творчу кризу; літературний, в якому простежуються посилання до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара», містеріям К. Гамсуна та «Пікової дами» О. Пушкіна; психологічний – автор вперше наділяє героя особистісно-індивідуальними якостями та показує його внутрішні переживання; фантастичний, що проявляється у вторгненні ірраціонального зла в життя героя в образі старої та філософський план, що пов'язаний з проблемою віри та зневір'я [4, 11]. Посилюючи онтологічний сенс категорії абсурду в літературному першоджерелі, режисер акцентує на тому, що страх арешту, переслідування та кари викликаний вторгненням ірраціонального зла в життя героя.

Наймасштабнішою постановкою з трилогії О. Коршуноваса за оберіутами стала вистава «Здравстуй, Соня, Новий рік» за п'єсою О. Введенського «Ялинка у Іванових» - режисер залучив 30-ть акторів, а постановка вирізнялася оригінальною музикою (композитор Г. Садейка), наскрізними партіями хору, що доповнювалися поєднанням партитур світла і відео. Варто наголосити, що, на думку літературознавців, означена п'єса збігається з французьким театром абсурду, зокрема першою п'єсою Є. Іонеско «Урок». О. Шамарін стверджує, що спільна спрямованість на критику чинної мови, відмова від прийнятих законів розвитку театральної дії, абсурд та алогічність як основна характеристика тексту, створюють відчуття типологічної близькості театру Введенського до творів Іонеско [3, 15].

О. Коншуновас надзвичайно вдумливо підійшов до постановки драматургічного твору О. Введенського, якого вважав поетом (на відміну від театрального та надзвичайно кінематографічного, на його думку, Д. Хармса) [1, 131], а головне навантаження поетичної постановки переніс на осмислення тексту в інтонаціях. Ремарки постановник перетворює на частину театрального тексту, який виконує хор.

Відповідно до режисерського бачення, ретельна робота над інтонацією проводилася не за єдиною системою, а за власним принципом у кожній окремій сцені. Завдяки різнорідності створюється особлива естетика, принцип існування актора – перед глядачем постає цілісна картина особливого світу, що складається з напівмеханічних рухів акторів з зафіксованою гримасою, зображення кокетства скупими жестами, криків, наближення до зовнішнього натуралізму, різнорідної музики та напівреалістичних костюмів.

Особливу увагу привертає сценографічне вирішення: метрове «палаццо» колоно-арочної форми, що розміщено вздовж задника на всю довжину сцени та поворотні білі екрани над ним, що в певні моменти освітлюються необхідним кольором та розсуваються, відкриваючи хід для персонажів або хору; на центральний екран проектується відео (переважно кадри із зображенням часового механізму і очного яблука, що червоніє). Практично порожній простір вирішений в чорних тонах стає контрастним тлом для акторів, вдягнутих у білі костюми С. Страукайте (елементи чорного одягу наявні лише на виконавці ролі няні). Єдиною поверхнею природного кольору був паркет, викладений хрест-навхрест (натяк на різдвяну страту, коли дерева вбивають для прикраси, освячення та принесення в жертву одночасно).

Художник-постановник З. Кемпінас прагнув створити урочистий настрій внаслідок симетрії та ритму колон. Величезний металевий годинник «ліворуч від дверей» уособлювали примарного свідка подій, а послідовність чисел на ньому відповідав послідовності годин, виділених автором у п'єсі [7].

Театральні критики акцентують на тому, що «всі складові частини вистави прилипають один до одного, як зубці зубчатого колеса, що призводить в дію злагоджений механізм. З іншого боку, в кожному з них по-різному закодовано стрункий принцип, пов'язаний з поетикою театру Введенського» [6]. Режисер чітко осмислив специфіку не лише тексту п'єси, але і особливий тип взаємовідносин з реальністю, закладений автором – в його філософській ліриці розробляються есхатологічні мотиви часу, смерті та Божественного втручання [7]. У візуальному плані це проявилося в фокусуванні уваги засобами зовнішньої акторської виразності (вербальні та пластичні елементи) та аудіовідеорядом (звукова партитура, що набувала особливого значення, наприклад, постріли Доктора сприймалися як частина музичної текстури; відео) на часі та смерті як двох найважливіших універсумів О. Введенського. Акцент на Бога режисер робить засобами відепроектування – саме він дивиться на присутніх з величезного екрана в центрі сцени.

На думку театрального критика Р. Паукстіте, надзвичайно важливою особливістю етики О. Коншуноваса є уникнення позитивного або негативного оцінювання людських слабкостей: «він сміється, але ні над чим не знущається. На повільному шляху людини до смерті від народження все має сенс, іноді парадоксальний, але завжди трагічний, і ця трагедія була б нестерпною, якби супроводжувалася сльозами, а не радістю та святом» [7].

Невдовзі О. Коршуновас звертається до аналізу соціокультурного середовища і здійснює постановки п'єс сучасних драматургів, ставши першим режисером, який досліджував суспільство незалежної пострадянської Литви, його конфлікти та взаємовідносини. Його творчість органічно поєднує постановки класичного і сучасного театру – вистави за п'єсами М. Равенхілла, М. фон Майєнбурга, Й. Фоссе та С. Кейн здійснили вплив інсценізації творів Софокла, У. Шекспіра, М. Булгакова, А. Стріндберга та ін.

Протягом 1990–1998 рр. О. Коршуновас створював постановки під егідою Литовського національного драматичного театру – творчим кредо його режисури стало осучаснення класичних п'єс, оскільки театр повинен зображувати теперішнє, а іноді і випереджати час. Вистави «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, (1997 р.) та «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса (1998 р.) присвячені трагедії молодої людини – у першому випадку режисер репрезентує історію 30-літнього юнака, учня-Ісаака, який перейшов від однієї ідеологічної системи до іншої (іде вистави виникла в результаті імпровізації творчої трупи), а в другому, що став своєрідною відповіддю на виставу «Гамлет» Е. Някрешюса, – перетворив Роберто Зукко, парубка який вбив батька, мати, поліцейського та дитину, на романтичного героя, котрий кидає виклик суспільству. На думку театрознавців, вистава «Роберто Зукко» – одна з найсильніших постановок режисера, в якій головний герой мчить по життю на роликових ковзанах (на сцені було встановлено бан для скейтборду), захоплюючи та збиваючи з ніг перехожих в пориві самогубця; незворотно «випадає з людського зв'язку» і опиняється обличчям до обличчя з «чимось іншим», що змушує його не з власної волі грішити проти людства. Надзвичайно емоційно виразно була вирішена сцена вбивства Роберто Зукко, заручника – він надягав на його голову целофановий пакет і робив постріл – коли стінки пакету офарбовувалися кров'ю, тіло повільно осідало.

У 1998 р. разом з актором М. Будрайтісом та композитором Г. Содейкою він заснував Театр Оскараса Коршунова – незалежну та універсальну театральну інституцію, що розвивалася відповідно цілеспрямованій репертуарній політиці та сповідувала цілеспрямований дух експериментальної режисури [10, 324]. З 2009 р. театр, якому було присвоєно почесне знання Вільнюський міський театр отримує власне постійне приміщення (до цього часу постановки здійснювалися на орендованих театральних майданчиках), що стало новим культурним центром столиці. Постановки Театру Оскараса Коршуноваса – «Сон літньої ночі» У. Шекспіра, «Дивна і сумна історія Ромео та Джульєтти», «Вогняний лик» М. ван Майєнбурга, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Едип-цар» Софокла та ін. – відповідно власному кредо режисера не лише відображають теперішнє, а зазвичай навіть випереджають час, передбачаючи майбутнє і позиціюючись як попередження: класичні п'єси він осмислює як сучасні, акцентуючи на актуальних сучасному глядачу моментах, а сучасні п'єси – як класичні, що передають щось універсальне і позачасове.

На думку литовської дослідниці Ю. Станішкіте, появу нових способів

репрезентації в сучасному балтійському театрі можна концептуалізувати як саморефлективність та контркanонічні репрезентації – тенденції, що тісно пов'язані між собою і торкаються трансформації уявлень про мову, тіло та сприйняття в сучасній культурі і критичній теорії, а також локальних моделях театральних вистав. Театрознавець акцентує на тому, що діяльність О. Корсуноваса – представника молодого покоління балтійського театру є симптомом пострадянського періоду, коли конструювалися перехідні ідентичності та виконувалися нові сценарії соціального минулого і майбутнього [8, 537].

У 2008 р. О. Коршуновас здійснює постановку п'єси У. Шекспіра «Гамлет», що ознаменувала новий етап його творчості. Режисер відкриває студію ОКТ – новий робочий простір, що зосереджує діяльність в напрямку лабораторних досліджень. Абсолютними прикладами театральної лабораторії ОКТ стали вистави «На дні» М. Горького, «Міранда» за п'єсою «Буря» У. Шекспіра, «Чисті» С. Кейн, «Весілля» Б. Брехта, «Записки божевільного» М. Гоголя, «Людина з Подольська» Д. Данилова та ін.

На думку дослідників, експериментальний простір, що поєднує наукову лабораторію, перформанс і п'єсу найкраще проявляється в конкретних виставах Театру О. Коршуноваса: трилогії «Гамлет» У. Шекспіра (2008 р.), «На дні» М. Горького (2010 р.) та «Чайка» А. Чехова (2014 р.) [11]. Відповідно до режисерського бачення, «Чайка» продовжує теми, розкриті у перших двох вказаних постановках. Актори і глядачі у виставі «На дні» сидять за одним столом – таким чином він остаточно руйнує рубікон між ними, а в «Чайці» цей процес стає ще більш радикальним у прагненні створити враження, ніби дія відбувається за участю глядача. Трилогія створена таким чином, щоб актори не могли ховатися за декораціями, сценою або один за одним. У першій частині трилогії – «Гамлеті» - режисер аналізує тему обману та провини, оскільки головний герой підходить до суті життя, до істини (виявлення хто ж вбив його батька) театральним шляхом: він викриває свого дядька Клавдія, наказуючи акторам розіграти сцену, схожу на вбивство його батька – не в змозі витримати це видовище, Клавдій йде, чим і видає себе. Таким чином переконливо зіграний перформанс може допомогти виявленню значних даних, що згодом будуть перетворені на процесуальні докази.

Гамлет у виконанні Д. Мешкаускаса є не просто альтер его режисера, він грає роль Гамлета-режисера, який створює уявний Ельсинор – «видовище – зашморг, щоб заарканити совість короля» [2]. Головний герой, зіштовхнувшись з «чимось», невідворотно лишається самотнім; не зважаючи на те, що Гамлет намагається наслідувати присязі, яку дав батьку-привиду, його веде не жадоба помсти, а власна уява – відповісти на питання «бути и не бути» означає перетнути межі розуму та уяви, щоб відчути на досвіді, що таке та «незвідана країна, з якої не повертається жоден перехожий» [2]. У постановці О. Коршуноваса «Гамлет» - це трагедія уяви.

Режисер довірив ролі Клавдія та Привида батька Гамлета одному актору Д. Гавенонісу, таким чином демонструючи ілюзорність вибору Гамлета – вони обидва одночасно істинні і ілюзорні, як бачення гамлетовської уяви, їх виконання різниться єдиним жестом. Водночас актору вдалося не лише віртуозно змінювати маски, але й психологізувати їх, зображуючи, практично ототожнюючись з роллю.

Обравши відкритий принцип уяви, режисер лишається вірним йому протягом усієї постановки і прагне допомогти глядачу уявити те, що неможливо зіграти. Відповідно специфіці режисерського бачення п'єси, смерть у виставі не зображується, наприклад, Клавдія не вбивають, не помирає в процесі дуелі Лаерт (Гамлет відкрито поливає себе фарбою, що імітує кров), вбитий у засаді Полоній падає, але одразу встає і сідає біля гримерного дзеркала [2]. Поетико-символічним вираженням невидимого стає мовчання, невипадково останні слова п'єси: «решта – тиша».

У постановках О. Коршуноваса обман може використовуватися для розкриття правди, тобто театр використовується для того, щоб розкрити реальність, що стане більш правдивою і чистою, без жодних прикрашень і жорстокості, а збіг – кращий режисер, який може проявлятися лише в роботі, в процесі колективної творчості, в діалогах та перетинах, протистояннях та протиріччях [5].

Новаторська лексика режисури О. Коршуноваса позначилася на сучасному європейському театральному мистецтві, вплинувши на формування провідних тенденцій та теоретичних підходів.

Наукова новизна. Досліджено режисерську діяльність Оскараса Коршуноваса в контексті провідних стратегій сучасного європейського театру; на основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Там бути тут», «Стара» за Д. Хармсом, «Здрастуй Соня, Новий рік» за О. Введенським, «P.S. справа ОК» С. Парульскіса, «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса, «Гамлет» У. Шекспіра та ін.

виявлено і проаналізовано застосовані режисером новаторські способи репрезентації; визначено характерні риси режисерської лексики О. Коршуновaса і доведено, що вона є відкритою та динамічною системою, яка розвивається під впливом актуальних проблем сучасного соціуму; введено до наукового обігу раніше невідомий фактологічний матеріал.

Висновки. Режисерське мистецтво О. Коршуновaса – один із найяскравіших прикладів актуального театру, що торкається проблем сучасної людини, а специфіка його змісту та форми підкреслює кризу репрезентації кінця XX – початку XXI ст., що проявляється через глибинні зміни стосовно дії, почуття, сприйняття сцени, фрагментації, кризи тілесного опосередкування та інваріантних опор вистави, як на рівні постановки, так і на рівні рецепції.

Режисура О. Коршуновaса вирізняється принциповим новаторством поглядів, прагненням до руйнування ідейної, художньої та методологічної обмеженості театральної режисури, унікальним трактуванням класичних п'єс як сучасних, з акцентом на актуальних сьогоднішньому дню моментах, експериментальною розробкою на базі театральної лабораторії унікальної метафоричності та образності.

Дослідження виявило, що характерними рисами режисерської мови О. Коншуновaса є: застосування принципу деформації, контрасту і трансформації, що набувають форму трагічного гротеску; закодування в елементах вистави принципів, пов'язаних зі специфікою драматургії; використання предмету як абстрактної конструкції; використання хору – елементу класичного грецького театру – в постановках творів сучасної драматургії та ін.

Література

1. Коршуновас Оскарас. Я знаю только одного гениального режиссера // Театр. 1991. № 11. С. 131.

2. Люга А. Лицом к лицу с иным. Петербургский театральный журнал. 2008. № 4(54). URL : http://ptj.spb.ru/archive/54/westfront-54/licom-klicu-sinym/ (дата звернення: 20 лютого 2021)].

3. Шамарин А. В. Знаковая природа абсурда в творчестве А.И. Введенского : автореферат дис. канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2010. 19 с.

4. Шмидт М. М. Проза Д. Хармса в контексте лиретатуры абсурдизма : автореферат дис. канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Москва, 2011. 23 с., с. 11].

5. Artimiausi spektakliai. OKT. Vilniaus miesto teatras. URL : https://www.okt.lt/ (дата зверення : 20 лютого 2021).

6. Liuga A. The Charming Laughter of Death. Lietuvos aidas. 1994. 26.03. p. 8.

7. Paukstytė R. Church Festival on the Eight Day of Christmas. Vilniaus miesto teatras. URL : https://www.okt.lt/en/plays/hello-sonya-new-year/ (дата звернення : 16 лютого 2021).

8. Staniškytė J. Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States. Journal of Baltic Studies. 2009. Vol. 40. Issue 4. pp. 537-544. doi.org/10.1080/01629770903320163.

9. Vasinauskaitė R. The theatre of Oskaras Koršunovas. Baltos lankos, 2002. 120 p.

10. Vasinauskaitė R. Laikinumo teatras. Lietuvos kultūrų tyrimo institutas. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų inst., cop., 2010. 415 p.

11. Zaksaitė S. Agresijos demaskavimas Oskaro Koršunovo ir Larso von Triero kūryboje. Sociology. Thought and Action. 2018. Vol 42. No 1: Sociologija. Mintis ir veiksmas. http://www.journals.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmas/article/view/12170. DOI: 10.15388/SocMintVei.2018.1.12026

References

1. Korshunovas, O. (1991). I know only one genius director. Theater, no. 11. p. 131 [in Russian].

2. Luga, A. (2008). Face to face with another. Petersburg theater magazine. no. 4 (54). URL: http://ptj.spb.ru/archive/54/westfront-54/licom-klicu-sinym/ [in Russian].

3. Shamarin, A.V. (2010). The symbolic nature of the absurd in the work of A.I. Vvedensky. Abstract of Ph.D. Moscow: Moscow State Pedagogical University [in Russian].

4. Schmidt, M. M. (2011). Prose of D. Kharms in the context of the literary absurdism. Abstract of Ph.D. Moscow: Moscow State University named after M.V. Lomonosov [in Russian].

5. Artimiausi spektakliai. OKT. Vilniaus miesto teatras. URL : https://www.okt.lt/ [in English].

6. Liuga, A. (1994). The Charming Laughter of Death. Lietuvos aidas., p. 8 [in English].

7. Paukstytė, R. (1994). Church Festival on the Eighth Day of Christmas. 7 meno dienos. 25.03., p. 8 [in English].

8. Staniškytė, J. (2009). Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States. Journal of Baltic Studies, Vol. 40, Issue 4, pp. 537-544. doi.org/10.1080/01629770903320163 [in English].

9. Vasinauskaitė, R. (2002). The theatre of Oskaras Koršunovas. Baltos lankos [in Lithuanian].

10. Vasinauskaitė, R. (2010). Laikinumo teatras. Lietuvos kultūrų tyrimo institutas. Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų inst., cop. [in Lithuanian].

11. Zaksaitė, S. (2018). Agresijos demaskavimas Oskaro Koršunovo ir Larso von Triero kūryboje. Sociology. Thought and Action, Vol 42, no 1: Sociologija. Mintis ir veiksmas. http://www.journals.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmas/article/view/12170. DOI: 10.15388/SocMintVei.2018.1.12026 [in Lithuanian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021

УДК 792

Цитування:
Штефюк В. Д. Акторський тренінг Майкла Сен-Дені: імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 39. С. 267-274.

Shtefyuk V. (2021). Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 39, 267-274 [in Ukrainian].

Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0981-3003
14valeri777@gmail.com

АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ МАЙКЛА СЕН-ДЕНІ: ІМПРОВІЗАЦІЯ В МАСЦІ

Мета статті – проаналізувати особливості театрально-педагогічної діяльності М. Сен-Дені та виявити специфіку акторського тренінгу «Імпровізація в масці» в контексті роботи студентів із нейтральною та характерною маскою. **Методологія дослідження.** Застосовано біографічний метод (для висвітлення режисерсько-педагогічної діяльності М. Сен-Дені); типологічний метод (для виявлення та визначення основних особливостей театральної педагогіки М. Сен-Дені в цілому та розроблених ним методів навчання актора зокрема); метод порівняльного аналізу (для дослідження тренінгу «Імпровізація в масці» з нейтральною та характерною масками) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено акторський тренінг «Імпровізація в масці» провідного театрального режисера і педагога ХХ ст. М. Сен-Дені та виявлено особливості роботи студентів-акторів з нейтральною та характерною маскою; проаналізовано театрально-педагогічну діяльність М. Сен-Дені як стандартизатора театральної практики в контексті розроблених та впроваджених навчальних програм з акторської майстерності в заснованих за його сприянням драматичних школах (Лондонська театральна студія, школа Олд Вік, Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва, Канадська Національна театральна школа та Джульярдський драматичний відділ). **Висновки.** Цілісна модель акторського тренінгу М. Сен-Дені сформована на основі органічного поєднання фізичного підходу, при якому тіло навчається перетворюватися на абсолютний виражальний інструмент, внутрішнього підходу, так званої, реалістичної характеристики та *всеосяжного розуміння стилю* в контексті набуття фізичних, вокальних, інтелектуальних, творчих та емоційних навичок, дозволяє студентам-акторам опанувати всі види драми. Дослідження виявило, що маска розглядалася М. Сен-Дені як тимчасовий робочий інструмент, що сприяє зменшенню відчуття невпевненості та ніяковості, посиленню здатності внутрішнього самовідчуття, активізації експресії та експериментальної діяльності, розвитку концентрації уваги, самоконтролю студента-актора та гармонійного шляху від зародження фізичних якостей персонажу до їх зовнішнього драматичного вираження. Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та щирий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є: викорінити кліше-манери; навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви; навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

Ключові слова: акторський тренінг, М. Сен-Дені, театральна педагогіка, імпровізація, нейтральна маска, характерна маска.

Shtefyuk Valeria, *assistant, Department of Directing and the Skill of the Actor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask

The purpose of the article is to analyze the features of the theatrical and pedagogical activity of M. Saint-Denis and to reveal the specifics of the acting training "Improvisation in a mask" in the context of students' work with a neutral and characteristic mask. **Methodology.** The biographical method was applied (to cover the director's and pedagogical activity of M. Saint-Denis); the typological method (for identifying and determining the main features of the theatrical pedagogy of M. Saint-Denis in general and the methods of teaching the actor developed by him in particular); the method of comparative analysis (for the study of the training "Improvisation in a mask" with neutral and characteristic masks), etc. **Scientific novelty.** Studied the actor's training "Improvisation in the mask" of the leading theater director and teacher of the twentieth century. M. Saint-Denis and revealed the features of the work of student actors with a neutral and characteristic mask; analyzed the theatrical and pedagogical activities of M. Saint-Denis as a standardizer of theatrical practice in the context of the developed and implemented curricula for acting in drama schools

©Штефюк В. Д., 2021

founded with his assistance (London Theater Studio, Old Vic School, Strasbourg Higher School of Dramatic Art, Canadian National Theater School and the Juilliard Drama Department). **Conclusions.** M. Saint-Denis's holistic model of acting training is formed on the basis of an organic combination of a physical approach, in which the body learns to turn into an absolute expressive instrument, an internal approach, the so-called realistic characterization, and a comprehensive understanding of the style in the context of mastering physical, vocal, intellectual, creative and emotional skills, allows student actors to master all kinds of drama. The study revealed that the mask was considered by M. Saint-Denis as a temporary working tool that helps to reduce feelings of insecurity and awkwardness, enhance the ability of internal self-awareness, enhance expression and experimental activity, develop concentration of attention, self-control of a student-actor and a harmonious path from the inception of physical qualities. character to their external dramatic expression. The student's task is to fill the mask, to give it life and feelings. If the actor who animates the mask is convincing and sincere, it feels like he has his own facial expression. The aim of the training is: to eradicate cliché-manners; teach students to develop and release creative impulses; to teach students to work on classical roles or roles of the "big style" (according to M. Saint-Denis).

Key words: acting training, M. Saint-Denis, theatrical pedagogy, improvisation, neutral mask, characteristic mask.

Актуальність дослідження. Тенденції розвитку сучасного театрального мистецтва зумовлюють високі вимоги до професійної підготовки актора. Система підготовки драматичних акторів в українських театральних школах орієнтується на метод К. Станіславського, традиції вітчизняного театру та здобутки національної театральної педагогіки. Проте протягом останніх років активізується звернення викладачів акторської майстерності до досвіду європейського і американського театрів, здійснюються спроби інтегрування акторських тренінгів відомих закордонних театральних діячів ХХ ст. в освітній процес або розробки власних акторських тренінгів на їх основі.

Внесок у театральну педагогіку відомого французького режисера М. Сен-Дені, засновника Лондонської театральної студії та школи Олд Вік, співзасновника Страсбурзької Вищої школи драматичного мистецтва, Канадської Національної театральної школи та Джульярдського драматичного відділу, розробника програми навчання акторів у Королівській шекспірівській трупі важко переоцінити. Заняття в масці вперше інтегровано у програму театральної школи, що спеціалізується на підготовці професійних акторів, у середині ХХ ст. і донині «Імпровізація в масці» вважається одним із провідних світових акторських тренінгів.

Актуальність дослідження педагогічної діяльності М. Сен-Дені в контексті специфіки акторського тренінгу «Імпровізація в масці» зумовлено важливістю розширення теоретико-практичного дискурсу вітчизняної театральної педагогіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені різноманітним аспектам теорії та практики викладання акторської майстерності є одними з пріоритетних напрямів сучасної театральної педагогіки. Наприклад, Н. Гусакова розглядає інтерпретацію акторської техніки як цілісної конструкції функціонування акторського ремесла в однойменній науковій публікації [1]; Ю. Старостін у науковій публікації «Акторський тренінг: його зміст та основа» [6] досліджує особливості змісту акторського тренінгу та аналізує ставлення до нього теоретиків і практиків театральної педагогіки К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда та Л. Олійника. Окремі можливості, що надає маска в процесі навчання актора розглядає А. Медвєдєва в науковій статті «Театральна маска як важливий атрибут сценічного дійства» [5]. Детальну увагу дослідженню закордонних акторських тренінгів приділяють вітчизняні мистецтвознавці І. Іващенко та В. Стрельчук в наукових статтях «Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського» [2], «Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна» [3] та «Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект» [4]. О. Хлистун в публікації «Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі» [8] здійснює аналіз головних аспектів тренінгу «Граматика ніг», розробленого японським театральним режисером. Проте акторський тренінг М. Сен-Дені зокрема та його театрально-педагогічна діяльність загалом лишається недостатньо висвітленою і вимагає детального дослідження з мистецтвознавчих позицій.

Мета статті – проаналізувати особливості театрально-педагогічної діяльності М. Сен-Дені та виявити специфіку акторського тренінгу «Імпровізація в масці» в контексті роботи студентів з нейтральною та характерною маскою.

Виклад основного матеріалу. Театральна діяльність М. Сен-Дені розпочалася в 1920 р.,

під час навчання в паризькому художньому театрі Vieux-Colombier [10, 322]. У 1922 р. він дебютував як актор у ролі Куріо у відродженій Ж. Копо постановці «Дванадцята ніч» У. Шекспіра, а як режисер – в 1923 р. із виставою «Амаль або королівський лист» Р. Тагора (в перекладі А. Жида). З молодих років М. Сен-Дені захоплювався творчістю свого дядька – Ж. Копо та спілкувався з відомими французькими і британськими письменниками і художниками, такими як М. Пруст, П. Клодель, А. Жид, Г. Баркер, Д. Грант та мистецтвознавцем К. Беллем [14, 29]. Проте саме початок 20-х рр. XX ст. став вирішальним для художнього розвитку М. Сен-Дені, оскільки він перейняв від свого дядька ідеали театру, брав активну участь в творчих пошуках, а головне, зрозумівши важливість театральної освіти, запозичував його концепції щодо навчання актора, доповнював, уточнював та систематизував їх.

Дослідники наголошують, що на початку своєї незалежної кар'єри у Франції, М. Сен-Дені багато уваги приділяв подальшим розвиткам практики Ж. Копо, зокрема в роботі з акторською імпровізацією [9, 84]. У 1924–1929 рр. він стає актором, вчителем, драматургом та директором бургундської трупи «Copiaus», яку складали учні Ж. Копо – С. Бінг, О. Боверіо та Ж. Віллар, а також студенти М-Е. Копо, Ж. Дасте, Е. Декру, Ж. Дорсі та А. Местр. Загальною метою діяльності трупи було оновлення театру засобами «нового відкриття стилю» в акторській грі, драматургії та сценографії, засобами – дослідження та практика, а джерелом натхнення – комедія дель арте. Класи були як формальні, так і неформальні – люди, наділені певними навичками в певних галузях, вчили інших. Акторський тренінг (проходив як індивідуально, так і в групі: актор міг придумати персонажа і розвивати його, щоб потім репрезентувати в групі, або генерувати ідею для групової імпровізації, яку всі досліджували та репетирували) складався переважно з гімнастики, руху, музики, пантоміми, роботи з масками, моделюванням масок та імпровізації, яку викладав М. Сен-Дені.

У книзі «Тренінг для театру» [13], в якій зібрані статті та доповіді, зроблені ним у період з кінця 1950-х рр. до початку 1960-х рр. (своєрідне узагальнення акторської педагогіки) центральне значення надається експериментальній роботі з масками та характерним імпровізаціям. М. Сен-Дені наголошує, що ідея використовувати характери та комічну імпровізацію з масками як елемент акторського навчання виникла в нього у 1924 р.

Імпровізація мала дві основні концентрації: розвиток персонажів, особливо маскованих та комічних і тем, які могли розвиватися в п'єсі. Якщо теми були широкими та навіть універсальними, іноді фарсовими, іноді пафосними, то персонажі були пройняті регіональними рисами, які б легко впізнавала бургундська аудиторія. В усіх випадках трупа шукала спосіб репрезентувати свій предмет, спираючись на пантоміму, ритм, звук та музику. Замість слів вони іноді використовували винайдену мову, так звану «grummelotage», яку передавали через тони та флективні шаблони. Протягом існування «Copiaus» виконавці створили сім оригінальних постановок, на основі театральної гри, імпровізації та постійних досліджень. З часом М. Сен-Дені почав додавати діалоги до сценаріїв, іноді співпрацюючи з актором, співаком і музикантом Ж. Вілларом. Вистава «Danse de la ville et des champs», постановку якої було здійснено в 1928 р., на думку Дж. Болдвін, є найяскравішим прикладом тогочасної модифікації тренінгу М. Сен-Дені, що зародилася в 1927 р. як вправа під назвою «Весна» («Le Printemps») [9, 85].

Цей досвід став основою кар'єри М. Сен-Дені як режисера та педагога. Проте лише у Лондоні, де він провів більшу частину свого професійного життя (1935–1952 рр.), набув значної інтелектуальної і творчої свободи. Дослідники акцентують на тому, що саме переведення у Лондон змінило хід професійного життя М. Сен-Дені. Незважаючи на те, що він продовжував здійснювати новаторські постановки, саме репутація майстра-вчителя принесла міжнародне визнання – М. Сен-Дені заснував п'ять драматичних шкіл, присвячених всебічному навчанню театрального діяча: Лондонська театральна студія («The London Theatre Studio»), школа Олд Вік («The Old Vic School»), Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва («Strasbourg's École supérieure d'art dramatique»), Канадська Національна театральна школа («The National Theatre School of Canada») та Джульярдський драматичний відділ (Juilliard Drama Division); розробив програму навчання акторів у Королівській шекспірівській трупі (Royal Shakespeare Company), якою керував у 1962–1965 рр., а також виступав як радник з навчальних програм в інших закладах

мистецької освіти. Підхід М. Сен-Дені до тренінгів відмінний від підходу його сучасників – він був спрямований на розвиток практиків у кожній дисципліні: акторська майстерність, режисура, сценічний дизайн, драматургія та ін. Його школи функціонували як основа для зародження театральних труп.

Перша школа, яку М. Сен-Дені заснував у 1938 р. – Лондонська театральна студія – базувалася на значному досвіді керівника колективу протягом останніх десяти років і функціонувала приблизно так само, як «Copiaus» та «Quinze» (спільне підприємство, яке очолює авторитетна особа). На думку дослідників, ця школа була найбільш експериментальною [9, 85]. Дійшовши до висновку, що англійським акторам не вистачає енергії, винахідливості та матеріальних можливостей [13, 43], М. Сен-Дені, разом із командою талановитих практиків, які поділяли його органічний та комплексний підхід до акторської майстерності, розробив спеціальний тренінг для удосконалення техніки акторської гри. Передусім, студенти Лондонської театральної студії набували майстерності руху, навчалися поезії та сценічній мові в комплексі, оскільки викладачі тісно співпрацювали, щоб кожна галузь навчання була пов'язана з іншою (наприклад, в процесі роботи над шекспірівською п'єсою в класі інтерпретації, вчитель руху фокусував увагу на єлизаветинських танцях, вчитель історії театру розповідав про культуру та драму того періоду та ін.). Це був радикальний відхід від поетапних методів стандартних британських театральних шкіл. Окрім того, в Лондонській театральній студії, як і в усіх наступних школах М. Сен-Дені, були програми для дизайнерів сцени, технічних спеціалістів, постановників та режисерів, а студенти відвідували лекції з історії театру та драми.

Програму акторської майстерності складали курси з руху, усної та німої імпровізації, характерної (або комічної) та трагічної (або нейтральної) маски, музики та співу.

М. Сен-Дені був першим, хто ввів маску як акторський тренінг у програму театральної школи, що спеціалізується на підготовці професійних акторів – курс характерної маски викладав Дж. Дівайн, а нейтральної маски – М. Сен-Дені, оскільки саме вона, на відміну від більш доступної маски персонажу (характеру), була психологічно складною для багатьох студентів. Імпровізації отримували багато форм: від простих завдань для одного студента, до складніших вправ – як соло, так і в парі – до повноцінних групових сценаріїв, що виконувалися перед аудиторією. Окрім того, М. Сен-Дені викладав безшумну базову імпровізацію та вдосконалену розмовну групову імпровізацію. Практикуючи імпровізацію та маску М. Сен-Дені студенти осмислили, що спонтанність і техніка не виключають одне одного.

Головною метою школи було «служити сучасному театру» [13, 47] засобами підвищення стандартів професійного театру, заснованого на текстах (ще зумовлювало акцент на інтерпретації наявної драматичної літератури). Вокальне навчання, що складалося з озвучування, дикції та мови, позиціювалося в школі не менш важливим за рух. Три найголовніші дисципліни, що базувалися на тренінгах голосу, мови та руху актора, викладалися різними інструкторами і, відповідно до філософії М. Сен-Дені, лишалися окремими предметами.

Значний вплив на формування акторського тренінгу здійснив К. Станіславський, хоча М. Сен-Дені виступав проти імпровізації на сцені, що, на його думку, зменшує важливість тексту. Більше того, М. Сен-Дені вважав імпровізаційні вправи К. Станіславського занадто реалістичними і внутрішніми, позбавленими необхідної відстороненості. Водночас він визнавав, що актор, навчений психологічній техніці К. Станіславського, набуває «практичне знання про засоби… звільнення власних підсвідомих сил» [12, 26] і «має знайти баланс між сучасною суб'єктивною істиною та об'єктивними якостями, що йому надає текст» [14, 114]. На думку дослідників, саме цей баланс між протилежними цінностями можна вважати ключем до вчення М. Сен-Дені: «Без суб'єктивності вистава холодна та далека; без об'єктивності актор втрачає і контроль, і обізнаність аудиторії» [14, 89]. М. Сен-Дені вважав, що лише ґрунтовна підготовка в класичному театрі надає акторам інструментів для всіх інших стилів, з якими вони можуть зіштовхнутися. Постійним питанням було те, як використати теорії К. Станіславського не лише до реалізму, але й до класики, оскільки М. Сен-Дені прагнув розвивати практиків, які здатні виконувати «класичні п'єси всіх часів і народів» [12, 24]. Зрештою було вирішено засвоювати фізичні дії К. Станіславського протягом усієї навчальної програми, а також його підхід «ззовні-всередину», що був найбільш сумісний з методами та переконаннями М. Сен-Дені. Актор знаходить

фізичну дію в тексті, продовжує досліджувати її в мовчазних етюдах, і зрештою включає в текст.

У 1947 р. художній керівник театру Олд Вік Л. Олів'є запросив М. Сен-Дені створити інститут, частиною якого стане школа Олд Вік. Не зважаючи на значні досягнення (в процесі навчання органічно поєднувалися фізичні та вокальні тренінги, що сприяли звільненню голосу та тренінги, що засновувалися на вокальних вправах у поєднанні з рухом) у 1952 р., через відсутність домовленостей з ряду питань між адміністраторами та членами Ради [9, 91], школу було закрито, а М. Сен-Дені погодився взяти участь в французькій повоєнній театральній децентралізації шляхом розвитку Страсбурзької Вищої драматичної школи (вперше акторський тренінг було розраховано на трирічне навчання). У 1957 р. М. Сен-Дені отримав доручення від Фонду Рокфеллера створити Джульярдський драматичний факультет. Оскільки ця школа повинна була готувати новий тип акторів для класичного репертуару, що використовувався в нових та регіональних театрах, ним було розроблено нову навчальну програму, альтернативну традиційному американському методу навчання актора.

Наприкінці 50-х рр. XX ст. театральні діячі Канади звернулися до М. Сен-Дені з проханням очолити процес створення двомовної національної театральної школи, оскільки його досвід роботи в французькому та англійському театрі був надзвичайно цінний для створення театральної школи, розділеної на дві мовні секції. У 1960 р. відкрилася Національна театральна школа, концепція якої відповідає культурним відмінностям, характерним для Канади: англійська частина (3-річна) більш консервативна, заснована на мові та пов'язана з англійською класикою, а французька (4-річна) – більш винахідлива, заснована на русі та віддана розвитку культури Квебеку. Теорія М. Сен-Дені достатньо гнучка, її можна модифікувати без зміни основи.

Тренінг «Імпровізація в масці» викладається нині в багатьох театральних школах, оскільки позиціюється як «відмінна підготовча школа для трагедії і драми в найвищих проявах» [9, 89]. Проте, пропонуючи студентам носити маску, його розробник не ставив за мету отримати високохудожні результати та наміру відродити мистецтво міма, оскільки для М. Сен-Дені маска була тимчасовим робочим інструментом, що пропонувався молодому актору для розвитку його концентрації уваги та самоконтролю в найбільш емоційно насичені моменти гри, а також для посилення здатності відчувати і розвитку експресивності та експериментів у найбільш гострій та ризикованій формі [7, 103].

Джерелом нейтральної маски є давньогрецька трагедія, частково тому такий тип роботи з масками пов'язаний з трагічними темами. У Лондонській театральній студії, відповідно до специфікацій М. Сен-Дені, дизайнерський факультет Motley розробив вісім масок тілесного кольору – чотири жіночі та чотири чоловічі – архетипи чотирьох стадій розвитку людини: дитинства, юності, зрілості та старості. Ці прототипи масок, що надають можливості, а не емоції, використовуються під час акторських тренінгів у школах М. Сен-Дені і на сучасному етапі. Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та щирий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є:

– викорінити кліше-манери;

– навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви;

– навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

За своєю природою нейтральна маска дозволяє актору доторкатися до емоційних моментів. Вона вимагає великих рухів; тонкі жести не «прочитуються». Щоб зменшити або позбутися відчуття ніяковості, М. Сен-Дені наполягав на протиставленні: студенти під час тренінгу імпровізації в масці були максимально «оголені» [14, 91]. У Лондонській театральній студії та школі Олд Вік студенти (як жіночої, так і чоловічої статі) були вдягнуті в однакові, цільні тренувальні костюми, що нагадували старомодні купальники (а на сучасному етапі – боді та трико), оскільки головною функцією спеціального одягу для тренінгу є сприяння осмисленню лінії тіла, зв'язку тіла з простором та можливістю розповідати історію. Нейтральні маски вимагають практично ритуального спокою – рухи повинні бути осмисленими (значення має найменший поворот головою). На початку тренінгу студент обирає одну з восьми масок, вдягає її і починає «заселяти» маску. Під час тренінгу студентам забороняється дивитися на себе в дзеркало в нейтральній масці, щоб зберігати пам'ять про власний зовнішній вигляд. Якщо ж студент бачить себе в нейтральній масці, то вражений її якостями, що знеособлюють, може почати нав'язувати характеристику, засновану

на зовнішньому баченні, а не на тому, що відчуває. Вік, означений маскою, впливає на тип рухів, що актор використовує, так само як і на ситуацію. Першими вправами є прості завдання, які задає викладач. Наприклад, студентка в жіночій масці зрілості входить, читаючи листа і отримує погані новини. Використовуючи жести та рухи (використання мови недопустиме), вона має ознайомити аудиторію зі своєю емоційною реакцією, що повинна виходити з внутрішньої істини, а не просто демонструватися. Водночас інтимний психологічний реалізм, якого вимагає метод, за маскою марний. Парадокс нейтральної маски полягає в її здатності занурити актора в суб'єктивний світ, змусити його об'єктивно ставитися до глядача. Викладач підштовхує студентів до глибшого дослідження: наступний студент, за його вказівкою, вдягаючи чоловічу маску дитинства, отримує те саме завдання. Зміна маски вимагає зміни підходу – увага фокусується на тому як зміниться темп, жести, рухи.

Під час наступного етапу викладач пропонує складніші вправи з кількома діями. Відповідно до розвитку уяви студентів вони беруть на себе відповідальність вигадувати вправи, етюди та, зрештою, сценарії з тривалішими і детально розробленими розповідями. Під час останнього етапу даного тренінгу студенти створюють та репетирують імпровізації для двох осіб, що включає ряд трансформацій. Сценарії та етюди засновані на примітивних страхах, міфах, мріях та казках, а персонажі в масках стають архетипами: молодий коханець, король, стара жінка, скорботна мати, любляча дитина та ін.

Етюд у межах цього акторського тренінгу може складатися зі сновидіння, в якому маска юності зустрічає чудовисько – умовно поділене на три дії: атака, боротьба та фінал, воно призводить до перемоги або поразки. Однією з модифікацій є спроба старої жінки самотужки піднятися з ліжка – студентка грає пов'язані з цим труднощі, страхи, боротьбу за підйом та зрештою упокорювання.

Типовий сценарій для двох осіб будується довкола зустрічі після тривалої розлуки, наприклад, колишніх коханців, або колишніх ворогів.

Сценарії з різновіковими масками розширяють можливості студентів, наприклад, в контексті використання кількох масок, щоб репрезентувати хід часу.

Характерна маска, натхненна комедією дель арте, фокусується на фізичних комедіях та комедійних персонажах. На відміну від нейтральної маски, що спрямовує студентів до легендарних стереотипів, характерна маска спрямовує їх до сучасних стереотипів, міцно пов'язаних із буденною реальністю. Як і у випадку з нейтральною маскою, під час цього тренінгу студенти індивідуалізують типи за допомогою уяви, таланту та засвоєної техніки. Для Лондонської театральної студії було розроблено півмаски в стилі Хелловіна, а згодом було розроблено менш гротескні двадцять чотири маски. На відміну від тренінгу з нейтральними масками, студенти використовують реквізит, костюми та кілька простих елементів декорацій, а для комічних імпровізацій вигадують власні діалоги.

Незважаючи на те, що метою обох тренінгів є звільнення студента-актора, результати швидше досягаються в характерній масці. Нейтральна маска аскетична та ритуальна, а характерна маска – чуттєва та непристойна, що пояснює її більшу доступність.

Тренінг починається з вибору маски, костюму та реквізиту; студент може взаємодіяти з дзеркалом, у пошуках характерності образу. Досвід М. Сен-Дені засвідчив, що студенти не лише не пригнічували власне віддзеркалення в комічній масці, але й створювали більш винахідливих персонажів, оскільки півмаска, через те, що частина обличчя лишається відкритою, викликає іншу реакцію. Під час наступного етапу тренінгу студенти ходять кімнатою, експериментуючи з вокальними даними персонажу, його рухами та жестами. Викладач, як і в тренінгу з нейтральною маскою, спочатку сам задає обставини, проте у цьому випадку вони можуть змінитися під час імпровізації, що вимагає швидкого коригування дій. У характерній масці рухи та жести більш обмежені, в порівнянні з нейтральною, проте їх роль, в порівнянні з вербальним аспектом, значно вища. М. Сен-Дені наголошує на тому, що оскільки «фарс зазвичай стосується простих людей» [14, 182], найчастіше персонажі походять з низів соціальної ієрархії – персонажі студентів зазвичай невдахи: бродяги, алкоголіки, кинуті жінки, злидні, розпещена дитина та ін. Такий статус аутсайдерів надає персонажам право висміювати суспільство, яке їх зневажає. Оптимальна кількість акторів для першої імпровізації характерної маски три – сюжет заміняє характер, а самі імпровізації відбуваються в буденних ситуаціях. У процесі зростання майстерності, імпровізації

перетворюються на повноцінні сценарії, зростає кількісний склад учасників.

Як характерна, так і нейтральна маска підкреслює ясність намірів, дій, почуттів. Нейтральна маска на все обличчя, зокрема, позбавляє акторів звичних для них способів виразності, обличчя та голосу, змушує їх спілкуватися, використовуючи лише тіло. Ця практика, природно, перегукується з практикою Е. Декру та Ж. Лекока, враховуючи, що в основі підходів усіх трьох режисерів – відкриття Ж. Копо – Е. Декру був членом «Copiaus» на першому етапі, Ж. Лекок – учнем Ж. Дасте. Дослідники наголошують, що саме вчення Ж. Лекока найбільш схоже на акторський тренінг М. Сен-Дені, особливо в аспекті нейтральної маски та характерної маски, проте Ж. Лекок розширив роботу, передусім додавши личиночну маску (larval mask) – велику, абстрактну маску на все обличчя, контури якої лише натякають на людське обличчя (відсутність специфіки приводить студентів-акторів у більш експериментальні області) та маску клоунський ніс (red nose) – найпростішу з масок, що лишає актора беззахисним і сприяє дослідженню клоуна в собі. Мета акторського тренінгу М. Сен-Дені була відмінною – він прагнув створити повноцінного професійного актора, тому в його школах тренінги в масках були і лишаються засобом для досягнення мети, а не самоціллю. Театральні трупи, створені учнями М. Сен-Дені та Ж. Лекока, додатково ілюструють відмінності між методиками.

Так, Д. Фрейзер стверджує, що метою Манчестерської королівської біржі в Англії, заснованої колишніми студентами Олд Вік, була зміна традиційних стосунків між аудиторією та виконавцем шляхом усунення формальних бар'єрів між ними, створення регіонального театру та постановці п'єс, цінності яких були «універсальними та стійкими» [11, 43]. На практиці це означало театр-арену, де актор знаходиться в центрі уваги, в репертуарі робиться акцент на класику та майстерню для підтримки нової драматургії. Колишні учні Ж. Лекока, навпаки, створили компанії «Theater de Complicité» в Англії та «Dell'Arte» в США, що засновані на русі та створюють театральні п'єси.

Створений М. Сен-Дені в 1930–1960-ті рр. акторський тренінг «Імпровізація в масці» активно використовується в програмах багатьох європейських, американських та канадських театральних шкіл і на сучасному етапі розвитку світової театральної педагогіки, що засвідчує його дієвість та важливість в підготовці нового покоління акторів.

Наукова новизна. Досліджено акторський тренінг «Імпровізація в масці» провідного театрального режисера і педагога ХХ ст. М. Сен-Дені та виявлено особливості роботи студентів-акторів з нейтральною та характерною маскою; проаналізовано театрально-педагогічну діяльність М. Сен-Дені як стандартизатора театральної практики в контексті розроблених та впроваджених навчальних програм з акторської майстерності в заснованих за його сприянням драматичних школах (Лондонська театральна студія, школа Олд Вік, Страсбурзька Вища школа драматичного мистецтва, Канадська Національна театральна школа та Джульярдський драматичний відділ).

Висновки. Цілісна модель акторського тренінгу М. Сен-Дені сформована на основі органічного поєднання *фізичного підходу*, при якому тіло навчається перетворюватися на абсолютний виражальний інструмент, *внутрішнього підходу*, так званої, реалістичної характеристики та *всеосяжного розуміння стилю* в контексті набуття фізичних, вокальних, інтелектуальних, творчих та емоційних навичок, дозволяє студентам-акторам опанувати всі види драми. Дослідження виявило, що маска розглядалася М. Сен-Дені як тимчасовий робочий інструмент, що сприяє зменшенню відчуття невпевненості та ніяковості, посиленню здатності внутрішнього самовідчуття, активізації експресії та експериментальної діяльності, розвитку концентрації уваги, самоконтролю студента-актора та гармонійного шляху від зародження фізичних якостей персонажу до їх зовнішнього драматичного вираження.

Завдання студента – наповнити маску, надати їй життя та почуття. Якщо актор, який анімує маску, переконливий та щирий, виникає відчуття, що в нього є власний вираз обличчя. Метою тренінгу є: викорінити кліше-манери; навчити студентів розвивати та звільняти творчі пориви; навчити студентів працювати над класичними ролями або ролями «великого стилю» (за М. Сен-Дені).

Література

1. Гусакова Н. М. Інтерпретація акторської техніки як цілісної конструкції функціонування акторського ремесла. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали ІІ Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів,

аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 209–213.

2. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 178–184.

3. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 41. С. 193–200.

4. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект. Культура і сучасність. 2018. № 2. С. 93–100.

5. Медвєдєва А. О. Театральна маска як важливий атрибут сценічного дійства. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 2. С. 111–115.

6. Старостін Ю. Акторський тренінг: його зміст та основа. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. С. 201–204.

7. Толшин А. В. Из истории маски в сценическом искусстве и задачи театральной педагогики. Обсерватория культуры. 2007. № 1. С. 99–103.

8. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. С. 208–215.

9. Baldwin J. Michel Saint-Denis: training the complete actor. In : Hodge A. Actor Training. Second Edition. Routledge, 2009. pp. 81–98.

10. Carponi C. Vplyv Jacqua Copeaua na metodiku hereckej prípravy Michela Saint-Denisa: od praxe školy école du Vieux-Colombier po súbor Compagnie des Quinze. Slovenské divadlo. 2019. T. 67. no. 4. DOI: 10.31577/sd-2019-0020. pp. 322–334.

11. Fraser D. (1998) Words and Pictures: The Royal Exchange Theatre Company. Manchester: Royal Exchange Theatre Company Ltd., 1998. 228 p.

12. Saint-Denis M. Stanislavsky and the Teaching of Dramatic Art. World Theatre. 1959. no. 8. pp. 23–29.

13. Saint-Denis M. Training for the Theatre. Premises & Promises. Ed. Suria Magito. New York – London : Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982. 243 p.

14. Saint-Denis M. Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings. Ed. J. Baldwin. New York : Routledge Theatre Classics, 2009. 208 p.

References

1. Gusakova, N. M. (2020). Interpretation of acting techniques as a holistic structure of the functioning of the craft. Performing arts: creative achievements and innovative processes: materials of the II All-Ukrainian scientific conference of faculty, doctoral students, graduate students and undergraduates. Kyiv: Ed. KNUKiM Center, pp. 209–213 [in Ukrainian].

2. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Innovative methods of psychophysical training E. Grotovsky. Scientific Bulletin of the IK Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television, Issue 23, pp. 178–184 [in Ukrainian].

3. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Specifics of "Poetic Dynamics" by D. Stein. Current issues of history, theory, and practice of art culture, Issue 41, pp. 193–200 [in Ukrainian].

4. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Leading methods of professional acting training: emotional aspect. Culture and modernity, no. 2, pp. 93–100 [in Ukrainian].

5. Medvedeva, A. A. (2011). Theatrical mask as an important attribute of stage action. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts, no. 2, pp. 111–115 [in Ukrainian].

6. Starostin, Y. (2016). Acting training: its content and basis. Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theater, Film, and Television named after I.K. Karpenko-Kary, Issue 19, pp. 201–204 [in Ukrainian].

7. Tolshin, A. V. (2007). From the history of the mask in the stage art and the tasks of theatrical pedagogy. Observatory of Culture, no. 1, pp. 99–103 [in Russian].

8. Khlystun, O. S. (2017). The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training methods. Current issues of culturology, Issue 17, pp. 208–215 [in Ukrainian].

9. Baldwin, J. (2009). Michel Saint-Denis: training the complete actor. In : Hodge A. Actor Training. Second Edition. Routledge, pp. 81–98 [in English].

10. Carponi, C. (2019). Vplyv Jacqua Copeaua na metodiku hereckej prípravy Michela Saint-Denisa: od praxe školy école du Vieux-Colombier po súbor Compagnie des Quinze. Slovenské divadlo, Vol. 67, no. 4, pp. 322–334. DOI: 10.31577/sd-2019-0020 [in Slovak].

11. Fraser, D. (1998) Words and Pictures: The Royal Exchange Theatre Company. Manchester: Royal Exchange Theatre Company Ltd [in English].

12. Saint-Denis, M. (1959). Stanislavsky and the Teaching of Dramatic Art. World Theatre, no. 8, pp. 23–29 [in English].

13. Saint-Denis, M. (1982). Training for the Theatre. Premises & Promises. Ed. Suria Magito. New York – London: Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD [in English].

14. Saint-Denis, M. (2009). Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings. Ed. J. Baldwin. New York: Routledge Theatre Classics [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 19.03.2021