

ISSN 2410-1176 (Print)
ISSN 2616-4183 (Online)

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

43

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2020

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Збірник наукових праць висвітлює актуальні історичні та теоретичні проблеми мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з історією української та світової художньої культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 01.12.2020 р.)

Головний редактор

Олександр Безручко – д-р мистецтвознавства, проф., Київський університет культури (Україна)

Заступник головного редактора

Тетяна Гуменюк – д-р філос. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Відповідальний секретар

Світлана Оборська – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної колегії

Рута Адамоне – д-р хабілітований, проф., Університет Миколаса Ромеріса (Литва); *Стела Костадінова Ангова* – доц., д-р, Університет національного та світового господарства (Болгарія); *Наталія Барна* – д-р філос. наук, проф., Відкритий міжнародний університет розвитку людини “Україна” (Україна); *Мартіна Бласкова* – д-р філос., проф., Університет в Жиліні, (Словаччина); *Ігор Бондар* – доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); *Артур Себастьян Брацкі* – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Гданський університет (Польща); *Анастасія Варивончик* – канд. мистецтвознавства, доц., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); *Єва Долінська* – д-р пед. наук Католицький університет в Ружомберку (Словаччина); *Віолетта Дутчак* – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); *Артур Крістовао* – д-р філос., проф., Університет Трас-ос-Монте та Альто-Доро (Португалія); *Ірина Ляшенко* – канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна); *Тетяна Мартинюк* – д-р мистецтвознавства, проф., ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (Україна); *Аліна Підлипська* – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); *Олена Реброва* – д-р пед. наук, проф., ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (Україна); *Піотр Розвадовські* – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща); *Леся Смирна* – д-р мистецтвознавства, ст. наук. спів., Національна академія мистецтв України (Україна); *Володимир Снівак* – д-р філос. наук, Академія державної пенітенціарної служби (Україна); *Валері Ф. Стіл* – Технологічний інститут моди, Нью-Йорк, (США); *Катерина Фадеева* – д-р мистецтвознавства, проф., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна); *Андрій Фурдичко* – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); *Марзена Шмит* – проф., д-р PhD, Університет імені Адама Міцкевича в Познані і Археологічний Музей в Познані (Польща); *Ульріх Шмід* – проф., д-р, Школа економіки та політичних наук, Університет Санкт-Галлена, Школа гуманітарних та соціальних наук (Швейцарія); *Катерина Юдова-Романова* – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Голова редакційної ради

Михайло Поплавський – д-р пед. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної ради

Ольга Бенч – д-р мистецтвознавства, проф., Київська академія мистецтв (Україна); *Надія Брояко* – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); *Рада Михайлова* – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

Збірник наукових праць «Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія KB № 24360-14200 ПР від 03.03.2020 р.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 02.07.2020 року № 886 за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

ISSN

2410-1176 (Print)
2616-4183 (Online)

Рік заснування

1999

Періодичність

2 рази на рік

Засновник /
адреса засновника

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36,
м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Телефон

+38 (044) 5296138

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор*

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори статей, 2020

Киевский национальный университет культуры и искусств
Вестник КНУКиИ. Серия: Искусствоведение

Сборник научных трудов

Сборник научных трудов освещает актуальные исторические и теоретические проблемы искусствovedения. Тематика статей связана как с современной художественной практикой, так и с историей украинской и мировой художественной культуры.

Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 01.12.2020 г.)

Главный редактор

Александр Безручко – д-р искусствovedения, проф., Киевский университет культуры (Украина)

Заместитель главного редактора

Татьяна Гуменюк – д-р филос. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Ответственный секретарь

Светлана Оборская – канд. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Члены редакционной коллегии

Рута Адамонене – д-р habilitованный, проф., Университет Миколаша Ромериса (Литва); *Стела Костадинова Ангова* – доц., д-р, Университет национального и мирового хозяйства (Болгария); *Наталья Барна* – д-р филос. наук, проф., Открытый международный университет развития человека “Украина” (Украина); *Мартина Бласкова* – д-р философии, проф., Университет в Жилине (Словакия); *Игорь Бондарь* – доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Артур Себастиан Брацки* – д-р habilitованный гуманитарных наук, проф., Гданский университет (Польша); *Анастасия Варивончик* – канд. искусствovedения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); *Ева Долинска* – д-р пед. наук, Католический университет в Ружомберке (Словакия); *Виолетта Дутчак* – д-р искусствovedения, проф., Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника (Украина); *Артур Кристовао* – д-р философии, проф., Университет Трас-ос-Монте и Альто-Дору (Португалия); *Ирина Ляшенко* – канд. филос. наук, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина); *Татьяна Мартынюк* – д-р искусствovedения, проф., ГВУЗ «Переяслав-Хмельницкий государственный педагогический университет имени Григория Сковороды» (Украина); *Алина Пидлыпская* – канд. искусствovedения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Елена Реброва* – д-р пед. наук, проф., ГУ «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского» (Украина); *Пиотр Розвадовски* – д-р habilitованный гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент Варшавской Школы (Польша); *Леся Смирная* – д-р искусствovedения, ст. науч. сотр., Национальная академия искусств Украины (Украина); *Владимир Спивак* – д-р филос. наук, Академия Государственной пенитенциарной службы Украины (Украина); *Валери Ф. Стил* – Технологический институт моды, Нью-Йорк, (США); *Екатерина Фадеева* – д-р искусствovedения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); *Андрей Фурдичко* – д-р искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Ульрих Шмид* – проф., д-р, Школа экономики и политических наук, Университет Санкт-Галлена, Школа гуманитарных и социальных наук (Швейцария); *Марзена Шмит* – проф., д-р PhD, Университет имени Адама Мицкевича в Познани и Археологический Музей в Познани (Польша); *Екатерина Юдова-Романова* – канд. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

Председатель редакционного совета

Михаил Поплавский – д-р пед. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Члены редакционного совета

Ольга Бенч – д-р искусствovedения, проф., Киевская академия искусств (Украина); *Надежда Брояко* – канд. искусствovedения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Рада Михайлова* – д-р искусствovedения, проф., Киевский национальный университет технологий и дизайна (Украина).

Сборник научных трудов «Вестник КНУКиИ. Серия: Искусствоведение» отображается в следующих базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации серия КВ № 24360-14200 ПР от 03.03.2020 г.

Издание включено в Перечень научных профессиональных изданий Украины (категория «Б») в соответствии с приказом МОН Украины от 02.07.2020 года № 886 по специальностям: 021 «Аудиовизуальное искусство и производство», 022 «Дизайн», 024 «Хореография», 025 «Музыкальное искусство», 026 «Сценическое искусство».

ISSN

2410-1176 (Print)
2616-4183 (Online)

Год основания

1999

Периодичность

2 раза в год

Основатель /
адрес снователя

Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36,
г. Киев, Украина, 01133

Адрес редакционной коллегии

Научная библиотека, ул. Е. Коновальца, 36, каб. 1, г. Киев, Украина, 01133

Издательство

Издательский центр КНУКиИ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

Сайт

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.pp.ua

Телефон

+38 (044) 5296138

За точность изложенных фактов и корректность цитирования
ответственность несет автор

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2020
© Авторы статей, 2020

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of KNUKiM. Series in Arts

Collection of Scientific Papers

The collection of scientific papers highlights the actual historical and conceptual issues of art studies. The themes of the articles are connected with contemporary art, as well as with the history of Ukrainian and global art culture.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 5 dated 01.12.2020)*

Editor-in-Chief

Oleksandr Bezruchko – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv University of Culture (Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief

Tetiana Humeniuk – DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Executive Editor

Svitlana Oborska – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Editorial board members

Ruta Adamoniene – Doctor habil, Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania); **Stela Kostadinova Angova** – Assoc. Prof., Dr., University of National and World Economy (Bulgaria); **Nataliia Barna** – DSc in Philosophy, Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blašková** – DSc in Philosophy, Professor, University of Žilina (Slovak Republic); **Ihor Bondar** – Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Sebastian Bratski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, University of Gdansk (Poland); **Eva Dolinska** – Doctor of Education, Catholic University in Ruzomberok (Slovak Republic); **Violetta Dutchak** – Doctor of Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadieieva** – Doctor of Art Studies, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Kristovao** – DSc in Philosophy, Professor, University of Trás-os-Montes and Alto Douro (Portuguese Republic); **Iryna Liashenko** – PhD in Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine); **Tetiana Martyniuk** – Doctor of Art Studies, Professor, Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Ukraine); **Alina Pidlypska** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wszechnica Polska University in Warsaw, Social Sciences Academy in Lodz (Poland); **Ulrich Schmid** – Prof. Dr, School of Economics and Political Science, University of St. Gallen, School of Humanities and Social Sciences, (Switzerland); **Lesia Smyrna** – Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – Doctor of Philosophy, Academy of the State Penitentiary Service (Ukraine); **Valerie F. Steele** – Fashion Institute of Technology, New York City (United States of America); **Marzena Szmyt** – Professor, Doctor habil., Adam Mickiewicz University in Poznan & Archaeological Museum in Poznan (Poland); **Anastasiia Varyvonchyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

Chief of Editorial Council

Mykhailo Poplavskyy – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Members of Editorial Council

Olga Bench – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Nadia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine).

The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).

The Ministry of Justice of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 24360-14200 PR of 03.03.2020.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 021 “Audiovisual Arts and Production”, 022 “Design”, 024 “Choreography”, 025 “Music Arts”, 026 “Performing Arts” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 02 July 2020 № 886.

ISSN

2410-1176 (Print)
2616-4183 (Online)

Year of foundation

1999

Frequency

twice a year

Founder / Postal address

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

Editorial board address

Scientific Library, 36, Ye. Konovaltsia St., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine

Publisher

KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine

Web-site

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Tel.

+38 (044) 5296138

*The author is responsible
for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2020
© Authors, 2020

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Бабченко Я. Ю.</i>	Художньо-образна презентація світу речей у масовій культурі	11
<i>Селезньова А. В.</i>	Сучасні тенденції розвитку fashion-ілюстрації в Україні	17
<i>Смирна Л. В.</i>	Актуальні проблеми вищої мистецької освіти	27
<i>Соколова А. В.</i>	Культурно-мистецькі відносини Візантії та Англії в епоху раннього Середньовіччя	33
<i>Одрехівський Р. В.</i>	Художнє каменярство Гуцульщини – феномен сакральної культури України	39
<i>Чирва А. Ю.</i>	Алгоритмічні методи наукового експерименту в сучасних практиках візуального мистецтва	45
<i>Школьна О. В.</i>	Компютери та форми для бламанже в асортименті Києво-Межигірської фаянсової фабрики	51

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бондаренко А. І.</i>	Електронна танцювальна музика в українській музичній культурі	60
<i>Войтович О. О.</i>	Дослідження звучання оркестрів у концертному залі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької	67
<i>Волкомор В. В.</i>	Інноваційні звукові технології просторової звукопередачі: ретроспектива звукових інсталяцій	75
<i>Данилець В. В.</i>	Стильові та жанрові елементи гуцульського й гуральського фольклору в творчості українських і польських композиторів	82
<i>Кононська Н. М.</i>	Діяльність концертмейстера в навчальному процесі закладів вищої освіти	88
<i>Макаренко О. В.</i>	Псалмові цикли в хоровій творчості Генріха Шютца	94
<i>Перевозніков В. М.</i>	Особливості творчої діяльності диригента в процесі створення музичного спектаклю	100
<i>Перцов М. О.</i>	Флейта: конструкція, техніко-виразні особливості	109
<i>Сінельников І. Г., Сінельникова В. В.</i>	Молодіжний фольклорно-етнографічний ансамбль як вторинна форма традиційної культури	114
<i>Сліпченко О. С.</i>	Роль інструментальної музики в середньовічній системі духовних цінностей	122

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко Т. А., Татаренко М. Г.</i>	Сценічні адаптації масок різних епох у режисерських пошуках першої третини ХХ ст.	128
<i>Іващенко І. В., Стрельчук В. О.</i>	Театральна естетика Петера Штайна	135
<i>Сухорукова К. С.</i>	Інтегративні засади освоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно	141
<i>Чорна К. В.</i>	Трансформація художніх форм української докудрами в контексті тенденцій постмодерну	147

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Український народно-сценічний танець у контексті культури постмодернізму	154
<i>Карандєєва О. І.</i>	Чоловіче балетне виконавство в Україні 30–40-х років ХХ ст.	160
<i>Климчук І. С.</i>	Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники	168
<i>Підлипська А. М.</i>	Балетна критика Олександра Черепніна: від оспівування академічної традиції до ідейно-політичної інтенції	175

ДИЗАЙН

<i>Альніков Є. М.</i>	Проектування інклюзивного середовища з використанням адитивних технологій (3-D друк)	181
<i>Вергунова Н. С.</i>	Термінологічна взаємодія дизайну і мистецтва	190
<i>Приходько К. О.</i>	Специфіка інтер'єру середовища сучасних коворкінг-центрів	197

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

<i>Бабченко Я. Ю.</i>	Художественно-образная презентация мира вещей в массовой культуре	11
<i>Селезнева А. В.</i>	Современные тенденции в развитии fashion-иллюстрации в Украине	17
<i>Смирная Л. В.</i>	Актуальные проблемы высшего художественного образования	27
<i>Соколова А. В.</i>	Культурно-художественные отношения Византии и Англии в эпоху раннего Средневековья	33
<i>Одрехивский Р. В.</i>	Художественная обработка камня Гуцульщины – феномен сакральной культуры Украины	39
<i>Чирва А. Ю.</i>	Алгоритмические методы научного эксперимента в современных практиках визуального искусства	45
<i>Школьная О. В.</i>	Компьютеры и формы для бламанже в ассортименте Киево-Межигорской фаянсовой фабрики	51

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Бондаренко А. И.</i>	Электронная танцевальная музыка в украинской музыкальной культуре	60
<i>Войтович А. О.</i>	Исследование звучания оркестров в концертном зале Львовского национального академического театра оперы и балета имени Соломии Крушельницкой	67
<i>Волкомор В. В.</i>	Инновационные звуковые технологии пространственной звукопередачи: ретроспектива звуковых инсталляций	75
<i>Данилец В. В.</i>	Стилевые и жанровые элементы гуцульского и гуральского фольклора в творчестве украинских и польских композиторов	82
<i>Кононская Н. Н.</i>	Деятельность концертмейстера в учебном процессе учреждений высшего образования	88
<i>Макаренко А. В.</i>	Псалмовые циклы в хоровом творчестве Генриха Шютца	94
<i>Перевозников В. М.</i>	Особенности творческой деятельности дирижера в процессе создания музыкального спектакля	100
<i>Перцов Н. О.</i>	Флейта: конструкция, технико-выразительные особенности	109
<i>Синельников И. Г., Синельникова В. В.</i>	Молодежный фольклорно-этнографический ансамбль как вторичная форма традиционной культуры	114
<i>Слипченко О. С.</i>	Роль инструментальной музыки в средневековой системе духовных ценностей	122

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бойко Т. А., Татаренко М. Г.</i>	Сценические адаптации масок различных эпох в режиссерских исканиях первой трети XX в.	128
<i>Иващенко И. В., Стрельчук В. А.</i>	Театральная эстетика Петера Штайна	135
<i>Сухорукова К. С.</i>	Интегративные основы освоения языково-голосовых навыков актеров драматического театра и кино	141
<i>Черная К. В.</i>	Трансформация художественных форм украинской докудрамы в контексте тенденций постмодерна	147

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Украинский народно-сценический танец в контексте культуры постмодернизма	154
<i>Карандеева Е. И.</i>	Мужское балетное исполнительство в Украине 30–40-х годов XX в.	160
<i>Климчук И. С.</i>	Становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР: художественные и социокультурные факторы	168
<i>Пидлыпская А. Н.</i>	Балетная критика Александра Черепнина: от воспевания академической традиции к идейно-политической интенции	175

ДИЗАЙН

<i>Альников Е. Н.</i>	Проектирование инклюзивной среды с использованием аддитивной технологии (3-D печать)	181
<i>Вергунова Н. С.</i>	Терминологическое взаимодействие дизайна и искусства	190
<i>Приходько К. А.</i>	Специфика интерьера среды современных коворкинг-центров	197

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Yanina Babchenko</i>	Artistic and Imagery Presentation of the World of Things in Mass Culture	11
<i>Anna Seleznova</i>	Recent Trends in the Development of Fashion-Illustration in Ukraine	17
<i>Lesia Smyrna</i>	Ongoing Challenges of Higher Art Education	27
<i>Alla Sokolova</i>	Artistic and Cultural Relations Between the Byzantine Empire and England in the Early Middle Ages	33
<i>Roman Odrekhivskiy</i>	Hutsul Stonecraft – a Phenomenon of Sacral Ukrainian Culture	39
<i>Anna Chyrva</i>	Algorithmic Methods of Scientific Experiment in Modern Practices of Visual Art	45
<i>Olha Shkolna</i>	Compotiers and Blancmange Moulds within the Product Line of Kyiv Mezhyhiria Faience Factory	51

MUSIC ARTS

<i>Andrii Bondarenko</i>	Electronic Dance Music In Ukrainian Musical Culture	60
<i>Oleksandr Voitovych</i>	Research of the Sound of Orchestras in the Concert Hall of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre	67
<i>Vitalii Volkomor</i>	Innovative Sound Technologies of Spatial Sound Transmission: a Retrospective of Sound Installations	75
<i>Viktoriia Danylets</i>	Stylistic and Genre Elements of Hutsul and Gural Folklore in the Works of Ukrainian and Polish Composers	82
<i>Nadiia Kononska</i>	Accompanist's Work in the Teaching and Learning Process at Higher Education Institutions	88
<i>Oleksii Makarenko</i>	Psalm Cycluses within the Choral Work by Heinrich Schütz	94
<i>Vadym Perevoznikov</i>	Main Features of the Conductor's Work in the Making Musical Performance	100
<i>Mykyta Pertsov</i>	Flute: Design, Technical and Expressive Features	109
<i>Ivan Sinelnikov, Valentyna Sinelnikova</i>	Youth Folklore and Ethnographic Ensemble as a Secondary form of Traditional Culture	114
<i>Oksana Slipchenko</i>	Role of Instrumental Music in the Medieval System of Spiritual Values	122

SCENIC ART

<i>Tetiana Boiko, Maryna Tatarenko</i>	Stage Adaptations of Masks from Different Eras in the Director's Search of the First Third of the 20th Century	128
--	--	-----

CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 43 • ISSN 2616-4183 (Online)

<i>Iryna Ivashchenko</i> <i>Viktoriia Strelchuk</i>	Peter Stein's Theatre Aesthetics	135
<i>Karyna Sukhorukova</i>	Integrative Principles of Speech and Voice Skills Mastering by Drama Theatre and Film Actors	141
<i>Krystina Chorna</i>	Transformation of Artistic Forms of Ukrainian Docudrama in the Context of Postmodern Trends	147
CHOREOGRAPHIC ART		
<i>Olha Boiko</i>	Ukrainian Folk Dance Stage Adaptation in the Context of Postmodern Culture	154
<i>Olena Karandieieva</i>	Male Ballet Performance of the 1930s–1940s in Ukraine	160
<i>Iryna Klymchuk</i>	Formation of Professional Folk Dance Ensembles in the USSR: Artistic and Sociocultural Aspects	168
<i>Alina Pidlypska</i>	Ballet Criticism by Aleksandr Cherepnin: from Glorifying Academic Tradition to Ideological and Political Intention	175
DESIGN		
<i>Yevhen Alnikov</i>	Design of an Inclusive Environment Using Additive Technology (3-D Printing)	181
<i>Nataliia Verhunova</i>	Terminological Interaction of Design and Art	190
<i>Kseniia Prykhodko</i>	Interior Design Key Features for Modern Coworking Centre Environment	197

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220057

УДК 165.23:316.77]:008:[7.012+659.1

**ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА
ПРЕЗЕНТАЦІЯ СВІТУ РЕЧЕЙ
У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ**

Бабченко Яніна Юрїївна

Викладач,

ORCID: 0000-0003-0759-3577,

e-mail: yanina.bambinos@gmail.com,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета дослідження – визначити соціокультурні виміри естетизації комунікативного простору речей; з'ясувати образну специфіку презентації речовинного світу у вимірі таких соціальних інституцій масової культури, як дизайн і реклама. Методологію статті становлять теоретичні методи дослідження, системний та компаративний підходи, які дали змогу розглянути образну презентацію товарів і послуг як фактор комунікативного середовища на макро- та мікрорівнях. Застосування диференційного підходу до аналізу категорій «предмет», «послуга», «товар» як об'єктів образної презентації потребувало розуміння диференціації соціальних функцій образної презентації світу речей. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні особливостей процесів образної презентації товарів і послуг мас-медіа, зокрема в дизайні та рекламі. Вперше обґрунтовано, що річ, як полісемантичне поняття, презентує субстанційність світу, актуалізуючись у мистецтвознавстві як візуальна презентація світу, повертаючи увагу до речі в її світоглядному розумінні. Висновки. Доведено, що за будь-якою предметною реальністю сучасного комунікативного середовища стоїть річ як реальність, що переживає час і має ознаки вічності. Виявлено, що соціокультурні виміри естетизації комунікативного простору пов'язані із предметно-речовинною легітимацією образних інсталяцій середовища, де предметний світ стає товаром або презентує певну послугу. Наголошено, що аспект речовинності в дизайні є найважливішим. Як елемент середовища буття людини річ має свій неповторний образ, котрий потребує презентації. З'ясовано, що образна презентація товарів і послуг як фактор комунікативного середовища відбувається і на макро-, і на мікрорівні: на макрорівні вона використовує загальнодоступний код ідентичності, орієнтований на органічні потреби споживачів, а на мікрорівні – специфіку аудиторію й визначає образний контент спонукання до дії та споживання.

Ключові слова: дизайн; реклама; річ; образ; товар; послуга

Вступ

Полісемантичне поняття «річ» пройшло через культуру ХХ ст. як онтологічна проблема й нині продовжує містифікуватися, презентуючи межові інтуїції світотворення. Тотальність влади речей потребує окремого медіапростору, дизайну й системи рекламних дискурсів, де річ презентується як товар, універсалізуючи відносини між людьми. Речовинність у конфігуративних аспектах буття дає місце можливостям обміну, у тому числі й символічному. Обмін цінностей створює товарний фетишизм, адже не лише зводить річ до товару та продажів, а й до певної публічної заміни речі на символи, які потребують їх конотації з насолодою, чим, як відомо, опікується реклама в усіх її образно-знакових експлікаціях. «Коли ми говоримо про річ, ми виходимо з того, що “річ” – це те, що позначається іменем... А для міфічної свідомості ім'я є тотожним речі, котре має містичні сакральні властивості в якості фетишу, тотему общини» (Неретина & Огурцов, 2010, с. 6-7). Отже, річ як ім'я, знак, символ презентує субстанційність і речовинність світу. Саме тому її дослідження стає вельми *актуальним*, оскільки певний поворот у гуманітарних науках, зокрема в мистецтвознавстві, що відбувся як онтологічна та візуальна презентація світу, повертає увагу до речі в її світоглядному розумінні.

Аналіз досліджень та публікацій. Естетичний та мистецький образ речі подав М. Гайдеггер у роботі «Виток творіння», де річ детально аналізується як універсалія культури й екзистенційний фактор (Хайдеггер, 1993). С. Неретина та О. Огурцов у праці «Реабілітація речі» здійснили об'ємну культурологічну експлікацію категорії «річ» (Неретина & Огурцов, 2010). Феномен речовинного опосередкування в проектній діяльності дизайнера розглядає Г. Лола (1998). Річ як феномен етнокультури й ет-

нодизайну досліджує Ю. Легенький (2018). Значний масив робіт присвячений взаємозв'язку понять «річ», «товар», «послуга». Найближчими до проблематики образної презентації речовинного світу є дослідження Х. Кафтанджиева, який займається проблематикою гармонізації рекламної інформації (Кафтанджиев, 2005). Важливими є також праці В. Учонової (Учёнова, 2008), Ф. Шаркова та О. Родионова (Шарков & Родионов, 2007). Разом з тим недостатньо дослідженими залишаються соціокультурні виміри естетизації комунікативного простору світу речей та їх представлення в масовій культурі.

Наукова новизна статті полягає в розкритті особливостей процесів образної презентації товарів та послуг мас-медіа, зокрема в дизайні й рекламі. Уперше зазначено, що річ, як полісемантичне поняття, презентує субстанційність світу, актуалізуючись у мистецтвознавстві як візуальна презентація світу, повертаючи увагу до речі в її світоглядному розумінні.

Мета статті

Мета статті – визначити соціокультурні виміри естетизації комунікативного простору речей; з'ясувати образну специфіку презентації речовинного світу у вимірі таких соціальних інституцій масової культури, як дизайн і реклама.

Методологію дослідження становлять системний та компаративний підходи, які дали змогу осмислити образну презентацію товарів і послуг як фактор комунікативного середовища на макро- та мікрорівнях. Диференційного підходу до аналізу категорій «предмет», «послуга», «товар» як об'єктів образної презентації потребувало розуміння диференціації соціальних функцій образної презентації світу речей.

Виклад матеріалу дослідження

Полісемантичне поняття «річ» презентує космос, світ, природу, буття й ін. Для його позначення маємо чимало визначень – дещо, «щойність», предмет, реальність, об'єкт, тіло, предметність, об'єктивність, одинична сутність, феномен, явище та ін.

Річ є і засадою осмислення об'єктивації потреб, і межовою субстанцією у вигляді найвищої атрибуції сутнього, що призводить до сакралізації останнього і відразу ж – до неортодоксальної сакралізації товару. Товар у таких рекламно-сакральних «популяціях» фетишизується і значною мірою експлікується як надцінність. Це важливий момент культуротворення, своєрідна матриця образної презентації предметного середовища, де субстанційне визначення речі презентує глибинну фундаментальну частку буття.

Болгарський дослідник Х. Кафтанджиев символічну реальність медіапростору визначає як гармонізаційно-комунікативну (Кафтанджиев, 2005, с. 18). Спеціалісти визначають спілкування по-різному. Причина полягає в тому, що кожна диференціація визначає різні елементи комунікативного ланцюга, а також різні психологічні, соціологічні та інші ознаки. Прикладом можуть бути:

1. *Символи / вербальність / промова.* Комунікація як вербальний обмін ідеями.
2. *Розуміння.* Комунікація як процес допомоги, коли ми розуміємо інших, а також намагаємося, щоб нас зрозуміли. Це динамічний процес, постійно змінюваний у контексті відповіді на цілісну ситуацію.
3. *Взаємодія / зв'язок / соціальний процес.* Взаємодія, що здійснюється навіть на біологічному рівні, є видом комунікації, без якого спілкування не можна було б реалізувати.
4. *Зменшення невизначеності.* Комунікація породжується потребою зменшення невизначеності й підвищення ефективності дії, захисту від утвердження або утвердження власного его.
5. *Процес.* Комунікація є передачею інформації, ідей, емоцій, умінь за допомогою слів, образів, фігур, графіків та ін.
6. *Трансферт / передача / взаємообмін.* Інформація, що пов'язує всі складники, є уявленням про речі, які хтось і щось передає іншому. Слово «комунікація» використовується для позначення в одних випадках того, що передається, в інших – каналів, якими здійснюється передача, а ще в інших – для позначення процесу передачі.
7. *Зв'язок.* Комунікацією називається процес створення зв'язку між різними частками живого світу.
8. *Спільність.* Комунікація є процесом, за допомогою якого розрізнені речі поєднуються в одне ціле.

9. *Канал / носій / засіб / маршрут*. Комунікація – це передача інформації за допомогою різних засобів, у тому числі радіо, телефону, телеграфу, кур'єрів.

10. *Репродуковані спогади*. Комунікація – це процес уяви однієї людини, спрямований на відтворення сприйняття іншої людини.

11. *Специфічна відповідь* – відповідь, що модифікує поведінку. Комунікація є особливою відповіддю організму на певний подразник.

12. *Стимул*. Будь-яка комунікативна дія може бути інтерпретована як передавання інформації від адресата до адресата.

13. *Спонування*. У комунікації найголовнішою є та ситуація, яка пов'язана з поведінкою адресата під час передавання повідомлення іншому адресату зі свідомими намірами вплинути на його поведінку.

14. *Час / ситуація*. Комунікативний процес є переходом від однієї структурної цілісної ситуації до іншої, змодельованої відповідно до вимог.

15. *Міць*. Комунікації є також механізмом реалізації влади (Кафтанджиев, 2005, с. 18-19)

Наведена характеристика елементів та ознак комунікативного ланцюга свідчить про те, що комунікація відбувається на рівні символічного обміну, порозуміння, взаємодії, зв'язків, на рівні процесуальності, взаємообміну, зв'язку між частинами живого комунікативного світу. Образна презентація речі стає певною системою, котра модифікує поведінку, стимулює попит. Подана характеристика сприяє поясненню принципу образної презентації як одного із фундаментальних принципів комунікативних відносин.

Дизайн послуг, обмін ними, послуга як предмет трансформації є важливими реаліями образної презентації світу речей. На відміну від товару, послуга є невід'ємною від акту комунікації. Ми не можемо передбачити результат послуги, не скориставшись нею, не побачивши її ефективності в комунікативному просторі. Послуга стає епіцентром сучасної постмодерної культури (Белл, 1996).

Речовинний комплекс (орієнтація на річ) не усувається, а, навпаки, презентується в послугі як один із аспектів презентації цілісності світу. При цьому категорія «річ» не завжди презентує себе так, як її визначають філософи. Більше того, вона втрачає свій світоглядний контекст і контент у маркетингу й менеджменті, котрі пов'язані з орієнтацією на товар як епіцентр символічного обміну, що не завжди дає змогу осмислити цілісність предметного світу взагалі.

Товари, які презентують річ, визначають переважно суб'єктно-об'єктне відношення, тобто річ розуміється як об'єкт впливу, маніпуляції, продажу. Проте послуга завжди презентує суб'єктно-суб'єктні відносини, вона менш дистанційована від людини. Послуга стає одним із цікавих феноменів інтенсифікації суб'єктності діяльності людини як такої, презентує турботу про споживача. Ця турбота свідчить про те, що суб'єктно-суб'єктні відносини не означають відносини товару й людини, тобто суб'єкт не може бути товаром. Суб'єкт є лише маркером речовинності, маркером суб'єктності речі як спонукальної реальності, однак продаж послуг завжди є проблематичним. Послуги продаються, але продаються умовно, символічно.

Образна презентація товарів і послуг – це складний вимір, де послуга й товар обмінюються своїми модальностями, а ці модальності, так чи інакше, презентують цілісність повідомлення, що дає змогу вивести соціодинаміку предметного світу як товарів і послуг на рівень не простого споживання, а ідентичності з тим чи тим суб'єктом – комунікантом (промоутером, продюсером, дизайнером, рекламістом), який здійснює акт комунікації. Х. Кафтанджиев набір мотиваційних потреб споживача визначає як візуальний «апетит»: «Апетит, смак, здоров'я, страх, гумор, безпека, чистота, сексуальна привабливість, романтичність, успіх у суспільстві, амбіції, особистий комфорт, захист інших, суспільне схвалення, симпатія до інших, гордість, домашній комфорт, розваги, вільний час, прибуток, гордість володіння, цікавість, новизна, відпочинок, різні способи економити, ефективність, міцність, можливість вибору, спорт, сумісні дії» (Кафтанджиев, 2005, с. 49).

Це той соціальний ефект образної презентації інформації, який стає домінантним, коли презентація інформації тематизується, адресно визначена і знаходить свого споживача чи реципієнта. Ми бачимо своєрідний перелік мотиваційних ознак, які дають змогу побачити ті механізми образної презентації, які здійснюють різні види мистецтв. Така мультиреальність медіадискурсу свідчить про метахудожній й метакультурній реалії, де образна презентація інформації поєднує в собі всі можливі інтенції культу-ротворення, котрі презентуються в різних жанрах, системах дизайну, реклами, моді, масмедіа тощо.

Спрацьовує брендинг як певний символічний продаж ідеальних предметів, а також позиціонування – визначення позиції товару й послуг, що просуваються на ринок. Важливо також, що інтенсифікується public relations як повсякчасне знаходження цільової аудиторії та її формування, сегментування й пев-

на селекція споживачів інформації. Аналіз соціопрагматики комунікації в масовій культурі пов'язаний зі знаковою діяльністю, орієнтацією на споживача (програмуванням його поведінки та введенням суб'єкта-споживача в певний стан, де ідентичність заздалегідь сформована) спонукає до купівлі товару чи послуги.

Масмедійний посередник (помітний або не помітний) так чи інакше здійснює послугу, але приховується за брендом, можливістю презентації речового світу та ефективністю продажу послуг або товарів, визначається як певний візуальний медіум. Так, контакт людини й об'єкта купівлі відбувається нібито безпосередньо, без будь-якого зовнішнього втручання. При цьому більшість із тих, хто вивчає соціокультурну динаміку комунікації в її функції споглядання, купівлі й продажу цінностей, символічного обміну тощо, розглядають її або в плані соціологічних ролей і функцій, або менеджерських концепцій і реалій. Вони подекуди говорять про пов'язаність соціальної комунікації з тим, хто наслідує фольклор, – архаїчну свідомість й ін. Головне, що соціальна комунікація як механізм сугестії впливу має явний публіцистичний локус, орієнтований на публіку, з його чітко визначеною просторовою артикуляцією, що змушує концентрувати свої повідомлення, доводити їх до афористичної межі самовизначення.

Ідеальне в рекламі, дизайні, образній презентації інформації межує з естетичним ідеалом, що проходить через випробування спокусою, деструктивними процесами соціальної орієнтації та ін. А. Єрмоленко (1999) пише: «Сучасна західна соціальна наука і філософія, досліджуючи явища „лізнього” капіталізму в термінах „соціальної патології”, „аномії”, „некерованої складності”, „браку легітимації”, намагаються шукати можливості подолання соціальної кризи. Їх концепції претендують на відкриття нових форм соціальної інтеграції, узгодження особистих і суспільних інтересів, окремих і загальних цілей і цінностей. Багато західних, зокрема, німецьких філософів і соціологів останньої третини ХХ століття висунули нові парадигми філософської та соціологічної теорії. Однією з таких парадигм, після «буття» та «свідомості» є парадигма комунікації, яка спирається на трансцендентальну (ідеальну) мовленнєву прагматику, визначаючи один із найвпливовіших напрямів сучасної західної думки – комунікативну філософію» (с. 19). І цього достатньо, щоб ідеальна модель образної презентації інформації набула своїх загальних рис. На підставі ідеальної прагматики комунікації, яка базується на мовленнєвих діях або подіях, у нашому випадку консенсус вербального й візуального в художньому образі, можливо визначити певну модель, яку важливо описати як завдання імператив вирішення проблеми, де з позиції суб'єкта культури даються константи розв'язання соціальних проблем. Проте вони не вирішуються «тут» і «зараз», а усуваються в перспективу образних рішень, образних пропозицій презентації інформації.

Проблема формулюється у вербальному дискурсі, але її вирішення концептуально відбувається у візуальному. Таке доповнення вербально проблемного і візуального факторів дає змогу подолати проблеми локального повідомлення як образної цілісності і на рівні образної презентації досягти її раціонального вирішення. Можна стверджувати, що візуальний поворот у дизайні та рекламі сприяє ефективному застосуванню образного потенціалу мистецтва в масовій культурі. Звичайно, моделі практичної німецької філософії сприймаються іноді як утопічні, іноді – як занадто ідеальні, але в цьому випадку вони є адекватними.

Висновки

Отже, соціокультурні виміри естетизації комунікативного простору завжди пов'язані з предметно-речовинною легітимацією образних інсталяцій середовища. Предметний світ як річ стає товаром або презентує певну послугу. За будь-якою предметною реальністю сучасного комунікативного середовища стоїть річ, а річ – реальність, яка переживає час і несе в собі ознаки вічності. Річ має ціну, а може бути й безцінною, якщо, наприклад, вона пов'язана з архаїчними культурами, єгипетською культурою та ін. Аспект речовинності в дизайні є найважливішим. Річ як елемент середовища (помешкання людини, середовища його буття) має свій неповторний образ, що потребує презентації.

Образна презентація товарів і послуг як фактор комунікативного середовища відбувається і на макро-, і на мікрорівні: на макрорівні вона спрямована на широкі агломерації споживачів і використовує загальнодоступний код ідентичності, орієнтований на органічні потреби, а на мікрорівні – специфіку аудиторію і визначає образний контент у плані спонукання до дії.

Список використаних джерел

- Апель, К.-О. (1999). Ситуація людини як етична проблема (А. Єрмоленко, пер.). В А. М. Єрмоленко, *Комунікативна практична філософія* (с. 231-255). Лібра.
- Белл, Д. (1996). Культурні суперечності капіталізму (В. Ліщук, пер.). В В. Лях (Упоряд.), *Сучасна зарубіжна соціальна філософія* (с. 251-275). Либідь.
- Єрмоленко, А. М. (1999). *Комунікативна практична філософія*. Лібра.
- Кафтанджиев, Х. (2005). *Гармония в рекламной коммуникации* (С. Кирова, пер.). ЭКСМО.
- Легенький, Ю. Г. (2018). *Эстетика украинського етнодизайну*. Університет «Україна».
- Лола, Г. Н. (1998). *Дизайн: Опыт метафизической транскрипции*. Издательство Московского университета.
- Неретина, С., & Огурцов, А. (2010). *Реабилитация вещи*. Мирь.
- Учёнова, В. В. (2008). *Реклама и массовая культура: Служанка или госпожа?* ЮНИТИ-ДАНА.
- Хайдеггер, М. (1993). *Работы и размышления разных лет* (А. В. Михайлов, пер.). Гнозис.
- Шарков, Ф. И., & Родионов, А. А. (2007). *Реклама и связи с общественностью: Коммуникативная и интегративная сущность кампаний*. Академический Проект; Деловая книга.

References

- Apel, K.-O. (1999). Sytuatsiia liudyny yak etychna problema [The Human Situation as an Ethical Problem] (A. Yermolenko, Trans.). In A. M. Yermolenko, *Komunikatyvna praktychna filosofiiia [Communicative Practical Philosophy]* (pp. 231-255). Libra [in Ukrainian].
- Bell, D. (1996). Kulturni superechnosti kapitalizmu [Cultural Contradictions of Capitalism] (V. Lishchuk, Trans.). In V. Liakh (Comp.), *Suchasna zarubizhna sotsialna filosofiiia [Modern Foreign Social Philosophy]* (pp. 251-275). Lybid [in Ukrainian].
- Heidegger, M. (1993). *Raboty i razmyshleniya raznykh let [Works and Reflections of Different Years]* (A. V. Mikhailov, Trans.). Gnozis [in Russian].
- Kaftandzhiev, H. (2005). *Garmoniia v reklamnoi kommunikatsii [Harmony in Advertising Communication]* (S. Kirova, Trans.). EKSMO [in Russian].
- Lehenkyi, Yu. H. (2018). *Estetyka ukrainskoho etnodyzainu [Aesthetics of Ukrainian Ethnic Design]*. University "Ukraine" [in Ukrainian].
- Lola, G. N. (1998). *Dizain: Opyt metafizicheskoi transkriptsii [Design: Experience of Metaphysical Transcription]*. Moscow University Press [in Russian].
- Neretina, S., & Ogurtsov, A. (2010). *Reabilitatsiia veshchi [Rehabilitation of a Thing]*. Mir [in Russian].
- Sharkov, F. I., & Rodionov, A. A. (2007). *Reklama i svyazi s obshchestvennost'yu: Kommunikativnaya i integrativnaya sushchnost' kampanii [Advertising and Public Relations: The Communicative and Integrative Nature of Campaigns]*. Akademicheskii Proekt; Delovaya Kniga [in Russian].
- Uchenova, V. V. (2008). *Reklama i massovaya kul'tura: Sluzhanka ili gospozha? [Advertising and Popular Culture: Maid or Mistress?]*. YuNITI-DANA [in Russian].
- Yermolenko, A. M. (1999). *Komunikatyvna praktychna filosofiiia [Communicative Practical Philosophy]*. Libra [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 23.11.2020

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ
ПРЕЗЕНТАЦИЯ МИРА ВЕЩЕЙ
В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

Бабченко Янина Юрьевна
Преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель исследования – определить социокультурные измерения эстетизации коммуникативного пространства вещей; выявить образную специфику презентации вещественного мира в измерении таких социальных институтов массовой культуры, как дизайн и реклама. Методологию статьи составляют теоретические методы исследования,

системный и компаративный подходы, которые предоставили возможность исследовать образную презентацию товаров и услуг как фактор коммуникативной среды на макро- и микроуровне. Применение дифференциального подхода к анализу категорий «предмет», «услуга», «товар» как объектов образной презентации требовало понимания дифференциации социальных функций образной презентации мира вещей. Научная новизна исследования заключается в освещении особенностей процессов образной презентации товаров и услуг масс-медиа, в частности в дизайне и рекламе. Впервые отмечено, что вещь, как полисематическое понятие, представляет субстанционность мира, актуализируясь в искусствоведении как визуальная презентация мира, возвращая внимание к вещи в ее мировоззренческом понимании. Выводы. Доказано, что за любой предметной реальностью современной коммуникативной среды стоит вещь как реальность, которая переживает время и имеет признаки вечности. Выявлено, что социокультурные измерения эстетизации коммуникативного пространства связаны с предметно-вещественной легитимацией образных инсталляций среды, где предметный мир становится товаром или представляет ту или иную услугу. Отмечено, что аспект вещественности в дизайне является самым важным. Как элемент среды бытия человека вещь имеет свой неповторимый образ, который нуждается в презентации. Выяснено, что образная презентация товаров и услуг как фактор коммуникативной среды происходит как на макро-, так и на микроуровне: на макроуровне она использует общедоступный код идентичности, ориентированный на органические потребности потребителей, а на микроуровне – специфицирует аудиторию и определяет образный контент, который побуждает к действию и потреблению.

Ключевые слова: дизайн; реклама; вещь; образ; товар; услуга

**ARTISTIC AND IMAGERY
PRESENTATION OF THE WORLD
OF THINGS IN MASS CULTURE**

Yanina Babchenko

Lecturer,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to determine the sociocultural dimensions of the aestheticization of the communicative space of things; to find out the imagery features of the presentation of the material world in the dimension of such social institutions of mass culture as design and advertising. The research methodology consists of theoretical research methods, systematic and comparative approaches, which made it possible to consider the imagery presentation of goods and services as a factor of the communicative environment at the macro and micro levels. The use of a differentiated approach to the analysis of the categories “subject”, “service”, “product” as objects of imagery presentation required understanding of the differentiation of social functions of imagery presentation of the world of things. The scientific novelty consists in highlighting the features of the processes of imagery presentation of mass media goods and services, in particular in design and advertising. The fact that a thing as a polysemantic concept represents the substantiality of the world, actualizing in art studies as a visual representation of the world, refocusing attention on the thing in its worldview understanding, was demonstrated for the first time. Conclusions. The author has established the fact that behind any objective reality of the modern communicative environment there is a thing as a reality that experiences time and has signs of eternity. The article has revealed that sociocultural dimensions of the aestheticization of the communicative space are associated with the material legitimation of imagery installations of the environment, where the world of things becomes a commodity or represents a certain service. It has been emphasized that the aspect of materiality in design is the most important one. As an element of the human environment, a thing has its own unique image, which requires presentation. It has been shown that imagery presentation of goods and services as a factor of the communicative environment occurs both at the macro and micro levels: at the macro level, it uses a publicly available identity code focused on the organic needs of consumers, and at the micro level, it specifies the audience and determines the imagery content that encourages to action and consumption.

Keywords: design; advertising; thing; image; product; service

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220059

УДК 7.012:[75.056:687.01](477)

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ
FASHION-ІЛЮСТРАЦІЙ В УКРАЇНІ**

Селезньова Анна Володимирівна

*Кандидат технічних наук, доцент,**ORCID: 0000-0002-8238-5340,**e-mail: sellannyshka@gmail.com,**Хмельницький національний університет,**вул. Інститутська 11, Хмельницький, Україна, 29016*

Мета статті – на основі аналізу творчості найвідоміших українських дизайнерів-ілюстраторів виявити сучасні тенденції розвитку fashion-ілюстрацій; визначити основні художні техніки, графічні засоби й прийоми композиції, до яких вдаються дизайнери-ілюстратори; встановити сфери застосування fashion-ілюстрацій у сучасній модній індустрії. Методи дослідження. У статті поряд із загальнонауковими методами використано порівняльний та системний аналіз, за допомогою яких здійснено збір і вивчення різних джерел інформації, а також метод класифікації, типологізації та фактографії, що стали основою для узагальнення отриманих даних завдяки використанню fashion-ілюстрацій, які представлені в друкованих модних виданнях Vogue, Vanity Fair, InStyle, Harper's Bazaar, та інтернет-джерелах, що розміщувались на Facebook, Instagram, у співтоваристві illustrators.ru, на платформі для фрілансерів behance.net та особистих сайтах дизайнерів. Наукова новизна роботи полягає в узагальненні та систематизації теоретичних і практичних положень про стан розвитку сучасних українських fashion-ілюстрацій, їхніх технік виконання, специфіки художньої подачі та сфери застосування в індустрії моди. З'ясовано, що українські ілюстратори активно використовують графічні програми, починаючи від обробки зображення, закінчуючи підготовкою до друку. Висновки. Виявлено, що важливою тенденцією в розвитку сучасної індустрії моди є створення fashion-ілюстрацій як одного з основних способів рекламування виробів текстильної та легкої промисловості. Широкий спектр художніх рішень сучасної fashion-ілюстрації великою мірою обумовлений графічною майстерністю самого дизайнера-ілюстратора та прийомами комп'ютерної графіки. Розглянуто творчість провідних українських дизайнерів та з'ясовано їхній внесок у вітчизняну та світову fashion-індустрію. Охарактеризовано основні жанри, техніки, колористику, композиційну побудову ілюстрацій, які сьогодні створюються художниками та сферу їхнього застосування.

Ключові слова: fashion-ілюстрація; fashion-індустрія; техніка; композиційна побудова; колористика; жанр; реклама; дизайнер

Вступ

Fashion-ілюстрація сьогодні сприймається як альтернативна історія моди, і кожен дослідник, розглядаючи питання пов'язані з костюмом, не може не звертатися до цієї сфери художньої діяльності. Історія fashion-ілюстрації дає змогу сформувати чітке уявлення про розвиток авторських стилістик в історичному контексті. Таке уявлення, на наш погляд, є продуктивним під час підготовки не тільки дизайнерів одягу, а й графічних дизайнерів, мистецтвознавців та всіх, хто причетний до сфери рисунка. Однак роль рисованої ілюстрації може й повинна розкриватися значно ширше. Інтернет-ресурси дозволяють вивчати останні тенденції в галузі індустрії моди, стежити за модними показами в будь-якій країні світу. Художники-ілюстратори мають змогу активно розширювати межі застосування своїх творчих пошуків, реалізуючи їх і в матеріалах друку, і в процесі створення реклами всіх видів, у роботі авторських колекцій модельєрів, у галузі театру й кіно. Соціальні мережі і спеціалізовані сайти сприяють популяризації творчих пошуків, що спрямовані на створення авторського стилю в ілюстрації (Котляревская & Красовская, 2020).

Аналіз досліджень і публікацій. У зарубіжній мистецтвознавчій літературі питання еволюції fashion-ілюстрації висвітлюються досить системно – у працях останніх років Д. Даунтона, У. Паркера, К. Блекман, Б. Морріса. Дослідженням сучасних методів ілюстрування моди, зокрема основам модної ілюстрації, сучасним тенденціям щодо художньої подачі яскравого зображення, динамічної постави й текстурам матеріалів в одязі присвячені роботи Д. Хопкінса (Hopkins, 2010), К. Блекмен (Блэкмен, 2013), Х. Еберле та ін. (Эберле и др., 2012), А. Кіпер (Кипер, 2015), Н. Архипової (Архипова, 2011). Також цінним і невичерпним внеском

у висвітлення історії та теорії дизайну і моди є наукові праці Р. Андреєвої, Н. Ковешнікової (Ковешникова, 2009), А. Лаврентьєва (Лаврентьев, 2008), І. Розенсон (2007). Показовою є робота Г. Гусейнова та ін. (2004), у якій розглядаються теоретичні основи композиції, етапи творчого процесу, методи й специфіка художнього проектування костюма як об'єкта дизайну. Окремих аспектів fashion-ілюстрації торкається у своїх дослідженнях О. Шевнюк (2008). Однак велика кількість інформації, що міститься в інтернет-ресурсах, потребує узагальнення і критичного осмислення. У вітчизняній освітянській практиці (і під час формування фахового блоку дисциплін спеціальностей образотворчого й дизайнерського спрямування, і під час підготовки навчально-методичного забезпечення) такому важливому художньому явищу, як fashion-ілюстрація, приділяється набагато менше уваги, що викликає потребу в серйозних дослідженнях фахівців.

Популяризація моди в усі часи була і є важливою умовою її існування. Особливо це стосується розповсюдження інформації про новинки в царині модного одягу та актуального модного образу, на який можуть орієнтуватися споживачі. Саме fashion-ілюстрація сприяє цьому, оскільки вона зародилась одночасно із самою модою і має властивість тиражуватись у численній кількості ідентичних екземплярів. Тому fashion-ілюстрація як візуальне рисоване зображення відтворює в собі характерні ознаки модного костюма й піднімає на якісно новий рівень сам процес його еволюції (І. Удріс & Н. Удріс, 2013).

Наукова новизна дослідження полягає в узагальненні та систематизації теоретичних і практичних положень про стан розвитку сучасних українських fashion-ілюстрацій, їхніх технік виконання, специфіки художнього подавання та сфери застосування в індустрії моди.

Мета статті

Мета дослідження – осмислити сучасні тенденції розвитку fashion-ілюстрацій на основі аналізу творчості найвідоміших українських дизайнерів-ілюстраторів, визначити основні художні техніки, графічні засоби й прийоми композиції, до яких вдаються сучасні дизайнери-ілюстратори та встановити сфери застосування цих ілюстрацій у модній індустрії.

Для реалізації мети визначено такі завдання: проаналізувати сучасні тенденції розвитку fashion-ілюстрацій на основі дослідження творчості найвідоміших українських дизайнерів-ілюстраторів; визначити основні художні техніки (графічні засоби й прийоми композиції), якими володіють сучасні дизайнери-ілюстратори в Україні; встановити основні сфери або тенденції застосування цих ілюстрацій у модній індустрії.

Виклад матеріалу дослідження

Обов'язковою умовою здобуття освіти студентами творчих вузів, які вивчають дизайн та основи проектування одягу, є вивчення ілюстрацій у модних журналах. Майбутнім дизайнерам одягу, конструкторам, технологам та просто художникам різного спрямування потрібні ґрунтовні знання історії розвитку того чи того виду мистецтва. Крім цього, вивчаючи зразки журнальної ілюстрації, студенти формують навички з рисунку та проектування, які згодом зможуть використовувати в своїй професійній діяльності. Цікавим для них є не тільки зарубіжний досвід, але й вітчизняний. Тому в основу дослідження покладено вивчення композиційних особливостей сучасних українських fashion-ілюстрацій і творчих технік, до яких вдаються молоді дизайнери, на основі чого їм вдалося сформувати власний оригінальний бренд і стати відомими не лише в Україні, а й за її межами.

Як відомо, ХХІ ст. є епохою новітніх технологій і наукового прогресу в цілому, що характеризується активним розвитком техніки, різних новітніх технологій і, зокрема, свіжими напрямками в мистецтві. Вагоме місце серед таких течій займає fashion-ілюстрація, яка дедалі більше стає популярною (Селезньова, 2017).

Спочатку поняття «fashion-ілюстрація» асоціювалась лише із друківаними гравюрами й офортами, згодом – рисунками «від руки», створеними графітними олівцями, тушшю, гуашшю, аквареллю та іншими техніками, що представляли переважно жіночий та чоловічий одяг. Отже, це були суто друківані видання. Знаковими художниками зі створення таких ілюстрацій можна назвати Вацлава Холлара, Абрахама Боса, П'єра Боннара, Джованні Болдіні, Чарльза Гібсона, Адольфа Сандоза, Жоржа Лепаса, Рене Грюо, Боббі Хілсона, Антоніо Лопеса, Джорджа Ставріноса та ін. Їхні ілюстрації створювалися для відомих обкладинок журналів, таких як: «Mercure Galant», «Harper's Bazaar», «Femina», «Vogue», «New York Times» і «Cosmopolitan». Крім того, Стівен Стіпельман, наприклад, написав книгу «Illustrating Fashion: Concept to Creation» («Ілюструючи моду: від концепції до втілен-

ня»), яка активно перевидається і вважається найкращим підручником для початківців-ілюстраторів модної індустрії.

Сьогодні дизайнери використовують найрізноманітніші техніки та прийоми ілюстрації. Наприклад, популярністю користуються рисунки з аплікацією із живих квітів, які створюють чарівну казковість і фєричний настрій. Акварельні рисунки в поєднанні фарб із сіллю передають ефект мерехтіння та сяйво образу в цілому, а незвичайні, яскраві і часом непередбачувані ілюстрації створюються завдяки використанню методу «кляксографії». Особливої уваги потребують рисунки тушшю і вугіллям, які, незважаючи на простоту, за допомогою кількох ліній та штрихів передають загальний задум художника (Турлюн, 2011).

Починаючи з 2000-х років, широко застосовуються комп'ютерна графіка й цифрова фотографія. Модні видання стали використовувати фотографії, що піддаються комп'ютерній обробці та істотно змінюються в графічних редакторах. Відтак оригінальні рисунки, які становили на початку минулого століття базову частину журналів мод, почали стрімко витіснятися фотографією.

Фотографії у друкованих виданнях використовуються значно частіше, оскільки вони є більш зрозумілими і краще демонструють продукти модної індустрії. Однак, незважаючи на це, рисовані портрети і fashion-ілюстрації стають все більш популярними. Це пояснюється тим, що фотографія і fashion-ілюстрація суттєво відрізняються одна від одної. Фотографія – це не що інше як фіксація якоїсь події в конкретний момент часу; натомість, fashion-ілюстрація – це зображення, рисунок, створений художником, який інтерпретується ним через призму особистої уяви. Крім цього, при створенні fashion-ілюстрації художник звертається до різних прийомів і технік зображення, засобів виразності, композиції, може стилізувати, доповнювати й робити акценти на певних елементах, що неможливо зробити у фотографії. Тому fashion-ілюстрація на сьогодні не здала своїх позицій, а навпаки, збагатилася новими техніками й прийомами, освіжаючи століття сучасних технологій новими концепціями і формуючи останні тенденції в індустрії моди.

Сфера використання fashion-ілюстрацій надзвичайно різноманітна. У всьому світі модні глянцеві журнали для гармонійної цілісності використовують живий рисунок (і на обкладинках, і в статтях), доповнюючи ними свої fashion stories. Модні будинки й бренди використовують ілюстрації в принтах своїх колекцій, а також дуже часто вони служать для оформлення успішних рекламних кампаній та вітрин модних магазинів. Розвитку fashion-ілюстрацій в Україні сприяє наявність значної кількості модних друкованих видань, таких як Vogue, Vanity Fair, InStyle, Harper's Bazaar.

Сучасний світ постійно вимагає від художників/дизайнерів нових підходів до створення ілюстрацій, прояву власного стилю, пошуків нових нетрадиційних прийомів і технік. Зокрема, більшість сучасних fashion-ілюстраторів практикують діджитал рисування – створення рисунків за допомогою графічних планшетів Apple iPad Pro, Wacom Intuos Pro та комп'ютерних програм Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, XARA, Krita, Corel DRAW та ін. Отже, рисування «від руки», що вимагає спеціальної художньої підготовки, поступово витісняється іншими способами створення зображень.

Нині fashion-ілюстратори все впевненіше займають свої позиції в модній індустрії і стають більш затребуваними. Однією з перших представниць означеної професії в Україні стала ілюстратор, графічний дизайнер, ювелір Поліна Медведєва, яка в ще в 2004 р. створила свої перші fashion-ілюстрації для осіннього грецького номера «Black and White» (Ukrainian Fashion Academy, 2015). Поліна малувала колекції Лілії Пустовіт і Володимира Подоляна для «Ательє 1», а також для корнера в Dover Street Market. Її роботи публікують Vogue (Україна і Росія), Harper's Bazaar (Україна), Elle (Україна), Interview magazine, Another magazine (Великобританія), Zoot magazine (Іспанія), Kiev Fashion Days в програмі Pretenders. Одним з найбільш значущих проєктів, яким дорожить художниця, є її власний ювелірний бренд – Velar (Рис. 1).



Рисунок 1. Fashion-ілюстрації Поліни Медведєвої та ювелірні вироби авторського бренду «Velar»

Figure 1. Fashion illustrations by Polina Medvedieva and Jewellery by the custom brand Velar

Ілюстратор Світлана Макарова, більш відома під псевдонімом Lanitta, позиціонує себе як ілюстратор векторної графіки. Художниця створює свої рисунки в програмі Adobe Illustrator. У 2007 р. вона створила для видавництва Аркаїм (Росія) серію модних розмальовок для дівчат. Однак, крім векторних ілюстрацій, зустрічаються роботи, виконані аквареллю, які Світлана в кінцевому варіанті обробляє за допомогою програми Adobe Photoshop. Деякі зображення повністю чорно-білого кольору, виконані у векторній графіці, вони нагадують собою друковану гравюру.

Як видно з рис. 2, художниця демонструє нові тенденції одягу, використовуючи найрізноманітніші персонажі. Як правило, це фантастичні герої мультфільмів, казок, кіно, а також представники флори й фауни (квіти, тварини, фантастичні істоти, типу русалок тощо). Іноді для того, аби привернути увагу глядача, пропонує у своїх ілюстраціях елемент гри, певного сюжету. Особливе місце в творчості дизайнерки займає такий жанр, як модний портрет. Кольорова палітра зображень найрізноманітніша, від тендітних нюансних поєднань до яскравих і темних кольорів. Іноді художниці вдається не тільки правильно відтворити переходи світла й тіней, а й вдало передати фактуру тканин, драпірування, залами, динаміку й пластику форми. Фантазія художниці безмежна, що підтверджується виразною стилізацією зображуваних фігур, різною їхнім різноманітним компонованням на аркуші, а іноді просто перебільшенням певних ділянок фігури, їхнім спотворенням.

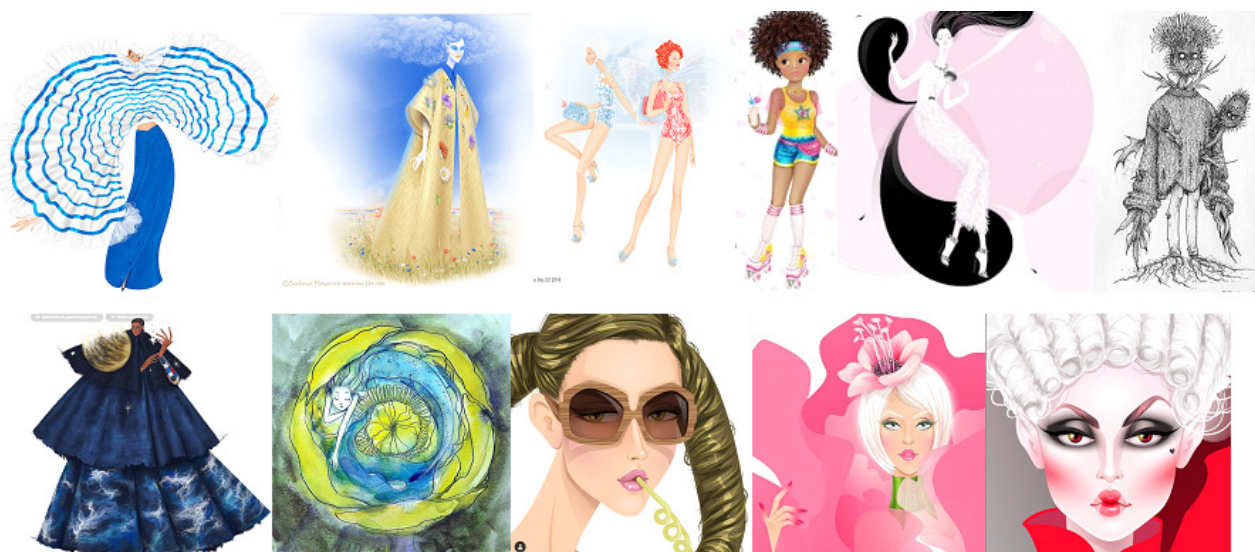


Рисунок 2. Fashion-ілюстрації Світлани Макарової під псевдонімом «Lanitta»
Figure 2. Fashion illustrations by Svitlana Makarova under the pseudonym “Lanitta”

Стиль Світлани Макарової, імовірно, обумовлений замовленнями компаній – таких, як компанія Turpitude з проведення fashion-ігор в онлайн режимі, NGMOCO LLC, Box Of Robots, TableTale LTD, для щорічного каталогу колекційних ляльок Sindy, для Pedigree Dolls & Toys Limited, Будинку взуття «Форум», Nivea, MissLuxe, Glitz Hair Extensions, видавництва Аркаїм, МІККО, а також сайтів megapolistea.ru, flowers-shop.com.ua та ін.

Представницею fashion-ілюстрації в Одесі є Марина Муричева, яка з дитинства створювала саморобні журнали мод та образи своїх однокласників, а під час навчання в художньому інституті почала експериментувати з пошуком особистого образу й стилю. На початку своєї кар’єри дизайнерка створила іронічні принти для колекції футболок бренду X’U в 2008 р. У 2011 р. як fashion-ілюстратору їй надійшли перші замовлення, а з ним й усвідомлення, як розвиватися в цьому напрямі мистецтва.

Марина Муричева успішно співпрацювала із журналами ELLE, TheNorDar, Face Control, Helen Marlen, Yes, із сайтами Kuruzza, Domino Group, Styleinsider, малювала для G-Style & The Burger, Ksenia Schnaider, Hello glasses, Indian jewellery. Найважливішою та найтривалішою у творчій біографії художниці є співпраця з такими виданнями: з журналом «ELLE Ukraine», для якого вона оформляла гороскопи й статті; із молодіжним журналом «Yes», у якому ілюструвала акварельними парфумами один із розворотів і де розміщені чорно-білі ілюстрації олівцем до статей про чоловічий стиль «Le Billionnaire» (Рис. 3).



Рисунок 3. Fashion-ілюстрації Марини Муричевої
Figure 3. Fashion illustrations by Maryna Murycheva

У 2011 р. на Міжнародному бієнале fashion-ілюстрації IMAGO, яке проходить у рамках Ukrainian Fashion Week, яскраво заявила про себе талановита представниця fashion-ілюстрації в Україні Ліліт Саркісян, яка, крім цього, є й головним редактором журналу TheNorDar (Рис. 4). За останні 5 років Ліліт встигла попрацювати з багатьма європейськими та українськими дизайнерами, але найцікавішими і знаковими для неї були колаборації з BEKh і nuBEKh, Bevza, Helen Marlen Group, Elena Rudenko, Vobkova. Також Ліліт створювала принт для оформлення стіни в Мистецькому Арсеналі в рамках проєкту Ukraine Inspired (телеканал «1 + 1» і «UFW»). Публікації її ілюстрацій можна зустріти в L'official, fashionweek.ua, bestin.ua, Shopping Guide, TheNorDar та в інших виданнях.



Рисунок 4. Акварельні fashion-ілюстрації Ліліт Саркісян
Figure 4. Watercolour fashion illustrations by Lilith Sargsian

Крім публікації fashion-ілюстрацій у друкованих виданнях, Ліліт випускає одяг, подарунки та декор із власними принтами, розробляє дизайнерські листівки, запрошення на покази, брендбуки, дизайн упаковки та інтер'єрний дизайн. Ілюстрації, якими декоровані всі продукти марки LILIT SARKISIAN, Ліліт малює в оригіналі власноруч у техніці «акварель» (див. рис. 4). Для творчого стилю художниці характерні зображення квітів, птахів і гранату, котрі прикрашають дизайнерські сумки, шпалери, брошки і навіть килими ручної роботи.

Ще однією яскравою представницею fashion-ілюстрації в Одесі є Наталя Волобуєва, яка отримала своє перше комерційне замовлення на ілюстрації fashion-дівчаток для календаря. Нині Наталя співпрацює з мережею арт-студій Fantasy Room, де викладає курси зі створення fashion-ілюстрації. Протягом п'яти років своєї кар'єри в цій сфері вона працювала з різними замовниками, розробляючи ілюстрації

для брендбуків дизайнерів і стартапів, fashion-листівки, ілюстрації для глянцевого видань, принти для друку на дизайнерських футболках і світшоти. У своїй роботі художниця віддає перевагу таким технікам, як акварель, гуаш, туш, акрил та Digital illustration on iPad, Adobe Illustrator (Рис. 5).



Рисунок 5. Fashion-ілюстрації Наталії Волобуєвої
 Figure 5. Fashion illustrations by Nataliia Volobueva

Нестандартними підходами до створення модних ілюстрацій вирізняється Юлія Славінська, яка в 2011 р. познайомилася з художнім редактором LZ magazine, для якого створила кілька тематичних ілюстрацій. Це стало початком кар'єри молоді художниці (Рис. 6).



Рисунок 6. Fashion-ілюстрації Юлії Славінської
 Figure 6. Fashion-illustrations by Julia Slavinska

Далі були спільні проекти ілюстратора з фотографами, першим з яких став проєкт з українцем Андрієм Іваськівим «Ink Fabric», де вони поєднали фотографії моделі з підмальованими вручну елементами одягу (Рис. 7). Був також проєкт з російським фотографом Анастасією Арсенік для FANUM magazine (Рис. 8).

Відома дизайнерка Мар'яна Марше розпочала кар'єру fashion-ілюстратора в лютому 2012 р. з дизайну одягу для власного бренду MARCHÉ: fashion-ілюстрація стала її хобі, яке й переросло в кар'єру завдяки мережі Instagram, де Мар'яна опублікувала кілька своїх робіт і згодом помітила значний інтерес до них.

Мар'яна малювала для порталу Bestin.ua, румунського Glamour, Alina Tanasa і Diana Enciu (Absolutely Fabulous) з Румунії, кондитерських Morpho в Молдавії і Румунії, успішно співпрацювала з дизайнерами одягу The Kaays і Fanilla Couture з Катару, англійським магазином біжутерії, Валерієм Созановським, рестораном Sauvage, Тетяною Рамус (artramus), The Coat SK (Катею Сильченко), Blood & Honey, ресто-

раном «Собака з'їла голуба», Vklybe.tv/Kiev, івент-агенствами Mazarine Life і Ultra Promo (Ірини Ковальчук). Також вона малювала для Маші Єфросиніної, для ательє Іри Чемпіон Atelie MOE і Анни Делло Руссо. Варто зазначити, що художниця сформувала особистий художній стиль: композиційна побудова її ілюстрацій характеризується певною постійністю, при цьому кольорова палітра дуже різноманітна. Основними героїнями ілюстрацій є відомі українські поп-співачки, телеведучі, акторки тощо (Рис. 9).



Рисунок 7. Фото-ілюстрації Юлії Славінської у співпраці з Андрієм Іваськівим «Ink Fabric»
Figure 7. Photo illustrations by Julia Slavinska in collaboration with Andrew Ivaskiv, “Ink Fabric”



Рисунок 8. Фото-ілюстрації Юлії Славінської у спільному проєкті з Анастасією Арсенік для FANUM magazine (a) та приклади векторних ілюстрацій (б)
Figure 8. Photo illustrations by Julia Slavinska in a co-project with Anastasia Arsenik for FANUM magazine (a) and examples of vector illustrations (b)



Рисунок 9. Акварельні ілюстрації Мар'яни Марше
Figure 9. Watercolour illustrations by Mariana Marche

Fashion-ілюстратор Марія Сулова розпочала свою кар'єру в 2013 р., також викладаючи свої роботи в соціальні мережі. Марія працювала з українськими дизайнерами SAYYA by Luba Makarenko (resort collection 2015), створила принти для бренду T. Mosca (Рис. 10) та серію принтів для благодійної акції дизайнера Elena Burba, ілюструвала запрошення на Ukrainian Fashion Week для бренду Podolyan, успішно пройшли колаборації з дизайнером Vika Adamskaya.

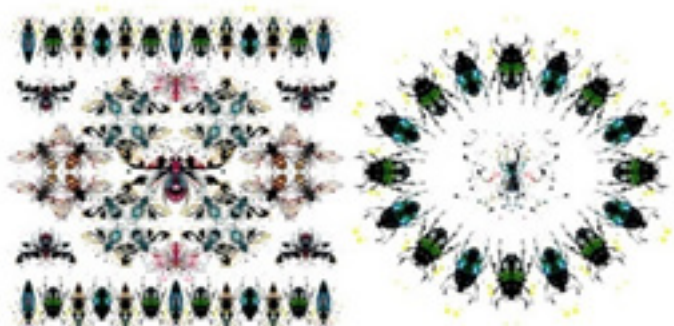


Рисунок 10. Ілюстрації Марії Сулової для T. Mosca
Figure 10. Illustrations by Mariia Suslova for T. Mosca

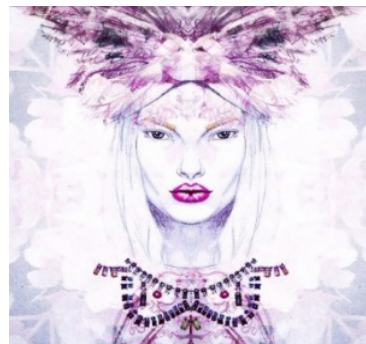


Рисунок 11. Рисунок Марії Сулової у техніці #iphoneartcollage
Figure 11. Illustrations by Mariia Suslova in #iphoneartcollage

Робота на рис. 11 є втіленням напряму, який Марія планує розвивати – #iphoneartcollage. Вона складається з кількох малюнків та фото, зроблених художницею і склажованих за допомогою програм і фільтрів в iPhone. Також цей рисунок став обкладинкою американського журналу про моду й мистецтво «The Alchemist Magazine», з яким М. Сулова співпрацює. Найважливіше досягнення Марії – це запуск власного бренду MASHUTKAS, під яким випускаються шовкові хустки, футболки, чохла для телефону і модні іграшки. Марія увійшла до списку кращих fashion-ілюстраторів за версією TrendSpace.ru і SNC magazine.

Висновки

Отже, широкий спектр художніх рішень сучасної fashion-ілюстрації багато в чому обумовлений графічною майстерністю дизайнера-ілюстратора та прийомами комп'ютерної графіки. Сьогодні графічні програми використовують усі вітчизняні ілюстратори, починаючи від обробки зображення, закінчуючи підготовкою до друку. Окремі художники повністю переходять на створення ілюстрацій в тих чи тих комп'ютерних програмах.

На основі проведеного дослідження визначено коло провідних дизайнерів та з'ясовано їхній внесок у fashion-індустрію України та зарубіжжя, охарактеризовано техніки виконання ними fashion-ілюстрацій та манеру художників, стилістику їхніх робіт. Крім цього, розглянуто широкий простір їх застосування в сучасній fashion-індустрії. З'ясовано, що fashion-ілюстрація нині використовується в плянцевих виданнях, одязі, інтер'єрі, друкованій графіці, рекламі, соціальних мережах, декоративному мистецтві.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в ретроспективному аналізі досягнень української fashion-ілюстрації та висвітленні особливостей різних стилістик митців у сучасній індустрії моди.

Список використаних джерел

- Архипова, Н. А. (2011). *Еволюция художественно-графического языка иллюстраций журналов мод* (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Московский государственный текстильный университет им. А. Н. Косыгина, Москва.
- Блэкмен, К. (2013). *100 лет Моды в иллюстрациях* (Т. А. Зотина, пер.). КоЛибри.
- Гусейнов, Г. М., Ермилова, В. В., Ермилова, Д. Ю., Ляхова, Н. Б., & Финашина, Е. М. (2004). *Композиция костюма* (2-е изд.). Академия.

- Кипер, А. (2015). *Фэшн-иллюстрация: вдохновение и приемы* (Е. А. Бакушева, пер.). Попурри.
- Ковешникова, Н. А. (2009). *Дизайн: история и теория* (5-е изд.). Омега-Л.
- Котляревская, Н. В., & Красовская, Н. И. (2020). Авторская графика в контексте развития современной fashion-иллюстрации. *Костюмология*, 5(1). <https://elibrary.ru/item.asp?id=42805298>.
- Лаврентьев, А. Н. (2008). *История дизайна*. Гардарики.
- Розенсон, И. А. (2007). *Основы теории дизайна*. Питер.
- Селезньова, А. В. (2017). Теоретичні аспекти створення та художньої подачі fashion-ілюстрації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 39, 141-150.
- Турлюн, Л.Н. (2011). Коллаж в компьютерном искусстве. *Мир науки, культуры и образования*, 2 (27), 13-15.
- Удріс, І.М., & Удріс, Н. С. (2013). *Ілюстрація моди: від Ренесансу до Постмодернізму*. Видавничий дім.
- Шевнюк, О. Л. (2008). *Історія костюма*. Знання.
- Эберле, Х., Деллель, Х., & Сало, Т. (2012). *Эскиз и рисунок* (О. Резниченко, пер.; Т. 1). Эдипресс-Конлига.
- Hagen, K. (2011). *Fashion Illustration for Designers*. PrenticeHall.
- Hopkins, J. (2010). *Basics Fashion Design 05: Fashion Draw*. AVA Publishing.
- Ukrainian Fashion Academy. (2015, 15 сентября). Fashion-иллюстрация: реализация творческих идей без границ. *Ukrainian Fashion*. <https://ukrainian.fashion/813-2/>.

References

- Arkhipova, N. A. (2011). *Evolutsiya khudozhestvenno-graficheskogo yazyka illyustratsii hurnalov mod [The Evolution of the Artistic and Graphic Language of Fashion Magazine Illustrations]* (Abstract of PhD Dissertation). A. N. Kosygin Moscow State Textile University, Moscow [in Russian].
- Blackman, C. (2013). *100 let Mody v illyustratsiyakh [100 Years of Fashion Illustration]* (Т. А. Zotina, Trans.). KoLibri [in Russian].
- Eberle, H., Dellele, H., & Salo, T. (2012). *Eskiz i risunok [Sketch and Drawing]* (O. Reznichenko, Trans.; Vol. 1). Edipress-Konliga [in Russian].
- Guseinov, G. M., Ermilova, V. V., Ermilova, D. Yu., Lyakhova, N. B., & Finashina, E. M. (2004). *Kompozitsiya kostyuma [Costume Composition]* (2nd ed.). Akademiya [in Russian].
- Hagen, K. (2011). *Fashion Illustration for Designers*. Prentice Hall [in English].
- Hopkins, J. (2010). *Basics Fashion Design 05: Fashion Draw*. AVA Publishing [in English].
- Kiper, A. (2015). *Feshn-illyustratsiya: vdokhnovenie i priemy [Fashion Illustration: Inspiration and Technique]* (E. A. Bakusheva, Trans.). Popurri [in Russian].
- Kotlyarevskaya, N. V., & Krasovskaya, N. I. (2020). Avtorskaya grafika v kontekste razvitiya sovremennoi fashion-illyustratsii [Author's Graphics in the Context of the Development of Modern Fashion Illustration]. *Kostyumologiya*, 5(1). <https://elibrary.ru/item.asp?id=42805298> [in Russian].
- Koveshnikova, N. A. (2009). *Dizain: istoriya i teoriya [Design: History and Theory]* (5th ed.). Omega-L [in Russian].
- Lavrent'ev, A. N. (2008). *Istoriya dizaina [Design History]*. Gardariki [in Russian].
- Rozenson, I. A. (2007). *Osnovy teorii dizaina [Basics of Design Theory]*. Piter [in Russian].
- Seleznova, A. V. (2017). Teoretychni aspekty stvorennia ta khudozhnoi podachi fashion-illyustratsii [Theoretical Aspects of Creating and Artistic Presentation of Fashion Illustrations]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 39, 141-150 [in Ukrainian].
- Shevniuk, O. L. (2008). *Istoriia kostiuma [The History of the Costume]*. Znannia [in Ukrainian].
- Turlyun, L. N. (2011). Kollazh v komp'yuternom iskusstve [The Collage Computer Art]. *The World of Science, Culture and Education*, 2(27), 13-15 [in Russian].
- Udris, I. M., & Udris, N. S. (2013). *Iliustratsiia mody: vid Renesansu do Postmodernizmu [Fashion Illustration: from the Renaissance to Postmodernism]*. Vydavnychiy dim [in Ukrainian].
- Ukrainian Fashion Academy. (2015, September 15). Fashion-illyustratsiya: realizatsiya tvorcheskikh idei bez granits [Fashion Illustration: Realising Creative Ideas without Borders]. *Ukrainian Fashion*. <https://ukrainian.fashion/813-2/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 10.11.2020

**СОВРЕМЕННЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ
FASHION-ИЛЛЮСТРАЦИИ
В УКРАИНЕ**

Селезнева Анна Владимировна
*Кандидат технических наук, доцент,
Хмельницкий национальный университет,
Хмельницкий, Украина*

Цель статьи – на основе анализа творчества известных украинских дизайнеров-иллюстраторов выявить современные тенденции развития fashion-иллюстраций; определить основные художественные техники, графические средства и приемы композиции, к которым прибегают современные дизайнеры-иллюстраторы; установить сферы применения этих иллюстраций в современной модной индустрии. Методология. В статье, наряду с общенаучными методами, были использованы сравнительный и системный анализ, с помощью которых выполнен сбор и изучение различных источников информации, а также метод классификации, типологизации и фактографии, ставшие основой для обобщения полученных данных благодаря использованию fashion-иллюстраций, представленных в печатных модных изданиях Vogue, Vanity Fair, InStyle, Harper's Bazaar и интернет-источниках, которые размещались на Facebook, Instagram, в сообществе illustrators.ru, на платформе для фрилансеров behance.net и личных сайтах дизайнеров. Научная новизна работы заключается в обобщении и систематизации теоретических и практических положений о состоянии развития современных украинских fashion-иллюстраций, их техник исполнения, специфики художественной подачи и сферы применения в индустрии моды. Выяснено, что украинские иллюстраторы активно используют графические программы, начиная от обработки изображения, и заканчивая подготовкой к печати. Выводы. Выявлено, что одной из ведущих тенденций в современной индустрии моды является создание fashion-иллюстраций как одного из основных способов рекламирования изделий текстильной и легкой промышленности. Широкий спектр художественных решений современной fashion-иллюстрации преимущественно обусловлен графическим мастерством самого дизайнера-иллюстратора и приемами компьютерной графики. Рассмотрено творчество ведущих украинских дизайнеров и выяснен их вклад в отечественную и мировую fashion-индустрию. Охарактеризованы основные жанры, техники, цветовая гамма, композиционное построение иллюстраций, которые создаются художниками в настоящее время и сферу их применения.

Ключевые слова: fashion-иллюстрация; fashion-индустрия; техника; композиционное построение; колористика; жанр; реклама; дизайнер

**RECENT TRENDS
IN THE DEVELOPMENT
OF FASHION-ILLUSTRATION
IN UKRAINE**

Anna Seleznova
*PhD in Engineering Sciences, Associate Professor,
Khmelnytskyi National University,
Khmelnytskyi, Ukraine*

The purpose of the article is to investigate recent trends in the development of fashion illustrations based on the analysis of the work of famous Ukrainian illustrator designers; to determine the main artistic techniques, graphic means and composition techniques used by modern illustrator designers; and to establish the application fields of these illustrations in the fashion industry. Research methodology. As materials for the article, we used fashion illustrations presented in print fashion publications Vogue, Vanity Fair, InStyle, Harper's Bazaar and Internet sources that were posted on Facebook, Instagram, in the illustrators.ru community, on the platform for freelancers behance.net and designers' personal websites. The article applies comparative and systemic analysis along with general scientific methods with the help of which the collection and study of various sources of information were carried out, as well as the method of classification, typology and factography, which became the basis for generalising the data obtained. The scientific novelty of the work is to generalise and systematise the theory and practise state of development of modern Ukrainian fashion illustrations, illustration techniques and the specifics of artistic presentation. We have found that Ukrainian illustrators actively use graphic programs, from image processing to prepress. Conclusions. One of the leading trends in the modern fashion industry is the creation of fashion illustrations as one of the main ways to advertise the textile and consumer goods industry's products. The wide range of artistic solutions to modern fashion illustration depends on the graphic skills of the designer-illustrator and the computer-generated image techniques. The article determines the leading designers' work and describes their contribution to the fashion industry in Ukraine and abroad. The article learns the main genres, techniques, colours, compositional construction of illustrations, which are created by artists at present, and the scope of their application.

Keywords: fashion illustration; fashion industry; technique; compositional structure; colouristic; genre; advertising; designer

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220060

УДК 378:7(477)"20"

**ONGOING CHALLENGES
OF HIGHER ART EDUCATION**

Lesia Smyrna

*Doctor of Art Studies,**Senior Researcher,**ORCID: 0000-0002-0483-1915,**e-mail: Lsmyrna@naqa.gov.ua,**National Academy of Arts of Ukraine,**20, Bulvarno-Kudriavska St., Kyiv, Ukraine, 02000*

The purpose of the article is to determine the special features of the formation of higher art education in Ukraine at the present stage and identify the main ways of their implementation. Research methodology. The article, along with general scientific methods – analysis, synthesis, induction, deduction, generalization, applies cross-cultural and systematic analyses, which makes it possible to characterize the ongoing challenges of higher art education. The scientific novelty of the research lies in the following priorities: peculiarities and current state of higher art education are described, distance education as one of the forms of translation of knowledge and skills and a methodological challenge to teachers of art educational institutions are investigated, ways of introducing the educational and creative degree of Doctor of Arts and accreditation of the academic councils (specialized councils for awarding the degree of Doctor of Arts) are outlined in three areas of creative artistic activity: 1) the music sphere, 2) the visual, decorative and applied, design and restoration, 3) stage and audio-visual arts. The regulations by the National Agency for Higher Education Quality Assurance sets out the requirements for the competence of members of the specialized councils for awarding the degree of Doctor of Arts. Conclusions. Today's art and education market is characterized by a tendency when the provision of educational art services is forced to take place in conditions of fluctuations in state educational strategies, reinforced by some uncertainty of work in the conditions of global quarantine. But if the conditions of quarantine have external force majeure circumstances and cannot continue indefinitely, the lack of a clear state strategy in the field of higher art education remains an obstacle to the formation of its overall structure. However, the steps that have been taken in the recent years thanks to the collective efforts of the National Agency's specialists allow us to see the prospects for moving towards the creation of such a structure.

Keywords: art education; higher education; distance education; Doctor of Arts

Introduction

Since 1990, Ukraine, along with other countries of the central Europe, has become an object of various attempts to reform higher education. In this regard, Ukraine is not the only post-communist country that is trying to quickly catch up with what European countries have gradually formed for decades, realizing the fallacy of education in the previous format. However, as a country with a viscous postcolonial heritage, in the process of reform, Ukraine sometimes chooses not a convincing but, as practice shows, a somewhat turbulent way. On the one hand, there is a clear awareness of the need to modernize the educational space in accordance with modern European standards, on the other hand, there is a lack of public and state consensus on the strategic transformations of the higher education forms. The foundations of modernization were laid by the first reform law "On Higher Education" in 2014, where Ukraine announced new dominants that should take place in the field of European integration processes. To bring Ukraine closer to the best quality education standards, to form a quality culture and at the same time to preserve the traditions and potential of national schools was the only one motivation.

Recent research and publications analysis. Theoretical and methodological developments that have identified new vectors of its development in the works of O. Bezghin, D. Nazarenko, A. Radomska, O. Uspenska, N. Tsymbaliuk and others are devoted to the study of topical issues of higher art education.

The scientific novelty of the research lies in the following priorities: peculiarities and current state of higher art education are described, distance education as one of the forms of translation of knowledge and skills and a methodological challenge to teachers of art educational institutions are investigated, ways of introducing the educational and creative degree of Doctor of Arts and accreditation of the academic councils (specialized

councils for awarding the degree of Doctor of Arts) are outlined in three areas of creative artistic activity: 1) the music sphere, 2) the visual, decorative and applied, design and restoration, 3) stage and audio-visual arts.

Purpose of the article

The purpose of the article is to determine the special features of the formation of higher art education in Ukraine at the current stage and highlight the main ways of their implementation.

Main research material

To ensure the continuity of higher art education. The artistic sphere in the new democratic countries, which formally got rid of the authoritarian regimes several decades ago and objectively exist in a state of the transitional economies, as well as the cultural sphere in general, is aimed at finding new forms of educating the worldview of young people, who take the place of professional, but rather backward-looking predecessors.

Therefore, it is necessary to take into account not artificial, but natural qualitative changes when we discuss the current state of higher art education as a form of education, which, unlike other forms, is continuous in its nature.

Taking into account the context of the functioning of the National Agency for Higher Education Quality Assurance (hereinafter – the National Agency), the training of a professional, that is, a master in the field of art, not only in visual arts (visual, decorative and applied, design), but also in other types (theatre, cinema, concert and music activities, ballet, circus, etc.) is a kind of problem with the criteria for the accreditation of art institutions of higher education and certification of their staff.

In the process of artistic training, not only the component of the consciousness of a talented person is involved, which can be improved during the usual theoretical (lectures/seminars) classes or self-improvement, but also the psychosomatic, bodily component, which requires many hours of individual training, the improvement of the “professional movements”. In the second case, it may seem that the influence of the teacher is minimized, because a person enters the art institution, as a rule, already having special creative abilities that require only further “straightening”, “correct breathing”, “setting of the hand” on the part of the teacher. But this is not entirely true.

It is important to realize that training in art institutions of higher education differs from training in other areas of humanities (sociology, political science, ecology, economics, law, cultural studies, to a lesser extent art studies, etc.), not only because their broadcasts of ready-made knowledge and ready-made problem issues do not presuppose the need for the individual contact with each of the students (the main thing is that person hears and wants to comprehend the material), but because the individual contact of the teacher with the student in art educational institution requires a specific personal demonstration of the ability to see the art form differently, from a different perspective, in a different light of the creative task. By the way, this issue has been complicated by the difficulties of the remote art education, the forced necessity of which has now appeared as a methodological challenge for teachers of art educational institutions: it is difficult to teach how to draw at a distance.

Since each artistic person forms his own craft abilities throughout life, which eventually become his unconscious tools for creating new artistic forms (in particular, with one’s own body, as in dancing, or with one’s voice, as in singing, with the skill of a violinist, with the skill of an artist), it is necessary to adapt the developed approaches and methods to the training programmes in art institutions of higher education in accordance with modern requirements. We should not support only the model of continuous “education of educators” in the field of art – this is a completely individual work – but also the model of state adaptation of graduates, on the one hand, and proper certification of teachers, on the other. The idea of awarding the degree of Doctor of Arts to the teachers of art academic disciplines, which has now begun to be concretized at the state level, gives hope that at the state level there is at least a desire to understand the differences in the training of specialists in the field of art and the training of specialists in the humanities.

From this point of view, in the field of certification of highly qualified scientific personnel, that is, the teaching staff of art institutions of higher education, it is necessary not only to abandon general “convoy approaches” to the assessment of a scientific text, but also to develop specific “permissive” methods that would be more like a rhizome than a scheme, in other words, an algorithm that would allow each art educational institution, taking into account its specifics, to carry out the practice of obtaining proper, convenient for the applicants, certification argumentation. In this case, the “ecology of culture” of obtaining a professional education in the field of art will take truly civilizational forms, which would not be argued even by the real ecologists.

A delicate attitude towards bright creative personalities, who are not born every day and therefore is a unique phenomenon, is the main goal of higher art education and guaranty of its continuity.

Forced shift to remote learning in art educational institutions. In 2020, as soon as the activities of the National Agency began to gain practical momentum, the whole world (and Ukraine) faced an insurmountable structural and political, cultural and historical test. The higher education system received the very first imprint of the endless quarantine situation. Educators around the world, including higher art education staff, were suddenly and forcedly placed in conditions of virtual and remote communication with a student, they quickly changed their attitude not only to the practice of situational translation of knowledge, but also to the very methodology of feeling distance between themselves, their emotions and student's personality. In other words, the distance has been preserved, but has acquired a virtual character. Of course, this does not generally contradict modern changes in the information space of interpersonal relations, and it is hardly a joke that the citizens of the Baltic countries are surprised about the requirement to observe the distance between people of one and a half meters: why get so close to each other?

We seem to have been convincingly shown that in the field of education (not only higher education) even the social physics of contacts can be completely ignored and nothing will happen to the quality of knowledge acquisition, knowledge control, and the performance of educational tasks. This is the everyday convenience that both the teacher and the student have sometimes dreamed of: on the one hand, there is no need to waste time and money on moving around the city, on the other hand, you can just "skimp work", as during the ontological presence in the classroom, only by switching off the computer. However, it is not that simple.

Indeed, if in other areas of humanities the distance learning, as the practice of recent months has shown, can take place more or less without much loss in meaning with the help of remote communication programs like Zoom (Skype, Microsoft Teams, etc.), the situation in art education, unfortunately demonstrates not only the qualitative failure of communication between the teacher and the student, but also turns attempts at such contact into a comic and satirical exercise and finally indicates the profanation of the very essence of the matter. It is enough to imagine learning choral singing or acrobatic tricks using a smartphone, and the absurdity of such time spending becomes obvious.

Art education, which deals not so much with semantic as with fundamentally spatial, even "bodily" phenomena in learning, with all its being denies the establishment of a virtual distance between the teacher and the student, but directs efforts to the actual removal of this distance, that is, turns spatial meanings into meaningful ones, and not vice versa. Therefore, distance learning in the art sphere is an artificial and under current conditions situationally forced ersatz of real art education, and in its essence, such training is not complete, it cannot "be achieved" by either the teacher or the student.

Finally, the artistic aspect. I recall a lecture by the Italian art critic, inventor of the concept of "transavantgarde" Achille Bonito Oliva, which he gave several years ago in Kyiv. Not so much the semantic layer of the information, the sharpness of thought, wit, the harmony logic of presentation, but the charismatic artistry of the here-and-now presentation of the material by the lecturer – the way he moved among the audience, his gestures, his pauses and gazing as if into the eyes of each listener – made the exact impression that a quality lecture on the issues of art should have. Although we are not talking about practical classes in painting or acting, about the training of a violinist or singer, depriving a student of skilful art history lectures or any other that requires artistry is an indispensable condition for the existence of the very tradition of broadcasting skills, abilities and knowledge.

In cases of force majeure in education, of course, every skilled teacher will find his own techniques, but it should always be remembered that any remote education not only fails to establish the "correct" human distance between a mentor and a student, but also destroys it.

The Doctor of Arts degree in the system of higher art education. The need to implement in Ukraine, like in European countries, the educational and creative Doctor of Arts degree in recent years has turned from a general idea into a number of legislative documents that establish the main provisions and qualification requirements both for members of academic councils and the applicants for this degree.

The law of Ukraine "On Higher Education" (Verkhovna Rada of Ukraine, 2004) stipulated the possibility for a creative person who has a basic higher art education to obtain a Doctor of Arts academic degree. In 2018, the Procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in assistantship-internship was approved, and in February 2020, the Cabinet of Ministers made important editorial changes to this Procedure to clarify the system of basic requirements for an applicant for the degree of Doctor of Arts. In particular, the new version of the Procedure (Article 35) presents the requirements for the form and scope of research and creative artistic components, which are determined by the educational and creative programme accredited for each specialty.

Unlike scholars applying for the degree of Doctor of Philosophy, future Doctor of Arts must present not a traditional dissertation, but a creative art project with its subsequent textual substantiation (“research component”) in the format of the still traditional “dissertation abstract” (that is, up to 1,0 printed sheet).

“Scientific substantiation of a creative artistic project,” states Article 35 of the Procedure, “is submitted in the form of an author's text, which contains independent results of research into the history of creative and scientific solutions of the selected topic, the subject of artistic search is determined and substantiated, the main stages of interpretive ways to achieve the artistic goal of a creative artistic project are identified and so on. The scientific substantiation consists of the following structural parts: introduction, sections, conclusion, references and abstract given in Ukrainian and English, and is also supplemented by the methodological development of a special course of the discipline on the topic of a creative art project” (Cabinet of Ministers of Ukraine, 2018). The new version of the Procedure clearly defines the conditions for submitting an art project as the main component of the Doctor of Arts training.

The National Agency also developed and approved the Regulation on accreditation of specialized academic councils (specialized councils for awarding the degree of Doctor of Arts) in three areas of creative artistic activity: 1) the music field, 2) the visual, decorative and applied, design and restoration, 3) stage and audio-visual arts. The Regulation sets out the requirements for the competence of members of the specialized councils for awarding the degree of Doctor of Arts.

Thus, it can be considered that the necessary constituent documents of the activities of art universities for the training of Doctor of Arts in general have been formed, and only the practice of compliance with the developed requirements would be able to show their vitality and positive effectiveness.

The publication of O. Bezghin and O. Uspenska (2018) “Higher art education in Ukraine: issues of training of the faculty members” provides an interesting experience of comprehending the content component of training specialists for the degree of Doctor of Arts. The authors propose a general model of training a specialist on the example of musical art, based, on the one hand, on the constituent documents, and on the other hand, involving foreign experience.

Since the practical educational activity for the training of Doctor of Arts has just begun, we can speak of possible results only theoretically. However, the greater autonomy of higher art education in the field of highly qualified specialists training gives hope that over time more or less typical technical models for awarding academic degrees in the field of art will be worked out, where each area has its own, sometimes very different, features of training.

Conclusion

In summary, we can say that today's art and education market is characterized by a tendency when the provision of educational art services is forced to take place in conditions of fluctuations in state educational strategies, reinforced by some uncertainty of work in the conditions of global quarantine. But if the conditions of quarantine have external force majeure circumstances and cannot continue indefinitely, the lack of a clear state strategy in the field of higher art education remains an obstacle to the formation of its overall structure. However, the steps that have been taken in the recent years thanks to the collective efforts of specialists from the National Agency for Higher Education Quality Assurance allow us to see the prospects for moving towards the creation of such a structure.

References

- Bezghin, O., & Uspenska, O. (2018). Vyshcha mystetska osvita v Ukraini: pytannia pidhotovky naukovo-pedahohichnykh kadriv [Higher Art Education in Ukraine: Issues of Training of Scientific and Pedagogical Staff]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 22, 7-13 [in Ukrainian].
- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2018, October 24). *Postanova "Pro zatverdzhennia Poriadku zdobuttia osvithovno-tvorchoho stupenia doktora mystetstva ta navchannia v asyistenturi-stazhuvanni" [Resolution "On Approval of the Procedure for Obtaining The Educational and Creative Degree of Doctor of Arts and Training in Assistantship-Internship"] № 865*. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF?lang=en#Text> [in Ukrainian].
- Nazarenko, D. (2017). Pidhotovka Doctor of Arts in Music [Preparation of Doctor of Arts in Music]. In *Kulturno-mystetska osvita na suchasnomu etapi: prahnennia, vyklyky ta perspektyvy [Cultural and Artistic Education at the*

Present Stage: Aspirations, Challenges and Prospects], Proceedings of the International Scientific Conference, Kyiv. Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].
Verkhovna Rada of Ukraine. (2004, July 1). *Law of Ukraine "On Higher Education"* № 1556-VII. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 19.11.2020

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Смирна Леся В'ячеславівна
Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Національна академія мистецтв України,
Київ, Україна

Мета статті – визначити специфічні риси формування вищої мистецької освіти в Україні на теперішньому етапі та виокремити магістральні шляхи їх впровадження. Методологія дослідження. У статті поряд із загальнонауковими методами – аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення – використані кроскультурний і системний аналіз, що дають можливість охарактеризувати нагальні проблеми вищої мистецької освіти. Наукова новизна дослідження полягає в таких пріоритетах: розкрито специфіку та сучасний стан галузі вищої мистецької освіти, досліджено дистанційну практику як одну з форм трансляції знань і навичок та методичний виклик перед викладачами мистецьких вишів, а також окреслено шляхи впровадження освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та акредитацію вчених рад (спеціалізованих рад з присудження ступеня доктора мистецтва) у трьох сферах творчої мистецької діяльності: 1) музична сфера, 2) образотворча, декоративно-ужиткова, дизайнерська й реставраційна, 3) сфера сценічного й аудіовізуального мистецтва. Положенням, розробленим Національним агентством із забезпечення якості вищої освіти, встановлено вимоги до компетентності членів спецрад з присудження ступеня доктора мистецтва. Висновки. На сьогодні мистецькоосвітній ринок характеризується тенденцією, коли надання освітніх мистецьких послуг вимушено відбувається в умовах коливання державних освітніх стратегій, посилені певною невизначеністю праці в умовах всесвітнього карантину. Але якщо умови карантину мають зовнішні форс-мажорні обставини і не можуть тривати безкінечно, – відсутність чіткої гуманітарної стратегії держави в галузі вищої мистецької освіти лишається перепорою для формування загальної її конструкції. Утім, кроки, що були зроблені і робляться в останні роки завдяки колективним зусиллям фахівців Національного агентства, дозволяють побачити конкретні перспективи руху в напрямку до створення такої конструкції.

Ключові слова: мистецька освіта; вища освіта; дистанційна освіта; доктор мистецтва

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Смирная Леся Вячеславовна
Доктор искусствоведения,
старший научный сотрудник,
Национальная академия искусств Украины,
Киев, Украина

Цель статьи – определить специфические черты формирования высшего художественного образования в Украине на нынешнем этапе и выделить магистральные пути их внедрения. В статье наряду с общенаучными методами – анализа, синтеза, индукции, дедукции, обобщения – использованы кроскультурный и системный анализ, что дает возможность охарактеризовать актуальные проблемы высшего художественного образования. Научная новизна исследования заключается в следующих приоритетах: раскрыта специфика и современное состояние отрасли высшего художественного образования, исследована дистанционная практика как одна из форм трансляции знаний и навыков и методический вызов перед преподавателями художественных вузов; также очерчены пути внедрения образовательно-творческой степени доктора искусства и аккредитация ученых советов (специализированных советов по присуждению степени доктора искусства) в трех сферах творческой художественной деятельности: 1) музыкальная сфера, 2) изобразительная, декоративно-прикладная, дизайнерская и реставрационная, 3) сфера сценического и аудиовизуального искусства. Положением, разработанным Национальным агентством по обеспечению качества высшего образования, установлены требования к компетентности членов спецсоветов по присуждению степени доктора искусства.

Выводы. На сегодня образовательный рынок характеризуется тенденцией, когда предоставление образовательных художественных услуг вынужденно происходит в условиях колебания государственных образовательных стратегий, усиленного вероятной неопределенностью труда в условиях всемирного карантина. Но если условия карантина имеют внешние форс-мажорные обстоятельства и не могут продолжаться бесконечно, – отсутствие четкой гуманитарной стратегии государства в области высшего художественного образования остается препятствием для формирования общей ее конструкции. Впрочем, шаги, которые были сделаны и делаются в последние годы благодаря коллективным усилиям специалистов Национального агентства, позволяют увидеть конкретные перспективы движения в направлении к созданию такой конструкции.

Ключевые слова: художественное образование; высшее образование; дистанционное образование; доктор искусства

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220061

UDC 7.033.2(410.1)

**ARTISTIC AND CULTURAL
RELATIONS BETWEEN
THE BYZANTINE EMPIRE
AND ENGLAND
IN THE EARLY MIDDLE AGES**

Alla Sokolova

*PhD in Pedagogical Sciences,**ORCID: 0000-0002-4841-6342,**e-mail: asmoonlux@gmail.com,**Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,**63, Novoselskoho St., Odesa, Ukraine, 65000*

The purpose of the article is to consider the dynamics of development and special features of artistic and cultural relations between the Byzantine Empire and England in the early Middle Ages; to find out the ways of the dissemination of the Byzantine culture; to characterise the activities of missionaries, clergy, and Kings of England who contributed to the interpenetration of cultures. The research methodology consists of the general scientific principles of historicism and systematic approach. The article applies general scientific and theoretical methods: source studies – to study the historical prerequisites for the formation of artistic and cultural relations between the Byzantine Empire and England in the early Middle Ages; analysis – to establish the influence of the Byzantine art on the development of art in England; systematisation – to understand the processes of development of cultural and trade relations of the countries in the specified period. The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian historiography, it examines the influence of Byzantine culture on the culture of England in the early Middle Ages, which is a part of the Romano-Germanic civilization tradition. Conclusions. It has been revealed that in different historical periods the nature of relations between the Byzantine Empire and England underwent a transformation. The article confirms the hypothesis that for several centuries after the fall of “Roman Britain”, the south of Britain continued to remain in the sphere of influence of Byzantium, its partially isolated part. The recognition of Byzantium as the centre of Christianity stimulated the interest of English artists, sculptors and icon painters in Byzantine art and the Byzantine influence could be traced in their works. It has been proved that Britain maintained a constant interest in Byzantine art, transmitting and refracting the traditions of Byzantium through the prism of its national traditions. However, Byzantium conceptually rejected the cultural achievements of England and the West, demonstrating its closed nature, preventing the penetration of foreign elements from the outside. Cultural integrity dominated cultural assimilation.

Keywords: interaction of Byzantine and English culture; art; missionary activities; dynamics of relationships; cultural integrity; cultural assimilation

Introduction

The Byzantine culture had a strong influence on the art and religion of various European countries, including England, although it was considered “alien” to the countries of Western Europe for many centuries.

Byzantine culture is an integral part of European identity. In particular, until the 16th century, English historians, writers, and philosophers were not interested in Byzantine history and culture. The research in this area was extremely scarce and limited in knowledge. At first glance, it can be concluded that relations between the Byzantine Empire and England were reduced to the absence of official interstate relations. However, historical chronicles, hagiographies, artefacts, archaeological finds confirm the existence of close contacts between England and the Byzantine Empire in the sphere of trade, politics and religion.

Recent research and publications analysis. In 1945–1948, the researcher R. S. Lopez (1945) published several articles, including “Silk Industry in the Byzantine Empire”, where he tried to give an objective assessment of the Byzantine influence on English culture. The scholar Donald Nicol (1974) traced Anglo-Byzantine political and cultural contacts right up to the end of the Byzantine Empire. The famous researcher K. Ciggaar (2001) published a book on the cultural and political relations between Byzantium and the West, part of which was devoted to the medieval history of England and its economic and cultural contacts with the Byzantine Empire. At the same time, the cultural and trade relations between Byzantium and England in terms of political and cultural expediency in the Middle Ages remain insufficiently studied.

The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian historiography, it examines the influence of Byzantine culture on the culture of England in the early Middle Ages, which is a part of the Romano-Germanic civilization tradition.

Purpose of the article

The purpose of the article is to consider the dynamics of the development and special features of cultural and trade relations between the Byzantine Empire and England in the early Middle Ages; to find out the ways of the dissemination of the Byzantine culture; to characterise the activities of missionaries, clergy, and Kings of England who contributed to the interpenetration of cultures.

The research methodology consists of the general scientific principles of historicism and systematic approach, which open up opportunities for a comprehensive study of the subject of research. The article applies general scientific and theoretical methods (source studies, analysis, and systematisation).

Main research material

First of all, it should be noted that there were no stable cultural relations between the Byzantine Empire and England, so historians and archaeologists have to carefully collect and compare facts about cultural and trade exchanges between countries in the early Middle Ages. Despite the fact that in the history of England there were periods of active missionary, diplomatic, cultural or trade relations with the Byzantine Empire, such contacts could not be characterised as intense or stable and tended to fade.

The origins of relations between the Byzantine Empire and England go back to the depths of the “Dark” ages – the period from the 6th to the 10th centuries. It was at this time that the influence of the Byzantine Empire on its territorial neighbours increased due to its cultural and military revival. The first Anglo-Byzantine contact is associated with the county of Cornwall located in the south-west of England. Cornwall tin mines connected England with the Middle East, including Byzantium. The hagiography of St. John the Theologian tells the story of a ship that, arriving from Alexandria (around 610–620), exchanged a cargo of corn for tin. The legendary King Arthur, a hero of the Celtic epic, supplied the Byzantine Empire with tin, the most valuable natural wealth of the Celts, in exchange for Mediterranean wine and other goods. Tin and lead were a high-ranking currency. The archaeologists excavating at the mouth of the Avon River in Devon found 530 fragments of eastern Mediterranean wine amphorae of the 6th century, mainly from North Africa, Palestine, as well as from the territory of modern Turkey. In honour of the arrival of the Byzantine merchants the Celts organised large-scale celebrations with masquerade disguises in the skins of various animals and subsequent feasts with elite Byzantine wine (Keys, 2000).

The archaeological excavations have helped to link the Celtic Kingdom of Dumnonia, which was located in the southern Britain and existed in the 3rd – 10th centuries, to the Byzantine Empire – the successor of the Western Roman Empire. At first, historians believed that the contacts with the Roman Empire were lost in 410 (the year of the end of Roman rule in Britain). However, the archaeological finds in Tintagel (Cornwall) and Bantham (Devon) suggest that close relations have been restored over the centuries (Keys, 2000). While the east of Britain was ruled by the Anglo-Saxons, the west of the country cooperated with the legal successor of the Roman Empire in the field of trade. The nature of relations between the Byzantines and the inhabitants of the south-west of Britain was perhaps not commercial but rather co-dependent, since historians tend to view the south-west of Britain as a partially separated part of the Byzantine Empire. The 7th-century Greek-Christian polemical treatise (*Doctrina iacobi nuper baptizati*), dated around 634-640, stated that the “Roman lands” stretched from Britain (*βρετανία*) to Africa (Mango, 2009, pp. 252-253).

The *Ḥudūd al-‘Ālam* treatise, one of the earliest examples of a Persian text, contains the following statement: “... There are twelve islands called Britaniya, of which some are cultivated and some desolate. On them are found numerous mountains, rivers, villages, and different mine”, – this comment was made by an unknown author of the treatise (Minorsky & Bosworth, 2015, p. 59).

Indirectly, this information is also confirmed by the story of Harun ibn Yahya, a Syrian who was captured at Ascalon (Ashkelon, Israel) in 886 by pirates. Harun ibn Yahya was brought to Constantinople and held captive, but later he managed to get free (Hermes, 2012, pp. 72-80). The fragments of Harun Ibn Yahya’s memoirs have been preserved, which also contain a mention of the British Isles: “From this city (Rome) you sail the sea and journey for three months, till you reach the land of the king of the Burjan (here Burgundians). You journey hence through mountains and ravines for a month, till you reach the land of the Franks. From here you go forth

and journey for four months, till you reach the city (capital) of Bartiniyah (Britain). It is a great city on the shore of the Western Ocean, ruled by seven kings. At the gate of its city (capital) is an idol (sanam). When the stranger wishes to enter it, he sleeps and cannot enter it, until the people of the city take him, to examine his intention and purpose in entering the city. They are Christians. They are the last of the lands of the Greeks, and there is no civilization beyond them” (Dunlop, 1957, p. 16). The Byzantine historian Procopius, in his work “History of the Wars”, also claimed that the Emperor Justinian financed some territories of Britain and continued to consider south-western Britain as a part of the Byzantine possessions (Biddle, 2012).

In 306, Constantine the Great, the “father of Western Christianity”, was raised to the rank of emperor in the centre of the ancient capital of England – York. According to the records in the chronicle, leaving York, Constantine the Great takes with him to Constantinople about 30,000 Britons (Manuel II Palaeologus, 1893, pp. 51-52). Some historians insist on the kinship of Constantine the Great and the English kings. According to a legend, the mother of Constantine the Great was Helena, the daughter of King Cole of Colchester. In the 12th century, the English historian Henry of Huntingdon called Helena a British princess. Another hypothesis put forward by English scholars suggests that the last six Byzantine emperors are related to the English and Scottish kings. There is no reliable evidence for this statement. However, even the assumption of the possibility of blood kinship between the first Christian Roman emperor and British kings is, on the one hand, bold and, on the other, important in the general cultural and historical sphere of Byzantium and England (Ciggaar, 2001).

The first Greek missionaries, arriving in England in 596, generously shared their knowledge with English and Irish monks who were fluent in Greek (up to the 10th century). In the early Middle Ages, English clergy embellished Latin texts with Greek words, as if paying tribute to fashion. The English nobility, on the contrary, gave other qualities to the Greek language – among them profligacy, depravity and pagan spirit.

The activities of the missionaries of England and Byzantium contributed to the interpenetration of cultures. Already in the 6th century, thousands of residents of British island made pilgrimage trips to the Holy Land, to Jerusalem. They had to cross Eastern Europe to reach Jerusalem by land. The way to Jerusalem was through Constantinople. The patriarchs of Jerusalem, as a rule, warmly welcomed high-ranking pilgrims from England and entertained them with religious songs and dances. Pilgrims, ambassadors, diplomats shared their memories of the Byzantine Empire.

In the famous travel book of the 14th century “The Travels of Sir John Mandeville” (1350) we find a detailed story of the Englishman about Constantinople: “That men of Greece be Christian yet they vary from our faith. For they say, that the Holy Ghost may not come of the Son; but all only of the Father. And they say that their Patriarch hath as much power over the sea, as the Pope hath on this side the sea” (Letts, 1953, pp. 232-233).

In the spread of Byzantine culture, a special place was taken by monks and clergy, who often acted as ambassadors, diplomats, wandering missionaries, artists and doctors. Thanks to missionary work, the excerpts from the Byzantine liturgy could be heard in English chants, and in the English martyrology – a list of recognized Saints, there were stories about Byzantine Saints (the hagiography of the Saint Anastasius of Persia) (Spear, 1993).

Aethelwold, Bishop of Winchester, founded scriptoria (writing rooms for scribing manuscripts). The manuscripts of the “Winchester school” were decorated with bright slides, and some of the miniatures not only competed with Constantinople illustrations but also showed the Byzantine style, which gives reasons to conclude that the “Winchester school” had contacts with Greek missionaries (Lapidge, 1975).

From the ancient world, the Byzantine Empire inherited the works of Greek writers and doctors, largely lost by the West. They include the works of Hippocrates, Claudius Galenus, Paul of Aegina, Alexander Trallianus, Pedanius Dioscorides. The works of ancient Greek doctors are the subject of careful study in secular educational establishments and monasteries, among practicing doctors, clergy and laity in England. The knowledge in the field of medicine recorded in the treatises was spread in England through Byzantine monks, whose duties were to give advice on how to treat patients (Riddle, 2011). In 668, Theodore, a Byzantine monk from Tarsus, became archbishop of Canterbury. His unlimited influence on the Church of England, the reform of church laws, should not be underestimated. Archbishop Theodore and his colleague Adrian, an African and abbot of the monastery, founded a Greek language school in the monastery of Augustine of Canterbury, where they taught students Greek, Latin, the Law of God, and sacred music. The first library, where the Greek manuscripts were stored (in particular, the works of Homer), was opened in the Canterbury School. However, over time, the interest in the Greek language gradually faded away. Archbishop Theodore compiled the collection “Laterculus Malalianus”, which, along with other issues, regulated and provided punishments for moral violations, where the traditions and customs of the Byzantine Orthodox Church were easily guessed (Brown, 1988).

Researcher R. S. Lopez suggested that due to the active work of Archbishop Theodore of Tarsus, the elements of the Byzantine style penetrated English art. An example is the motif of a vine curl – a symbol of the Kingdom of Heaven, the Ecumenical Church and all believers. This motif is found on Anglo-Saxon stone crosses in the kingdom of Northumbria (Lopez, 1945).

The researchers R. S. Lopez and F. Barlow believed that Byzantine influence and imitation of Byzantine traditions reached their peak during the reign of Edgar the Peaceful (Lopez, 1945; Barlow, 1992). The atmosphere of the court of King Edgar the Peaceful (95–975), who kept in touch with the Holy Roman Empire, France and Byzantium, contributed to the revival of culture and art. The Byzantine iconographic tradition during the reign of this king became a style that English artists adopted, copied and refracted through the prism of their traditions.

The Byzantine model of the image of the Virgin and the holidays dedicated to the days of remembrance of the Virgin were widespread in Western Europe up until the 7th century. In the 9th–10th centuries, the English church introduced the holidays of the Virgin into the liturgical calendar: Christmas, Annunciation, Conception and Assumption of the Virgin.

In the 12th and 13th centuries, the cult of the Virgin Mary became widespread. Partially supported by the works of the theologians, it led to the widespread worship of the Virgin. The iconographic type of image of the Virgin in the Byzantine style inspired artists and sculptors in England as well. A vivid confirmation of this fact is the gravestone in York Minster, which depicts the Virgin with the baby on her left hand, and her appearance resembles the Virgin Mary in the Church of Hagia Sophia in Constantinople. The waist-length image of Mary with the baby in her arms in St Mary's Church, in the small village of Deerhurst in Gloucestershire, is painted in the Byzantine style and resembles the image of the Mother of God of Nicopeia. The frescoes in the Byzantine style are still preserved in some churches located on the coast of Wales and Ireland. Worshipping the Virgin, few people thought about the Byzantine origin of this tradition (Clayton, 2003).

Conclusions

Thus, for several centuries after the fall of “Roman Britain” (around the year of 410), the south of Britain continued to maintain significant trade connections with Byzantium, remaining in its sphere of influence, its partially isolated part. The culture of England transmitted and refracted the traditions of Byzantium through the prism of its national traditions. Thus, in the works of famous English painters, the Byzantine influence can be easily guessed. The cult of the Virgin has Byzantine roots, which became widespread in England in the Middle Ages. Therefore, it can be stated that England maintained a constant interest in Byzantine art, but Byzantium rarely reciprocated. Literally, Byzantium conceptually rejected the cultural achievements of England and the West. Cultural integrity dominated cultural assimilation. Unlike England and Western countries in general, Byzantium demonstrated its closed nature, preventing the all-consuming penetration of foreign elements from the outside. This can be explained by the need of the Byzantine society and culture to adapt constantly to changing conditions, which was the basic difference between the culture of the Byzantine Empire and England.

The prospects for further research are determined by the need to identify the Byzantine influence on the architecture and art of England in the 19th century.

References

- Barlow, F. (Ed.). (1992). *The Life of King Edward Who Rests at Westminster, Attributed to a Monk of Saint-Bertin* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Biddle, M. (Ed.). (2012). *The Winchester Mint: and Coins and Related Finds from the Excavations of 1961-71*. Oxford University Press.
- Brown, Sh. A. (1988). *The Sacred Nectar of the Greeks: The Study of Greek in the West in the Early Middle Ages* (M. W. Herren, Ed.). King's College London CLAM.
- Ciggaar, K. N. (2001). *Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations*. Brill.
- Clayton, M. (2003). *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*. Cambridge University Press.
- Dunlop, D. M. (1957). The British Isles According to Medieval Arabic Authors. *The Islamic Quarterly*, 4, 11-28.
- Hermes, N. E. (2012). *The [European] Other in Medieval Arabic Literature and Culture: Ninth–Twelfth Century AD*. Palgrave Macmillan.

- Keys, D. (2000). *Catastrophe: An Investigation into the Origins of Modern Civilization*. Ballantine Books.
- Lapidge, M. (1975). The Hermeneutic Style in Tenth-Century Anglo-Latin Literature. *Anglo-Saxon England*, 4, 67-111. <https://doi.org/10.1017/S0263675100002726>.
- Letts, M. (1953). *Mandeville's Travels* (Vol. 2). Hakluyt Society.
- Lopez, R. S. (1945). Silk Industry in the Byzantine Empire. *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*, 20(1), 1-42.
- Mango, M. M. (Ed.). (2009). *Byzantine Trade, 4th–12th Centuries: The Archaeology of Local, Regional and International Exchange. Papers of the Thirty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies. St John's College, University of Oxford, March 2004*. Routledge.
- Manuel II Palaeologus. (1893). *Lettres de l'empereur Manuel Paléologue* (E. Legrand, Ed.). J. Maisonneuve [in French].
- Minorsky, V. V., & Bosworth, C. E. (2015). *Hudud al-'Alam 'The Regions of the World' - A Persian Geography 372 A.H. (982 AD): The Regions of the World - A Persian Geography 372 A.H. 982 A.D.* Gibb Memorial Trust.
- Nicol, D. M. (1974). Byzantium and England. *Balkan Studies*, 15, 179-203.
- Riddle, J. M. (2011). *Dioscorides on Pharmacy and Medicine*. University of Texas Press.
- Spear, D. S. (1993). Sutton Hoo: R.L.S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship Burial; The Age of Sutton Hoo: The Seventh Century in North-western Europe* ed. Martin Carver ; *Sutton Hoo: Fifty Years After*, eds. Robert Farrell and Carol Neuman de Vegvar ; *Voyage to the Other World: The Legacy of Sutton Hoo*, eds. Calvin B. Kendall and Peters S. Wells. *Annales de Normandie*, 43(3), 263-265.

The article was received by the editorial office: 18.11.2020

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВІДНОСИНИ ВІЗАНТІЇ ТА АНГЛІЇ В ЕПОХУ РАНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Соколова Алла Вікторівна
Кандидат педагогічних наук,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
Одеса, Україна

Мета статті – простежити динаміку розвитку й особливості культурно-мистецьких відносин Візантії та Англії в епоху раннього Середньовіччя; з'ясувати шляхи поширення візантійської культури; охарактеризувати діяльність місіонерів, духовенства, королів Англії, які сприяли взаємопроникненню культур. Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові принципи історизму та системного підходу. У статті застосовано загальнонаукові й теоретичні методи: джерелознавчий – для дослідження історичних передумов становлення культурно-мистецьких відносин взаємин Візантії та Англії в епоху раннього Середньовіччя; аналізу – для встановлення впливу візантійського стилю на розвиток мистецтва Англії; систематизації – для осмислення процесів розвитку культурних відносин країн в означений період. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняній історіографії досліджено вплив візантійського мистецтва на культуру Англії доби раннього Середньовіччя, яка є частиною романо-германської цивілізаційної традиції. Висновки. Виявлено, що в різні історичні періоди характер відносин між Візантією та Англією зазнавав трансформації. Підтверджено гіпотезу, що протягом кількох століть після падіння «Римської Британії» південь Британії продовжував залишатись у сфері впливу Візантії, її дещо відокремленою частиною. Визнання Візантії як центру християнства стимулювало інтерес англійських художників, скульпторів та іконописців до візантійського мистецтва, у їхніх роботах простежується візантійський вплив. Доведено, що Англія зберегла незмінний інтерес до візантійського мистецтва, транслюючи й переломлюючи традиції Візантії крізь призму власних національних традицій. Проте Візантія концептуально відкидала культурні досягнення Англії та Заходу, демонструючи закритість, не допускаючи проникнення чужорідних елементів ззовні. Культурна цілісність домінувала над культурною асиміляцією.

Ключові слова: взаємодія візантійської і англійської культури; мистецтво; діяльність місіонерів; динаміка відносин; культурна цілісність; культурна асиміляція

**КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ОТНОШЕНИЯ ВИЗАНТИИ И АНГЛИИ
В ЭПОХУ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Соколова Алла Викторовна
*Кандидат педагогических наук,
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой,
Одесса, Украина*

Цель статьи – проследить динамику развития и особенности культурно-художественных отношений Византии и Англии в эпоху раннего Средневековья; выявить пути распространения византийской культуры; охарактеризовать деятельность миссионеров, духовенства, королей Англии, которые способствовали взаимопроникновению культур. Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы историзма и системного подхода. В статье применены общенаучные и теоретические методы: источниковедческий – для исследования исторических предпосылок становления культурно-художественных отношений Византии и Англии в эпоху раннего Средневековья; анализа – для установления влияния византийского стиля на развитие искусства Англии; систематизации – для осмысления процессов развития культурных отношений стран в указанный период. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественной историографии исследовано влияние византийского искусства на культуру Англии эпохи раннего Средневековья, которая является частью романо-германской цивилизационной традиции. Выводы. Выявлено, что в разные исторические периоды характер взаимоотношений между Византией и Англией испытывал трансформации. Подтверждена гипотеза, что в течение нескольких веков после падения «Римской Британии» юг Британии продолжал оставаться в сфере влияния Византии, в какой-то степени ее отделенной частью. Признание Византии как центра христианства стимулировало интерес английских художников, скульпторов и иконописцев к византийскому искусству, в их работах прослеживается византийское влияние. Доказано, что Англия сохранила неизменный интерес к византийскому искусству, транслируя и преломляя традиции Византии через призму собственных национальных традиций. Однако Византия концептуально отвергала культурные достижения Англии и Запада, демонстрируя закрытость, не допуская проникновения чужеродных элементов извне. Культурная целостность доминировала над культурной ассимиляцией.

Ключевые слова: взаимодействие византийской и английской культуры; искусство; деятельность миссионеров; динамика взаимоотношений; культурная целостность; культурная ассимиляция

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220063

УДК 7.04:[745.5:679.8](477.85/.87)

**ХУДОЖНЄ КАМЕНЯРСТВО
ГУЦУЛЬЩИНИ – ФЕНОМЕН
САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Одрехівський Роман Васильович
Доктор мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0003-3581-4103,
e-mail: odre2010@ukr.net,
Національний лісотехнічний університет України,
вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057

Мета статті – осмислити твори художньої обробки каменю Гуцульщини як феномену художньої культури України; доведення давності символіки декоративних мотивів, які використовували гуцульські каменярі. Методологія дослідження. У порівнянні художньо-стилістичних особливостей каменярства з іншими видами народного мистецтва застосовувався порівняльно-типологічний аналіз. У розгляді художніх особливостей автор користувався комплексним методом. Новизна дослідження. Вперше розглянуто художнє каменярство Гуцульщини, його значення в розвитку української сакральної культури. Автором зібрано і введено до наукового обігу невідомі твори меморіального мистецтва Гуцульщини. Вперше опубліковано низку творів художнього каменярства. У статті розглянуто твори каменярства, представлені в хресторобстві та фігуративній сакральній пластиці, які збереглися на цвинтарях гуцульських сіл Ямна, Малий Ключів та ін. Розглянуто хрести без артистичної пластики та із скульптурами. Проведено типологічний аналіз фігур розіп'ятого Ісуса Христа. Наведено порівняння стилістики різьбленого орнаменту художнього каменярства із різьбленим декором у дереві, художнім металом. Висновки. Орнаменти художнього каменярства пов'язані із давньою, ще дохристиянською культурою. Проаналізовано знаково-символічну систему орнаментів давнього походження. Проведене дослідження свідчить про давність традицій художнього різьблення на Гуцульщині і по дереву, і по каменю. Твори художнього каменярства Гуцульщини – феномен сакральної культури України. Вони потребують збереження. Один із шляхів вирішення цього – створення музею-лапідаріуму, де б під наглядом фахівців пам'ятники реставрувалися та належно доглядалися.

Ключові слова: Гуцульщина; художнє каменярство; гуцульська плоскорізьба; орнаментальний мотив; сакральна культура

Вступ

Гуцульщина є унікальним етнографічним регіоном України, який активно розвивається. Широко відомі твори гуцульського традиційного мистецтва: деревообробництва, текстилю, вишивки тощо. Ці види гуцульського мистецтва набули широкої популярності та стали надбанням української сакральної культури. До малодосліджених видів української сакральної культури саме і належить гуцульське художнє каменярство.

Питання художнього каменярства Гуцульщини торкалося небагато дослідників. Переважно детальніше вивчалися інші регіони українських земель. Наприклад, В. Малина (2009) дослідив мистецтво українського хреста багатьох регіонів України, представивши широку географічну палітру. Аналогічно можемо характеризувати і винятково багатий доробок М. Моздиря (1996, 2009).

Характеризуючи монографії з означеної тематики, варто згадати і праці, де художньому каменярству присвячені лише окремі розділи, як у монографії Р. Одрехівського (1998). Варто підкреслити, що науковці сусідньої польської держави активно досліджують пам'ятки каменярства ще однієї етнографічної гілки українського народу – лемків, як правило, тактовно обходячи питання приналежності цих пам'яток сакральної культури до мистецтва великого українського народу (Stachowiak, 2009).

Узагальнюючи, відзначимо, що автори праць дослідили багато регіонів українських земель: південь України, Поділля, демнянський осередок на Львівщині, Лемківщину (сьогодні – територія республіки Польща) та інші регіони, але художньому каменярству Гуцульщини уваги приділено дуже мало.

Джерельну базу дослідження становили літературні джерела, а також матеріали польових експедиційних досліджень автора із виїздом у регіони Гуцульщини – Надвірнянський, Косівський, Коломийський райони Івано-Франківської області, Вижницький – Чернівецької. Як вважаємо, найбільший масив пам'яток зберігся на теренах Галичини.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше розглянуто художнє каменярство Гуцульщини, його значення в розвитку української сакральної культури. Водночас введено до наукового обігу невідомі твори меморіального мистецтва Гуцульщини.

Мета статті

Метою статті є виявлення характерних особливостей художнього каменярства Гуцульщини як феномену сакральної культури України, його взаємозв'язку з іншими видами традиційного гуцульського мистецтва – деревообробництвом, металірством тощо.

Методологія дослідження базується на загальних принципах наукової роботи: системності, достовірності, історизму, логічності. Під час аналізу джерел дослідження використано загальнонауковий аналітичний метод дослідження. Для аналізу робіт художнього каменярства Гуцульщини використано мистецтвознавчий та культурологічні підходи з поєднанням низки інших методів: герменевтики та семіотики (аналіз орнаментально-композиційних структур), системний метод для визначення картини еволюції та з'ясування місця художнього каменярства в українській сакральній культурі.

Виклад матеріалу дослідження

Художнє каменярство гуцулів найчастіше, з погляду сакральної культури, представлено в хресторобстві та фігуративній сакральній пластиці. Тому саме ці види каменярської діяльності й стали основним об'єктом нашого дослідження.

Найвідомішим осередком каменярства галицької Гуцульщини є, поза сумнівом с. Ямна (нині територіально належить до міста Яремче). Адже навіть пісковик, який видобувають у його околицях, отримав назву «ямненського пісковика». Підтвердження саме такої назви знаходимо в праці класика етнографії про Гуцульщину В. Шухевича (1899/1997): «...верстви ямненського пісковця, се один із визначних утворів Карпат, заселених Гуцулами, бо він надавав тим горам властивий вигляд. В геології названо його ямненським від с. Ямна над Прутом, де гарно розвинувся». «Грубість верстви ямненського пісковця дуже змінна... Віадукти в Яремчи збудовані з того пісковця...» (с. 37).

В. Шухевич (1899/1997) указує нам місця, де залягає «ямненський пісковець»: «Від с. Ворохти до с. Дори ве ся Прут майже заєдно посеред ямненських пісковців...» (с. 34). Власне, у тому районі, користуючись «підказкою» В. Шухевича, ми виявили та обстежили велику кількість пам'яток художнього каменярства. Далі дізнаємося, що, місця, де залягає «ямненський пісковець», – значно ширші за обсягом, і охоплюють досить обширний регіон (с. 38). Однак дещо південніше залягає уже інший камінь-пісковик: «В глибоких Карпатах близько угорської границі утворений олігоцен з пісковця магурського (від гори Магури); се обік пісковця ямненського найважніший орографічний чинник у тій часті Карпат» (с. 38).

Найбільшу кількість творів художнього каменярства становлять твори у вигляді хреста та фігур, які зображають Ісуса Хреста, Богоматір, Святих та ін. Самі гуцульські кам'яні хрести можуть бути і без скульптури, і прикрашені (переважно – фігуративною, геральдичною, флористичною та іншою пластикою).

Очевидно, що найтипівішими кам'яними хрестами Гуцульщини будемо вважати такі, які обстежили у с. Ямні, тобто, місцевості, котра дала народну назву самому пісковіку, як «ямненському», про що згадувалося вище. Зазначимо, що за характером рисунку в цій місцевості переважають хрести з однією перемичкою або ще із малорозвинutoю нижньою, другою, тобто тією, яка символізує підніжжя Голгофи.

Яскравим прикладом є, наприклад, хрест на могилі Семена Орфенюка 1928 року на місцевому цвинтарі – типовий ямненський хрест із тих, що без фігуративної пластики. Його кожне закінчення, як у більшості ямненських хрестів, – у вигляді трилисника кожен, що свідчить про приналежність померлого до конфесії Східного обряду, як, зрештою, і напис кирилицею на постаменті.

Серед хрестів із Розп'яттям з Ямни виділимо хрест біля церкви роботи Григорія Боднарюка (Рис. 1¹). Це характерний хрест із узагальненням та стилізацією пластики. З огляду на трактування рисунку очей, брів, рота, складених пальців рук, ліній ребер постаті розп'ятого Спасителя виразно помічаємо вплив

¹ Авторство встановлено на основі результатів опитування місцевих жителів. Жодної авторської сигнатури на хресті немає.

народної гуцульської плоскорізьби в дереві. І не дивно, бо все-таки рука гуцульського різьбяра, можливо, за традицією була більш звиклою до роботи в дереві, адже, гуцул все життя жив в густому оточенні дерев, що давало матеріал і для будівництва, побуту і, зрештою, для артистичного різьблення.

А от друга група хрестів із Розп'яттям виразно вказує на зв'язок стилістики художнього різьблення із традиційним гуцульським мосяжництвом. Як Розп'яття із хреста нагробка Івана Годованена із 1942 року. За самим пластичним узагальненим тлумаченням постаті розп'ятого Спасителя вбачаємо вплив литва в металі (Рис. 2). Та й сам характер рисунка ковчега-обводка теж нагадує металірство, а також характер рисунка плоскорізьблених завитків у нижній частині хреста.



Рисунок 1. Розп'яття. Автор – Григорій Боднарюк. Початок ХХ ст. Ямна.

Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 1. Crucifix. The author - Hryhorii Bodnariuk. The beginning of the twentieth century. Yamna. The photo is made by Roman Odrekhivskyi in 1999.



Рисунок 2. Розп'яття з хреста нагробка Івана Годованена 1942 року. Ямна.

Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 2. Crucifix from cross of Ivan Hodovanen's tombstone, 1942. Yamna. The photo is made by Roman Odrekhivskyi in 1999.

Власне, для багатьох кам'яних фігур околиць ямненського осередку (Микуличин, Ворохта й ін.) характерна така риса, як стилістичний зв'язок з народним дереворізьбленням та мосяжництвом. Обидва ці види мистецтва – непересічні явища в сакральній культурі Гуцульщини. Згадаймо різьблений декор та мосяжні вироби в гуцульських церквах чи металічні або дерев'яні хрести-згарди тощо.

У декорванні кам'яних хрестів з інших районів помічаємо деякі відмінності порівняно з виробами ямненського осередку. Так, хрести з Малого Ключева (селищна рада Печеніжин Коломийського району Івано-Франківської області) декоровані плоскорізьбленими мотивами солярного знаку-розети на кожному кінці, як, наприклад, хрести з могил Василя Костюка 1901 року (Рис. 3), Анни Костюк 1910 року. За стилістикою рисунку різьблення ці розети – аналогічні, як у гуцульській плоскорізьбі в дереві, яка декорує іконостаси з церков: Св. Апостолів Петра і Павла с. Ворохта, Св. Іоана Богослова с. Луг (Делятин) та в інших церквах регіону.

Вважаємо, що декорвання солярними знаками є давньою дохристиянською традицією. Хрестоподібні кола, розети слугували в давнину символами вогню, сонячного божества. Далі відбулося переосмислення солярного значення хреста: він стає символом християнства (Наулко та ін., 1991, с. 185). Різьблені мотиви на фасадах чи в інтер'єрах житла виконували антропеїчні (захисні) функції (Наулко та ін., 1991, с. 186). Очевидно, на могилі вони повинні мати таке ж значення – захист померлого від злих духів та сил. Розета – символізоване зображення квітки в плані –



Рисунок 3. Хрест із могили Василя Костюка 1901 року.

Малий Ключів. |Світлина Романа Одрехівського, 2003 р.

Figure 3. Cross from the grave of Vasyl Kostyuk, 1901. Malyy Kliuchiv. The photo is made by Roman Odrekhivskyi in 2003.

один з найпопулярніших мотивів рослинного орнаменту, правдоподібно пов'язаний з культом сонця (Запаско, 2000, Т. 2, с. 175).

Погоджуємося з висновком доктора культурології П. Герчанівської (2010): «Отже, в комунікативному і трансляційному процесі народна християнська культура являє собою знаково-символічну систему, за допомогою якої здійснюється акт обміну релігійною інформацією між індивідами у просторово-часовій системі координат, а також зв'язок між віруючим і трансцендентною реальністю (Богом). Це – відкрита динамічна система, що сформувалась і розвивалась на основі релігійної свідомості, яка містить християнську, язичницьку й побутову компоненти. Синкретизм християнської і язичницької символіки, узагальненість і абстрактність змісту символів, багатозначність їх осмислення є головними особливостями знаково-символічної системи в культурній традиції українського народу. Незважаючи на певні перетворення окремих елементів символічної системи, що відбувалися в процесі переходу від однієї системи координат в іншу, символічність, як властивість народної християнської культури, залишається інваріантною» (с. 95).

Знаходимо, як припускаємо, і міжконфесійні відмінності. Так, випадає із вищенаведених особливостей хрест із старого цвинтаря с. Печеніжина (Коломийського району) 1901 року (Рис. 4). Хрест має рівні завершення. Фігура Розп'яття вирішена більш об'ємно, аніж у згаданих хрестах із Ямни, Малого Ключева. Напис на картуші зверху хреста – дуже притертий (очевидно «IN RI»). Та й напис на могилі – теж латинкою. Припускаємо, що хрест належить до конфесії Західного, римо-католицького обряду.

Обмеженість християнського культу в радянські часи і на Гуцульщині призвела до руйнації спадковості передавання покоління майстерності ремесла сакрального та меморіального мистецтва. Однак у каменеобробництві 1990-х років ще трудилися і майстри міжвоєнної епохи ХХ ст. Серед них і найстаріший каменярь станом на 1999 рік в Ямні – 89 річна Параска Німчук (Рис. 5). Це свідчить про специфічний характер гуцульських жінок, які трудяться в ремеслі, котре повсюдно вважається традиційно чоловічим.



Рисунок 4. Розп'яття з Печеніжина. 1901 рік.

Світлина Романа Одрехівського, 2003 р.

Figure 4. Crucifix from Pechenizhyn, 1901.

The photo is made by Roman Odrekivskyi, 2003.



Рисунок 5. Найстаріший каменярь у 1999 році в Ямні – 89 річна Параска Німчук. Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 5. The oldest stone master in 1999 in Yamna – Paraska Nimchuk, 89 years old. The photo is made by Roman Odrekivskyi in 1999.

Висновки

Художнє каменярство в українській сакральній культурі Гуцульщини – явище особливе й неповторне, корені якого прадавні, з язичницьких часів. Це явище тісно пов'язане з художнім деревооброб-

ництвом і металірством, однак сьогодні каменеробна культура гуцулів – суттєво менш відомий артефакт, як, наприклад, ткацтво, вишивка, мосяжництво, різьблення в дереві й ін.

Гуцульські кам'яні хрести свідчать про те, що сакральна культура гуцулів відноситься до церкви Східного обряду (рівноконечність, завершеність кінця у вигляді трилисника, написи кирилицею тощо). Варто порушити питання про створення музеїв-лапідаріумів на цвинтарях Ямни, Ворохти, Малого Ключева та ін., адже пісковик – матеріал крихкий, нестійкий до дій атмосфери.

У перспективі подальших досліджень – вивчити інші вироби художнього каменярства, як-от: споруди, фундаменти будівель, побутові вироби тощо, значення та символіку їхнього декору. Зазначимо, проте, що, враховуючи більшу популярність серед гуцулів дерева як матеріалу, кількісний вибір таких об'єктів буде суттєво меншим.

Список використаних джерел

- Герчанівська, П. Е. (2010). Знаково-символічна природа народної християнської культури. *Культура і сучасність*, 2, 91-96.
- Запаско, Я. П. (Ред.). (2000). *Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник* (Т. 1-2). Афіша.
- Малина, В. В. (2009). *Кам'яні хрести в Україні. XVIII-XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція*. Артіль «Художній крам».
- Моздир, М. (1996). *Українська народна меморіальна скульптура*. Наукова думка.
- Моздир, М. (2009). *Українська народна меморіальна пластика*. Інститут народознавства НАН України.
- Наулко, В. І., Артюх, Л. Ф., Горленко, В. Ф., Косміна, Т. В., & Курочкін, О. В. (1991). *Культура і побут населення України*. Либідь.
- Одрехівський, Р. В. (1998). *Різьбярство Лемківщини: Від давнини до сьогодення*. Сполум.
- Шухевич, В. (1997). *Гуцульщина* (Ч. 1-2). Гуцульщина. (Репринтне видання 1899 р.).
- Stachowiak, A. (2009). *Chrystus z lemковского krzyża: Rzecz o kamiennych krzyżach na Łemkowszczyźnie*. Zjednoczenie Łemków.

References

- Herchanivska, P. E. (2010). Znakovo-symvolichna pryroda narodnoi khrystyianskoi kultury [The symbolic nature of folk Christian culture]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 91-96 [in Ukrainian].
- Malyna, V. V. (2009). *Kam'iani khresty v Ukraini. XVIII-XX st.: Ontolohiia. Typolohiia. Symvolika. Funktsiia* [Stone crosses in Ukraine. The 18th-20th centuries: Ontology. Typology. Symbolics. Function]. Artel "Khudozhnii kram" [in Ukrainian].
- Mozdyr, M. (1996). *Ukrainska narodna memorialna skulptura* [Ukrainian folk memorial sculpture]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Mozdyr, M. (2009). *Ukrainska narodna memorialna plastyka* [The Ukrainian folk memorial plastic arts]. Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Naulko, V. I., Artiukh, L. F., Horlenko, V. F., Kosmina, T. V., & Kurochkin, O. V. (1991). *Kultura i pobut naseleння Ukrainy* [Culture and life of the population of Ukraine]. Lybid [in Ukrainian].
- Odrekhivskyi, R. V. (1998). *Rizbiarstvo Lemkivshchyny: Vid davnyiny do sohodennia* [Carving of Lemkivshchyna: From antiquity to the present]. Spolom [in Ukrainian].
- Shukhevych, V. (1997). *Hutsulshchyna* [Hutsul region] (Vols. 1-2). Hutsulshchyna. (Original work published 1899) [in Ukrainian].
- Stachowiak, A. (2009). *Chrystus z lemковского krzyża: Rzecz o kamiennych krzyżach na Łemkowszczyźnie* [Christ from the Lemko cross. A thing about stone crosses in the Lemko region]. Zjednoczenie Łemk [in Polish].
- Zapasko, Ya. P. (Ed.). (2000). *Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: Slovnyk* [Decorative and applied arts: Dictionary] (Vols. 1-2). Afisha [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 31.07.2020

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА
КАМНЯ ГУЦУЛЬЩИНЫ – ФЕНОМЕН
САКРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ**

Одрехивский Роман Васильевич
*Доктор искусствоведения, доцент,
Национальный лесотехнический университет Украины,
Львов, Украина*

Цель статьи – осмыслить произведения художественной обработки камня Гуцульщины как феномена художественной культуры Украины; доказать древность символики декоративных мотивов, которые использовали гуцульские «каменотесы». Методология исследования. В сравнении художественно-стилистических особенностей художественной обработки камня с другими видами народного искусства применялся сравнительно-типологический анализ. В рассмотрении художественных особенностей автор пользовался комплексным методом. Научная новизна. Впервые рассмотрено искусство художественной обработки камня Гуцульщины, его значение в развитии украинской сакральной культуры. Автором собраны и введены в научный мир неизвестные произведения мемориального искусства Гуцульщины. Впервые опубликован ряд произведений художественной обработки камня. В статье рассмотрены примеры художественной обработки камня при изготовлении крестов и фигуративной сакральной пластики, которые сохранились на кладбищах гуцульских сел Ямна, Малый Ключев и др. Рассмотрены кресты без художественном пластики и со скульптурами. Проведен типологический анализ фигур распятого Иисуса Христа. Проведено сравнение стилистики резного орнамента художественной обработки камня с декором в дереве, художественным металле. Выводы. Орнаменты художественной резьбы по камню связаны с давней, еще дохристианской культурой. Проанализирована знаково-символическая система орнаментов давнего происхождения. Проведенное исследование свидетельствует о древности традиций художественной резьбы на Гуцульщине как по дереву, так и по камню. Произведения художественной обработки камня Гуцульщины – феномен сакральной культуры Украины. Они нуждаются в сохранении. Один из путей решения этого – создание музея-лапидариума, где бы под надзором специалистов памятники реставрировались и должным образом сохранялись.

Ключевые слова: Гуцульщина; художественная обработки камня; гуцульская плоскорезьба; орнаментальный мотив; сакральная культура

**HUTSUL STONECRAFT –
A PHENOMENON OF SACRAL
UKRAINIAN CULTURE**

Roman Odrekhivskyi
*Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Ukrainian National Forestry University,
Lviv, Ukraine*

The purpose of the article is to comprehend the works of the artistic stonecraft of the Hutsul region as a phenomenon of the artistic culture of Ukraine; to prove the antiquity of the symbolism of decorative motifs used by the stone craftsmen from the Hutsul region. Research Methodology. The comparative and typological analysis was used to compare the artistic and stylistic features of stonecraft with the other types of folk art. While considering the artistic features, the author used a comprehensive method. Scientific Novelty. The artistic stonecraft of the Hutsul region and its significance in the development of the sacral culture of Ukraine is considered for the first time. The author collected and introduced into scientific circulation the unknown works of the memorial art of the Hutsul region. A number of works of the artistic stonecraft were published for the first time. The article considered the works of stonecraft presented in cross-crafting and figurative sacred plastic art, which has been preserved in the cemeteries of the Hutsul villages of Yamna, Malyi Kliuchiv, etc. Crosses without artistic plastic and with sculptures were considered. A typological analysis of the figures of the crucified Jesus Christ was carried out. The comparison of the style of the carved ornaments of artistic stonecraft with the carved decor in wood and artistic metal was given. Conclusions. Artistic stonecraft ornaments are associated with an ancient, even pre-Christian culture. The sign and symbolic system of ornaments of ancient origin was analysed. The study shows the antiquity of the traditions of artistic carving on both wood and stone in the Hutsul region. Works of artistic stonecraft of the Hutsul region are a phenomenon of sacral culture in Ukraine. They have to be preserved. One of the ways to solve this problem is to create a museum-lapidarium, where monuments would be restored and properly cared for under the supervision of the experts.

Keywords: Hutsul region; artistic stonecraft; Hutsul carving; ornamental motif; sacral culture

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220065

УДК 7.01:004.021

**АЛГОРИТМІЧНІ МЕТОДИ
НАУКОВОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ
В СУЧАСНИХ ПРАКТИКАХ
ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Чирва Анна Юріївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-0326-5296,**e-mail: dasein.anna@gmail.com,**Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
вул. Мистецтв, 8, Харків, Україна, 61002*

Мета роботи – з'ясувати особливості застосування алгоритмічних методів в художньо-науковому експерименті в сучасних практиках візуального мистецтва; завдяки мистецтвознавчому аналізу творчості провідних груп сучасного мистецтва та дизайну виявити роль алгоритмічних методів у створенні нової естетики, стилістики та художньої мови. Методи дослідження – узагальнення, систематизація та порівняння, котрі сприяють виявленню провідних алгоритмічних методів у сучасних художньо-проектних практиках; мистецтвознавчий опис та аналіз експериментальних мистецьких проєктів – для виявлення ролі та принципів застосування алгоритмічних методів у науково-художньому експерименті. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні типології, можливостей і перспектив застосування алгоритмічних методів у проведенні художньо-наукового експерименту в сучасному дизайні. Результатом дослідження є виявлення різновидів алгоритмічних методів та мистецтвознавчий аналіз їхньої ролі в створенні «нової естетики» та дигітальних образів у міжгалузевих художньо-проектних експериментах; опис технології та принципів застосування параметризму як перспективного стилістично-мовного напрямку розвитку візуального мистецтва та дизайну. Висновки. Алгоритмічні методи активно застосовуються в науково-художніх експериментальних практиках сучасного візуального мистецтва. Вони створюють «нову естетику» завдяки різноманітним дигітальним образам і принципам параметричного моделювання. Алгоритмічні методи ґрунтуються на математично узагальнених та відтворюваних закономірностях природи, що зумовлює їх застосування в практиках біодизайну та біоморфізму. Огляд сучасної художньо-проектної практики свідчить про поширення інтересу до нової художньої стилістики та застосування алгоритмічних методів в експериментальній творчості, що робить дослідження в цій галузі актуальним і перспективним.

Ключові слова: візуальне мистецтво; художнє проєктування; художньо-науковий експеримент; аналогові методи; дигітальний образ; параметризм

Вступ

У сучасному візуальному мистецтві набуває поширення практика художнього проєктування, яка, на відміну від дизайну, має на меті здійснення суто естетичних, а не функціональних завдань, і водночас використовує проєктний підхід у процесі створення кінцевого продукту. Це обумовлено насамперед складними технологічними процесами, які сьогодні використовують митці задля втілення творчого задуму, що потребує залучення фахівців різних галузей знань, роботи в умовах різноманітних обмежень (часові, фінансові, технічні й ін.), орієнтацію на передові наукові розробки.

Важливо відзначити, що проєктний підхід відкриває перед художником й нові можливості для формування мови мистецтва сучасного й майбутнього. Результатом художнього проєктування завжди є форма (виробу, просторової системи), яка сприймається відповідно до її внутрішньої структури, тому проблема єдності змісту й форми стає визначальною. Цілісність художнього образу існує за межами технічних засобів, призначених для його реалізації в матеріалі, тому він «... зберігає свій життєвий сенс, навіть не будучи здійсненим» (Розенблюм, 1974, с. 17).

Поєднання художнього й технічного образів у процесі художнього проєктування – доволі складне завдання. Художнє проєктування є процесом моделювання умовних, абстрагованих форм. Відповідність стилістики художній концепції є органічно центральною ланкою художньо-наукового експерименту. Стилiстичні коливання в трактуванні форми, матеріалу, композиції виникають поза сферою формотворення і сприймаються художником-проєктувальником як суб'єктивний фактор, повнота і точність

якого залежить від рівня його художньо-проектної культури. Впродовж процесу формотворення відбувається постійна кореляція образних концептуальних показників.

У контексті сучасного екологічного руху Н. Барна (2015) відзначає загальні естетичні детермінанти формотворення в різних мистецьких практиках. Порівняльний аналіз формотворчих потенцій художнього експерименту дав змогу структурувати сам процес (міф, тип рефлексії, засоби виразності) та виявити чинники його проведення (загальноприродний, природно-тілесний, символічний). Визначаючи змістовний складник подвійної природи формотворчої динаміки (її прямий і зворотній розвиток), Н. Барна (2015) підкреслює, що «вона радше перебуває в симбіозах знакових конотацій та біонічних аналогіях» (с. 36).

Аналізуючи еволюційні процеси останніх років, спостерігаємо, що інноваційні технології все активніше інтегруються в художньо-проектний простір, будуючи власну субкультуру. Дослідники зазначають віртуалізацію мистецької діяльності. Зокрема, мистецтвознавець О. Оленіна (2016) зазначає: «Віртуальний простір, пов'язаний із художньо-естетичними комунікаціями, розширюється й набуває незвичних, інноваційних художніх форм» (с. 116). У зв'язку з цим все частіше порушуються питання щодо визначення «нової міфології», де провідними стають міфо-образ (візуальна метафізика), техно-образ, цифровий чи дигітальний образ (Ерохин, 2009), техно-міфо-образ (Колесников, 2012, с. 74-75).

Зі зміною культурних парадигм змінюється й категорія естетичного. Якщо класично ми розуміли естетичність як чуттєву виразність світу, то в умовах цифрової культури актуальним стає сприйняття естетичного як категорії, що виникає на основі матриць людської чуттєвості й культурних конвенцій. Так, дослідник цифрового мистецтва С. Єрохин стверджує: «Естетичне є суб'єктивною властивістю інформації та визначається її цінністю, яка залежить від цілей і тезауруса реципієнта» (Ерохин, 2009, с. 79). Це означає, що естетичне не має раз і назавжди встановлених меж. Естетичним стає «шум» реальності в той момент, коли він перетворюється за допомогою культурних кодів і кодів мистецтва в інформацію. Інформація в цьому разі, як вважає спеціаліст із семіотики У. Еко, не більш, ніж міра можливості вибору. «Інформація – це число однакових можливостей, її тим більше, чим ширше коло, в якому здійснюється вибір. Зрозуміло, однак, що інформація становить собою певне обмеження тих незлічених за кількістю можливостей вибору, якими характеризувалося джерело до того, як вибір був здійсненим і сформувався повідомлення» (Еко, 2004, с. 53-54).

Отже, сприйняття інформації (зокрема, естетичної) обмежується і залежить від сукупності чуттєвих і логічних інтерпретант, наявних у розпорядженні реципієнта. Створення, оперування і сприйняття естетичних (художніх) цифрових образів потребує певної підготовленості й, відповідно, наукових досліджень.

Мета статті

Мета статті – виявити застосування алгоритмічних методів проведення художньо-наукового експерименту в сучасних практиках візуального мистецтва; провести мистецтвознавчий аналіз творчості провідних сучасних художньо-проектних груп; виявити роль алгоритмічних методів наукового експерименту у створенні нової естетики, стилістики і художньої мови.

Виклад матеріалу дослідження

Дигітальний (цифровий) образ – ідеальне утворення, під час сприйняття якого реципієнт не використовує сформовані на базі чуттєвості і культурно-естетичних норм матриці розуміння. Образи віртуально-цифрового простору позбавлені просторово-часових обмежень світу, тому їх доволі складно інтерпретувати і привести до параметрів естетичної інформації. При цьому найбільш чистим та, відповідно, утопічним за своєю природою буде той *дигітальний образ*, у сприйнятті якого використовується мінімальний рівень чуттєвого досвіду. Отже, цифровий образ спрямований у неосяжне майбутнє на рівні сутності і відкриває для глядача нові рівні перцептивних можливостей. У зв'язку з цим за стилістично-мовними ознаками були визначені образи, які імітують або модифікують художню мову традиційних мистецтв задля створення варіативної реальності та абстрактні візуальні образи, які здатні створювати нові цифрові світи.

Прикладом створення таких образів є інсталяція Non-Lin, що була виставлена впродовж п'яти місяців у Брюгге під час другого триєнале мистецтва та архітектури. Вона була центральною частиною ви-

ставки інших архітектурних творів з колекції FRAC, які виникли (були спроектовані) з обчислювального циклу (Non-Lin / Lin, n.d.). Трикутна в плані, інсталяція крутилася і розгорталася вздовж головної осі святилища. Відвідувач виставки, підійшовши, не міг відразу визначити глибину конструкції; треба було пройти через зарості пористих гілок, щоб зрозуміти її справжній масштаб і відчутти глибину. Отвори між сполучними частинами конструкції фільтрували світло від ліхтаря зверху й по чергово проектували тінь та світлові плями на її внутрішню частину.

Форми конструкції були об'єднані суцільною поверхнею з глянцевого білого алюмінію, що складається з 6367 нелінійних смуг. Морфологія поєднувала різноспрямовані елементи з протоколами рекомбінації, коли компоненти всередині структурної мережі діляться, зливаються, відкриваються в отвори або розтягуються в трубчасті кінцівки. З кількох тисяч окремих деталей 570 компонентів були попередньо зібрані в 40 модульних секціях. Чотириметрову конструкцію можна розібрати й скласти в різних місцях, що дає змогу створити динамічну та полегшену архітектурну інсталяцію. Представлена інсталяція є одним з різновидів художньо-наукового експерименту, що потребує мистецтвознавчих узагальнень і ретельного вивчення методів його проведення.

Алгоритми створення цифрових образів у новій візуальній парадигмі такі: нелінійність, фрактальність, залежність від контексту, генеративність, самоорганізація (ітерація, рекурсія), адаптивність. Вони завжди пов'язані з художньо-науковим експериментом, мають задані параметри, але базуються не на модулях та симетрії, а на досягненнях ефемерності, цілісності фактури, текстури й технології. Прикладом алгоритмічного цифрового формотворення є структури, котрі об'єднують поняття мезаформи. За визначенням Є. Жердева, це зовнішня форма, що реагує і взаємодіє з навколишнім середовищем щодо інших форм, поверхонь, об'ємів і становить мезоструктуру – структуру середню, граничну між предметом і середовищем (Жердев, 1996, с. 74). Образ трактується як живий організм.

Прикладом створення таких цифрових образів можна вважати яскраві експериментальні проекти студії Greg Lynn Form. Грег Лінн є новатором в переосмисленні середовища проектування за допомогою цифрових технологій, а також одним з перших, хто виготовляв складні функціональні та ергономічні форми з використанням верстатів з ЧПУ (з числовим програмним управлінням). Завдяки вищезгаданим методам архітектор створює трендові, сучасні проекти в різних сферах архітектури, дизайну, віртуальної архітектури для фільмів. Так, у 2004 р. студія спроектувала N.O.A.H. для фільму Divide. N.O.A.H. (Новий Зовнішній Атмосферний Дім): це розгалужена, пориста, масштабована містом космічна станція, створена людиною у фільмі. В означеному проекті дизайнери використали теселяції поверхонь та діаграму Вороного. Форма проекту нелінійна, складна, скульптурна. Подібне використання названих методів формотворення для проектів, що покликані візуалізувати майбутнє, не є винятком. Форми параметризму та алгоритмічних методів сьогодні стають синонімами дизайну майбутнього (Bio, n.d).

Яскраві дигітальні експерименти створює Марк Форнес та студія Theverymany. За останні десять років студія спроектувала й побудувала ряд тонкостінних павільйонів та установок, які розширюють межі форми, структури й простору. Кожен публічний проект студії поєднує архітектуру з мистецтвом і націлений на те, щоб надати своїм відвідувачам новий досвід, оновити візуальну ідентичність і соціальне життя свого міста (Prototypical Architectures, n.d). Проекти цієї студії вирізняються яскравими кольорами та складною скульптурною формою (архітектори використовують фрактали, алгоритми атрактів, теселяції) і часто не несуть функціонального навантаження, а стають артоб'єктами суспільного середовища.

Генеративний метод, як підґрунтя параметризму в дизайні та сучасному мистецтві в цілому, формується ще в межах авангардних експериментів використання в творчості автоматизованих систем, процедурних генерацій. Художник-науковець задає критерії, формує систему, а сам твір частково чи повністю створює автоматизований пристрій, при цьому він не обов'язково має бути високотехнологічним. З появою перших комп'ютерів у 1950–х роках дизайнери розпочали активно використовувати можливості нових технологій в авторських експериментах (перші «Електронні абстракції» з'явилися ще в 1952 р.). Так, математик та художник Бен Лапоскі створив такі абстракції за допомогою переміщення електронних променів уздовж флуоресцентної поверхні катодної трубки осцилографа, при цьому продемонструвавши можливість візуалізації математичних законів, формул, множин та діаграм. Практично одразу результати подібних художньо-математичних експериментів отримали статус мистецтва: почали відбуватися виставки, проводитися конкурси програмованих художніх творів із залученням мистецтвознавчого аналізу. Сьогодні алгоритми й технології програмованої художньої творчості значно еволюціонували та вдосконалилися.

Найбільше поширення алгоритмічні методи формотворення набули в архітектурі та дизайні. Так, Д. Аранчій (2016) у роботі «Алгоритмічні методи архітектурного формотворення» визначає параметрич-

не моделювання як доволі розгалужене поняття. Власне, параметричне моделювання присутнє у всій архітектурі, формоутворення якої так чи так записується математичними формулами (с. 75-76).

Стилістика параметризму стала однією з провідних візуальних мов сучасності. Її заснувала архітектор і дизайнер Заха Хадід, а маніфестував – Патрік Шумахер. Важливо зауважити, що нині параметрична стилістика стала настільки популярна, що до неї часто відносять проекти, які лише мімікують у своєму формотворенні до проектів, виконаних методами параметричного моделювання. *Універсальні параметричні образи* – це «парадигмальні патерни самоорганізації світу» – складні структури (фрактали, параметричні структури), якими оперує художньо-науковий підхід у дизайні (Волошко, 2008, с. 58-59). Закономірності виникнення складних форм і структур з хаосу, їх коеволюцію досліджує синергетика. Провідними фахівцями у сфері вивчення розвитку, принципів і застосування параметричних образів та *алгоритмічного проектування* є С. Калатрава, Н. Фостер, З. Хадід.

Зокрема, З. Хадід створила технобіологічні образи, які стали візитною карткою її творчості й досі залишаються образами, спрямованими в майбутнє. Дослідниця працювала на перетині екологічних, сучасних параметричних форм, нових технологій та художніх методів. Ідею сучасної архітектури за аналогією до складних природних структур З. Хадід утілила в проекті оперного театру в Гуанчжоу. Проект був завершений у 2011 р. й одразу став однією з найголовніших подій для Китаю. Дихотомію побудови створюють два головних зали: один виконано переважно зі сталі, другий – зі скла; вони перетікають один в інший, сплітаються ярусами та галереями. З. Хадід активно використовувала новітні технології та матеріали. Це демонструють такі проекти, як Liquid Glacial – стіл із прозорого плексигласу, який асоціюється з водою, і колекція взуття для Melissa та Lacoste, котра була роздрукована за допомогою технології 3D-друку.

Алгоритмічні методи використовуються і для створення дигітальної архітектури. Так, під час організації першого в Україні цифрового 3D-показу одягу від UFEG було вирішено створити дигітальну архітектуру локації в параметричному стилі, використовуючи алгоритмічні методи моделювання. Завдяки залученню методів мінімальних поверхонь змодельовані плавні форми, які перетікають одна в одну з розгалуженням поверхонь, що мають можливість змінювати колір. Усі ці властивості образної моделі максимально якісно вплинули на загальне сприйняття проекту. Мінімалістичний та органічний простір став вдалим фоном для сприйняття різностильових фешн-показів, а складні нелінійні форми створили образ майбутнього. Усі проекти створювалися в межах художньо-наукового експерименту за допомогою алгоритмічних методів теселяції поверхонь, діаграми Вороного, фрактальної геометрії, рекурсивних алгоритмів та ін. Застосування алгоритмічних методів призводить до появи нелінійних, біонічних форм зі складною геометрією.

Висновки

Нелінійне формотворення стало яскравою стилістичною тенденцією, що стрімко розвивається і має значний вплив на художньо-проектну діяльність. Зважаючи на те, що алгоритмічні методи використовують математично відображені природні закономірності, можна не лише відзначити, але й пояснити значне поширення складних нелінійних художніх форм у практиці біодизайну та біоморфізму.

Біоморфізм використовує сьогодні цифрові алгоритми, здатні генерувати біоморфні структури, форми й поверхні, програмні інструменти скульптингу та морфінгу, новітні адитивні можливості реалізації об'єктів. Розглянуті алгоритмічні методи мають значний вплив на процеси формотворення в художньо-науковому проектуванні і потребують не лише впровадження в художньо-проектну практику, але й подальших теоретичних узагальнень.

Перспективи подальших досліджень полягають у створенні методологічної бази для забезпечення процесів смислоутворення, структуроутворення та формотворення в сучасних мистецьких практиках.

Список використаних джерел

- Аранчій, Д. (2016). *Алгоритмічні методи архітектурного формотворення*. Типографія від А до Я.
Барна, Н. В. (2015). Архітектура, дизайн та мода як культурні практики. *Культура України*, 49, 31-40.
Волошко, Н. И. (2008). *Эстетика и дизайн товаров*. Дашков и К.
Ерохин, С. В. (2009). Особенности использования средств художественной выразительности и художественных приемов в цифровом изобразительном искусстве. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Философские науки»*, 3, 76-84.

- Жердев, Е. В. (1996). *Художественная семантика дизайна. Метафорика*. Ау-топан.
- Колесников, А. В. (2012). Научное искусство как средство кодирования и передачи глубинных парадигмальных смыслов в обучении и познании. В *Научное искусство*, Тезисы I Международной научно-практической конференции (с. 74-75). МГУ.
- Оленіна, О. Ю. (2010.) *Трансформації мистецтва в комунікативній культурі соціуму*. Харків.
- Оленіна, О. Ю. (2016). Мережевий проект як нова художня форма. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 114-118.
- Розенблум, Е. А. (1974). *Художник в дизайне*. Искусство.
- Эко, У. (2004). *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* (В. Г. Резник & А. Г. Погоняйло, пер.). Simposium.
- Bio. (n.d). Greg Lynn Form. <http://glform.com/bio-2/>.
- Non-Lin / Lin: Grootseminarie – Bruges Triennale (2018). (n.d.). Marc Fornes / Theverymany. <http://theverymany.com/brugge>.
- Prototypical Architectures. (n.d). Marc Fornes / Theverymany. <http://theverymany.com/project-gallery>.

References

- Aranchii, D. (2016). *Alhorytmichni metody arkhitekturnoho formotvorennia [Algorithmic methods of architectural design]*. Типографія від А до Я [in Ukrainian].
- Barna, N. V. (2015). Arkhitektura, dizain ta moda yak kulturni praktyky [Architecture, design and fashion as cultural practices]. *Culture of Ukraine*, 49, 31-40 [in Ukrainian].
- Bio. (n.d). Greg Lynn Form. <http://glform.com/bio-2/> [in English].
- Эко, У. (2004). *Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenie v semiologiiu [Missing structure. Introduction to semiology]* (V. G. Reznik & A. G. Pogoniailo, Trans.). Simposium [in Russian].
- Erokhin, S. V. (2009). Osobennosti ispolzovaniia sredstv khudozhestvennoi vyrazitelnosti i khudozhestvennykh priemov vtcifrovom izobrazitel'nom iskusstve [Features of the use of means of artistic expression and artistic techniques in digital art]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya "Filosofskie nauki"*, 3, 76-84 [in Russian].
- Kolesnikov, A. V. (2012). Nauchnoe iskusstvo kak sredstvo kodirovaniia i peredachi glubinykh paradigmatnykh smyslov v obuchenii i poznanii [Scientific art as a means of coding and transmission of deep paradigmatic meanings in teaching and cognition]. In *Nauchnoe Iskusstvo [Scientific Art]*, Abstracts of the I International Scientific and Practical Conference (pp. 74-75). Moscow State University [in Russian].
- Non-Lin / Lin: Grootseminarie – Bruges Triennale (2018). (n.d.). Marc Fornes / Theverymany. <http://theverymany.com/brugge> [in English].
- Olenina, O. Yu. (2010.) *Transformatsii mystetstva v komunikativnii kulturi sotsiumu [Transformations of art in the communicative culture of society]*. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Olenina, O. Yu. (2016). Merezhevyi proekt yak nova khudozhnia forma [Network project as a new art form]. *Bulletin of The Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 114-118 [in Ukrainian].
- Prototypical Architectures. (n.d). Marc Fornes / Theverymany. <http://theverymany.com/project-gallery> [in English].
- Rozenblium, E. A. (1974). *Khudozhnik v dizaine [Artist in design]*. Искусство [in Russian].
- Voloshko, N. I. (2008). *Estetika i dizain tovarov [Aesthetics and product design]*. Dashkov i K [in Russian].
- Zherdev, E. B. (1996). *Khudozhestvennaia semantika dizaina. Metaforika [Artistic semantics of design. Metaphor]*. Ау-топан [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 18.08.2020

АЛГОРИТМИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ НАУЧНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА В СОВРЕМЕННЫХ ПРАКТИКАХ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Чирва Анна Юрьевна
Аспирантка,
Харьковская государственная академия
дизайна и искусств,
Харьков, Украина

Цель работы – выяснить особенности применения алгоритмических методов в художественно-научном эксперименте в современных практиках визуального искусства; с помощью искусствоведческого анализа творчества

ведущих групп современного дизайна выявить роль алгоритмических методов в создании новой эстетики, стилистики и художественного языка. Методы исследования – обобщение, систематизация и сравнение, которые позволяют выявить ведущие алгоритмические методы в современных художественно-проектных практиках; искусствоведческое описание и анализ экспериментальных художественных проектов для выявления роли и принципов применения алгоритмических методов в научно-художественном эксперименте. Научная новизна исследования заключается в определении типологии, возможности и перспектив применения алгоритмических методов в проведении художественно-научного эксперимента в современном дизайне. Результатом исследования является выявление видов алгоритмических методов и искусствоведческий анализ их роли в создании «новой эстетики» и дигитальных образов в межотраслевых художественно-проектных экспериментах; описание технологии и принципов применения параметризма как перспективного стилистически-языкового направления развития визуального искусства и дизайна. Выводы. Алгоритмические методы активно применяются в научно-художественных экспериментальных практиках современного визуального искусства. Они создают «новую эстетику» благодаря разнообразным дигитальным образам и принципам параметрического моделирования. Алгоритмические методы основаны на математически обобщенных и воспроизводимых закономерностях природы, что обуславливает их применение в практиках биодизайна и биоморфизма. Обзор современной художественно-проектной практики доказывает распространение интереса к новой художественной стилистике и применение алгоритмических методов в экспериментальном творчестве, что делает исследование в этой области актуальным и перспективным.

Ключевые слова: визуальное искусство; художественное проектирование; художественно-научный эксперимент, аналоговые методы; дигитальный образ; параметризм

**ALGORITHMIC METHODS
OF SCIENTIFIC EXPERIMENT
IN MODERN PRACTICES
OF VISUAL ART**

Anna Chyrva
*PhD student,
Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts,
Kharkiv, Ukraine*

The purpose of this article is to find out the peculiarities of the application of algorithmic methods of the artistic and scientific experiment in modern practices of visual art; to identify the role of algorithmic methods in creating new aesthetics, stylistics, and artistic language through art history analysis of the work of leading groups of contemporary art and design. The research methodology includes generalization, systematization, and comparison, which contribute to the identification of the leading algorithmic methods in modern art and project practices; art description and analysis of experimental art projects were used to identify the role and principles of application of algorithmic methods in the scientific and artistic experiment. The scientific novelty of the study is to determine the typology, possibilities, and prospects for the application of algorithmic methods in conducting artistic and scientific experiments in modern design. The study reveals the varieties of algorithmic methods and, with the help of art history analysis, their role in the creation of “new aesthetics” and digital images in intersectoral art and design experiments; description of the technology and principles of application of parametrisation as a promising stylistic and linguistic direction for the development of visual art and design. Conclusions. Algorithmic methods are actively used in scientific and artistic experimental practices of modern visual art. They create a “new aesthetic” through a variety of digital images and principles of parametric modelling. Algorithmic methods are based on mathematically generalized and reproducible laws of nature, which determine their application in the practices of biodesign and biomorphism. The review of modern art and design practice shows the growing interest in the new artistic stylistics and the use of algorithmic methods in the experimental creative work, which makes research in this area relevant and promising.

Keywords: visual art; artistic design; artistic and scientific experiment; analogue methods; digital image; parametrisation

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220067

УДК 738.22:642.72:[069.51:666.642.1](477)"17/18"

**COMPOTIERS AND BLANCMANGE
MOULDS WITHIN THE PRODUCT
LINE OF KYIV MEZHYHIRIA
FAIENCE FACTORY**

Olha Shkolna

*Doctor of Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0002-7245-6010,**e-mail: dushaorchidei@ukr.net,**Borys Grinchenko Kyiv University,**18/2, I. Shamo Blvd., Kyiv, Ukraine, 02154*

The purpose of the article is to determine the use of four items from the collections of the National Museum of History of Ukraine and the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum. The research methodology includes axiological, hermeneutical, stylistic, typological, and the method of art studies analysis, thanks to which we have defined the artful identity of four faience moulds from these collections. The scientific novelty lies in a fresh approach to the function of these items, their correlation with archival data about the production line of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory of different years. Conclusions. By the descriptions, it is now possible to correlate the Factory's product units with the positions of the so-called "blind lists" of the collection creator for the former "Third State Museum" of Kyiv O. Hansen (now they are stored in the Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine), where one pair of shells on white legs for 50 rubles was under No 567. By verifying the data of the funds of the capital museums during 2018–2020, we succeeded to find two pairs of compotiers or blancmange moulds, in particular, two standard sizes of about half a litre, 600 grams of capacity and 800–1000 ml of volume. If they are compotiers, they were produced at the Factory in the 1820s and 1850s in at least two sizes, while the blancmange moulds had three sizes in the Factory's product line, so it is more likely to be bowls of this segment of the largest and medium-sized items. The studied items were previously defined as "fruit bowls in the form of a shell" in the collection of the National Museum of History of Ukraine and "bowls in the form of a shell" in the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum' collection. We have found that they are the moulds for blancmange near to traditional forms of compotiers for desserts and candies serving.

Keywords: compotiers; moulds for blancmange; Kyiv Mezhyhiria Faience Factory; National Museum of History of Ukraine; Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum

Introduction

Home-produced porcelain and faience of the "classical" period dated to the late 18th – 19th centuries (sometimes early 20th century), remains unstudied. Some names for items, which were used at that time in modern-day Ukraine, are now seen as odd names for indefinite objects. In modern Ukrainian life, such items are almost not used, and the culture of their consumption has been lost.

Until recently, compotiers and blancmange moulds were seemed to be one of such "outlandish" gape-seeds that the information that they are in stock of the 19th-century Kyiv Mezhyhiria Faience Factory, the former Imperial Factory under the Cabinet of His Imperial Majesty (equal to the present Cabinet of Ministers), was available to scholars only from archival files and museum notes for internal use only. However, over the past few decades, it has been possible to compare the visual (from the journal of 1911), archival (funds of the Central State Historical Archives of Ukraine (hereinafter – the Historical Archives) and the Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine (hereinafter – the Archives of Supreme Bodies)) and natural materials (exhibits of the National Museum of History of Ukraine (hereinafter – the History Museum) and the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum), which made it possible to compare the descriptions of some objects from the collection of the Third State Museum of Kyiv (Oscar Hansen's collection) of the early 20th century, their appearance of the era of museum leading figures, and a hundred years later to find them in separate collections, where the objects were found before and after the World War II, and some of them were awaiting restoration and eventually reassembled "together" (actually from wrecks).

For the first time, compotiers or blancmange moulds in the form of a shell on the legs of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory (hereinafter – the Factory) were given to the public as a headpiece of the Yevhen Kuzmin's publication in 1911. They, as the Factory's image works, preceded the scientist's article entitled "Mezhy-

hiria Faience” (Kuzmin, 1911) in the collection of scientific papers “Art, Painting, Graphics, and Art Printing”, where an article by O. Hansen on the Mezhyhiria trademarks was also published. However, the purpose of these objects for candied fruit or so-called “moist cookies” has long remained unclear.

Instead, in the 80–90s of the 20th century the head of the profile fund group at the National Museum of History of Ukraine, historian Antonina Ferchuk, paid attention to the stock of the Factory. According to the Historical Archives in Kyiv, the researcher’s list of known production pieces was first used to clarify the information about the origin and names of particular items of the faience group entrusted to her collection, which was reflected in the official archives of the institution (Scientific Books and Records of the National Museum of History of Ukraine’s Archive, undated), and later resulted in a series of studies and articles by the author. However, according to A. Ferchuk’s numerous notes and publications, the connection between the names of these objects and specific exhibits was not traced in her investigations.

Separately in connection with this topic, it is worth mentioning the publication of the Museum-Reserve of Alexander Pushkin “Mikhailovskoye”, Pskov region, on dessert serving pieces, which are stored in the specified collection of the first half of the 19th century. It describes the ingredients of the fashionable dessert milk pudding with almonds, nutmeg, cream and rice flour, sometimes with vanilla, as well as the specifics of its serving (*Mould for blancmange*, undated) (Fig. 1). However, there is no accurate information on Mezhyhiria blancmange moulds in scientific sources.

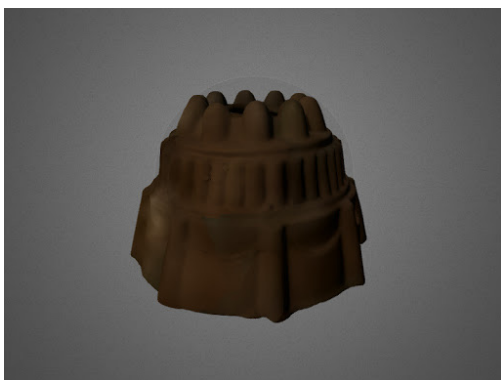


Figure 1. Dessert serving mould for blancmange of the late 19th – early 20th centuries. Picture from the website: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?82535>.

Id. Number PZ-KP-3606, copper.

the specified subjects, their correlation with archival data on the range of products of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on materials of the Historical Archives.

Compotiers or blancmange moulds by the Factory, which are now stored in the collection of the National Museum of History of Ukraine, appeared in the centre of the headpiece of the opening page of the article on Mezhyhiria faience by Kyiv museum leading figure and art critic Yevhen Kuzmin, published in Journal “Art” in 1911. That is, the leading researcher of industrial faience in Ukraine noted the value of such items more than a hundred years ago. At the same time, he emphasised the aesthetic expressiveness and perfection of such things, their significance as symbolic forms of domestic production of delicate faience and porcelain in the vicinity of Kyiv in the 19th century.

The scientific novelty of the study is aimed at identifying the purpose of two pairs of objects in the form of stands in the shape of a shell on four legs, which stand on the podium of the book, stored in two Kyiv collections of the National Museum of History of Ukraine and Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum and also in the verification of an origin of the

Purpose of the article

The purpose of the article is to determine the essence of the purpose of two pairs of faience items produced by the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory in the form of a shell on four legs, two sizes from the collections of the National Museum of History of Ukraine and Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum. The task of the study is to link the data of the Factory’s archive on the range of products with specific four works of these collections.

Main research material

Thanks to the finding aid of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory by the Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv, it is now possible to correlate the product units of this Factory with the listing of the so-called “blind sorting” by Oscar Hermann Hansen (collection creator for the former “Third State Museum”) that now are stored in the Central State Archive of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine), where under No 567 there was one pair of shells on white legs at the price of 50 rubles (File on the transfer of the nationalised Oscar Hansen Museum in Sumy and Kyiv to the Central Department of Arts and National Culture, 1919). By verifying the data of the funds of the capital’s museums during 2018–2020, it was possible to identify two pairs of compotiers or moulds for blancmange (Fig. 2–5).

Compotiers and blancmange moulds are available in the list of the Factory's products for at least the 20–50s of the 19th century. At the same time, the first ones were more often made as a plate or dish, on which candied fruits, caramelised berries and fruits, dried fruits, etc. were laid out in one layer. For the most part, such products did not require fluted inner sides of the vessel, as they did not have a jelly-like mass, which was cooled and served on the table in solidified form, for which the fluting of the inner part of the shell would have some conditioned utilitarian function. Although sometimes compotiers were made in the form of shells with profiled sides, which indicates an absolute genetic unity of setting for these desserts and moulds for blancmange.

Instead, these compotiers exist in two types in the national tradition 1) special moulds (metal backing moulds for jelly or cream dessert); 2) pans of thin-ceramic ware with fluted sides of the mirror of the product, where milk and other puddings were cooled, at the unmoulding from the pan the dishes had been fluted.

An example of the first variant is an exhibit from the Museum-Reserve of Alexander Pushkin "Mikhailovskoye", Pskov region (*Mould for blancmange*, undated). The second can be hypothetically related to items from the collection of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory, which are now exhibits of the History Museum and Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum. However, they are not called compotiers or blancmange moulds according to the books of receipts (introduction) and inventory books of these institutions. At least, at present, these items are not found in the specified inventory materials.



Figure 2. Blancmange moulds (according to the book on accruals it is “stand in the form of a shell”), (medium size) in the form of a shell-shaped tray with a handle on four dog paws, standing on a book pedestal, from the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum's collection. Height: 27 cm, width: 30 cm, dish dimensions: 13.5x13.6x3.5 cm. Each is about half a litre. Faience, silvering. The 1820s Inv. No MDP-4, KN No. MBKN 56/1, Inv. No MDP-4, KN No MBKN 56/2. The inscription “КІЕВЪ” and chronogram 28 are pressed on both.



Figure 3. Details of marking of two shell-shaped exhibits on dog paws on a book pedestal from the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum's collection. Inv. No MDP-4, KN No MBKN 56/1, Inv. No MDP-4, KN No MBKN 56 / 2. The inscription “КІЕВЪ” and chronogram 28 are pressed on both.

The blancmange mould of the first type can look like a so-called “tube pan” with a hole (or without it) in the middle and oblique fluting on the inner part of the surface. A centripetal shape, often spherical at the base is true to type, which may have an architectonic “superstructure” of various tent-like, thimble-like, etc. figures, which together create the impression of a certain similarity of the “crown” of the upper layer (but such baking accessories are used more like a one-shot).

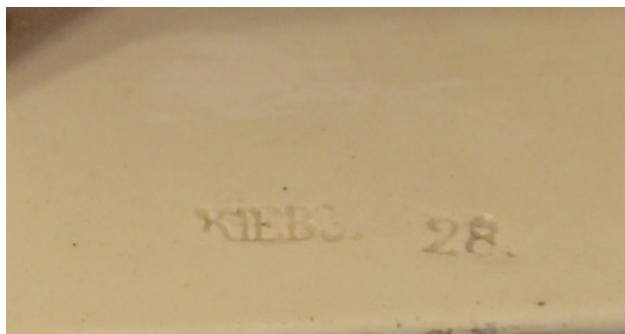


Figure 4. Side view of the exhibit in the form of a shell on a dog paws on a book pedestal from the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum’s collection and pressing of the inscription “КІЕВЪ” and chronogram 28, which confirms that it belongs to the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory.

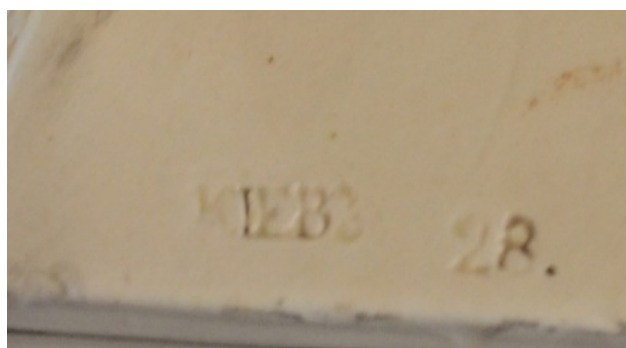


Figure 5. Side view of the exhibit in the form of a shell on a dog paws on a book pedestal from the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum’s collection and pressing of the inscription “КІЕВЪ” and chronogram 28, which confirms that it belongs to the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory.

Instead, it is known that the ice cream bowl in the same French tradition differs from the multi-portion item of the “potacream” type, in which the cream dessert could be served. In addition, it is known that good-looking cakes of larger size (with fluting and elevations), which have cooled for about five hours and unmoulded for serving and eating, are often well cut into large pieces and served in this way, which does not preclude the existence of more elongated examples of moulds. Moreover, the so-called “moist” (sometimes called “wet”) cookies, which do not require baking, often had the consistency of not only pudding but also milk-based or milk-cheese dessert, which is a more amorphous, soft, and not quite frozen.

In addition to these desserts, compotes were also served in similar moulds. In the 19th century, this dish was candied fruit. Therefore, sometimes the serving stands at ball banquets for candied fruit, cream, mousse and jelly, were called compotiers.

If we take into account the production collection, which allowed to distinguish between two types of compotiers of different sizes, cheese gravy boat (which can not be considered in this article in the absence of the appropriate number of items) and blancmange mould, which were produced at the Factory in three sizes, small, medium and large, and the presence of a specific fluting of the inner walls of such items, which had several sizes, we could conclude that the factory price lists had the first and third items which correspond to four objects that are in collections of two metropolitan museums.

According to the materials of the Factory, which are stored in the Historical Archives, it is known that in 1841 among the list of items of so-called “preliminary production” among the pattern-makers there is Isaak Merezhka, who made blancmange moulds No 1 and No 3. Thus the items under No 2 at the same time Kyrylo Lysovets made (Book for faience former manufacturing of items by the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory, 1841). Along the way, it should be noted that since 1843, blancmange moulds were made as “new production run” (obviously, from a new mass recipe) (Book for arrival and consumption of white earthenware items of the new production run of the 1st quality, Kyiv shop, 1843).

The cost price of such products after the first firing (they required double firing) was from 5 and a half to 8 and a half kopeks, which is indicated in the file No 1581 from fund 581 the same archive for the 1844 (Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on faience items of the 1st firing, 1844; Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on faience items of the 2nd firing, 1844). Ready-made blancmange moulds, according to the tableware dispatch for the Kyiv factory store in 1846, cost 40 kopeks for the item of the first size (Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on faience items for the Kyiv store, 1846). That year, moulder Pavel Zachenko made products of the first standard size (File on the backplate by factory hand for massing, glazing and producing raw earthenware, 1846).

Sometimes there are compotiers in the materials of the Factory's archive fund, which could be similar in function forms and were often made in the form of shells, they were also divided into different standard sizes, and in particular, the known are 1 and 2 sizes. This item name from the price list was produced in 1823; in particular, there is data on the order of a stone (obviously for marble or basalt mass) faience set for count Serhii Mykhailovych (File on manufacturing stone faience set for count Serhii Mykhailovych, 1823). The name "compotier" was among the Factory's finished products until the 1850s. In 1851, one item cost 40 kopeks (Book records on the arrival and consumption of finished faience items of the 2nd quality for the Factory store, 1851). These items were also included in the "pattern" dessert sets sent from the St. Petersburg office of His Imperial Majesty, sometimes called as Russified "kompotnyky" (under No 1 and 2).

However, the specifics of the manufacture of them indicates less demand from consumers than blancmange moulds had. It is worth noting that these were almost synonymous objects, because the compotier, the shape of which appeared in the ceremonial dessert porcelain and faience sets of the 18th century, was known precisely as a spherical (sometimes similar to a deep plate), four-cornered (in the form of a tray) or a shallow scalloping bowl on a flat base, or a profiled leg of different heights.

Often such items were made in the form of a shell or tray with a shaped edge. They served berry or fruit liquid (like jam) or dry (candied fruits boiled in syrup, or berries or fruits that were dried or cured) sweets. Compotiers, in contrast to the usual form of fruit platters, were more often shallow, so that desserts were laid out in one representative layer.

Instead, blancmange moulds that were more pudding-like could have deeper bowls. These faience items have not yet become the subject of separate interest of experts. Such items of Kyiv museum collections have some discrepancies in the attribution. This fact might be due to the lack of local art historians, as well as the preservation state of some of these items, which were not exhibited for a long time because they needed conservation and restoration. However, recently these items were returned to their exposure condition, which made it possible to study and make them available to the public.

So, in an interview of Milena Chorna with History Museum's conservation professional Natalia Revenok (PhD student of O. Shkolna), under the title "From absolute non-interference to complete reconstruction", it was mentioned: "examining a fruit bowl in the form of a shell, we found out that it was made with the slip-casting method. It means that parts such as legs, handle, stand, were formed separately, and then glued to the slip to the main part and fired. The upper part looks like an open shell, to which a curved handle is attached on the side, resembling an acanthus stalk, the bowl is held on four legs that are stylised as animal paws with claws. The surface of the bowl had unstable dust and persistent adhesive contamination of brown colour around the places of previous conservation. The item was glued from three fragments, had noticeable losses, as well as several chips on the stand and in the places of gluing paws" (Revenok, 2019) (Fig. 6). The exhibit is paired (Fig. 7).

According to the descriptions of the dessert, which was extremely popular in aristocratic circles since the beginning of the 19th century, it is worth noting the mention of this tongue breaker, which was made more often as milk or cheese-based pudding or jelly. Thus, A. Pushkin mentioned this course, which was served between hot pot (potatoes with meat) and wine in *The Squire's Daughter* and *Eugene Onegin*. Describing the feast, the writer noted: "the dinner was glorious; the blancmange was blue, red and striped<...>" while pointing out that "the shape was spherical, slightly narrowed in the upper part; it consisted of three layers with different patterns" (Mould for Blancmange, n.d.).

According to one version of the origin, such a dessert came to Europe from the Arab East that is why in England, where it was also trendy, it was called "Syrian white". In French today, the term "blanc" means "white" and "manger" means to eat. Similar phrases ("white food") are used in England, Italy, and Spain. They entered international aristocratic meals, and now they are known only from primary historical sources.



Figure 6. The History Museum’s Coll. Fruit bowl in the form of a shell after conservation by N. Revenok. 1820s *Inv. No K-511*, paired to the exhibit of the same collection under *Inv. No K-512*. Height: 26 cm, top diameter: 32x25 cm, stand size: 13.4x13.2x7.5 cm. Faience, painting, silvering. Mould for blancmange. The pressing of the inscription “КІЕВЪ” and chronogram 23. Litre capacity.



Figure 7. The History Museum’s Coll. Fruit bowl in the form of a shell. The 1820s. *Inv. No. K-512*. Mould for blancmange. The pressing of the inscription “КІЕВЪ” and chronogram 28. Litre capacity.

In the Middle Ages, blancmange was made as a tender dish of minced chicken, rice and sugar. For example, on the tables of Louis XII in the 16th century, it was served warm in the middle of a meal like paste. Subsequently, instead of rice in some countries, for example, in Italy, oatmeal or bread crumbs were added following Scandinavian countries. Over time, the delicate texture of the white dessert began to be sort of tiramisu, panna cotta or ice cream with rose water, berries and fruits, which are now prepared only at expensive fine dining restaurant.

At the beginning of the 19th century, French chef Antonin Carême removed the meat from the recipe and began to supplement the aroma with citrus juice or rum, which contributed to a new conversion to blancmange desserts in Europe (Kniazeva, 2019). At the same time, the 19th-century Kyiv also had its own “dessert brand”. So, sliced fruits caramelised in honey or sugar syrup, called “Kyiv dry jam” (“balabukhy”), were extremely valued in the circles of European aristocrats. According to legends, even representatives of the House of Romanov willingly enjoyed this dish. However, its serving did not necessarily require ware with fluted inner walls, more needed for puddings like blancmange.

Conclusions

Based on the relatively large size of faience items in the form of shells on four legs, resting on the stand in the form of a book, and are stored in the collections of the History Museum and the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum, the larger of which in the upper diameter reach more than 30 cm in

size, it is difficult to imagine that such bowls could serve a huge amount of jam or sauce, which should be equal to a small bucket. Usually, gravy boats or dipping bowls are not of more than 500–600 grams capacity, and if it requires multi-portion serving, such dishes are traditionally served in gravy boats with lids. Therefore, we think that these elegant white-milk moulds could be used to serve multi-portion milk-cheese, or fruit-berry blancmange of pudding or jelly, tiramisu or mousse panna cotta-like, or with candied fruit (for example, made of the “Kyiv dry jam”), which corresponded to the then notion of candy.

As there is a capitalised inscription “КІЕВЪ” on the pedestal of faience items from the two museum collections, which were pressed by the Factory on products by the 1820s and 1830s, with chronograms 23 and 28, we can regard that these works, which are marked by the influence of Empire style (was common in Europe until 1815) were produced during the period of the 1810s–1820s (historical borders of the Empire 1799–1815). This is confirmed by the materials of the first and second series’ files of the fund 581 “Files of the Kyiv Mezhyhiria Faience Factory” from the Historical Archives. However, there were also later orders for this product from the production line, which is recorded in the book records of the Factory and consumer orders until the 1850s.

Taking into account that only four of the Factory’s legacy of such rare products remain in state collections (at least known to this day), these blancmange moulds, similar to compotiers bowls, are unique works of the 19th century. It can be noted that, in addition to their artistic value, they remain a document of the era and an element of everyday life of Kyivans, in which candied fruits of the so-called “Kyiv dry jam”, a favourite delicacy of representatives of the Russian imperial family of the 19th century, decorated in fashion “on the antique” Greek-like, were extremely valued. The large size of the items testifies to the pathos inherent in Empire searches in art, and the architectonics of bowls with their own “stand” brings them closer to the architectural monuments of the historical era.

At the same time, there is a high probability that at least two of these four items originate from the Kyiv collection of A. G. Hansen, which formed the basis of the third State Museum at the early 20th century, and was later distributed among several city museums and Odesa Museum of Western and Eastern Art. Since the collection of the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum was formed in the 1960s, and the items from the Mezhyhiria faience group were registered in 1997, the paired things in the form of a shell from the collection of O. Hansen, identified by the so-called “blind lists” of the Archives of Supreme Bodies, should be agreed as two blancmange moulds of compotier type from the current collection of the History Museum with overgrazed printing of ornamental pattern of bell-shaped and physalis-like flowers.

References

- Delo o izgotovlenii dlia grafa Sergeia Mikhailovicha kamennogo faiansovogo serviza [File on Manufacturing Stone Faience Set for Count Serhii Mykhailovych]. (1823). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 200). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Delo o zadelnoi plate Masterovym fabryki po vydelke massy, glazuri i srykh faiansovykh veshchei [File on the Back Plate by Factory Hand for Massing, Glazing and Producing Raw Earthenware]. (1846). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1830). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Kontory Imperatorskoi Kievo-Mezhigorskoi faiansovoi fabryki o faiansovykh veshchakh 1-go obzhiga [Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on Faience Items of the 1st Firing]. (1844). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1581). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Kontory Imperatorskoi Kievo-Mezhigorskoi faiansovoi fabryki o faiansovykh veshchakh 2-go obzhiga [Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on Faience Items of the 2nd Firing]. (1844). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1581). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Kontory Imperatorskoi Kievo-Mezhigorskoi faiansovoi fabryki o faiansovykh veshchakh po Kievskomu magazynu [Documents of the Office of the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory on faience things for the Kyiv store]. (1846). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1813). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Forma dlia blanmanzhe [Mould for Blancmange]*. (n.d.). Muzei-Zapovednik A. S. Pushkina “Mikhailovskoe”. <http://vm1.culture.ru/mikhaylovskoye/catalog/small/0000580014/> [in Russian].

- Kniazeva, E. (2019, January 14). *Firmennoe bliudo: belosnezhnye vershiny [Signature Dish: Snow-White Peaks]*. *Vokrug Sveta*. <http://www.vokrugsveta.ru/article/306428/> [in Russian].
- Kniga na zapisku faiansovykh prezhnei vydelki veshchei po Imperatorskoi Kievo-Mezhigorskoi faiansovoi fabrike [Book on a Note of Faience Former Manufacturing of Items by the Imperial Kyiv Mezhyhiria Faience Factory]. (1841). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1360). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Kniga na zapisku prikhoda i raskhoda belym faiansovym veshcham novoi vydelki 1-go sorta po Kievskoi lavke [Book for Arrival and Consumption of White Earthenware Items of New Production Run of the 1st Quality, Kyiv Shop]. (1843). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 1555). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Kniga na zapisku prikhoda i raskhoda gotovykh faiansovykh veshchei 2-go sorta po magazinu fabriki [Book Records for Arrival and Consumption of Finished Faience Items of the 2nd Quality for the Factory Store]. (1851). (Fund 581 Kyievo-Mezhyhirska Faiansova Fabryka, Inventory 1, File 2325). The Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Kuzmin, E. (1911). Mezhygorskii faians [Mezhygorskiy Faience]. *Iskusstvo, Zhivopis, Grafika, Khudozhestvennaia Pechat*, 6-7, 255-269 [in Russian].
- Naukovo-oblikova dokumentatsiia arkhivu Kyivskoho literaturno-memorialnoho muzeiu-kvartyra Mykoly Bazhana [Scientific Book and Records Documentation of the Archive of the Kyiv Mykola Bazhan Literary Memorial Apartment Museum]. (n.d.). Mykola Bazhan Literary Memorial Museum-Apartment, Kyiv [in Ukrainian].
- Naukovo-oblikova dokumentatsiia arkhivu Natsionalnoho Muzeiu istorii Ukrainy [Scientific Book and Records Documentation of the Archive of the National Museum of History of Ukraine]. (n.d.). National Museum of the History of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Reshetnova, H. (2018). Oskar Hansen: novi biohrafichni vidomosti [Oscar Hansen: New Biographical Information]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 47-59 [in Ukrainian].
- Revenok, N. (2019). “Vid absolutnoho nevtruchannia do povnoho vidtvorennia” [“From Absolute Non-Interference to Complete Reconstruction”] (Interviewer M. Chorna). *Antikvar*, 1, 78-83 [in Ukrainian].
- Shkolna, O. (2019). Vyshukanyi mezhyhirskiy faians iz koleksii Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy [Exquisite Intermountain Faience from the Collection of the National Museum of History of Ukraine]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 41, 252-264 [in Ukrainian].
- Sprava pro peredachu natsionalizovanoho muzeiu O. H. Hansena v Sumakh i Kyievi Holovnomu upravlinniu mystetstv ta natsionalnoi kultury [File on the Transfer of the Nationalized Oscar Hansen Museum in Sumy and Kyiv to the Central Department of Arts and National Culture]. (1919, February 14 - May 8). (Fund 166 Narodnyi komisariat osvity Ukrainskoi SRSR, Inventory 1, File 707). Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 09.11.2020

**КОМПОТЬЕРИ ТА ФОРМИ
ДЛЯ БЛАМАНЖЕ В АСОРИМЕНТИ
КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОЇ
ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ**

Школьна Ольга Володимирівна
Доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна

Мета статті – визначити призначення чотирьох предметів зі збірок Національного музею історії України та Київського літературно-меморіального музею-квартири Миколи Бажана. Методологія дослідження включає аксіологічний, герменевтичний, стилістичний, типологічний, метод мистецтвознавчого аналізу, завдяки яким охарактеризовано мистецьку своєрідність чотирьох фаянсових форм із названих колекцій. Наукова новизна полягає у новому погляді на функцію означених предметів, співвіднесення їх з архівними даними відомостей про асортимент виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики різних років діяльності. Висновки. Завдяки описам стало можливим пов'язати одиниці продукції КМФФ з позиціями так званих «сліпих списків» фондоутворювача колекції колишнього «Третього державного музею» м. Києва О. Г. Гансена (нині зберігаються у ЦДАВОВ), де під №567 фігурувала одна пара мушель на білих ніжках за 50 крб. Шляхом верифікації даних фондів столичних музеїв упродовж 2018–2020 років вдалося виявити дві пари компотєрів або форм для бламанже, зокрема, двох типорозмірів – близько півлітра – шестисот

грамів місткості та на 800–1000 мл об'єму. Якщо це компотьери, то їх випускали на підприємстві 1820–1850-х років включно щонайменше у двох величинах місткості, натомість форми для бламанже мали три типорозміри в асортименті КМФФ, тому імовірніше це можуть бути посудини вказаного сегменту фабриката найбільшої і середньої величини. Досліджувані предмети раніше були атрибутовані як «вази для фруктів у вигляді мушлі» у збірці Національного музею історії України та «вази у вигляді мушлі» в Київському літературно-меморіальному музеї-квартирі Миколи Бажана. З'ясовано їх призначення як форм для бламанже, близьких до традиційних форм компотьерів для десертів і конфетів.

Ключові слова: компотьери; форми для бламанже; Києво-Межигірська фаянсова фабрика; Національний музей історії України; Київський літературно-меморіальний музей-квартира Миколи Бажана

**КОМПОТЬЕРЫ И ФОРМЫ
ДЛЯ БЛАМАНЖЕ В АССОРТИМЕНТЕ
КИЕВО-МЕЖИГОРСКОЙ
ФАЯНСОВОЙ ФАБРИКИ**

Школьная Ольга Владимировна
*Доктор искусствоведения, профессор,
Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина*

Цель статьи – определить назначение четырех предметов из собрания Национального музея истории Украины и Киевского литературно-мемориального музея-квартиры Николая Бажана. Методология исследования включает аксиологический, герменевтический, стилистический, типологический, метод искусствоведческого анализа, благодаря которым охарактеризовано художественное своеобразие четырёх фаянсовых форм из названных коллекций. Научная новизна заключается в новом взгляде на функцию исследуемых предметов, соотношения их с архивными данными сведений об ассортименте изделий Киево-Межигорской фаянсовой фабрики разных лет деятельности. Выводы. Благодаря описаниям стало возможным уточнить данные указанных единиц продукции КМФФ с позициями так называемых «слепых списков» фондообразователя коллекции бывшего «Третьего государственного музея» г. Киева О. Г. Гансена (в настоящее время хранятся в ЦГАВОВ), где под №567 фигурировала одна пара раковин на белых ножках за 50 руб. Путём верификации данных фондов столичных музеев на протяжении 2018–2020 годов удалось выявить две пары компотьеров или форм для бламанже, в частности, двух типоразмеров – около пятисот – шестисот граммов вместимости и на 800–1000 мл объёма. Если это компотьеры, то их выпускали на предприятии в течении 1820–1850-х гг. включительно по меньшей мере в двух величинах вместимости, зато формы для бламанже имели три типоразмера в ассортименте КМФФ, потому вероятнее всего это могут быть сосуды указанного сегмента фабриката наибольшей и средней величины. Названные предметы раньше были атрибутированы, как «вазы для фруктов в виде раковины» в собрании Национального музея истории Украины и «вазы в виде раковины» в Киевском литературно-мемориальном музее-квартире Николая Бажана. Выяснено их назначение как форм для бламанже, близких традиционным формам компотьеров для десертов и конфетов.

Ключевые слова: компотьеры; формы для бламанже; Киево-Межигорская фаянсовая фабрика; Национальный музей истории Украины; Киевский литературно-мемориальный музей-квартира Николая Бажана

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220071

УДК 78.085-028.27:78(477)

**ELECTRONIC DANCE MUSIC
IN UKRAINIAN
MUSICAL CULTURE**

Andrii Bondarenko

*Concertmaster;**ORCID: 0000-0002-6856-991X,**e-mail: bondareandre@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the work is to analyse the features of electronic dance music (EDM) in the cultural space of Ukraine in the late 2000s and early 2010s based on the study of online publications on electronic dance music, review the most important events in EDM culture and provide an interpretation of the most relevant musical trends over the past two decades. The research methodology includes descriptive and interpretive approaches, statistical analysis, synthesis and generalization of the collected information to complete the scientific understanding of the electronic dance music existence in Ukrainian culture. The scientific novelty. The festivals of electronic dance music in Ukraine in the late 2000s – early 2010s were studied for the first time; the study describes the features and genre diversity of electronic dance music and the most popular trends of techno and house music. Conclusions. The study has demonstrated that electronic dance music in Ukraine was the most popular in the late 2000s – early 2010s, when it was played not only in dance clubs, but also at festivals. The following EDM festivals in Ukraine have been analysed: “KaZantip republic” (1997-2013), “Ideologia” (2003–2013), “Ultrasonic” (2011–2014), “The Hamselyt” (2012–2019). The organizers of these festivals declared oppositional ideology, but only the last mentioned festival can be fully considered as a part of the Ukrainian cultural space, while the others were more focused on the Russian or international worldview. It has been revealed that the number of visitors of EDM festivals in Ukraine is higher than the comparable figure for classical music festivals but less than the comparable figure for pop-rock events. EDM festivals were popular thanks to the presence of well-known DJs from European countries. The study shows a decline in the activity of EDM festival life after 2014, but at the same time – the creative search in experimental areas of electronic music has intensified.

Keywords: electronic dance music; Ukrainian music; music festival; music culture of Ukraine

Introduction

Electronic dance music, as a direction of musical art, was born in the 1970s and by the end of the 1980s became an integral part of musical culture along with rock and pop music. Due to the historical circumstances in Ukraine, the development of dance electronic music and electronic music, in general, was restrained until the end of the 20th century and only from the beginning of the 21st century the first festivals and information resources dedicated to this direction began to appear in Ukraine. The emergence and development of this area of culture in Ukraine requires the scientific understanding.

Recent research and publications. Electronic dance music has become the subject of monographs by M. J. Butler (2006), H. John (2006), N. Collins (2013), works by T. Yastremsky (2006) and partly by S. Shustov. The research of these scientists provides a thorough understanding of the diversity of EDM trends and technologies, but in geographical terms is limited to the work of musicians from the USA and Western Europe. In particular, Butler in order to study the rhythmic and intonation features of EDM directions analyses the works of such authors as: Azzido da Bass (Germany), Car Craig (USA), Dave Angel (Great Britain), James Ruskin (Great Britain), Jeff Mills (USA), Kenny Larkin (USA), Mario Piu (Italy), Reese and Santonio (USA) (Butler, 2006, pp. 343-413). Ukrainian artists are not included to this list. In his work, T. Yastremsky (2006) pays a lot of attention to the study of the club culture of St. Petersburg, makes a list of the most famous DJs from Europe (DJ Tiesto, Eric Prydz та ін.) and Russia (DJ Romeo, DJ Renat), however, the Ukrainian musicians are also absent from this list (pp. 193-194). S. Shustov considers electronic music as a “studio genre”, but reviews only the works of the German composer K. Stockhausen.

The dissertations of K. Cherevko and I. Rakunova are devoted to Ukrainian electronic music, however, these studies are limited by the examination of experimental genres, in particular, the works of

composers A. Zahaikevych and I. Nebesnyi, who did not work with dance music. A. Zahaikevych also wrote an article on the history of Ukrainian electronic music, but she examines only experimental areas. K. Fadieieva's works deal with the software for electronic music creation and Ye. Kushch in his study examines the development of electronic musical instruments, but they also do not consider the work of Ukrainian authors in the field of EDM. Therefore, Ukrainian dance electronic music is practically not presented in the scientific literature.

Scientific novelty. Electronic dance music in Ukraine has become the subject of scientific attention for the first time. The study for the first time analyses the festivals of electronic dance music in Ukraine and the genre diversity of electronic dance music presented in the Ukrainian cultural space.

The purpose of the article

The purpose of the study is to identify the peculiarities of the existence of electronic dance music in the cultural and artistic space of modern Ukraine. Research objectives: to study Internet publications on electronic dance music in Ukraine, review the most important events in EDM culture in Ukraine and find out the most relevant directions in Ukrainian art over the past two decades.

Main research material

The term “Electronic dance music” or “EDM” encompasses a broad range of music produced during the last two decades, including such styles as techno, house, drum 'n' bass, and trance. The most distinctive characteristic of EDM's production is the use of electronic technologies such as synthesizers, drum machines, sequencers, and samplers (Butler, 2006). EDM is intended to accompany dances in the mass entertainment events. Also EDM includes a derived category of musical works not intended for dances, having an independent artistic value, and all the typical features of electronic dance music: the dominant position of the metro-rhythmic substance, the use of characteristic rhythmic patterns (Yastremsky, 2006).

The lack of specialized literature on EDM in Ukraine encourages us to attract popular sources of information, primarily on the Internet. On the one hand, these are specialized online magazines – the Ukrainian-language “Ukrainian Music Blog” (<http://music-blog.com.ua/>), “Drum and bass in Ukraine” (<http://www.dnb.in.ua/>) and some sources in foreign languages related to Ukraine – “The main club portal of Ukraine” (<http://topdj.ua/>), “Psychedelic trance music in Ukraine” (<http://psyshine.org.ua/>), as well as websites of dance music festivals. Additional information could be obtained from social networks, which contain individual pages of musicians, as well as pages of labels specializing in the production of Ukrainian music. Let's consider these resources.

“Ukrainian Music Blog” (<http://music-blog.com.ua/>) was active from 2009 to 2012. During this time the site posted about 150 news stories about Ukraine and abroad, 23 biographies of DJs, as well as a selection of video clips.

The blog focuses on the Western artists who are well-known in Ukraine: biographies of musicians, announcements and reports about their performances in Ukraine, announcements of new world releases.

The analysis of the announced events, which took place in Ukraine, allows exploring the geography of performances of foreign electronic music musicians. At the end of 2012, 52 events were mentioned, 27 took place in Kyiv, 16 – in Lviv, 3 – in Kharkiv, 2 – in Odesa, and one for each city – Rivne, Kazantyp, Solotvyno and Mykolaiv. The venues were mainly large exhibition centres (International Exhibition Center – in Kyiv, Lemberg Exhibition Center and “Shuvar Expo” – in Lviv), airfields (“Chaika” – in Kyiv, “Hidroport” – in Odessa), sports facilities (SKA cycle track in Lviv), large concert halls (“Stereo-plaza”, National Palace of Arts “Ukraina” in Kyiv), clubs, shopping and entertainment centres (“Millennium” in Lviv, shopping mall “Ekvator” in Rivne).

The geography of foreign performers is relatively modest. Our analysis showed that out of 32 performers mentioned on the site, the main part was accounted for Central European countries: the Netherlands – 9 participants, Germany – 7, Great Britain – 4, Sweden – 3, France – 3, Russia, Italy, Canada, Hungary, Australia – one representative from each country.

It is important to consider what electronic genres are represented in the work of musicians who performed on the stages of Ukraine. To get an objective answer, we have used the following method: for each performer from a particular list of DJs, we mark the genre it represents. The analysis of the artists on the website “Ukrainian Music Blog” gives the following statistics (Table 1):

Table 1

Coverage of EDM genres by musicians who performed on the stages of Ukraine in 2009-2012, according to the website “Ukrainian music blog”

Genre	Representatives	Quota
Trance	16	50,0%
House	13	40,6%
Electro	6	18,8%
Techno	5	15,6%
Tech House	1	3,1%
Dub	1	3,1%

The table shows a significant predominance of two genres – *Trance* and *House*, and a slightly smaller, but also significant popularity of *Techno* and *Electro*. It should be noted that 11 of the mentioned performers also refer to «progressive» varieties of trance and house.

It is also interesting to count the number of performers who combine several genres in their work. Our analysis shows that more often the works of popular in Ukraine performers combine such genres as house and trance or house and electro, as can be seen from the table (Table 2).

Table 2

Combination of EDM genres by musicians who performed on the stages of Ukraine in 2009-2012, according to the website “Ukrainian music blog”

Genre	Representatives	Quota
House + Trance	5	15,6%
Electro + House	5	15,6%
Techno + House	3	9,4%
Electro + Techno	2	6,3%
Electro + Trance	1	3,1%
Techno + Trance	0	0

Let's analyse the Internet resource “**The main club portal of Ukraine**” (<http://topdj.ua/>) (also known as TopDJ.ua). This portal was founded by the company “VIRUS Music” at the end of 2004 and was constantly updated until 2012. Its content includes the information about DJs from different cities of Ukraine and news about the club life of Ukraine.

Special attention should be paid to the interactive rating of DJs in Ukraine, which is held annually by the portal. The developers emphasize that the task of the rating is “direct formation of the market of services for the club industry, determining the best, building a hierarchy (based on voting).” Therefore, this rating is purely commercial in nature, and, accordingly, further analysis will focus on the most successful performers from a commercial point of view. The analysis of the top thirty DJs in Ukraine as of the end of 2012 is shown in Table 3:

Table 3

Coverage of EDM genres in the work of Ukrainian DJs presented on the website “TopDJ.ua”

Genre	Representatives	Quota
House	25	83,3%
Trance	20	66,7%
Tech House	15	50,0%
Trance	9	30,0%
Electro	5	16,7%
Dub	4	13,3%
Drum`n`base	2	6,7%

Some DJs combine different genres of dance music. As can be seen from Table 4, the most often combined genres are techno and house.

Table 4

**A combination of EDM genres in the work of Ukrainian DJs
presented on the website “TopDJ.ua”**

Genre combination	Representatives	Quota
House + Trance	8	22,9%
Electro + House	5	14,3%
Techno + House	19	54,3%
Electro + Techno	5	14,3%
Electro + Trance	5	14,3%
Techno + Trance	6	17,1%

In comparison with Western performers, we note a larger percentage of DJs who turn to various areas of dance music in general, and a fairly significant percentage of the combination of techno and trance.

After 2013, these portals ceased to operate, which made it impossible to conduct statistical studies of the subsequent period.

The next part of this article considers the electronic music festivals that took place in Ukraine.

“KaZantip republic” (<http://kazantipa.net/>) was the most famous festival of dance electronic music and at the same time a vivid indicator of the relationship between a certain direction of musical art and the subculture of its fans. The festival was held from 1997 to 2013 in the Crimea: in 1997–1999 on the territory of the Cape Kazantyp (hence the name), in 2000 – near the village of Vesele (the territory of the Sudak City Council), in 2001–2013 – near the village of Popivka (Saky district). The festival was organized by Nikita Marshunok.

“KaZantip Republic” can only partly be referred to the culture of Ukraine – the organizers themselves consider the idea of the event as the continuation of the “Russian rave” traditions, emphasize its international nature and publish all the information about the event only in Russian. Meanwhile, the localization within modern Ukraine borders gives us the right to consider this festival as a part of the musical culture of Ukraine.

The organizers of the “KaZantip Republic” consider this project as “a non-existent state..., outwardly somewhat similar to a festival. The Republic has certain attributes of statehood – the position of the “President”, the “Government” and the “Constitution”, which regulates the rules of behaviour during the event, as well as a number of symbols, including – the established form of a yellow suitcase.

The festival lasted for a month, the opening of the festival, according to the press, gathered up to 20 thousand visitors (UNIAN, 2012), and in general, according to the organizers, it had 100 thousand visitors. This figure shows that the “KaZantip Republic” surpasses Ukrainian music festivals of ethno, jazz and academic music. For the comparison, the largest jazz music festival – “Koktebel Jazz”, which was also held in the Crimea, gathered up to 25 thousand visitors (Crimea Information Agency, 2010), the ethno-festival Kraina Mrii (“Dreamland”) in Kyiv gathered about 10 thousand visitors (Skorokhod, 2012), but none of these festivals was held for a month. Festivals of contemporary academic music do not also attract tens of thousands of people, thus, according to this indicator, they are not so popular.

In comparison with the performances of rock musicians, the quantitative indicators of DJ performances look more modest. Paul McCartney's open-air concert in Kyiv gathered the largest number of listeners – 350 thousand people (“Kontsert Pola Makkartni na Maidani Nezalezhnosti”, 2019) the same number of spectators was gathered by Elton John in Kharkiv and 250 thousand – in Kyiv (Kontsert Eltona Dzhona i Queen na Maidani zibrav ponad 250 tysiach hliadachiv, 2012), which is ten times more than at the opening of the “KaZantip Republic”.

“Ideologia” festival was held in Kyiv from 2003 to 2013. Anatolii Topolskyi (also known as DJ Topolski) organized the festival. Stylistically, the festival focused on drum `n`base music. Aphrodite, Spor, Mc Junior Red UK, Apache, Dj SS (Great Britain), Noisia, Black Sun Empire (Holland), Counterstrike (South Africa), Dieselboy (USA) were among the participants. The festival was positioned as an oppositional one, as “an appeal to our internal protests to the system, thinking outside the borders and own view”, targeted at those “who can see and understand the true nature of things” (Hubenko, 2010). In 2013, A. Topolskyi closed the festival, believing that “it is better to close when you are at your peak”, and stating that, in his

opinion, “there is no Ukrainian electronic scene as such” and that “there is no really good [electronic] music in Ukraine, and that makes sense” (Topolskyi, 2013).

The identification of “Ideologia” with the Ukrainian cultural space, as in the case of Nikita Marshunok’s activity (“KaZantip Republic” Festival), is to some extent also debatable. All Topolskyi’s recordings were performed in Russian, and the emphasis was made on the participants from abroad. In addition to organizing the festival, it should be mentioned that A. Topolskyi was a long-time radio host of the program «Time2bass», designed to promote drum’n’base music in Ukraine; this programme was also performed in Russian. It is noteworthy that in the final promo video of the festival in 2010, where the festival’s ideology was contrasted with the ideology of “informational aggression”, the latter was presented against the background of Western politicians, including the former US President George W. Bush (2011–2009) and among people, who, according to the authors of the video, opposed totalitarianism were only foreign figures (Topolskyi, 2009), but the Moscow totalitarian regimes (both tsarist and Soviet times) which had the most tragic consequences for Ukraine, were not mentioned. In our opinion, it points to the fact that “Ideologia” is referred to the Ukrainian cultural space only by the geographical location of events.

“**Ultrasonic**” festival was held in Lviv from 2011 to 2014 and represented mainly trance music (DJs Tigran Oganezov and Eugene Kuzyk organized the festival). Kyau & Albert, Marcel Woods (Netherlands), Orjan Nilsen (Norway), Swanky Tunes (Russia), Daniel Kandi (Denmark), Claudia Cazacu, Mark Sherry (Great Britain) took part in the festival. The organizers claimed that the project was aimed at “the destruction of the established stereotypes about modern music and culture, to which the modern youth had unfortunately become accustomed” (Festyval "Ultrasonic", 2011).

The Hamselyt Festival was held in Ternopil from 2012 to 2019, and only the COVID-19 pandemic postponed the next festival, scheduled on April 2020. Yaroslav Kachmarskyi is the organizer of the event. According to his estimates, 600 people visited the festival (Kachmarskyi, 2020a), which is comparable to the festivals of contemporary academic music, but is inferior to the mentioned above festivals of dance electronic music.

Unlike the festivals listed above, this one focuses mainly on experimental electronic music. Kachmarskyi himself described the concept of the event as following: “The festival of electronic and experimental music and new media art. Festival music is for dancing, listening or immersion. It's not pop music, it's not too easy to understand” (Kachmarskyi, 2020b).

An important feature of the festival is that the participants from Ukraine along with foreign artists also took part in the event. This fact describes the organizer’s attitude: “They should be – it's nice to show our artists. Provincial patriotism... I've always wanted a local context and content” (Kachmarskyi, 2020b). All of the above and the fact that Kachmarskyi publicly speaks Ukrainian give grounds to consider the Hamselyt Festival as an organic part of the Ukrainian cultural space to the full extent.

These are some international festivals, which took place in the Ukrainian cities:

“**Global Gathering**” is the annual dance music festival, which originated in the UK. It has been held in Kyiv since 2007. The official website provides a complete list of DJs who have toured in Ukraine. The list includes 53 DJs, 23 of which are British DJs and 9 are Dutch. In terms of genres, house is the most represented – 39.6%, while techno, trance and electro genres occupy about 20%. The share of drum and bass is also significant – 17%, mainly due to British DJs.

A State of Trance (ASOT) is a weekly trance music radio show hosted by DJ Armin van Buuren. Live broadcasts from Ukraine were made in 2010 and 2012.

“**Sensation**” is an electronic music festival, which originated in the Netherlands, and has been touring other European countries since 2005. This festival was in Kyiv in 2011 under the name “Sensation – White” and in 2012 under the name “Sensation – Innerspace”.

Conclusions

Electronic dance music (EDM) in Ukraine was the most popular in the late 2000s – early 2010s. “Techno” and “house” were the most popular genres in Ukraine. The study has analysed the following EDM festivals in Ukraine: “KaZantip republic” (1997–2013), “Ideologia” (2003–2013), “Ultrasonic” (2011–2014), “The Hamselyt” (2012–2019). The organizers of these festivals declared oppositional ideology, but only “The Hamselyt Festival” can be fully considered as a part of the Ukrainian cultural space, while the others were more focused on the Russian or international worldview. It has been revealed that the number of visitors of EDM festivals in Ukraine is higher than the comparable figure for classical music festivals but less

than the comparable figure for pop-rock events. The study shows a decline in the activity of EDM festival life after 2014, but at the same time – the creative search in experimental areas of electronic music has intensified.

The prospects for further research are determined by a profound study of the work of Ukrainian artists in the EDM direction. From the scientific point of view, it is expedient to evaluate the experience gained by Ukrainians from Western authors and identify the attempts to combine the conventions formed in Western Europe with the distinctive intonation, timbre and dynamic features of Ukrainian folk music.

References

- Butler, M. J. (2006). *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Indiana University Press.
- Crimea Information Agency. (2010, September 13). *8-i mezhdunarodnyi muzykal'nyi festival' «Dzhaz Koktebel» sobral bolee 25 tys. zritelei [The 8th International Music Festival "Jazz Koktebel" Gathered More than 25 Thousand Spectators]*. <http://www.kianews.com.ua/node/23756> [in Ukrainian].
- Festyval "Ultrasonic" ["Ultrasonic" Festival]*. (2011). LvivTour.com.ua. <http://www.lvivtour.com.ua/ua/events/2630.html> [in Ukrainian].
- Hubenko, M. (2010, January 21). *Vlasna «Ideolohiia»: Stolychni vilnodumtsi zberutsia na naibilshomu drum-n-bass festyvali [Own "Ideology": The capital's Freethinkers Will Gather at the Largest Drum-N-Bass Festival]*. *Khrechativ*. <http://kreschatic.kiev.ua/art/1264014543.html> [in Ukrainian]
- Kachmarskyi, Ya. (2020a, September 11). *Yaroslav Kachmarskyi: "Ternopil – tse domovyna ukrainskoi kultury" [Yaroslav Kachmarskyi: "Ternopil is the Coffin of Ukrainian Culture"]* (Interviewer U. Kalush). *Your Art*. <https://supportyourart.com/conversations/jaroslav-kachmarkyj> [in Ukrainian].
- Kachmarskyi, Ya. (2020b, October 8). *Yaroslav Kachmarskyi: "Khochetsia, shchoby buv lokalnyi kontekst" [Yaroslav Kachmarskyi: "I wish there was a Local Context"]* (Interviewer A. Zolotniuk). *UACulture*. <https://uaculture.org/texts/yaroslav-kachmarskyj-hochetsya-shhoby-buv-lokalnyj-kontekst> [in Ukrainian].
- Kontsert Eltona Dzhona i Queen na Maidani zibrav ponad 250 tysiach hliadachiv [The concert of Elton John and Queen on the Maidan Gathered More than 250 Thousand Spectators]. (2012, July 1). *Korrespondent.net*. <https://ua.korrespondent.net/showbiz/music/1366223-koncert-eltona-dzhona-i-queen-na-majdani-zibrav-ponad-250-tisyach-glyadachiv> [in Ukrainian].
- Kontsert Pola Makkartni na Maidani Nezalezhnosti [Concert of Paul McCartney on Maidan Nezalezhnosti]. (2019, August 31). In *Wikipedia*. http://uk.wikipedia.org/wiki/Концерт_Пола_Маккартні_на_Майдані_Незалежності [in Ukrainian].
- Skorokhod, O. (2012, June 25). *"Kraina mrii" vidbulasia z futbolom, ale bez faniv ["Kraina mrii" Took Place with Football, but without Fans]*. *Gazeta.ua*. http://gazeta.ua/articles/culture-photo/_krajina-mrij-vidbulasya-z-futbolom-ale-bez-faniv/442544 [in Ukrainian].
- Topolskyi, A. [Dj Tapolsky]. (2009, November 30). *Ideolohiia 2010 (final promo) [Ideologia 2010 (Final Promo)]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U7rSO5pDOjI> [in Ukrainian].
- Topolskyi, A. [Dj Tapolsky]. (2013, January 5). *Anatolii Tapolskyi – monoloh didzheia i hromadianyna [Anatolii Tapolskyi – a Monologue of a DJ and a Citizen]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Hqpc-0J2PCo> [in Russian].
- UNIAN. (2012, August 5). *Na vidkryttia yuvileinoho "KaZantypu" zikhalosia bilshe 20 tysiach liudei [More than 20,000 People Gathered for the Opening of the Anniversary "KaZantip"]*. <http://www.unian.ua/news/518660-na-vidkryttia-yuvileynogo-kazantypu-zjihalosya-bilshe-20-tisyach-lyudey.html> [in Ukrainian].
- Yastremsky, T. S. (2006). *Tantseval'naya elektronnyaya muzyka v khudozhestvennoi kul'ture rubezha XX-XXI vekov [Dance Electronic Music in the Artistic Culture of the Turn of the XX-XXI Centuries]* (PhD Dissertation). Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg [in Russian].

The article was received by the editorial office: 30.10.2020

**ЕЛЕКТРОННА
ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ**

Бондаренко Андрій Ігорович
*Концертмейстер,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна*

Метою роботи є з'ясування специфіки представлення електронної танцювальної музики (EDM) в культурному процесі України кінця 2000 – початку 2010-х років на основі вивчення Інтернет-видань, присвячених електронній танцювальній музиці, огляду найважливіших подій в EDM-культурі та осмислення найактуальніших музичних напрямів впродовж останніх двох десятиліть. Методологія дослідження включає описовий та інтерпретаційний підходи, статистичний аналіз, синтез та узагальнення зібраної інформації для створення цілісної наукової картини про побутування електронної танцювальної музики в українській культурі. Наукова новизна. Вперше досліджено фестивалі електронної танцювальної музики в Україні кінця 2000 – початку 2010-х років, висвітлено її специфіку, жанрове розмаїття та найпопулярніші напрями техно і хауз. Висновки. Виявлено, що найбільша популярність електронної танцювальної музики в Україні припадає на кінець 2000 – початок 2010-х років, коли її грали не тільки в танцювальних клубах, але й на фестивалях. Проаналізовано такі фестивалі EDM в Україні: «Республіка Казантип» (1997–2013), «Ідеологія» (2003–2013), «Ultrasonic» (2011–2014), «Гамселить» (2012–2019). Організатори кожного з цих фестивалів декларували опозиційну ідеологію, проте лише останній з названих фестивалів можна вважати повною мірою частиною українського культурного простору, тоді як інші були більше орієнтовані на російське або інтернаціональне світосприйняття. Встановлено, що кількість відвідувачів фестивалів EDM в Україні є вищою за аналогічні показники фестивалів класичної музики, але меншою за аналогічні показники поп-рокових заходів. Популярність EDM-фестивалів досягалася завдяки запрошенню популярних діджеїв з європейських країн. Виявлено, що після 2014 року активність фестивального життя EDM знизилася, але в той же час активізувалися творчі пошуки в експериментальних напрямках електронної музики.

Ключові слова: електронна танцювальна музика; українська музика; музичний фестиваль; музична культура України

**ЭЛЕКТРОННАЯ
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА
В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ**

Бондаренко Андрей Игоревич
*Концертмейстер,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Целью работы является выяснение специфики представления электронной танцевальной музыки (EDM) в культурном процессе Украины конца 2000 – начала 2010-х годов на основе изучения Интернет-изданий, посвященных танцевальной электронной музыке в Украине, обзора важнейших событий в EDM-культуре и осмысления наиболее актуальных музыкальных направлений на протяжении последних двух десятилетий. Методология исследования включает описательный и интерпретационный подходы, статистический анализ, синтез и обобщение собранной информации для создания целостной научной картины о бытовании электронной танцевальной музыки в украинской культуре. Научная новизна. Впервые исследованы фестивали электронной танцевальной музыки в Украине конца 2000 – начала 2010-х годов, проанализирована ее специфика, жанровое разнообразие и наиболее популярные направления техно и хаус. Выводы. Виявлено, что наибольшая популярность электронной танцевальной музыки в Украине приходится на конец 2000 – начало 2010-х годов, когда ее играли не только в танцевальных клубах, но и на фестивалях. Проанализированы такие фестивали EDM в Украине: «Республика Казантип» (1997–2013), «Идеология» (2003–2013), «Ultrasonic» (2011–2014), «Гамселить» (2012–2019). Организаторы каждого из этих фестивалей декларировали оппозиционную идеологию, но только последний из названных фестивалей можно считать в полной мере частью украинского культурного пространства, тогда как другие были более ориентированы на российское или интернациональное мировоззрение. Установлено, что количество посетителей фестивалей EDM в Украине превышает аналогичный показатель фестивалей классической музыки, но уступает аналогичным показателям поп-роковых мероприятий. Популярность EDM-фестивалей достигалась благодаря приглашению популярных диджеев из европейских стран. Виявлено, что после 2014 года активность фестивальной жизни EDM снизилась, но в то же время активизировались творческие поиски в экспериментальных направлениях электронной музыки.

Ключевые слова: электронная танцевальная музыка; украинская музыка; музыкальный фестиваль; музыкальная культура Украины

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220077

UDC 781.1:785.1]:[727:792.54

**RESEARCH OF THE SOUND
OF ORCHESTRAS IN THE CONCERT HALL
OF THE SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA
LVIV NATIONAL ACADEMIC OPERA
AND BALLET THEATRE**

Oleksandr Voitovych

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**ORCID: 0000-0001-9885-7173,**e-mail: acoconcert_lviv@ukr.net,**Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,**5, O. Nyzhankivskoho St., Lviv, Ukraine, 79000*

The purpose of the article is to offer a method of aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls based on the subjective perception of the sound of musical material. The research methodology is based on the following methods: analytical is used to study the scientific literature; theoretical – to define special terminology, describe the phenomena that occur during research and parameters used for the subjective assessment; empirical – while listening to orchestras in a concert hall with subsequent expert evaluation of the results; comparative – to compare the results of research; methods of analysis and synthesis – to process the results of research, and also the interviewing method – to get information from musicians and active listeners. The scientific novelty of the article is an attempt to give an aesthetic assessment of the sound of the orchestras in the concert hall of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre by studying the phenomenon of subjective perception of musical material. Conclusions. The study has demonstrated that the subjective assessment of the acoustics of concert halls requires the selection of evaluation criteria and the establishment of their relations with objective acoustic parameters. Subjective evaluation and objective parameters are correlated with each other and give a complete description of the sound of the orchestra in the concert hall. Subjective assessment of the acoustic quality of concert halls is fully confirmed by objective acoustic parameters. Its application can be considered justified. It has received a clear confirmation from the professional musicians. The verbal questioning among ordinary concert-goers has shown the one-sidedness of their assessments. They vary between “good” and “excellent” and thus, are less accurate.

Keywords: objective parameters; subjective assessment; evaluation criteria; concert hall's acoustics; correlation; concert hall; orchestra

Introduction

Objective acoustic parameters characterize acoustics of the enclosed space. In our study, this is the acoustics of the concert hall. These acoustic properties depend directly on size, shape, type of chairs, audience absorption, material of walls, ceiling and stage. It also depends on columns, niches, irregular boxes, statues on the upper side walls and fine-scale ornamentation of the lower sidewalls. Objective acoustic parameters include RT, EDT, C_{80} , G, IACC, BR, LF (Beranek, 2004, p. 20).

Many years of research has shown that the acoustic properties of concert halls cannot be characterized only by objective parameters. To get the full assessment of the hall acoustics, a subjective evaluation based on the criteria of the established sample is used. In particular, it is examined in the articles by L. Beranek (1995), M. Barron (1988), T. Hidaka (Hidaka & Beranek, 2000).

Recent research and publications analysis

- works in the field of musical acoustics I.A. Aldoshin, Sh. Ya. Vakhitov, A.P. Yefimov, A. Benade, A. Gade, A.C. Gade, L. Kinsler, W. Kuhl, R. Lindsay, J. Pierce, etc.;

- works in the field of acoustics of musical instruments and instrument science V.I. Kozhukhar, L.A. Kuznetsov, T. Rossing, etc.;

- works on psychoacoustics J. A. Altman, J. S. Vakhitov, X. R. Schiffman, J. Angus, J. Blauert, D. Howard, D. Roederer, E. Zwicker and others;

- objective methods of studying the acoustics of enclosed spaces M. Barron, T. Kamisiński, R. I. Kinash, A. Kulowski, L. Marshall, M. Morimoto, W. Ahnert, W. Schmidt, L. Beranek, W. Sabine, and others;

- research in the field of communication of subjective criteria for assessing the sound quality of music and the objective properties of closed environments M. Barron, L. Beranek, J. Belank, J. Blankenship, J. A. Hidaka, A. Fischetti, M. Schroeder, and others).

Purpose of the article

The purpose of this article is to offer a method of aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls based on the subjective perception of the sound of musical material.

Main research material

The Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre or Lviv Opera House (former name – the Grand City Theatre) was built in 1897–1900 under a project designed by Zygmunt Gorgolewski. (Pic. 1).



Picture 1. Concert Hall of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre

It was used for: opera, ballet, symphony music, chamber music, soloists, chorus.

The main structural elements of the building were made from local limestone (Polyansky quarry), the whole plinth – from solid Ternopil sandstone. *The walls* were plastered with lime mortar. Unlike other theatres of that time, from the exterior of the building it was impossible to draw a conclusion about the internal layout of the tiers. Its construction lasted three years and four months. The architectural style of the theatre is pseudo Renaissance, which is also called Viennese or Italian. In general, it is a mixture of different architectural styles. The hall had the horseshoe-shaped plan (lyre) (22.5 x 18.5m) and could host about 1 thousand people. *The stage* was raised to a height of about 1m regarding the first row and had two safety curtains, which weighed more than 12 tons and were purely decorative. *Decorations:* there were not only paintings and sculptures, but also luxurious fretwork, gilding, carving (sculptors P. Garasimovych, P. Viitovych, J. Giovanetti, E. Pidhirsky). *The ground floor boxes* were framed by columns. *The seating area:* seat backs and armrests were soft, upholstered in soft cloth. *The first balcony* was decorated with twenty unique paintings on gray marble. *The second balcony* was "supported" by Atlantes and Caryatids, *the third* – by Terminuses.

The concert hall of the Lviv Opera has been reconstructed several times. The last one took place in 2008. It included the replacement of the floor, upholstery elements and cosmetic repairs of the interior. Acoustic measurements of the interior, numerical modeling and laboratory tests of individual interior materials (boards, carpets, borders) were made to preserve the acoustic properties. It was observed that a good floor installation design provides the best sound absorption characteristics in the low frequency range (Kamisiński, 2010; 2012; Kinash et al., 2010). The architectural features of the studied hall are given in Table 1.

To improve the spectral characteristics and prevent the effect of the echo on the rear wall of the sub-balcony space, which has the shape of a semicircle, a sound-absorbing panel (Schröder-diffuser) was installed (Kamisiński, 2012).

Research of the sound of orchestras was done by attending live performances. Nearly 150 people participated in the survey. Among them were composers, conductors, musicians, musical critics, regular concert-goers. They filled in 80 (53%) questionnaire forms. In addition, a verbal questioning was conducted among ordinary concert-goers. The initial conditions for the sound evaluation were the following: the orchestras were professional and staffed with professional musicians, the instrumentation and performance were impeccable from the professional point of view. Therefore, such criteria as ensemble and arrangement (instrumentation) were not used in this case. The orchestra was placed in the orchestra pit.

Table 1

Architectural features of the studied hall													
L (M)	B (M)	H (M)	S (M ²)	S (M ²)	S (M ²)	S (M ²)	S (M ²)	V (M ³)	V (M ³)	V (M ³)	V (M ³)	V (M ³)	N
Floor	Floor	Floor	Full	Floor	Boxes	Stage	Orches- tra pit	Full	Floor	Stage	Orches- tra pit	Per person	Seats
22	18	15	590	190	400	420	65	16200	5500	10700	125	4,69	1012

Subjective assessment was carried out according to such criteria as: spatial impression, spatial perspective (liveness); width, binaural spatiality; timbre; clarity, transparency, intelligibility; loudness, dynamic range; intimacy; texture; sound balance; room support (musicians of orchestra); freedom from noise and distortions (Voitovych, 2018; Hoeg et al., 1997). Table 2 shows the questionnaire used for the evaluation of live performances.

Table 2

Questionnaire for the evaluation of live performances

Hall	Orchestra/ensemble	Title		
Member	Positions	Seat	Date	
№	Subjective criteria	What characterizes	Comments	Ranking
1	Spatial impression, spatial perspective (Liveness)	Spatial impression, sound perspective, depth, vitality, homogeneity of spatial sound, apparent room size		1-5
2	Width, binaural spatiality	Width, display width of the sound source, the horizontal width of feeling, localization of sound sources		1-5
3	Timbre	The richness of sound. Richness of spectrum down range (envelopment, warmth). Richness of spectrum upper range (grace, brightness), especially in a fast, full of music.		1-5
4	Clarity, transparency, intelligibility	Legibility melodic and harmonic lines, musical instruments certainty		1-5
5	Loudness, dynamic range	Sound level Difference between «p» and «f».		1-5
6	Intimacy	Closeness to the sound source. Smoothness or pied.		1-5
7	Texture	Uniformity of spatial sound		1-5
8	Sound balance	The soloist / orchestra. Between groups of instruments		1-5
9	Room Support (Musicians of orchestra)	Musicians' capacity to hear themselves and the rest of the orchestra.		1-5
10	Freedom from noise and distortions	External noise, ventilation noise, the noise of the public		1-5
11	Main impression			1-5

Participants were asked to rate the acoustic qualities of the hall on a scale of 1 to 5 (Table 3).

Table 3

Ranking scale				
Bad	Poor	Mediocre	Good	Very good/Excellent
1	2	3	4	5

Common descriptive terms are shown in Table 4.

Table 4

Common descriptive terms

№	Subjective criteria	Examples of common descriptive terms
1	Spatial impression, spatial perspective (Liveness)	Volume / narrow. Long / short
2	Width, binaural width	Wide / narrow. Big / Small
3	Timbre	Rich / poor. Warm / cold. Brilliant / dim
4	Clarity, transparency, intelligibility	Clean / muddy. Legibly / illegible
5	Loudness, dynamic range	Loud / quiet. Wide / narrow
6	Intimacy	Near / far
7	Texture	Smoothness / Pied
8	Sound balance.	Good balance / not balanced
9	Room Support (Musicians of orchestra)	Good / bad
10	Freedom from noise and distortions	Perceptible / imperceptible disturbances

The Figure 1 shows the general acoustic impression of composers, conductors, musicians, music critics, regular concert-goers from live performances. The verbal questioning, which was conducted among ordinary concert-goers, is shown in Figure 2.

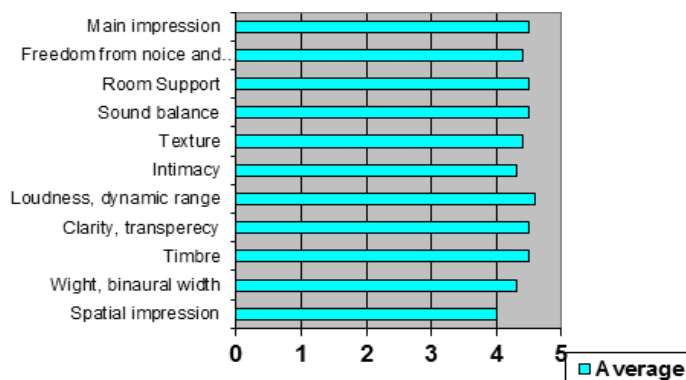


Figure 1. Average values of acoustical impression from live performances

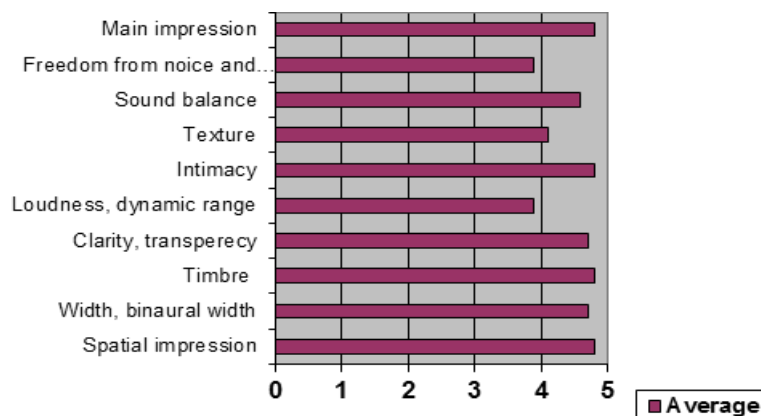


Figure 2. Average values of verbal questioning

Acoustical objective parameters were obtained from the Impulse Response in each measurement position and answer the recommendations and requirements specified in the Standard ISO 3382-2009¹. The objective parameters were: reverberation time RT_{30} , early decay time EDT, bass ratio BR, brightness Br, musical clarity C_{80} , definition D, strength factor G, centre time T_s , early lateral energy fraction LF_{E4} , and interaural cross-correlation coefficients $IACC_{E3}$. The draft of hall can be seen in Figure 3.

In our case, the source was sine sweep signal placed on stage on the center line of the hall. The hall was empty. A receiver position was placed to the left from the central line. The sources were located 2m above the stage and the

¹ ISO-3382-1: "Acoustics – Measurement of room acoustic parameters – Part 1: Performance spaces (ITD)". 2009.

microphones 1.5m above the ground. Impulse response has been studied by CATT-acoustic and EASERA software. Experts from the Department of Vibroacoustics of the Mining and Metallurgical Academy named after Stanislaw Staszyc in Krakow and Department of Architecture of Lviv Polytechnic participated in the acoustic measurements (Kamisiński, 2010; 2012; Kinash et al., 2010). Average objective acoustical parameters can be seen in Table 5.

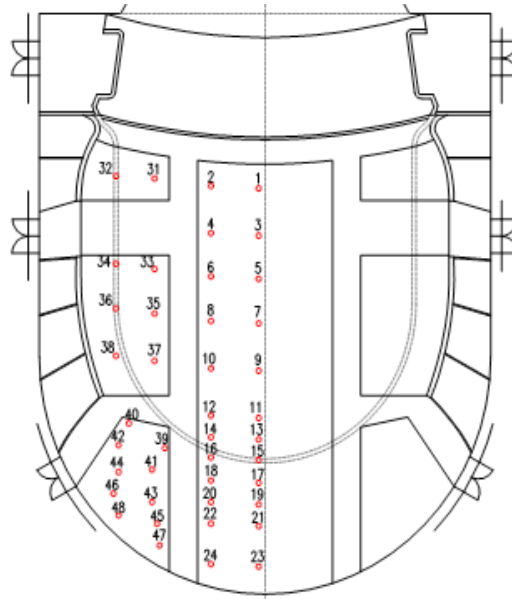


Figure 3. Concert hall plan and measuring points

Table 5

Average objective acoustical parameters

RT_{mid}	EDT_{mid}	BR	Br	C_{50}/C_{80}	D_{50}	G_{mid}	LFC_{E4}	ITDG	$IACC_{E3}$	$ST_{(sp)mid}$
1,23c	1,07c	1,12	0,81	1,7/5,01 дБ	60%	2,32дБ	0,6	24мс	0,25	-10дБ

Years of research into the acoustics of concert halls, with contributions of Beranek, Barron and other experts, have yielded the values of acoustic parameters that are best suited for listening to classical music. Most of them come from large theatres and concert halls around the world under the guise of acoustic comfort (Beranek, 2004, p. 491; Barron, 1988). They are listed in Table 6.

Table 6

Recommended objective acoustical parameters

ACOUSTICAL PARAMETER	RECOMMENDED VALUE
RT_{mid}	$1.8 < RT_{mid} < 2s$
EDT_{mid}	$EDT_{mid} \approx RT_{mid}$
BR	$1.10 \leq BR \leq 1.25$ (If $RT_{mid} = 2,2s$) $1.10 \leq BR \leq 1.45$ (If $T_{mid} = 1,8s$)
Br	$Br \geq 0,87$
C_{80}	$-4 < C_{80} < 0dB$
D	$D > 50\%$
G_{mid}	$4 < G_{mid} < 5,5dB$
Ts	60; 260ms
LF_{E4}	$LFC_{E4} \geq 0,19$
$IACC_{E3}$	$(1 - IACC_{E3}) \approx 0,70$
$ST_{(sup.)}$	$-14 \leq ST_{(sup.)mid} \leq -12,5dB$

Recommended objective acoustical parameters have some recommended values (Arias, 2013).

Subjective evaluation and objective acoustic parameters are used for the complete estimation of concert hall. Their correlations have been established after many years of research into room acoustics. Table 7 shows some correlations between them. ITDG (Initial Time Delay Gap) is determined from the impulse response (bursting balloon) and represents a valid value in the range of 20–40 ms.

Table 7

Correlations between subjective evaluation and objective acoustic parameters

№	Subjective criteria	Acoustic parameters	Comments
1	Spatial impression, spatial perspective (Liveness)	RTmid, EDTmid	confirmed
2	Width, binaural width	IACC _{E3} , LF _{E4}	partially confirmed
3	Timbre: bass level	BR	confirmed
4	Timbre: grace, brightness	Br	confirmed
5	Clarity, transparency, intelligibility	C ₈₀ , Ts	partially confirmed
6	Loudness, dynamic range	G	partially confirmed
7	Intimacy, texture	ITDG	confirmed
8	Room Support (Musicians of orchestra)	ST(sup.)	partially confirmed
9	Freedom from noise and distortions		confirmed

Conclusions

Basically, the sound of orchestral music in the Concert Hall of the Lviv Opera and Ballet Theatre received a good evaluation, as demonstrated by the subjective assessment and objective acoustic parameters. This sound is achieved by architectural decor in the form of small ornaments and columns with statues, niches, irregular boxes. It also depends on the size, shape, and type of chairs, audience absorption and material of walls, ceiling and stage. Slight deterioration of subjective perception can occur in the cavities of the sub-balcony space located near the rear walls, as a result of the focusing of sound waves. Evaluation of the acoustic quality of the halls as good indicates a more selective assessment of the musicians and is partly confirmed by the objective acoustic parameters. The verbal questioning conducted among ordinary concert-goers shows a slight difference in estimation from “good” to “excellent”. Therefore, the evaluation of the composers, conductors, musicians, musical critics and regular concert-goers better reflects the actual acoustic conditions.

References

- Arias, A. Y. (2013). Acoustical Parameters Comparison of Two Halls: "Teatro Argentino de La Plata" and "Teatro Margarita Xirgu". In *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (pp. 1-27). National University of Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. <https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083>.
- Barron, M. (1988). Subjective study of British Symphony Concert Halls. *Acustica*, 66(1), 1-14.
- Barron, M., & Marshall, A. H. (1981). Spatial Impression Due to Early Lateral Reflections in Concert Halls: The derivation of a Physical Measure. *Journal of Sound and Vibration*, 77(2), 211-232. [https://doi.org/10.1016/S0022-460X\(81\)80020-X](https://doi.org/10.1016/S0022-460X(81)80020-X).
- Beranek, L. (1995). Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes. *Acoustical Physics*, 41(5), 620-629.
- Beranek, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2>.
- Hidaka, T., & Beranek, L. (2000). Objective and Subjective Evaluations of Twenty-three Opera Houses in Europe, Japan, and the Americas. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 107(1), 368-383. <https://doi.org/10.1121/1.428309>.
- Hoeg, W., Christensen, L., & Walker, C. (1997). Subjective Assessment of Audio Quality – the Means and Methods within the EBU. *EBU Technical Review, Winter*, 40-50.
- Kamisiński, T. (2010). Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. *Acta Physica Polonica Series A*, 118(1), 78-82. <https://doi.org/10.12693/APhysPolA.118.78>.
- Kamisiński, T. (2012). Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. *Archives of Acoustics*, 37(3), 349-354. <https://doi.org/10.2478/v10168-012-0044-1>.

- Kinash, R., Kamisiński, T., Pilch, A., & Rubacha, J. (2010). Acoustic Aspects of the Lviv Theatre of Opera and Ballet Auditory Usage. *Architectus*, 2(28), 249-253.
- Voitovych, O. (2015). Kryterii Otsinky Khudozhnoi Yakosti Zvukovoho Materialu v Epokhu Tsyfrovoykh Tekhnolohii [Criteria for Evaluating the Artistic Quality of Audio Material in the Digital Age]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 21(2), 194-197 [in Ukrainian].
- Voitovych, O. (2018). Kryterii Otsiniuvannia Zvuchannia Orkestru v Kontsertnykh Zalakh [Criteria for Evaluating the Sound of an Orchestra in Concert Halls]. *Ukrainska Muzyka*, 3(29), 94-98 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 27.10.2020

**ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУЧАННЯ
ОРКЕСТРІВ У КОНЦЕРТНОМУ ЗАЛІ
ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ
ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ СОЛОМІЇ
КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

Войтович Олександр Орестович
Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
Львів, Україна

Мета дослідження полягає в тому, щоб запропонувати метод естетичної оцінки акустичних властивостей концертних залів, заснований на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу. Методологію дослідження складають методи: аналітичний – у вивченні наукової літератури; теоретичний – для визначення спеціальної термінології, опису явищ, що мають місце під час проведення досліджень, параметрів за якими здійснюється суб'єктивна оцінка; емпіричний – при прослуховуванні оркестрів у концертному залі з подальшою експертною оцінкою результатів; компаративний – у процесі порівняння результатів досліджень; методи аналізу і синтезу – для опрацювання результатів дослідження, а також метод інтерв'ювання – для отримання інформації від музикантів та активних слухачів. Наукова новизна дослідження полягає у спробі дати естетичну оцінку звучання оркестрів на живо у концертному залі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької шляхом дослідження явища суб'єктивного сприйняття музичного матеріалу. Висновки. З'ясовано, що суб'єктивна оцінка акустики концертних залів вимагає вибору критеріїв оцінки та встановлення їхнього зв'язку з об'єктивними акустичними параметрами. Суб'єктивна оцінка разом з об'єктивними параметрами корелюються між собою, – тому дають повну характеристику звучанню оркестру в концертному залі. Суб'єктивне оцінювання акустичної якості концертних залів повністю підтверджується об'єктивними акустичними параметрами. Застосування його можна вважати виправданим. Особливо точне підтвердження воно отримало серед музикантів фахівців. Усне опитування, проведене серед любителів-непрофесіоналів симфонічної музики, показало односторонність їх оцінок. Вони варіюються в межах «добре» і «відмінно», тому є менш точними.

Ключові слова: об'єктивні параметри; суб'єктивна оцінка; критерії оцінки; акустика концертного залу; кореляція; концертний зал; оркестр

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЗВУЧАНИЯ
ОРКЕСТРОВ В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ
ЛЬВОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ
И БАЛЕТА ИМЕНИ СОЛОМИИ
КРУШЕЛЬНИЦКОЙ**

Войтович Александр Орестович
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель исследования заключается в том, чтобы предложить метод эстетической оценки акустических свойств концертных залов, основанный на субъективном восприятии звучания музыкального материала. Методологию исследования составляют следующие методы: аналитический – в изучении научной литературы; теоретический – для определения специальной терминологии, описания явлений, имеющих место при проведении исследований, параметров по которым осуществляется субъективная оценка; эмпирический – при прослушивании оркестров в концертном зале с последующей экспертной оценкой результатов; компаративный – в процессе сравнения результатов исследований; методы анализа и синтеза – для обработки результатов исследования, а также метод

інтерв'ювання – для отримання інформації від музикантів і активних слухачів. Наукова новизна дослідження заключається в спробі дати естетичну оцінку звучання оркестрів вживую в концертному залі Львівського національного академічного театру опери і балету імені Соломії Крушельницької шляхом дослідження явища суб'єктивного сприйняття музичного матеріалу. Висновки. Виявлено, що суб'єктивна оцінка акустики концертних залів потребує вибору критеріїв оцінки і встановлення їх зв'язу з об'єктивними акустичними параметрами. Суб'єктивна оцінка поряд з об'єктивними параметрами корелюються між собою, – тому дають повну характеристику звучанню оркестра в концертному залі. Суб'єктивне оцінювання акустичного якості концертних залів підтверджується об'єктивними акустичними параметрами. Застосування його можна вважати обґрунтованим. Особливо точне підтвердження воно отримало серед музикантів спеціалістів. Устний опитування, проведене серед любителів-непрофесіоналів симфонічної музики, показало обмеженість їх оцінок. Вони варіюються в межах «хорошо» і «отлично», тому є менш точними.

Ключові слова: об'єктивні параметри; суб'єктивна оцінка; критерії оцінки; акустика концертного залу; кореляція; концертний зал; оркестр

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220085

УДК 781.22:7.038.55"195/20"

**ІННОВАЦІЙНІ ЗВУКОВІ ТЕХНОЛОГІЇ
ПРОСТОРОВОЇ ЗВУКОПЕРЕДАЧІ:
РЕТРОСПЕКТИВА ЗВУКОВИХ
ІНСТАЛЯЦІЙ**

Волкомор Віталій Вікторович

Викладач,

ORCID: 0000-0003-2401-3079,

e-mail: wolkomor2@gmail.com,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – визначити особливості розвитку мистецтва звукової інсталяції в контексті концепцій акустичного простору другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Методи дослідження. Застосовано міждисциплінарну методологію критичного просторового аналізу та критичних досліджень в музиці для вивчення концепцій простору й місця, що стали основою для практики звукової інсталяції в середині ХХ – на початку ХХІ ст.; системний та еволюційний методи, що посприяли розгляду музичної інсталяції в загальній філософсько-онтологічній площині з метою отримання результатів, корисних у музичних та суміжних науках. Наукова новизна. Досліджено особливості формування й розвитку мистецтва звукової інсталяції крізь призму концепцій акустичного простору другої половини ХХ – початку ХХІ ст.; вперше у вітчизняному мистецтвознавстві сутнісні основи звукової інсталяції виявляються в контексті трактування концепції відображеного звукового об'єкту, альтернативних та розширених концепцій простору, зокрема концепції простору як суспільного виробництва; розглянуто поняття «просторовий звук», «просторова музика» та «музична інсталяція»; засоби звукової онтології проаналізовано в безпосередньому зв'язку з онтологіями простору й місця. Висновки. Дослідження виявило, що концепції акустичного простору середини ХХ ст., базуючись на бінарних конструкціях чоловіче/жіноче, раціональне/ірраціональне та західне/незахідне, з метою формулювання ідеї акустичного простору як чуттєвого й хаотичного, що виникло для сприйняття раціонального та впорядкування візуального простору, репрезентували великий проект в межах західної музичної композиції: відродження раціонального, логічного та об'єктивного стосовно звучання. Використання звуку як основного медіа сприяє розкриттю унікальних можливостей мистецтва інсталяції, органічно поєднуючи властивості простору й місця з характеристиками звуку та специфікою сприйняття людиною різноманітних його атрибутів, пропонуючи новаторський взаємозв'язок акустичного простору з його історичними, соціальними, нарративними, тактильними й фізичними аспектами.

Ключові слова: звукова інсталяція; простір; місце; звук; звукопередача; «просторовий звук»

Вступ

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. активізуються дослідження різноманітних аспектів звукового мистецтва, проте проблематика звукової інсталяції, через її граничне положення на межі музики та образотворчого мистецтва, не отримала відповідного наукового осмислення. Результатом цього є різюча невідповідність між академічним розумінням мистецтва звукової інсталяції та його масштабною популяризацією в сучасному соціомистецькому просторі. Серед представлених у сучасному вітчизняному та зарубіжному науковому вимірі праць, проблематика яких корелює з темою даної статті, назвемо дослідження Р. Мінарда «Мистецтво звукової інсталяції» (1996), Г. Оузонян «Втілений звук: слухова архітектура і тіло» (2006) та «Звукове мистецтво і просторові практики: розміщення мистецтва звукової інсталяції» (2008), В. Пулкі та ін. «Просторовий звук та віртуальна акустика» (2007), Р. Марторана «Просторове уявлення мовчазного джерела звуку» (2017), а також статті О. Ландяк «Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва» (2015), К. Станіславської «Звукова інсталяція у просторі вличного мистецтва» (2017), в яких розглядається проблематика організації звукових об'єктів у фізичні простори, перетворення соціальних просторів за допомогою звуку, використання звуку для розкриття виміру тіла та ін.

Проте окремі наукові публікації українських та зарубіжних учених, присвячені дослідженню теорії та історії звукової інсталяції не висвітлюють усіх аспектів означеного питання.

На відміну від багатьох музичних творів, звукові інсталяції організують звуки в просторі, відповідно вони вимагають нових теоретичних та аналітичних моделей, враховуючи просторове розміщення звуку. Аналіз досліджень доводить, що існуючі дискурси про «просторовий звук» надають перевагу технічному опису локалізації звуку. У даному дослідженні концепції простору інтерпретуються в соціокультурному аспекті.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю заповнити лакуну в українському академічному вимірі стосовно мистецтва звукової інсталяції.

Наукова новизна полягає в тому, що як доповнення до розробки альтернативної та критичної історії мистецтва звукової інсталяції, у статті використано міждисциплінарну методологію критичного просторового аналізу та критичних досліджень у музиці для вивчення концепцій простору та місця, що стали основою для практики звукової інсталяції в середині ХХ – на початку ХХІ ст. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві сутнісні основи звукової інсталяції виявляються в контексті трактування концепції відображеного звукового об'єкту, альтернативних та розширених концепцій простору, зокрема концепції простору як суспільного виробництва; розглянуто поняття «просторовий звук», «просторова музика» та «музична інсталяція»; засоби звукової онтології проаналізовано в безпосередньому зв'язку з онтологіями простору й місця.

Мета статті

Визначити особливості розвитку мистецтва звукової інсталяції в контексті концепцій акустичного простору другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад матеріалу дослідження

Звукові інсталяції – це особливий жанр саунд-арту, в якому поєднано властивості простору, характеристики звуку та особливий модус захопленості глядача, який одночасно є слухачем. Даний мистецький феномен, що в першу чергу пов'язаний з відтворенням та сприйняттям простору і місця, доцільно розглядати в межах галузі «ситуативних звукових практик» – будь-яких музичних або звукових практик, що підкреслюють просторові аспекти звукового досвіду та враховують не лише аспекти штучного середовища, архітектури та соціальних просторів, а й часовий вимір простору, виражений через пам'ять та історію.

У даній статті спираємося на критичну просторову теорію дослідження ідеї про те, що простір та місце є соціальними та культурними продуктами.

До 70-х рр. ХХ ст. термін «простір» використовувався переважно для опису геометричних об'ємів та форм, означених аксіомами евклідової геометрії. Лише в 1974 р. французький філософ А. Лефевр (Lefebvre, 1991, с. 23) у праці «The Production of Space» запропонував власне розуміння поняття просторовості, що включає тіло, дію та сконструйоване середовище, стверджуючи, що простір створюється в межах діалектичних відношень між соціальною дією та просторовим оформленням, відповідно є соціальною конструкцією, а не абсолютним або природним явищем.

На сучасному етапі термін «простір» все частіше відноситься до детериторіальних форм, неспецифічних явищ, а «місце» зазвичай використовують для опису локалізованих, територіальних явищ (Lippard, 1997, с. 7). Вирішальну роль в розробці словника для опису нового досвіду простору і місця, що виникає в сучасних інформаційних культурах, відіграли теоретики і філософи нових медіа – М. Маклюен, П. Леві, П. Вірілію та Д. Харауей, а критичні концепції простору і місця в контексті сучасних мережових суспільств належать М. Кастальсу та М. Оге (Couldry & McCarthy, 2004; Levy, 2001). На основі їх наукових праць, можемо визначити, що простір (як багатоманітні, динамічні та гібридні соціокультурні умови виробництва) використовується для опису загальних та сталих форм організації, а місце фокусує приватне, ситуативне і миттєве, тому завжди знаходиться в русі та є змінним. Оскільки простір та місце породжують одне одного, існує постійна взаємодія між приватним і загальним, миттєвим та тривалим.

У даному формулюванні простір та місце розуміються як взаємовигідні – простір може відображуватися в термінах реальних та уявних відстаней.

В 1958 р. найвідоміший теоретик в галузі ЗМІ М. Маклюен висловив припущення про існування двох різноманітних бінарних структур сприйняття, що керують уявленням освічених та неосвічених суспільств. Дослідник означив ці структури як «візуальний простір» та «акустичний простір» (Carpenter

& McLuhan, 1972, с. 42), наголошуючи, що коли візуальний простір структурує західну думку – лінійну, впорядковану та визначену, акустичний простір структурує «розум примітивної істоти, відповідно не має сенсу, напряму і горизонту» (McLuhan, 1972, с. 189). Паралельно композитори та звукорежисери, які працювали в межах зародження традицій електроакустичної музики, розробляли нові технології, з метою створення в хаотичному акустичному просторі відсутній горизонт, розробивши такі пристрої (наприклад, «puritred'espace», що дозволяв виконавцю спрямовувати попередньо записаний звук на кілька динаміків під час живого виступу), надаючи звуку перспективу, лінійний порядок та сприяючи ефективній візуалізації акустичного простору.

Есенціалістські та універсальні концепції акустичного простору в просторовій музичній композиції середини ХХ ст., теорії медіа та архітектурі засновувалися на таких дедуктивних бінарних зв'язках як чоловіче/жіноче, раціональне/іраціональне та західне/незахідне, щоб сформулювати ідею акустичного простору як чуттєвого і хаотичного, що виникло для сприйняття раціонального та впорядкування візуального простору (Ouzounian, 2008, с. 56). Спираючись на означені бінарні конструкції, тогочасні концепції акустичного простору репрезентували великий проект в межах західної музичної композиції: відродження раціонального, логічного та об'єктивного стосовно звучання.

Можливість створювати «просторову музику» з'явилася після Другої світової війни, коли магнітна стрічка стала комерційно доступною, оскільки саме вона пропонувала еквівалент між часом та простором в середовищі звуку (музичний час можна було виміряти з точки зору фізичної відстані – довжини стрічки). Композитори прагнули використовувати цю новоявлену пластичність звукових матеріалів, відповідно трансформували власні музичні практики в межах мови та естетики скульптури.

Під час Всесвітньої виставки в Брюсселі (1958 р.) у павільйоні Філіпс було інстальовано «Електронну поему» – автором концептуальної основи восьмихвилинного мультимедійного видовища був Ле Корбюзьє, який задумав його як «поєднання звуку, світла, кольору та ритму» у формі електронного вірша. Архітектуру павільйону та двоххвилинну інтерлюдію «Concrete P. N» розробив Я. Ксенакіс, а безпосередньо звуковий твір – франко-американський композитор Е. Варезе.

О. Маттіс (Mattis, 1992, с. 558) акцентує, що Е. Варезе розробляв естетику просторової музики з 1930-х рр. – знакова просторова музична композиція, що зазвичай теоретизується як набір звукових геометрій, використовувала концептуальні тропи у власних багатопланових співставленнях акустичного та візуального простору. З одного боку, музика втілювала в собі примітивну естетику–чуттєвість і була відображена на «акустичному» терміні акустичної/візуальної двоїстої системи, а з другого – «Електронна поема» прагнула визначити місцезположення «звукових об'єктів» у порожньому евклідовому просторі, що було концептуально виявлено на «візуальному» терміні акустичного/візуального бінарного. Відповідно даний музичний твір було спрямовано на надання акустичному простору якостей, що були пов'язані з простором візуальним: розбірливість, раціональність та визначеність. Іншими словами, проєкт з «візуалізації», а відповідно і раціоналізації та територіалізації звукових об'єктів було виконано з метою прирівняння музики до рівня інших форм візуальної культури. Е. Варезе прагнув звільнити західну музику від багатьох обмежень: системи з однаковими темпами, обмежених динамічних діапазонів, тональної мови, переваги в розвитку мелодії перед тембральною модуляцією. Він прагнув звільнити музику, щоб вона могла випромінювати «відчуття звукової проєкції в просторі»: «насправді в музиці три виміри: горизонтальний, вертикальний та динамічні збільшення і зменшення. Я додам четвертий, звукову проєкцію – це відчуття, що звук не лишає нам надії на відображення, відчуття, схоже на те, що викликається променями світла, при випромінюванні сильним прожектором – для вуха, як для ока, це відчуття проєкції, мандрівка у космос» (Varèse, 2004, с. 18-19). Відповідно концепції Е. Варезе, просторова музика не пов'язана з дискретними маніпуляціями мелодичного і гармонічного розвитку, а її повноцінне вираження, що могло б розвинути як структурне ціле – це логічна, розбірлива система.

В середині ХХ ст. концепція відображеного звукового об'єкту була прийнята в західних музичних традиціях. Водночас було сформульовано альтернативні та розширені концепції простору. Серед них була ідея простору як суспільного виробництва, яку досліджували художники- та філософи-ситуаціоналісти, зокрема А. Лефевр. Запропонована ними «цілісна художня діяльність майбутнього» пропонувала інструменти для поєднання та інтегрування життя з середовищем в процесі поєднання з «культурою в цілому». В праці «The Production of Space» А. Лефевр (Lefebvre, 1991, с. 2) наголошує, що створенню простору сприяють три процеси: просторові практики (процеси виробництва та відтворення, тобто влада і культура), репрезентації простору (як простір репрезентований в мові) та репрезентативний простір (живе, повсякденне сприйняття простору). Заохочуючи альтернативні простори та форми, він підтримував таємні просторові практики і шукав у мистецтві приклади розширеного просторового уявлення.

Г. Узунян (Ouzounian, 2008, с. 282) стверджує, що витoki звукової інсталяції полягають не в якомусь одному творі або митці, а в мережі ідей та практик, що змогли вивести просторове уявлення на перший план західного мистецтва і музики в середині ХХ ст.

Появу наприкінці 1960-х рр. терміну «мистецтво звукової інсталяції» в сучасних дискурсах звукового мистецтва приписують американському перкусіоністу, звукорежисеру М. Нойхаусу, який визначає його як твори, в яких «немає початку і кінця», а звуки «поміщені в простір, а не у час» (Ouzounian, 2006, с. 73). За М. Нойхаусом звукові інсталяції позиціонувалися як вид мистецтва, що може перетинатися з повсякденним життям публіки та змінювати їх ставлення до буденних просторів, в яких вони проживають. В 1967 р. він створює першу звукову інсталяцію «Drive-InMusic» – установку було розміщено у звичному просторі (узбіччі дороги на Буффало), а слухачі чули комбінації синусоїдальних тонів, що несподівано відтворювалися їх автомобільними радіоприймачами та залежали від таких умов навколишнього середовища як вологість та світло.

Натомість сучасні дослідники визначають звукові інсталяції як «просторово-організовані звукові твори», що включають широкий набір практик, варіюючися від просторової музичної композиції до скульптури звукового перформансу» (Ouzounian, 2008, с. 283).

На думку звукорежисера і теоретика мистецтва звукозапису Р. Мінара (Minard, 1996), звукові інсталяції – це роботи, що «артикулюють» та «зумовлюють» простір, відповідно доцільно розглядати їх як частину категорії інсталяційного мистецтва: «в звуковій інсталяції ми знаходимо цю особливу якість взаємовідносин, що виражається між аудіо, відео та/або архітектурними елементами, для яких задумано твір, а також між звуком, простором і спостерігачем» (с. 9).

Локалізація звуку заснована на акустичних і не акустичних сигналах, що інтегровані в мозок, з метою отримання більш точного просторового уявлення слухової сцени. В деяких випадках фізичні об'єкти сприймаються слухачем як потенційні джерела звуку (Martorana, 2017, с. 1).

Позиціонуємо звукову інсталяцію як просторово організований звуковий твір, що надає перевагу концепціям та досвіду простору і місця; може бути статичними або мобільними, включати елементи виконання, запису або трансляції; може репрезентуватися в кількох просторах і часах (реальних, віртуальних та уявних), відбуватися в галереях, музеях, електронних мережах та різноманітних нетрадиційних місцях.

Дослідники стверджують, що серйозний економічний бар'єр до 80-х рр. ХХ ст. не сприяв розвитку звукових інсталяцій та саунд-арту в цілому (Луцьянова, 2015, с. 78), оскільки звукооброблююча та звуковідтворююча техніка була досить дорогою і лише масове поширення персональних комп'ютерів та MIDI – цифрового інтерфейсу музичних інструментів – дозволило художникам розпочати активний розвиток різноманітних форм мистецтва звуку, спровокувавши хвилю різноманітних саунд-практик (Schedel & Uroskie, 2001, с. 4).

З кінця 1960-х рр. американський композитор М. Амахер створює звукові інсталяції для конкретних місць, що виробляють різноманітні психоакустичні ефекти. В 1999 р. вона випустила компакт-диск із записом деяких інсталяцій, акцентуючи, що слухати їх потрібно лише через динаміки, а не навушники (це пов'язано зі специфікою психоакустичних ефектів, які можуть бути досягнуті лише за умови розвитку звуків у фізичних архітектурних просторах).

Натомість австрійський архітектор і художник звукової інсталяції Б. Лейтнер у 2003 р. випустив компакт-диск «KÖPFRAUME», призначений для прослуховування через навушники, а не через динаміки, оскільки звукові композиції вміщують «тривимірні звукові скульптури», що утворюються у внутрішньому просторі слухача.

Початок ХХІ ст. ознаменувався активізацією виставок звукового мистецтва, серед яких назвемо «Мистецтво звуку» (Лондон, Галерея Хейворд, 27 квітня – 18 червня 2000 р.), «Sonic Process: Нова географія звуку» (Париж, Центр Жоржа Помпиду, 16 жовтня 2002 р. – 6 січня 2003 р.), «Сини Люм'єрів: Історія звуку в мистецтві ХХ століття» (Париж, Центр Жоржа Помпиду, 22 вересня 2004 р. – 3 січня 2005 р.), «Soundings: A Contemporary Score» (Нью-Йорк, МоМА, 10 серпня – 3 листопада 2013 р.), «Open Museum. Open City» (Рим, МАХХІ, 24 жовтня – 30 листопада 2014 р.) та ін., а також зростанням кількості фестивалів звукового мистецтва, наприклад, австралійський «Liquid Arts», американські «Sonic Circuits» та «Outer Ear», німецькі «Klang-Kunst Festival», канадський «Sound Travels», японський «Хебес Sound Arts» та ін.

На сучасному етапі аудіо технології досягли високого рівня розвитку, відповідно багато монофонічних характеристик звуку, зокрема частотний спектр та часова структура можуть відтворюватися за допомогою сучасних мікрофонів та гучномовців з такою якістю, що слухач не зможе вловити різницю між оригіналом та відтворенням.

Висновки

Дослідження виявило, що концепції акустичного простору середини ХХ ст., ґрунтуючись на бінарні конструкції чоловіче/жіноче, раціональне/іраціональне та західне/незахідне, з метою формулювання ідеї акустичного простору як чуттєвого і хаотичного, що виникло для сприйняття раціонального та впорядкування візуального простору, репрезентували великий проєкт в межах західної музичної композиції: відродження раціонального, логічного та об'єктивного стосовно звучання. Використання звуку як основного медіа сприяє розкриттю унікальних можливостей мистецтва інсталяції, органічно поєднуючи властивості простору та місця з характеристиками звуку та специфікою сприйняття людною різноманітних його атрибутів, пропонуючи новаторський взаємозв'язок акустичного простору з його історичними, соціальними, нарративними, тактильними та фізичними аспектами. Внаслідок аналізу протиріччя між простором і місцем, що сформульовані в просторово-організованих звукових творах виявлено, що мистецтво звукової інсталяції протягом історії розвитку рухається у напрямку від «простору» до «місця», або від абсолютного та універсального до раптового і приватного.

Перспективи подальших досліджень полягають в осмисленні інноваційних звукових технологій просторової звукопередачі, що використовуються в процесі оформлення аудіовізуальних інсталяцій. На нашу думку, це дозволяє виявити специфіку їх застосування на сучасному етапі відповідно особливостям внутрішніх та зовнішніх просторів, а також надати уявлення про деякі тенденції розвитку мистецтва звукової інсталяції в ретроспективі.

Список використаних джерел

- Лукьянова, О. Я. (2015). К проблеме феноменологии звука. *Артикульт*, 18(2), 77-85. <http://articult.rsuh.ru/articult-18-2-2015/o-y-lukyanova-to-the-problem-of-the-phenomenology-of-sound.php>.
- Carpenter, E., & McLuhan, M. (1972). Acoustic Space. In E. Carpenter & M. McLuhan (Eds.), *Explorations in Communication: An Anthology* (pp. 65-70). Beacon Press.
- Couldry, N., & McCarthy, A. (Eds.). (2004). *Mediaspace: Place, Scale, and Culture in a Media Age*. Routledge.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.
- Levy, P. (2001). *Cyberculture* (R. Bononno, Trans.). University of Minnesota Press.
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New Press.
- Martorana, R. (2017). Spatial Representation of a Silent Sound Source. *Sound and space 2016/2017*. Institute of Sonology, Royal Conservatoire, Hague. https://www.researchgate.net/publication/332060570_Spatial_Representation_of_a_Silent_Sound_Source.
- Mattis, O. (1992). Varèse's Multimedia Conception of Deserts. *The Musical Quarterly*, 76(4), 557-583. <https://doi.org/10.1093/mq/76.4.557>.
- McLuhan, M. (1972). Five Sovereign Fingers Taxed the Breath. In E. Carpenter & M. McLuhan (Eds.), *Explorations in Communication: An Anthology* (pp. 207-208). Beacon Press.
- Minard, R. (1996). *Sound Installation Art*. Institut für Elektronische Musik (IEM) an der Hochschule für Musik und darstellen de Kunst.
- Ouzounian, G. (2006). Embodied Sound: Aural Architecture and the Body. *Contemporary Music Review*, 25(1/2), 69-79.
- Ouzounian, G. (2008). *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958* (PhD Dissertation). University of California, San Diego.
- Pulkki, V., Faller, C., Härmä, A., Lokki, T., & Bruijn, W. de. (2007). Spatial Sound and Virtual Acoustics. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*, 2007, Article 072647. <https://doi.org/10.1155/2007/72647>.
- Schedel, M., & Uroskie, A. V. (2011). Introduction: Sonic Art and Audio Cultures: Writing about Audiovisual Culture. *Journal of Visual Culture*, 10(2), 1-8. <https://doi.org/10.1177/1470412911402879>.
- Varèse, E. (2004). The Liberation of Sound. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 17-21). Continuum.

References

- Carpenter, E., & McLuhan, M. (1972). Acoustic Space. In E. Carpenter & M. McLuhan (Eds.), *Explorations in Communication: An Anthology* (pp. 65-70). Beacon Press [in English].
- Couldry, N., & McCarthy, A. (Eds.). (2004). *Mediaspace: Place, Scale, and Culture in a Media Age*. Routledge [in English].

- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell [in English].
- Levy, P. (2001). *Cyberculture* (R. Bononno, Trans.). University of Minnesota Press [in English].
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New Press [in English].
- Lukianova, O. Ya. (2015). К проблеме феноменологии звука [Towards a Phenomenology of Sound]. *Artikult*, 18(2), 77-85. <http://articult.rsuh.ru/articult-18-2-2015/o-y-lukyanova-to-the-problem-of-the-phenomenology-of-sound.php> [in Russian].
- Martorana, R. (2017). Spatial Representation of a Silent Sound Source. *Sound and space 2016/2017*. Institute of Sonology, Royal Conservatoire, Hague. https://www.researchgate.net/publication/332060570_Spatial_Representation_of_a_Silent_Sound_Source [in English].
- Mattis, O. (1992). Varèse's Multimedia Conception of Deserts. *The Musical Quarterly*, 76(4), 557-583. <https://doi.org/10.1093/mq/76.4.557> [in English].
- McLuhan, M. (1972). Five Sovereign Fingers Taxed the Breath. In E. Carpenter & M. McLuhan (Eds.), *Explorations in Communication: An Anthology* (pp. 207-208). Beacon Press [in English].
- Minard, R. (1996). *Sound Installation Art*. Institut für Elektronische Musik (IEM) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst [in English].
- Ouzounian, G. (2006). Embodied Sound: Aural Architecture and the Body. *Contemporary Music Review*, 25(1/2), 69-79 [in English].
- Ouzounian, G. (2008). *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958* (PhD Dissertation). University of California, San Diego [in English].
- Pulkki, V., Faller, C., Härmä, A., Lokki, T., & Bruijn, W. de. (2007). Spatial Sound and Virtual Acoustics. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*, 2007, Article 072647. <https://doi.org/10.1155/2007/72647> [in English].
- Schedel, M., & Uroskie, A. V. (2011). Introduction: Sonic Art and Audio Cultures: Writing about Audiovisual Culture. *Journal of Visual Culture*, 10(2), 1-8. <https://doi.org/10.1177/1470412911402879> [in English].
- Varèse, E. (2004). The Liberation of Sound. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 17-21). Continuum [in English].

Стаття надійшла до редакції: 29.09.2020

**ИННОВАЦИОННЫЕ ЗВУКОВЫЕ
ТЕХНОЛОГИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ
ЗВУКОПЕРЕДАЧИ: РЕТРОСПЕКТИВА
ЗВУКОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ**

Волкомор Виталий Викторович
Преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – определить особенности развития искусства звуковой инсталляции в контексте концепций акустического пространства второй половины XX в. – начала XXI века. Методы исследования. Применена междисциплинарная методология критического пространственного анализа и критических исследований в музыке для изучения концепций пространства и места, ставшие основой для практики звуковой инсталляции в середине XX – начала XXI в.; системный и эволюционный методы, которые способствовали рассмотрению музыкальной инсталляции в общей философско-онтологической плоскости с целью получения результатов, полезных в музыкальных и смежных науках. Научная новизна. Исследованы особенности формирования и развития искусства звуковой инсталляции сквозь призму концепций акустического пространства второй половины XX – начала XXI в.; впервые в отечественном искусствоведении сущностные основы звуковой инсталляции оказываются в контексте трактовки концепции отраженного звукового объекта, альтернативных и расширенных концепций пространства, в частности концепции пространства как общественного производства; рассмотрено понятие «пространственный звук», «пространственная музыка» и «музыкальная инсталляция»; средства звуковой онтологии проанализированы в непосредственной связи с онтологиями пространства и места. Выводы. Исследование показало, что концепции акустического пространства середины XX в., основываясь на бинарных конструкциях мужское / женское, рациональное / иррациональное и западное / незападное, с целью формулирования идеи акустического пространства как чувственного и хаотичного, возникшего для восприятия рационального и упорядочения визуального пространства, представляли большой проект в пределах западной музыкальной композиции: возрождение рационального, логического и объективного относительно звучания. Использование звука в качестве основного медиа способствует

раскрытию уникальных возможностей искусства инсталляции, органично сочетая свойства пространства и места с характеристиками звука и спецификой восприятия человеком различных его атрибутов, предлагая новаторскую взаимосвязь акустического пространства с его историческими, социальными, нарративными, тактильными и физическими качествами.

Ключевые слова: звуковая инсталляция; пространство; место; звук; звукопередача; «пространственный звук»

**INNOVATIVE SOUND TECHNOLOGIES
OF SPATIAL SOUND TRANSMISSION:
A RETROSPECTIVE OF SOUND
INSTALLATIONS**

Vitalii Volkomor

Lecturer,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the development of the art of sound installation in the context of the concepts of acoustic space in the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Research Methodology. The interdisciplinary methodology of critical spatial analysis and critical research in music has been applied to study the concepts of space and place, which became the basis for the practice of sound installation in the middle of the 20th century and the beginning of the 21st; systemic and evolutionary methods that have contributed to the consideration of the musical installation in the general philosophical and ontological plane in order to obtain the results useful in music and related sciences. Scientific Novelty. The peculiarities of the formation and development of the art of sound installation through the prism of the concepts of acoustic space of the second half of the 20th – beginning of the 21st century have been studied; for the first time in Ukrainian art studies, the essential foundations of sound installation are revealed in the context of the interpretation of the concept of a reflected sound object, alternative and extended concepts of space, in particular, the concept of space as a social production; the concepts of “spatial sound”, “spatial music” and “musical installation” have been considered; the means of sound ontology have been analysed in direct connection with the ontologies of space and place. Conclusions. The study has revealed that the concepts of acoustic space of the middle of the 20th century, based on the binary constructions male/female, rational/irrational and Western/non-Western, in order to formulate the idea of acoustic space as sensual and chaotic, which arose for the perception of rational and ordering of visual space, represented a large project within the Western musical composition: the revival of rational, logical and objective as to the sounding. The use of sound as the main media contributes to the disclosure of the unique possibilities of the art of installation, organically combining the properties of space and place with the characteristics of sound and the specificity of human perception of its various attributes, offering an innovative relationship of acoustic space with its historical, social, narrative, tactile and physical qualities.

Keywords: sound installation; space; place; sound; sound transmission; “spatial sound”

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220093

UDC 781.7(477+438):398(477.85/.87)

**STYLISTIC AND GENRE ELEMENTS
OF HUTSUL AND GURAL FOLKLORE
IN THE WORKS OF UKRAINIAN
AND POLISH COMPOSERS**

Viktoriia Danylets

*PhD student, concertmaster;**ORCID: 0000-0002-3070-1778,**e-mail: danylets1985@gmail.com,**Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,**57, Shevchenka St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000*

The purpose of the article is to find out the key features for authentic music of the mountain areas in Ukraine and Poland and to characterise the influence of Hutsul and Gural folklore on the work of outstanding Ukrainian and Polish composers in the latter half of the 20th century. The research methodology is based on the theoretical, historical, comparative and analytical methods. The article applies methods of generalisation and concretisation of the scientific material. They are to understand the influence of genre and stylistic elements of Hutsul and Gural folklore on the work of significant Ukrainian and Polish composers. The scientific novelty of the study is in deciding the stylistic and genre elements of Hutsul and Gural folklore in the works of composers of Ukraine and Poland of the research period. The main features of Hutsul folklore, namely free improvisation of the melody line, original rhythm system and unique colouristic, have masterfully transformed into the creative principles and stylistic and genre structure of prominent Ukrainian composers' musical works. They are V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky, M. Kolessa, and A. Kos-Anatolsky. The features of Gural folk melodies can be traced in the genre and style within the works of Polish artists as K. Szymanowski and W. Kilar. The article has learnt that Hutsul and Gural's folklores are tied by the dance music, lively rhythm and a wide range of variations in melodies. Conclusions. Reinterpretation of the genre and stylistic elements of Hutsul and Gural folk melodies is a force to recreate vivid images of archaic Carpathian folklore in the works of Ukrainian and Polish composers. The works of V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky, M. Kolessa, K. Shimanovsky and others are patterns of the national musical style, demonstrating the highly artistic transformation of Hutsul and Gural folklore. Kolomyjka in F-sharp minor by N. Nyzhankivsky, Three Kolomyjky by M. Kolessa, Harnasie Ballet by K. Szymanowski introduce new structural and compositional trends based on national traditions.

Keywords: Hutsul folklore; Gural folklore; composer art; folk tradition

Introduction

Musical folklore of Ukraine and Poland is a bright art phenomenon in the context of professional musical art. The relevance of the study lies in the description of the stylistic and genre elements of Hutsul and Gural folklore, which are formative means within the composite patterns of composer's national art in the latter half of the 20th century.

Outstanding musicologists L. Kyianovska, S. Pavlyshyn, and O. Kozarenko study the features of Hutsul folklore in the works of West Ukrainian composers of the 20th century. O. Kozarenko's monograph "The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language" is devoted to the study of stylistic features of Hutsul folklore. I. Zinkiv, T. Kalmuchyn-Dranchuk, S. Kudrynetsky and L. Sadova studied the reinterpretation of the kolomyjka and the influence of its genre and stylistic elements on the work of Ukrainian artists.

The musical folklore of Poland, in particular the critical features of Gural music, was considered by P. Dakhliah in the monograph "Folk Music in Modern Society". A. Hybinsky's (1976) scientific intelligence "Karol Szymanowski and Pidgallia" is devoted to the transformation of genre and stylistic elements of Gural folklore in the musical work of K. Szymanowski.

The scientific novelty of the study is in outlining the stylistic and genre elements of Hutsul and Gural folklore in the works of composers of Ukraine and Poland.

Purpose of the article

The main purpose of the article is to highlight the key features for authentic music of the mountain areas in Ukraine and Poland and to characterise the influence of Hutsul and Gural folklore on the work of outstanding Ukrainian and Polish composers in the latter half of the 20th century.

Main research material

The West Ukrainian music of the first half of the 20th century is an interesting and diverse phenomenon in the context of the world musical art. The aesthetic platform of Halychyna musical art was influenced by different ethnic cultures, in particular, Polish, Czech, Austrian, each of which left its unique imprint and enriched Ukrainian culture. The main style direction reflected in works by domestic composers of the early 20th century was romanticism. “Trying to bring fresh ideas to the romantic music standards, which almost reached their limits, the 20th-century composers started using sharp folk tunes, rhythms, melodies, ways of development of melodic thought... This resulted in the most lasting aesthetic music direction of the 20th century as Neofolklorism” (Sadovenko, 2011, p. 174). At the same time, the music encompasses stylistic tendencies of Impressionism, Expressionism, Symbolism, Neoclassicism, and Neofolklorism.

The broad palette of styles of the West Ukrainian music is borne out by the experience of Halychyna composers, who have mostly obtained their professional music education in the Czech Republic and Austria. The semantics of Halychyna music is inextricably linked with West Ukrainian musical dialects – Hutsuls, Lemkos and Boyko’s. Particular attention should be given to the Hutsul theme creating numerous opportunities to be reinterpreted and processed by composers. The Hutsul musical tradition is characterised by bright melodic, passionate rhythm and a specific tonal and harmonic character. Particular attention should be paid to the genres of authentic Hutsul dances, including kolomyjka, which is a universal ancient archetype of Ukrainian folklore. Hutsul motifs are masterfully embodied in works by the West Ukrainian composers, namely V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky, M. Kolessa and A. Kos-Anatolsky.

Their music work was based on Kolomyjka as the central genre of Hutsul music. Kolomyjka is characterised by a passionate tempo, improvisation, syncopated and dotted rhythm, bright grace of the melody pattern, rapid pace. The specific nature of kolomyjka sets it apart from other Ukrainian dancing genres. Because of its poetic form, kolomyjka is considered to be one of the most improvisational genres. O. Kozarenko (2000) has appropriately identified the role of kolomyjka: “Due to its popularity, the kolomyjka genre has become a general symbol of Halychyna in the national musical language” (p. 180). This statement is not an exaggeration, but rather a statement of fact that kolomyjka is the main genre in West Ukrainian music. Of particular note is the ability of its stylistic elements to a wide variety of transformations within the framework of the composer’s reinterpretation. O. Kozarenko (2008) rightly remarks that “the genre of kolomyjka gives free rein to introduce one’s ideas, inspired by the influence of modern artistic tendencies. Thus, kolomyjka became a genre generalisation for “Hutsul secession” in Galician music” (p. 29).

Apart from being used in the final parts of extensive musical pieces, kolomyjka is reflected in independent musical compositions. The musical and illustrative structure of kolomyjka has become a productive workshop for many outstanding Ukrainian composers, whose work marked the progress of the national musical language. S. Kudrynetskyi (2010) claims that “...the kolomyjka form is older than the genre, and the 14 lines couplet model was formed even before the settlement of the Slavs” (p. 20).

Among Halychyna composers, who used Hutsul folklore, in particular, kolomyjka, Vasyl Barvinsky is the most distinguished. The significant features of the individual style of the composer are 1) formative factor of folklore; 2) application of new composition techniques; 3) complete style pattern (Impressionism, Neoclassicism, Symbolism, Romanticism). The high professional level of V. Barvinsky has developed under the influence of V. Novak, a well-known Czech composer. V. Barvinsky had masterfully redefined the Ukrainian folk songs; his music is predominantly lyrical. At the same time, the impressionistic harmony and texture principles of the musical fabric’s development give the sound a warm and soft colour, elegant charm and an exquisite emotional sound palette. In his works, the composer uses Lemko, Transcarpathian and Hutsul folklore. Having reinterpreted the melodic and rhythmic features of the West Ukrainian musical dialects delicately, he created highly artistic samples of chamber piano music. In his piano works, V. Barvinsky frequently uses kolomyjka motifs. The texture of his miniatures is mostly polyphonic and is characterised by the presence of supporting voices. Hutsul themes in a masterful artistic reinterpretation can be clearly traced in the chamber and piano music by V. Barvinsky. Apart from the impressionistic tendencies, V. Barvinsky’s works reflect the features of Neofolklorism, as manifested in the modern approach to the reinterpretation of folk intonations. L. Kyianovska (2000) points out that “...Barvinsky is biased towards the “polystylistic multiplicity of folklore themes within the context of different past styles influenced by Secession and Symbolism” (p. 190).

The composer’s focus was on the genre of piano miniatures, which corresponded to his lyrical type of musical expression. It may be explained by the high internal aesthetics and spirituality of the composer and

his chamber presentation of musical content. After all, the priority orientation of V. Barvinsky's creative method was folklore singing as the basis for the variant variational principle of musical structure. It is the variation that is the composer's main compositions principle. Particular attention should be paid to V. Barvinsky's *Preludes* characterised by impressionistic colour, new harmonic findings and expressive folklore intonation. The characteristic features of Hutsul folklore are presented in *Prelude No. 3*, which S. Pavlyshyn (1990) refers to as "stylised kolomyjka" (p. 11). Other examples of the reinterpreted traditional Carpathian folklore are two Hutsul kolyadkas for the small symphony orchestra.

V. Barvinsky frequently used the method of stylisation of the kolomyjka genre. This method was implemented in the finale of the piano trio in A minor, in *Kolomyjka* from the children's piano plays cycle *Our Sunshine Plays the Piano* and kolomyjka from the *Ukrainian Suite*. V. Barvinsky played a significant role in the development of Ukrainian musical art, in particular, piano music with an expressive folklore background and high European traditions.

Another Galician composer, N. Nyzhankivsky, also plays a significant role in the process of establishing the national style of Ukrainian composers art. The composer's artistic manner combines the trends of European musical art and the folklore component, in particular the stylistic features of Hutsul music. The features of Hutsul folklore are clearly expressed in the polyphonic composition *Prelude and Fugue on Ukrainian folk themes*. The musical frame of the work uses dance genres of folklore as kozachok, hopak and kolomyjka.

The kolomyjka genre features have become the main formative features in *Kolomyjka in F-sharp minor* by N. Nyzhankivsky. The work traces the features of Hutsul folklore in combination with Neoromantic style trends. The composition is written in a complex three-part form, where the main principle of thematic development is variability. N. Nyzhankivsky's kolomyjka is an expressive example of the stylisation method. The skilful use of technique and expressive components of Hutsul folklore, such as syncopated rhythm, tonality and harmonic features, short movements and fast tempo, indicate the folk genre and stylistic background of the work. N. Nyzhankivsky, along with V. Barvinsky, consolidated the national frameworks in Ukrainian musical art, creating beautiful examples of piano music, where the main semantic dominant is folklore in its ethnic local diversity.

Among the outstanding Ukrainian composers, Mykola Kolessa deserves special attention. The composer's individual music style is characterised by Neoclassical and Neofolklorism tendencies. He is considered to be the first West-Ukrainian modernist. M. Kolessa's piano works synthesised the primary folk sources and modern means of musical expression. The artist's creative manner combines both the impressionistic stylistic tendencies and the intonational and rhythmical diversity of Hutsul music. The suite for orchestra *In the Mountains* and the piano suite *Pictures of Hutsulshchyna* are examples of variational development of musical content. The Hutsul style and Impressionism character of M. Kolessa's compositions represent a new chapter in the development of the National composite art of Ukraine in the first half of the 20th century. Particular attention should be paid to the harmonic language used in the composer's works. The innovative features of the harmonic language are reflected in the following aspects: 1) folk tunes intonations; 2) the use of chromaticism; 3) reinterpretation of dissonance as a dramatic principle of compositional structure.

The energy and the rapid pace of piano works by M. Kolessa make them similar to those of the traditional Hutsul dances. The unique colour of the sound in the compositions is achieved with the help of selected compositional techniques: the use of folk tunes, sharp syncopated articulation, constant change of meter and rhythm, imitation of the sound of trembita, cymbals, jaw harp, violin and other folk instruments on the background of polyphonic textures. "His piano music is not pianistic... It is enlarged and decorated with piano texture; however it is based on a more compact sphere of triple music" (Vorobkevych & Kashkadamova, 2004, p. 156). It is worth noting that in the work of M. Kolessa, the kolomyjka genre is naturally and innovatively transformed in piano compositions. *Three Kolomyjky* is a bright example of reinterpretation of stylistic and genre elements of Hutsul folklore (1958). The national style of M. Kolessa's work has played an important role in Ukrainian musical art. Moreover, it declared the uniqueness and universality of folk music in the context of compositional reinterpretation and connection with modern trends of the 20th century.

Hutsul themes in its extensive artistic, symbolic, genre and stylistic pattern are vividly embodied in the works of A. Kos-Anatolsky, a significant Ukrainian composer of the second half of the 20th century. The following artist's piano works depict the picturesque landscapes of the Carpathians. They are *Homin Verkhovyny* (1954), *Hutsul Toccata* (1958), the piano suite *Blue Mountains* (1969), *Mountain Legend* (1974). A. Kos-Anatolsky's piano pieces are mostly virtuosic and are characterised by a concert type of presentation. At a high artistic level, the composer reinterpreted genre and stylistic elements of kolomyjka at the tonality, harmonic, textured and timbral-colouristic levels of musical and compositional structure in his unique pi-

ano works. A. Kos-Anatolsky's music, especially his piano works, once again emphasise the prospects and uniqueness of the composer's method of stylisation, which is based on the archaic semantics of Carpathian folklore and open up unlimited opportunities for artistic interpretations.

Folk musical traditions have also become an artistic and semantic background in Polish musical culture. Dance genres of national folklore, in particular Gural folklore, played a special role in professional instrumental music in Poland. The work of the notable Polish composer K. Szymanowski represents an extrapolation of stylistic elements of Gural folklore combined with the aesthetics of secession style. An outstanding example of the interpretation of the Gural motifs in professional music is the ballet *Harnasie* by K. Szymanowski. It combines the archaic folklore and modern techniques of composer writing.

An outstanding Polish composer of the second half of the 20th century W. Kilar also approached Gural folklore in his work. The artist's symphonic poem *Krzesany* represents a new chapter in the transformation of stylistic and genre elements of folklore in the composer work of the mountainous area in Poland. The use of folklore features combined with the technique of minimalism gives W. Kilar's music simplicity, freshness and artistic originality.

Conclusions

The compositions of Ukrainian and Polish artists emphasise the significant potential and prospects of folk music in the context of professional composers art. It was the archaic nature of the genre and stylistic structure of folklore that opened up new opportunities for tonality, harmonic, textured, timbral renewal of the musical language of composers following the modern aesthetics of the secession style characteristic of the first half of the 20th century. Musical works by V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky, M. Kolessa and A. Kos-Anatolsky, K. Szymanovsky and W. Kilar represent a highly artistic interpretation of stylistic and genre elements of the national folklore of Ukraine and Poland. In the works of V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky and M. Kolessa, genre and stylistic features of kolomyjka are articulated actively. The melody, rhythm, tonality and harmony of music follow it, in particular in the piano miniatures of composers like *Prelude in G Minor* by V. Barvinsky, *Kolomyjka in F-sharp minor* by N. Nyzhankivsky and the piano cycle *Three Kolomyjky*. A bright illustration of extrapolation of Hutsul folklore is the piano work of A. Kos-Anatolsky. The melodic pattern, rhythm, texture and harmonic structure of the works *Hutsul Toccata*, *Homin Verkhovyny* and *Mountain Legend* by A. Kos-Anatolsky emphasise the highly artistic stylisation of genre and stylistic elements of Hutsul folklore.

Genre and stylistic features of Gural folklore are represented in the ballet *Harnasie* by K. Szymanovsky and the symphonic poem *Krzesany* by W. Kilar. The distinct Gural dance rhythm, the grace of the melody line and the timbral features of the mountain folklore of Poland can be clearly traced in the compositional structure of these works.

The issue of interpretation and transformation of stylistic and genre elements of the primary folklore source in composer art is in for further consideration and research because national folklore in its aesthetic, semantic, genre and stylistic aspects is a unique source for compositional reinterpretation and stylisation.

References

- Chybinski, A. (1976). *Karol Szymanowski a Podhale [Karol Szymanowski and Podhale]*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie [Folk Music in Contemporary Society]*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne [in Polish].
- Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2004). Fortepianna tvorčist Nestora Nyzhankivskoho v konteksti profesiinoho rozvytku muzychnoho mystetstva Halychyny pershoi polovyny XX stolittia [Piano Works of Nestor Nyzhankivskyi in the Context of Professional Development of Musical Art of Galicia in the First Half of the Twentieth Century]. *Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Specialization: Art Studies*, 1(12), 23-30 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoï natsionalnoï muzyčnoï movy [Phenomenon of Ukrainian National Music Language]*. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2008). Hutsulska muzyčna setsesiia: natsionalnyi vidhuk na yevropeïskyi vyklyk [Hutsul Musical Secession: a National Response to the European Challenge]. *Muzyčna ukraïnistyka: suchasnyi vymir*, 2, 146-152 [in Ukrainian].

- Kudrynetskyi, S. (2010). Kolomyika u fortepiannii tvorchosti Ostapa ta Nestora Nyzhankivskykh [Kolomyjka in the Piano Creativity of Ostap and Nestor Nyzhankivskyi]. *Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Specialization: Art Studies, 1*, 19-25 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. [Style Evolution of Galician Music Culture of the 19th - 20th Centuries]*. Aston [in Ukrainian].
- Molchko, U. (2001). *Fortepianna tvorchist N. Nyzhankivskoho [Piano Creativity of N. Nyzhankivskyi]*. Kolo [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (1990). *Vasyl Barvynskyi*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Sadova, L. (2000). Zhanr kolomyiky v fortepiannii tvorchosti V. Barvinskoho [The Genre of kolomyjka in the Piano Works of V. Barvinsky]. In V. Hrabovskyi (Comp.), *Vasyl Barvynskyi. Statti ta materialy [Vasyl Barvynskyi. Articles and Materials]* (pp. 5-8). Vidrozhennia [in Ukrainian].
- Sadovenko, S. M. (2011). Sutnist neofolklorizmu v konteksti evoliutsii muzychnoi kultury. In *Kulturna polityka u konteksti etnokulturnoho riznomanittia Ukrainy [Cultural Policy in the Context of Ethnocultural Diversity of Ukraine]*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 190-194). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Vorobkevych, T. & Kashkadamova, N. (Comps.). (2004). *Mariia Krushelnytska: Spohady, statti, materialy [Maria Krushelnytska: Memoirs, Articles, Materials]*. Spolom [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2009). Kolomyika u tvorchosti Vasylia Barvinskoho [Kolomyika in the Works of Vasyl Barvinskyi]. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews, 9*, 99-106 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 22.10.2020

**СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ ЕЛЕМЕНТИ
ГУЦУЛЬСЬКОГО Й ГУРАЛЬСЬКОГО
ФОЛЬКЛОРУ В ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ І ПОЛЬСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ**

Данилець Вікторія Володимирівна
Аспірантка, концертмейстер,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»,
Івано-Франківськ, Україна

Мета статті – з’ясувати особливості автентичної музики гірських регіонів України та Польщі, охарактеризувати вплив гуцульського й гуральського фольклору на творчість видатних українських та польських композиторів другої половини ХХ ст. Методологія дослідження передбачає використання теоретичного, історичного, компаративного, аналітичного методів, узагальнення та конкретизації наукового матеріалу з обраної проблематики – для осмислення впливу жанрово-стильових елементів гуцульського й гуральського фольклору на творчість знакових українських та польських композиторів. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні стильових та жанрових елементів гуцульського й гуральського фольклору в творчості композиторів України й Польщі досліджуваного періоду. Виявлено такі елементи гуцульського фольклору, як імпровізаційність мелодичної лінії, своєрідна ритміка та колористика, що майстерно трансформувалися в творчих принципах та жанрово-стильовій структурі композицій видатних композиторів України, – В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського. Риси гуральського мелосу чітко простежуються в жанрово-стильовому аспекті творчості польських митців – К. Шимановського, В. Кіляра. Встановлено, що гуцульський та гуральський фольклор споріднюють танцювальний характер музики, запальний ритм та широкий спектр варіативності мелодики. Висновки. Переосмислення жанрово-стильових елементів гуцульського й гуральського мелосу – це поштовх до відтворення яскравих образів архаїчного карпатського фольклору в творчості українських і польських композиторів. Твори В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, К. Шимановського й ін. є взірцями національного музичного стилю, які демонструють високохудожню трансформацію гуцульського та гуральського фольклору. Коломийка фа-дієз мінор Н. Нижанківського, «Три коломийки» М. Колесси, балет «Харнасі» К. Шимановського презентують нові структурно-композиційні тенденції, які базуються на національних традиціях.

Ключові слова: гуцульський фольклор; гуральський фольклор; композиторська творчість; фольклорна традиція

**СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ
ЭЛЕМЕНТЫ ГУЦУЛЬСКОГО
И ГУРАЛЬСКОГО ФОЛЬКЛОРА
В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ
И ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Данилец Виктория Владимировна
*Аспирантка, концертмейстер,
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
имени Василя Стефаныка»,
Ивано-Франковск, Украина*

Цель исследования – выяснить особенности аутентичной музыки горных регионов Украины и Польши, охарактеризовать влияние гуцульского и гуральского фольклора на творчество выдающихся украинских и польских композиторов второй половины XX века. Методология исследования предусматривает использование теоретического, исторического, компаративного и аналитического методов, обобщения и конкретизации научного материала по избранной проблематике – для осмысления влияния жанрово-стилевых элементов гуцульского и гуральского фольклора на творчество знаковых украинских и польских композиторов. Научная новизна исследования заключается в определении стилиевых и жанровых элементов гуцульского и гуральского фольклора в творчестве композиторов Украины и Польши исследуемого периода. Выявлены такие элементы гуцульского фольклора, как импровизационность мелодичной линии, своеобразная ритмика и колористика, которые мастерски трансформировались в жанрово-стилевой структуре произведений выдающихся композиторов Украины – В. Барвинского, Н. Нижанковского, М. Колессы, А. Кос-Анатольского. Черты гуральского мелоса четко прослеживаются в жанрово-стилевом аспекте творчества польских композиторов – К. Шимановского, В. Киляра. Установлено, что гуцульский и гуральский фольклор роднят танцевальный характер музыки, зажигательный ритм и широкий спектр вариационности мелодики. Выводы. Переосмысление жанрово-стилевых элементов гуцульского и гуральского мелоса – это толчок к воссозданию ярких образов архаичного карпатского фольклора в творчестве украинских и польских композиторов. Произведения В. Барвинского, Н. Нижанковского, М. Колессы, К. Шимановского и др. являются образцами национального музыкального стиля, которые демонстрируют высокохудожественную трансформацию гуцульского и гуральского фольклора. Коломыйка фа-диез минор Н. Нижанковского, «Три коломыйки» М. Колессы, балет «Харнаси» К. Шимановского представляют новые структурно-композиционные тенденции, которые базируются на национальных традициях.

Ключевые слова: гуцульский фольклор; гуральский фольклор; композиторское творчество; фольклорная традиция

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220097

УДК 378.091.2:78.071.2

**ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ
ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Кононська Надія Миколаївна
Концертмейстер,
ORCID: 0000-0003-0486-9283,
e-mail: djnja@ukr.net,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Чигоріна, 20, Київ, Україна, 02000

Мета статті – з'ясувати завдання і специфіку діяльності концертмейстера в сучасному навчальному процесі закладів вищої освіти. Для реалізації мети використано такі методи: аналогії – для виявлення труднощів у роботі концертмейстера; ретроспективний – для осмислення професії концертмейстера; персоналізації, що забезпечує розкриття внеску видатних концертмейстерів у розвиток цього фаху; герменевтичний, який сприяв роботі з першоджерелами, їхнім відбором і систематизацією; синкретичний – для висвітлення особливостей мистецтва концертмейстерства у поєднанні всіх його складників. Наукова новизна статті полягає у визначенні основних функцій концертмейстера на сучасному етапі; узагальненні теоретико-практичних напрацювань відомих дослідників та автора статті як представника цієї професії; ретроспективному аналізі складнощів і переваг концертмейстерського фаху впродовж XX – початку XXI ст. Висновки. З'ясовано завдання та специфіку діяльності концертмейстера в сучасному навчальному процесі закладів вищої освіти. На основі проаналізованих наукових праць відомих учених і конкретних прикладів концертмейстерської майстерності висвітлено найскладніші технології роботи концертмейстера. Значну увагу приділено професійній підготовці і рівню художньої культури акомпаніатора, його здатності працювати з вокалістами, глибокому розумінню музичного твору, що спонукає вокаліста до спільної творчої роботи, досконалого знання музичного й поетичного тексту вокального твору, роботи над артикуляцією, темпоритмами, засобами музичної виразності в художньому виконанні твору, вокальним диханням – усіма складниками, котрі позначаються на кінцевому результаті співпраці вокаліста й концертмейстера.

Ключові слова: концертмейстер; вокаліст; ансамбль; художнє виконання; музичний твір; технології; публіка; заклад вищої освіти

Вступ

Проблема співпраці концертмейстера й вокаліста є однією з провідних у професійній музичній освіті. У наш час новітніх технологій, коли музичний твір можна виконати під фонограму або зовсім не виконувати, а лише імітувати вокал, чи не вичерпала себе унікальність творчого тандему – «вокаліст-концертмейстер»? Проте такий підхід і ставлення соліста-вокаліста не принесе успіху ні йому, ні його слухачам, не залишить позитивних емоцій після концерту, тоді як соліст, котрий виступає під живий акомпанемент, викличе зовсім інші відчуття і контакт із публікою. Сучасні програми певною мірою допомагають в окремих моментах спільної роботи вокаліста й концертмейстера, полегшуючи їхню співпрацю, проте скористатися таким «полегшенням» бажають далеко не всі вокалісти. Не вистачає головного – почуттів. І вокаліст не може працювати без концертмейстера, що є невід'ємною частиною його професії і навіть життя. Так само і концертмейстер окремо не може бути без соліста – це єдиний творчий тандем.

Основні завдання концертмейстерів, які працюють із вокалістами, визначено в працях О. Кубанцевої (2002), В. Казаченкової (2012). У монографії і статтях Ю. Цагареллі (2008), К. Виноградова (1988), О. Задонської (2001) порушується питання психологічної сумісності творчого ансамблю – вокаліста й концертмейстера. Проблемі творчого професійного зростання концертмейстерів у процесі роботи з вокалістами у закладах вищої освіти присвячено роботи Н. Кленової (2001), С. Сахарової (2001), О. Кубанцевої (2002). Незважаючи на певну кількість праць, присвячених творчому ансамблю вокаліста й концертмейстера, недостатньо таких, де було б проаналізовано діяльність акомпаніатора в навчальному процесі закладів вищої освіти.

Наукова новизна статті полягає у визначенні основних функцій концертмейстера на сучасному етапі; узагальненні теоретико-практичних напрацювань автора статті як представника цієї професії; ретроспективному аналізі складнощів і переваг концертмейстерського фаху впродовж XX – початку XXI ст.

Мета статті

Мета статті – з'ясувати завдання та специфіку діяльності концертмейстера в сучасному навчальному процесі закладів вищої освіти.

Методологія дослідження. Для досягнення мети та розв'язання завдань статті застосовано такі методи: аналогії – для виявлення труднощів у роботі концертмейстера; ретроспективний, що сприяє дослідженню такого явища, як професія концертмейстера; персоналізації, котрий забезпечує розкриття внеску видатних концертмейстерів у розвиток цього фаху; герменевтичний, який сприяв роботі з першоджерелами, їхнім відбором і систематизацією; синкретичний – для з'ясування особливостей мистецтва концертмейстерства у поєднанні всіх його складників.

Виклад матеріалу дослідження

Важливу роль у діяльності концертмейстера відіграє здатність транспонувати музичний твір, проте сьогодні ця його функція не є визначальною, оскільки існують комп'ютерні утиліти, котрі легко змінюють тональність будь-якого музичного твору, проте це чудове вміння підтверджує професіоналізм концертмейстера, його кваліфікацію на найвищому рівні. У роботі з вокалістами зміна тональності на зручнішу дає змогу краще розкрити темброві особливості співака, запобігає появі страху перед високими нотами.

Соліст і піаніст-концертмейстер є цілісним музичним організмом в образному сенсі, однак мистецтво акомпанементу гідно дається не всім піаністам. Професія концертмейстера передбачає наявність таких якостей (Казаченкова, 2012), як володіння загальною художньою культурою, високою музичною майстерністю, особливим фаховим покликанням і, зрештою, – талантом. Практично всі видатні музиканти займалися мистецтвом акомпанементу. Яскраві приклади спільних, неповторних дуетів Ф. Шуберта з І. Фогелем, М. Мусоргського з Д. Леоновою, С. Рахманінова з Ф. Шаляпіним, Н. Метнера з Е. Шварцкопф.

Не всім відомо, що знаменитий італійський композитор Лучано Беріо, який переважно писав твори для скрипки й віолончелі, був піаністом і певний час працював акомпаніатором у вокалістів у консерваторії. Варто наголосити на багатогранності знакових акомпаніаторів. Про таких видатних піаністів-концертмейстерів, як Левон Оганезов, Михайло Аркадьєв, Давид Лернер, можна написати ще чимало праць, оскільки їхня діяльність є вагомим внеском у розвиток концертмейстерського мистецтва і становить безцінний досвід для наших сучасників (Цагарелли, 2008, с. 125). Солісти-вокалісти із вдячністю згадували унікальний час спільної діяльності: «Після роботи з Чачава я не можу ні з ким займатися, навіть із найвидатнішими піаністами», – зізнавався відомий баритон Володимир Чернов. Маючи, крім музичної, ще й театральну освіту, Важа Чачава вчив і співаків, і концертмейстерів «за системою Станіславського» (Кубанцева, 2002). «Він часто мене вчив, як говорити рідною мовою, – згадувала видатна оперна співачка Олена Образцова. – А я сперечалася, лаялася. А це була Мхатівська вимова. Коли акомпанував Чачава, співакові на сцені можна було забути про акомпаніатора. Я просто на крилах летіла. Цими крилами у мене був Чачава. Коли його не стало, було відчуття, що й мене не стало. У нас був один організм, один подих, одне серце, одна музика на двох» (Кубанцева, 2002). Концертмейстером Олени Образцової Важа Чачава був тридцять років.

Тож яка ж роль концертмейстера в цілому і в спільній роботі з вокалістом? Компетентний концертмейстер – друг-співавтор соліста – допомагає йому анулювати напругу перед концертом (Кленова, 2001, с. 40), підбадьорює свого творчого партнера надихаючими фразами і навіть жартами; для цього концертмейстеру необхідно володіти неординарним складом розуму і добре розвиненим почуттям гумору. Отже, концертмейстер допомагає солістові домогтися внутрішньої душевної рівноваги і комфортного виходу на сцену. Яскраве відтворення акомпанементу виробляє відповідний емоційний стан вокаліста, здатний його захопити і допомогти перейнятися змістом твору. Талановитий концертмейстер зробить так, щоб соліст за кілька тактів відчував майбутню динаміку твору, штрихи, кульмінацію і, як наслідок, сконцентрує увагу вокаліста на художньому рівні виконання, позбавить його від зайвого хвилюван-

ня. Прикладом може слугувати «Шотландська балада» П. Чайковського, що відрізняється надзвичайно складним акомпанементом: до початку роботи з вокалістом концертмейстер має подолати власні технічні складнощі, щоб не акцентувати на них увагу в роботі зі студентом-співачом. Тож доцільним є висновок, що особливість роботи концертмейстера з вокалістами охоплює глибокі пізнання специфіки співочого голосу й вокального співу, змісту зв'язку фортепіано з вокалом, методів педагогічної роботи.

Концертмейстеру треба акомпанувати так, щоб надихати соліста своєю грою: як буде виконано вступ і програти – так прозвучить і соло-партія вокаліста. Концертмейстеру насамперед слід досконало знати партію акомпанементу і партію соліста; він не має права думати про щось інше, окрім музики, протягом усіх репетицій або під час концертного виступу. Створений ансамбль повинен буквально «дихати разом» (Сахарова, 2001, с. 62).

При спільній роботі вокаліста з акомпаніатором, останній повинен «укласти в голову» не лише музичний, але й поетичний, бо емоційний настрій і задум твору відображаються і в музиці, і в тексті. Розучуючи із солістом новий твір, концертмейстер стежить за співаком, намагається зробити все, щоб вокалісту було зручно співати.

Концертмейстеру необхідно стежити за точністю інтонування співака і відтворення ним ритмічного малюнка мелодії, чіткістю дикції, осмисленим фразуванням, доцільною розстановкою дихання, а для цього концертмейстерові треба володіти основами вокальної майстерності, знати особливості співочого дихання, правильної артикуляції, орієнтуватися в діапазонах голосів і їхній текстурі.

У ході роботи зі співаком піаністу-концертмейстеру слід враховувати той факт, що від правильно знайденого звуку акомпанементу часто залежить і звучання сольної партії. Наприклад, грубий, некультурний звук акомпанементу викликає у вокаліста тяжіння до зміни темпу, а м'який «спів» фортепіано розвиває в соліста правильне звуковедення, оберігає його від «крику». Починаючи роботу з вокалістом, концертмейстер повинен спочатку дати йому змогу почути твір цілком. Для цього піаніст або зображує вокальну партію голосом, акомпануючи собі, або відтворює вокальну партію на фортепіано разом з акомпанементом (Виноградов, 1988, с. 58). Найкраще потрібно виконати твір кілька разів, щоб виконавець зрозумів задум композитора, основний характер, розвиток, кульмінацію тієї чи тієї музики, запам'ятав мелодію. Важливо захопити співака музикою і поетичним текстом, спонукати соліста максимально вокально розкритися. Коли співак ще не може чітко сольфеджувати по нотах – піаніст може зіграти йому мелодію пісні або романсу на фортепіано і попросити відтворити її голосом. Для легшого освоєння цього завдання партію вокалу слід розучувати послідовно – за фразами, музичними реченнями й періодами. Як приклад наведемо «Романс Демона» з однойменної опери А. Рубінштейна «Я тот, котрому внимала...», де акомпанемент практично не підтримує соліста-вокаліста, тому в кожному музичному реченні варто окремо вчити мелодію і слухати акомпанемент і лише після цього робити спроби їх об'єднати.

Однією із серйозних проблем для початківця-співака часто є ритмічна сторона виконання. Як відомо, ритмічна чіткість та ясність визначає зміст і характер музики. Вбираючи мелодію на слух, співак часом не точно відтворює ритмічно складні місця. Концертмейстеру слід відчувати студента від недбалого ставлення до ритму, звернувши увагу на художнє значення певного моменту. Наприклад, краще говорити не лише: «Тут пауза, витримай її», а пояснити мету цієї паузи у зв'язку з текстом, її музичне призначення, щоб паузи і фермати стали для співака зрозумілими, обов'язковою якістю виконуваної музики та засобами її виразності (Задонская, 2001). Так, у «Серенаді Дон Жуана» П. Чайковського вокалісту важко вступати після програвів, тому можливе зовсім незначне уповільнення темпу в останньому такті перед вступом вокаліста. Якщо студент не може відразу повністю зрозуміти складний ритмічний малюнок, він неодмінно повинен рахувати вголос або про себе, а не лише зачувати музику на слух. Манера запам'ятовування на слух без свідомого аналізу часто підводить під час виконання твору на сцені (Цагарелли, 2008, с. 79).

Концертмейстер може допомогти співакові-початківцю позбутися недоречних жестів під час співу. Треба пам'ятати, що зайві рухи співака легко переростають у звичку, вони засвідчують його вокально-неприродну скутість і напруженість а також те, що до жестикуляції може вдаватися лише артист «з великої літери», який вміє втілити жестом внутрішній стан; чим жестикуляція буде стриманішою, тим вона зручніша й показовіша для соліста.

Концертмейстер так само має стежити за дотриманням правильного дихання, яке важливо при співі протяжних, співучих мелодій. Окрім того, треба працювати над протяжністю голосних. Солістові рекомендується «дотягувати голосну до кінця», а приголосну, котра межує з нею, подумки віднести до наступної голосної, тоді всі склади будуть починатися з приголосної, але не закінчатися ними. Такий тренінг дуже допомагає співу legato, хоча спочатку від цього дещо страждає вимова, бо в дикції значна роль відводиться саме приголосним. Через цей процес повинен пройти кожен вокаліст.

Лише коли вокаліст уже навчиться виконувати твір повністю, не пропускаючи жодної «непроспіваної» голосної, то зможе більше уваги звертати на приголосні, що вже не будуть «розривати» мелос, а стануть прикрашати його. Саме в цьому вбачається тяжіння до логічних точок опори співака – схильності машинально об'єднувати звуки, вести їх до важливіших у смисловому плані нот і слів (Сахарова, 2001, с. 104).

Концертмейстер зобов'язаний бути високопрофесійно підготовленим піаністом. У вокальних творах часто зустрічаються віртуозні партії, що вимагають багато часу для розучування та якісного виконання (наприклад, концертні оперні арії та романси М. Глінки, А. Даргомижського, С. Рахманінова). З огляду на те, що оперні арії написані для оркестру й голосу, треба відзначити суттєву незручність для піаніста клавірної оркестрової партитури. У цьому зв'язку рекомендується спростити оркестрову партію, опускаючи складні акорди, підібрати зручну аплікатуру, інакше виконання віртуозного твору не буде настільки успішним. Концертмейстеру потрібно часто спілкуватися із солістом-вокалістом, проводити репетиції, виступати. Тільки в такий спосіб створиться лінія вже нерозривного ансамблю.

Висновки

Діяльність концертмейстера в навчальному процесі закладів вищої освіти вимагає врахування багатьох завдань: попередньої самопідготовки й бездоганного знання музичного твору до початку репетицій; знання не лише музичної компоненти вокального твору (клавірної та вокальної партії), а й поетичного тексту арії чи романсу; концентрування уваги на виконання вокалістом голосних і приголосних (артикуляції) у вокальному творі; вміння працювати над музичним твором по частинах (музичні речення, фрази, періоди) і від початку до кінця; вміння досягати відтворення правильного ритмічного малюнку; надавати впевненість вокалісту перед сценічним виступом; надихати вокаліста на художнє відтворення музичного твору й авторського задуму. Усі ці чинники у поєднанні з природною здатністю піаніста-концертмейстера (його талантом) зможуть на практиці втілити чудовий професійний ансамбль двох виконавців.

Досліджувана проблема складна і не вичерпується наявними на сьогодні працями. Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні нових потенційних можливостей концертмейстера в роботі з вокалістами-початківцями, здатності концертмейстера впливати на почуття неемоційних вокалістів, а також на їхній стиль виконання.

Список використаних джерел

- Виноградов, К. Л. (1988). О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. В *Музыкальное исполнительство и современность* (Вып. 1, с. 156-178). Музыка.
- Задонская, Е. М. (2001). Психология взаимоотношений участников камерного ансамбля. В *Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин*, Сборник докладов научно-практической конференции (с. 8-16). Курский государственный университет.
- Казаченкова, В. В. (2012, 15 июня). *Специфика работы концертмейстера на уроках вокала*. Образовательная социальная сеть nsportal.ru. <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/spetsifika-raboty-kontsertmeistera-na-urokakh-vokala>.
- Кленова, Н. М. (2001). В концертмейстерском классе (из опыта практической работы). В *Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин*, Сборник докладов научно-практической конференции (с. 37-41). Курский государственный университет.
- Кубанцева, Е. И. (2002). *Концертмейстерский класс*. Академия.
- Сахарова, С. П. (2001). *Воспитание концертмейстера*. Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.
- Цагарелли, Ю. А. (2008). *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Композитор.

References

- Kazachenkova, V. V. (2012, June 15). *Spetsifika raboty kontcertmeistera na urokakh vokala [The specifics of the accompanist's work in voice lessons]*. Obrazovatelnaia sotcialnaia set nsportal.ru. <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/spetsifika-raboty-kontsertmeistera-na-urokakh-vokala>[in Russian].
- Klenova, N. M. (2001). V kontcertmeisterskom klasse (iz opyta prakticheskoi raboty) [In the accompanist class (practical work experience)]. In *Kontcertmeisterskii klass i kamernyi ansambl v kontekste spetsialnykh distciplin [Accompanist*

- class and chamber ensemble in the context of special disciplines*], Collection of Reports of the Scientific and Practical Conference (pp. 37-41). Kursk State University [in Russian].
- Kubantseva, E. I. (2002). *Kontcertmeisterskii klass [Accompanist class]*. Akademiia [in Russian].
- Sakharova, S. P. (2001). *Vospitanie kontcertmeistera [Training of the accompanist]*. Rostov State Rachmaninov Conservatoire [in Russian].
- Tsagarelli, Yu. A. (2008). *Psikhologiiia muzykalno-ispolnitelskoi deiatelnosti [Psychology of musical performance]*. Kompozitor [in Russian].
- Vinogradov, K. L. (1988). O spetsifike tvorcheskikh vzaimootnoshenii pianista-kontcertmeistera i pevtca [On the specifics of the creative relationship between the pianist-accompanist and the singer]. In *Muzykalnoe ispolnitelstvo i sovremennost [Musical performance and modernity]* (Iss. 1, pp. 156-178). Muzyka [in Russian].
- Zadonskaya, E. M. (2001). Psikhologiiia vzaimootnoshenii uchastnikov kamernogo ansambliia [Psychology of relationships between members of a chamber ensemble]. In *Kontcertmeisterskii klass i kamernyi ansambl v kontekste spetsialnykh distsiplin [Accompanist class and chamber ensemble in the context of special disciplines]*, Collection of Reports of the Scientific and Practical Conference (pp. 8-16). Kursk State University [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 24.08.2020

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ
УЧРЕЖДЕНИЙ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Кононская Надежда Николаевна
Концертмейстер,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – выяснить задачи и специфику деятельности концертмейстера в современном учебном процессе высших учебных заведений. Для реализации цели использованы такие методы: аналогии – для выявления трудностей в работе концертмейстера; ретроспективный – для осмысления профессии концертмейстера; персонализации, который обеспечивает раскрытие вклада выдающихся концертмейстеров в развитие этой профессии; герменевтический, который содействовал работе с первоисточниками, их отбором и систематизацией; синкретический – для освещения особенностей искусства концертмейстерства в соединении всех его составляющих. Научная новизна статьи заключается в определении основных функций концертмейстера на современном этапе; обобщении теоретико-практических наработок известных исследователей и автора статьи как представителя этой профессии; ретроспективном анализе сложностей и преимуществ концертмейстерской специальности в течение XX – начала XXI в. Выводы. Выяснены задачи и специфика деятельности концертмейстера в современном учебном процессе высших учебных заведений. На основании проанализированных научных работ известных ученых и конкретных примеров концертмейстерского мастерства рассмотрены наиболее сложные технологии работы концертмейстера. Значительное внимание уделено профессиональной подготовке и уровню художественной культуры аккомпаниатора, его способности работать с вокалистами, глубокому пониманию музыкального произведения, что побуждает вокалиста к совместной творческой работе, совершенного знания музыкального и поэтического текста вокального произведения, работы над артикуляцией, темпо-ритмами, средствами музыкальной выразительности в художественном исполнении произведения, вокальному дыханию – всеми составляющими, которые определяют конечный результат сотрудничества вокалиста и концертмейстера.

Ключевые слова: концертмейстер; вокалист; ансамбль; художественное исполнение; музыкальное произведение; технологии; публика; учреждение высшего образования

**ACCOMPANIST'S WORK
IN THE TEACHING AND LEARNING
PROCESS AT HIGHER EDUCATION
INSTITUTIONS**

Nadiia Kononska
Accompanist,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to clarify tasks and specifics of the accompanist's modern training activity at higher education institutions. We have used the following methods to achieve the goal. The analogue method is to identify difficulties in the

work of the accompanist. The retrospective method is to understand the profession of accompanist. The personalisation method shows the great accompanists' contribution to the development of this profession. The hermeneutic method grants the work with primary sources of information, their selection and systematisation. The syncretic method is to highlight the features of accompaniment art and all its components. The scientific novelty of the article is to determine the key features of the accompanist's work at present; summarise the theoretical and practical experience of famous researchers and the article's author who is a representative of this profession; to provide look-back analysis of the complexities and advantages of the accompanist's profession during the 20th – early 21st centuries. Conclusions. We have clarified the tasks and specifics of the accompanist's activity in the modern educational process at the higher education institutions. Using the previous data of scientific works of known scientists and accompanist's cases we have covered the most difficult technologies of work of the accompanist. The article focuses mostly on the professional training and level of the artistic culture of the accompanist, the ability to work with vocalists, deep understanding of the music piece, which encourages the vocalist to work together, know the musical and poetic text of the vocal work perfectly, work on articulation, beat and rhythm, use means of musical expression, artistic performance, vocal breathing – all the components that affect the result of the collaboration between the vocalist and the accompanist.

Keywords: accompanist; vocalist; ensemble; artistic performance; musical work, technology; public; higher education institution

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220099

УДК 783.27:78.034.7(430)

**ПСАЛМОВІ ЦИКЛИ
В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
ГЕНРІХА ШЮТЦА**

Макаренко Олексій Володимирович

*Старший викладач,**ORCID: 0000-0002-3927-4442,**e-mail: aleksey5392@gmail.com,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000*

Мета статті – розглянути варіанти втілення текстів Псалтиря у хоровій творчості німецького композитора раннього бароко Генріха Шютца. Методологія дослідження полягає у застосуванні компаративного, історико-логічного, семантичного методів, що дає змогу розкрити особливості роботи композитора з текстами Псалтиря в контексті основних тенденцій епохи, оглянути ступінь проникнення ним у першоджерело, виявити основні засоби озвучення музикою вербального тексту. Наукова новизна. Творчість Г. Шютца вперше у вітчизняному музикознавстві розглядається з позицій значення найпоширеніших текстів у музиці раннього бароко – псалмів. Псалмові тексти є основою майже половини від всього творчого доробку композитора. Інтерес до музики Г. Шютца обумовлений активізацією виконавського інтересу до духовної музики епохи бароко і практичною потребою навчальних курсів історії музики, історії хорової літератури та інших в оновленні матеріалу. Висновки. Виявлено основні тенденції втілення текстів Псалтиря, характерні для музики XVI–XVIII ст., у хоровій творчості Г. Шютца, які проявилися у: 1) написанні мотетних / концертних композицій на псалми; 2) написанні чи обробці мелодій віршованих псалмів. Проаналізовано прояви герменевтичного підходу композитора до вербальних текстів при створенні мотетів. Основним фактором формування семантичних полів в мотеті стає музика. З'ясовано, що мотети переважно написані на повні тексти псалмів без значних втручань; концерти написані на компільовані тексти; рідше зустрічається скорочення текстів. Зазначено, що при створенні хорового прочитання псалмів композитор урахував особливості поетики першоджерела, синтаксичні особливості вербального тексту, виконавську спроможність і практичні потреби, використовував риторичні фігури.

Ключові слова: псалом; Псалтир; мотет; концерт; творчість Генріха Шютца; слово і музика; музика Німеччини

Вступ

Перегляд ставлення до духовної музики та музики минулих століть в цілому, екуменічні настрої, відсторонення в музикознавчих розвідках від ідеологічних нашарувань змушують науковців до нових пошуків. Увага до музики Г. Шютца обумовлений активізацією виконавського інтересу до духовної музики давніх епох і практичною потребою навчальних курсів історії музики, історії хорової літератури та інших в оновленні матеріалу. Тож нам здається, що аналіз найбільш поширених у церковній традиції текстів, якими є біблійні псалмові тексти, якнайкраще може відобразити подібну зміну. Окрім того, музика Г. Шютца та інших композиторів-протестантів (Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Телемана) постала в центрі святкувань 500-річчя Реформації 2008–2017 рр. і в Німеччині, і в усьому світі (Хулап, 2018, с. 130).

Аналіз досліджень та публікацій. Серед вітчизняних досліджень творчість Г. Шютца згадувалася в панорамних історичних нарисах чи контексті розгляду теоретичних питань розвитку гармонічних систем, проблематики «Шютц – Бах». Більшість підручників радянського періоду з історії музики акцентують увагу на опері «Дафна» та балетах, у чому ми вбачаємо науковий музикознавчий парадокс, бо партитури цих творів були втрачені при пожежі Дрезденської бібліотеки ще у XVIII ст., проте про збережені партитури вокально-інструментальної спадщини інколи немає і згадки. Зміна ситуації відбулася в 1980-х з відзначенням 400-річчя від дня народження композитора – з виходом збірки статей за авторством В. Штейнгарда, М. Русака, М. Катунян, В. Протопопова, Ю. Холопова, Т. Дубравської, М. Лобанової, В. Сторожука, присвячених окремим аспектам творчості митця (Дубравская, 1985).

Наукова новизна. Творчість Генріха Шютца вперше в українському музикознавстві розглядається з позицій значення найпоширеніших текстів у музиці раннього бароко – псалмів.

Мета статті

Мета статті – розглянути варіанти втілення текстів Псалтиря у хорovій творчості видатного композитора раннього бароко Генріха Шютца (1585–1672). Завдання: виявити основні тенденції втілення в музиці текстів Псалтиря у хорovій творчості Г. Шютца; дослідити прояви герменевтичного підходу композитора до вербальних текстів у процесі створення мотетів.

Виклад матеріалу дослідження

Направленість Ренесансу на його гуманізацію, зацікавленість старовинними різновидами поезики й метрики, рух до поступового збільшення індивідуалізації мистецтва, намагання відродити риторичну античності разом із реформаторськими шуканнями стали передумовами для поширення текстів Псалтиря і в богослужбовому ужитку, і в музичній творчості митців епохи Відродження та наступного Бароко.

Лірична сторона Псалтиря та псалмів з інших книг Біблії почала по-новому розкриватися за сто років до Г. Шютца через поширення віршованих варіантів текстів, спершу в протестантському середовищі, а потім і в інших гілках християнства. Поетичні переспіви були покликані зробити спільне прославлення в церкві більш усвідомленим через використання зрозумілих (на відміну від латини) національних мов. Віршовані тексти легше запам'ятовувались, тож могли використовуватись і в літургічних цілях, і для навчання догматики, і для домашнього побожного музикування.

У практиці XVI–XVIII ст. ми знаходимо дві основні тенденції втілення в музиці текстів Псалтиря:

1) *мотетні композиції*. Такі твори були більш вільними, бо вони створені на прозаїчній основі та давали змогу змінювати текст Біблії, тобто надавали композиторам ширше поле для тлумачення змісту. Псалмові мотети, концерти, а згодом і кантати були продовженням практики поліфонічних шкіл, сформованих на латинській літургічній традиції. Ці композиції зазвичай розташовувались у месі між читанням Апостолів та Євангелії та в протестантському середовищі отримали назву «проповідницького мотету» (Швейцер, 1964, с. 41);

2) *гармонізовані та негармонізовані віршовані псалтирі*. Більшість віршованих варіантів були створені протягом часу становлення Реформації у Європі й становили собою збірники хоралів, або хоральних гармонізацій. Мелодика цих наспівів мала різноманітну природу: тут використовувались особливості мелодичної будови і григоріанських хоралів, і світських (міських і селянських) пісень. Тексти таких псалтирів становили собою віршовані (римовані та/або метризовані) переклади біблійних псалмів на національні мови, що відповідало їхньому призначенню як творів для співу всією церковною громадою. В англіканських, пресвітеріанських, реформатських церквах виникли особливі різновиди віршованих псалтирів – метричні, тексти яких не були прив'язані до конкретних мелодій і могли виконуватись на будь-яку з них, якщо вони співпадали за метром.

Обидві тенденції втілення в музиці текстів Псалтиря ми знаходимо в хорovій творчості Г. Шютца. У його доробку є псалмові цикли мотетів/концертів («*Psalmen Davids*» op. 2 SWV 22-47, «*Der Schwanengesang*» op.13 SWV 482–494), мотети/концерти що увійшли до складу інших опусів чи видані окремо (наприклад, Пс. 24 SWV 476, Пс. 8 SWV 449, Пс. 7 SWV 462, Пс. 85 SWV 461, Пс. 127 SWV 473, Пс. 15 SWV 466 та інші), віршований псалтир («Псалтир Беккера» op. 5 SWV 097-256).

«*Psalmen Davids samt etlichen Moteten und Concerten*» op. 2 були написані й зібрані в збірку після першої поїздки в Італію, опубліковані в Дрездені 1619 року, тож ще не містять у собі похмурих настроїв Тридцятилітньої війни. Цей опус присвячено вчителю Г. Шютца – Дж. Габріелі. За своєю технікою та манерою фактурної і тематичної роботи це багатохорні композиції в стилі *salmi spezzati* (Барсова, 1981), у яких відчувається вплив традицій венеціанської школи Габріелі, мають піднесений, світлий характер.

Г. Шютц поступово розкриває зміст вербального тексту, додаючи нові музичні теми, тобто розбудовуючи текстово-музичну композицію за принципом «новий текст – нова мелодія». Проте розширений склад виконавців дав змогу не тільки використовувати складні просторові ефекти відлуння, антифонних перекличок, але й вийти за межі рядкової форми завдяки музичним засобам розвитку. Це звукозображальні коментарі, пророблені з ретельністю, увагою до найменшої зміни думки. Наприклад, коментування біблійного тексту в мотеті Psalm 8 «*Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam*» SWV 27

відкривається фанфарним зверненням «Господи, наш Владико» у tutti обох хорів, інструментальної капели та basso continuo. Урочиста ритміка і tutti зберігається у двічі повтореній фразі «славне Твоє Ймення по всій землі». Закінчення псалмового вірша «і подяка на небі» у капели солістів протиставляється попередньому звучанню tutti, виростаючи з ритмічної формули попередньої фрази та полегшується каденційним розспівом і як відлуння розчиняється в повітрі.

Простим ритмом у хорі проходить невеличка фраза «з уст дітей» (♩ ♩ ♩ ♩ ♩), яка контрастує зі словом «і немовлят» (♩ . ♩ ♩ . ♩ ♩ ♩) у вигадливий ритмічній формулі зі складним внутрішньоскладовим розспівом. Синкопою вводиться фраза «учинив Ти хвалу ради Своїх ворогів».

Г. Шютц із властивою протестантам-композиторам герменевтичною уважністю ставиться до текстів першоджерел, що підтверджується кількома фактами. Музикант у своїх хорових композиціях переважно використовує повні тексти псалмів. Наприклад, з 26 композицій оп. 2: 20 мотетів написані на повні тексти (з них до семи додана доксологія), один – базується на фрагменті псалма 126:5-6 («Die mit Tränen säen» SWV 42), та два концерти, що розташовані під кінець циклу, мають в основі компільовані тексти («Lobe den Herren, meine Seele» SWV 39 – Пс. 103:2,3,2,4,2; «Jauchzet dem Herren, alle Welt» SWV 47 – Пс. 98:4,5; 150:4; 98:6; 148:1; 96:116; 117:1,2).

Відомо, що Г. Шютц ще під час навчання в гімназії вивчав латинську й давньогрецьку мови, а також самостійно освоїв давньоєврейську, щоб більш детально заглиблюватись у зміст тексту. Сліди цієї науки можемо бачити, наприклад, у циклі 11 мотетів на 119 псалом (SWV 482–492, що разом з мотетом на Пс. 100 SWV 493 та німецьким магніфікатом SWV 494 були видані як «Der Schwanengesang» оп. 13 у Дрездені, 1671 р.). В оригіналі цей псалом має форму акровірша, початок кожної частини відповідає одній з 22 літер гебрайського алфавіту. Г. Шютц розподілив вербальний текст по дві частини на один мотет.¹

Герменевтичний підхід композитора до вербальних текстів у створенні своїх мотетів стає очевидним завдяки аналізу синтаксичної будови тематизму. Головною ознакою є збереження особливостей давньоєврейської поезії, заснованій на синтаксичному паралелізмі. За відсутності рими або метрики поетична структура складається з двох синтаксичних одиниць, де кожна теза подається із семантичною паралеллю протиставлення чи градації. Так, у мотеті «Die mit Tränen säen»² SWV 378 Г. Шютц відокремлює протиставлення образів сліз та радості, не тільки різними мелодичними лініями, але й ритмічно контрастним тематизмом. Перфектна ритміка наявна у світлих образах, імперфектна – в образах тяжкої праці, що можна побачити в початкових рядках партії Cantus I (Рис. 1).



Рисунок 1. Мотет «Die mit Tränen säen» SWV 378. Cantus I, інципіт

Figure 1. Motet *Die mit Tränen säen* SWV 378. Cantus I, incipit

Отже, фактором формування семантичних полів у мотеті стає музика. Аналізуючи музичний тематизм та відповідний йому вербальний текст, можна бачити, як семи «сівба» та «сльози» об'єднуються, так само й семи «радість», «спів», «жнива», «снопи», утворюючи протиставлені семантичні угруповання.

Прикладом другої тенденції втілення псалмових текстів у Г. Шютца є німецький віршований псалтир «Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen» оп. 5 SWV 097-256, де представлені гармонізовані

¹ Подібний поділ за літерами акровірша Г. Шютц використовує і в 119 псалмі із «Псалтиря Беккера», але групує частини інакше: крайні по дві, а середні по три частини.

² Мотет на Пс. 126:5-6 увійшов до збірки «Geistliche Chormusik» оп. 11 (Дрезден, 1619) під номером 8. Текст у перекладі І. Огієнка: «Хто сіє із слізьми, зо співом той жне: все ходить та плаче, хто носить торбину насіння на посів, та вернеться із співом, хто носить снопи свої».

зразки для загального співу церковної громади на слова лейпцігського лютеранського пастора, богослова Корнеліуса Беккера (1561–1604).

Генріх Шютц створив чотириголосні обробки мелодій, які він публікував кілька раз протягом свого життя (1628 та 1661 – перероблене й доповнене). Майже всі мелодії написані самим Г. Шютцем, решта з них запозичені з попередніх німецьких псалтирів Лютера-Вальтера. Збірка складалася зі вступу, парафраза всіх 150 псалмів та заключного респонсорію.

Копітку роботи композитора над текстами можна простежити на показовому прикладі Псалма 130 «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» / «З глибини я взиваю до Тебе». До «Псалтиря Беккера» Г. Шютца входить два варіанти обробки цього хорального псалма. Автором оригінальної хоральної мелодії та німецького поетичного варіанта тексту псалма є Мартін Лютер (1524) (Evangelische Kirche von Westfalen та ін., 1969, с. 195).

Мелодія М. Лютера написана у фрігійському ладі (E^{phr}), що за тих часів обирався для показу образів жалю, скорботи. Про належність цього покаючого псалма до поховальних обрядів свідчить також і тональність мінорного за нахилом ладу – висота Е в багатьох композиторів, навіть у пізніші часи асоціювалася із втратою, неможливістю повернути щось, тугою за людьми, мріями, часом, Батьківщиною та ін.

В одну строфу входить сім рядків, з яких третій та четвертий точно повторюють перший та другий, що відповідає формі бар (A:ab-A:ab-B:cde), котрий майже точно повторює риму вербального тексту (A:ab-A:ab-B:ccd). Г. Шютц дещо переглядає ладове вирішення цієї мелодії. Тон «е» він трактує як реперкусу, тому основний лад обох хоральних обробок стає доміантовий A^{col} лад. Таким чином, строфа ніби починається та закінчується не основним тоном, що надає звучанню нестійкості, створює ситуацію риторичного питання. У мелодичному русі переважають низхідні інтонації. Ходи у висхідному напрямі переважно беруться стрибками на кварту, квінту, терцію.

Дві обробки доволі різні за своїм фонічним рішенням. Перший варіант використовує більш різноманітні фарби з переважанням великих терцквінт (10 конкордів³ : F; C; G; D; E; H; C⁶₃; d; a; e). Видно, що конкорди попарно пов'язані між собою функційно і трактуються як автентичні звороти (D-T), чим можна пояснити появу великих терцквінт D, E, H – навіть з виходом з повної системи до 5 сигнатур.

Друга версія гармонізації – аскетичніша, довше зберігає один емоційний стан. Гармоніки повністю вкладаються в межі повної модальної системи. Переважає мінорний нахил у звучанні (8 конкордів: F; C; G; E; h⁶₃; d; a; e). Різниця проглядається і у використанні прохідних звуків та затримань. Якщо у варіанті першовидання п'ять з семи рядків мали в каденції «неакордовий» тон (C⁸⁻⁷; E⁴⁻³; D⁴⁻³; a^{8-7-6-5-#6}), то післявоєнна гармонізація позбавлена «гармонічних пристрастей», використовує цей прийом одноразово у третьому рядку.

Цікавим моментом є те, що Г. Шютц навіть при мінімальних ресурсах, які надає жанр гармонізації хоралу, протиставляє основні семантичні центри: якщо образна сфера людини характеризується нестійкістю, мінорним фонізмом, то на словах «Herr Gott», «du» («Ти» по відношенню до Бога), де образ Бога постав конкретно, з'являється мажорний колорит. Навіть там, де йдеться про «беззаконня», мажор інтерпретується як поява Бога Справедливого, Закону як осудження.

Висновки

У хоровій творчості Генріха Шютца відобразилися дві основні тенденції втілення текстів Псалтиря, характерних для музики XVI–XVIII ст.: написання мотетних чи концертних композицій на псалми; написання чи обробка мелодій віршованих псалмів. Більшість композицій (переважно мотети) написані на повні тексти псалмів без значних втручань; концертні композиції написані на компільовані тексти; менш характерним для Г. Шютца є використання скорочених текстів. У процесі створення хорового прочитання псалмів композитор враховував особливості поетики першоджерела, синтаксичні особливості будови вербального тексту, виконавську спроможність і практичні потреби, використовував риторичні фігури. Розкриваючи зміст вербального тексту, Г. Шютц поступово додає нові музичні теми, розбудовуючи текстово-музичну композицію за принципом «новий текст – нова мелодія».

³ Конкорди (результуючі співзвуччя) позначені басовим звуком та інтервалами від нього. З повною палітрою конкордів для визначення гармонічного амбітуса повної модальної системи можна ознайомитися в роботі Ю. М. Холопова (1996).

Список використаних джерел

- Барсова, И. (1981). Из истории партитурной нотации: Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII века. В А. Климовицкий, Л. Ковнацкая, & М. Сабина (Ред.), *История и современность* (с. 6-33). Советский композитор.
- Дубравская, Т. Н. (Сост.). (1985). *Генрих Шютц*. Музыка.
- Рымко, Г. А. (2014). О взаимодействии слова и музыки в вокальных композициях раннего барокко. *Вестник музыкальной науки*, 4(6), 33-47.
- Холопов, Ю. (1996). *Гармонический анализ* (Ч. 1). Музыка.
- Хулап, В. (2018). 500-летний юбилей Реформации: экуменизм в церковно-общественном контексте современной Германии. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*, 36(4), 119-142. <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2018-36-4-119-142>.
- Швейцер, А. (1964). *Иоганн Себастьян Бах* (М. С. Друскин, пер.). Музыка.
- Evangelische Kirche von Westfalen, Lippische Landeskirche, & Evangelische Kirche im Rheinland. (1969). *Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die Landeskirchen Rheinland, Westfalen und Lippe*. Gütersloher Verlagshaus.

References

- Barsova, I. (1981). Iz istorii partiturnoi notatsii: Zvukovaya plotnost' i prostranstvo v mnogokhornoj muzyke XVII veka [From the History of Score Notation: Sound Density and Space in Multi-Chorus Music of the 17th century]. In A. Klimovitskii, L. Kovnatskaya, & M. Sabinina (Eds.), *Istoriya i Sovremennost' [History and Modernity]* (pp. 6-33). Sovetskii Kompozitor [in Russian].
- Dubravskaya, T. N. (Comp.). (1985). *Heinrich Schutz*. Muzyka [in Russian].
- Evangelische Kirche von Westfalen, Lippische Landeskirche, & Evangelische Kirche im Rheinland. (1969). *Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die Landeskirchen Rheinland, Westfalen und Lippe [Evangelical Church Hymn Book: Edition for the Regional Churches of Rhineland, Westphalia and Lippe]*. Gütersloher Verlagshaus [in German].
- Kholopov, Yu. (1996). *Garmonicheskii analiz [Harmonic Analysis]* (Pt. 1). Muzyka [in Russian].
- Khulap V. (2018). 500-letnii yubilei Reformatsii: ekumenizm v tserkovno-obshchestvennom kontekste sovremennoi Germanii [500th Anniversary of the Reformation: Ecumenism as Church and Public Phenomenon in Today's Germany]. *Gosudarstvo, Religiya, Tserkov' v Rossii i za Rubezhom*, 36(4), 119-142. <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2018-36-4-119-142> [in Russian].
- Rymko, G. A. (2014). O vzaimodeistvii slova i muzyki v vokal'nykh kompozitsiyakh rannego barokko [On the Interaction of Words and Music in Vocal Compositions of the Early Baroque]. *Journal of Musical Science*, 4(6), 33-47 [in Russian].
- Schweitzer, A. (1964). *Johann Sebastian Bach* (M. S. Druskin, Trans.). Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 22.11.2020

**ПСАЛМОВЫЕ ЦИКЛЫ
В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕНРИХА ШЮТЦА**

Макаренко Алексей Владимирович
Старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н.В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи – рассмотреть варианты воплощения текстов Псалтири в хоровом творчестве немецкого композитора раннего барокко Генриха Шютца. Методология исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического, семантического методов, что позволяет раскрыть особенности работы композитора с текстами Псалтири в контексте основных тенденций эпохи, рассмотреть степень проникновения им в первоисточник, выявить основные средства озвучивания музыкой вербального текста. Научная новизна. Творчество Г. Шютца впервые в отечественном музыковедении рассматривается с позиции значения наиболее распространенных текстов в музыке раннего барокко – псалмов. Тексты псалмов являются основой почти половины творческого наследия композитора. Интерес к музыке Г. Шютца обусловлен активизацией исполнительского интереса к духовной музыке эпохи барокко и практической

потребностью учебных курсов истории музыки, истории хоровой литературы и других в обновлении материала. Выводы. Выявлены основные тенденции воплощения текстов Псалтири, характерные для музыки XVI–XVIII веков, в хоровом творчестве Г. Шютца, которые проявились в: 1) написании мотетных / концертных композиций на псалмы; 2) написании или обработке мелодий стихотворных псалмов. Проанализированы проявления герменевтического подхода композитора к вербальным текстам при создании мотетов. Главным фактором формирования семантических полей в мотете становится музыка. Выяснено, что мотеты преимущественно написаны на полные тексты псалмов без значительных вмешательств; концерты написаны на компилируемые тексты; реже встречается сокращение текстов. Отмечено, что при создании хорового прочтения псалмов композитор учитывал особенности поэтики первоисточника, синтаксические особенности вербального текста, исполнительскую способность и практические потребности, использовал риторические фигуры.

Ключевые слова: псалом; Псалтырь; мотет; концерт; творчество Генриха Шютца; слово и музыка; музыка Германии

**PSALM CYCLES
WITHIN THE CHORAL WORK
BY HEINRICH SCHÜTZ**

Oleksii Makarenko

Senior Lecturer,

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to consider options for the embodiment of The Psalms' texts in the choral work by Heinrich Schütz. The research methodology consists of the application of comparative, historical-logical, and semantic methods. This approach allows us to reveal the peculiarities of the composer's work with the texts of The Psalms in the context of the main tendencies of the era, to examine the degree of spreading into the original source, identify the primary means of reading verbal text via music. Scientific novelty. Heinrich Schütz's work is considered for the first time in domestic music studies from the point of view of the importance of the most common texts in the music of the early Baroque psalms. Psalm texts are the basis for almost half of all the vocal work of the composer. The interest in the music of H. Schütz is due to the activation of performing interest in Baroque sacred music and the practical need for training courses in the history of music, the history of choral literature and others to update the material. Conclusions. The article has outlined the main tendencies of The Psalms' texts implementation within the choral work by Heinrich Schütz, which were the 16th – 18th-century music patterns. They are 1) motet/concert compositions' settings to psalms; 2) poetic psalms melodies writing and adaptation. The author analyses the composer's hermeneutical approach to verbal texts when creating motets. The critical factor in the formation of semantic fields in the motet is music. It was learned that motets are mostly written on the full texts of the psalms without significant interference; concerts written on compiled texts; texts' reduction are less common. The article emphasises that in the process of a choral interpretation of the psalms, the composer took into consideration the peculiarities of the poetics of the original source, syntactic features of the verbal text, performance and practical needs, used rhetorical figures.

Keywords: psalm; psalter; motet; concert; choral work by Heinrich Schütz; lyrics and music; music of Germany

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220103

УДК 792.54:782.071.2

**ОСОБЛИВОСТІ
ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ДИРИГЕНТА В ПРОЦЕСІ
СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО
СПЕКТАКЛЮ**

Перевозніков Вадим Михайлович
Заслужений діяч мистецтв України,
ORCID: 0000-0001-6641-7616,
e-mail: vado455@gmail.com,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65000

Мета статті – розглянути специфіку діяльності диригента в процесі створення спектаклю в музичному театрі. Методологічною базою дослідження є принципи послідовного аналізу й поетапного опису підготовки прем'єри музичної вистави, які дали змогу з'ясувати специфіку диригентської роботи в музичному театрі, в основі якої лежить розроблення певного творчого процесу протягом репетиційного часу. Також застосований інсталяційний підхід і методологічні рекомендації професійного підходу до вирішення завдань у процесі створення музичного спектаклю. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні механізмів постановочного процесу під час створення нового музичного спектаклю з боку підготовки музичного матеріалу, описі поетапного формування його складових частин, аналізі роботи диригента-постановника, який визначає смислову концепцію музичних номерів і створює музичну концепцію всього творчого задуму. Розглядається і детально осмислюється поняття «сидяча репетиція» в контексті сучасної діяльності музикантів-солістів і диригента, а також механізм художнього створення театрального дійства, в якому закладається міцна професійна основа сценічного життя музичного спектаклю. Стверджується, що процес створення музичного спектаклю має систему планування й розподілу репетиційного часу, яка істотно відрізняється від діяльності диригента під час підготовки симфонічного концерту в філармонії. Висновки. Доведено, що передумовами створення музичного спектаклю у професійній діяльності диригента-постановника є певні знання, які необхідні для успішного здійснення всього постановочного процесу, його розподілу у часі та ефективного використання. Індивідуальна робота диригента-постановника в музичному театрі спрямована на свідомість творчого процесу за участю всіх солістів вистави, який зумовлює не тільки технічний рівень професіоналізму, а й визначає спрямованість образно-художніх завдань.

Ключові слова: диригент-постановник; спектакль; музичний театр; прем'єра; репетиція; постановочний процес; прогін

Вступ

Одним із пріоритетів творчої роботи диригента в музичному театрі є вміння вибудувати процес постановки нового музичного спектаклю, який надійно ввійде до репертуару і буде справжнім витвором сценічного мистецтва. Завдання, котрі ставить перед собою диригент-постановник полягають у формуванні музично-художнього прочитання авторського задуму, реалізація його в процесі репетицій і з оркестром, і всіма солістами, які опановують нюансами концепції в поетапному пізнанні музичного матеріалу. Не менш цікавими для вивчення постановочного процесу є проблеми, пов'язані з новими технологіями (наприклад, використання мікрофонів). Особливого значення набуває досвід т. зв. «сидячих» репетицій, про які писали видатні майстри минулих років К. Кондрашин (1970) і М. Канерштейн (1972), але які в умовах сучасного театру мають свої особливості. Взаємопроникнення жанрів у виставі музичного театру вимагає особливого художнього підходу, насамперед у роботі диригента-постановника.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що в ньому докладно висвітлені всі етапи репетиційного процесу в період постановки нової вистави в сучасному музичному театрі; розкрито й проаналізовано значення кожного етапу – і музичного втілення, і організаційного методу диригентської роботи. Методичні підходи до вирішення музичного втілення мають певні професійні особливості. Зокрема, в основних формах і плануванні репетицій на різних рівнях підготовки враховується ефективність і високий професіоналізм застосування поставлених завдань. Досвід диригента-постановника в сучасному музичному театрі висвітлює напрями, які забезпечують методичну основу необхідних про-

фесійних знань. Питанням постановки оперного спектаклю свого часу були присвячені роботи таких видатних майстрів, як Л. Ротбаум (1980) і Б. Покровський (1985), проте в них не враховувалися особливості диригентської роботи в сучасному музичному театрі, який ставить перед виконавцями ряд нових додаткових завдань. Водночас у сучасних роботах вітчизняних авторів, присвячених роботі диригента (Пасічняк, 2012), звертається увага насамперед на теоретичні питання освоєння техніки диригування, процес вивчення музичного твору, який відноситься до роботи з колективом під час підготовки концертного виступу.

Мета статті

Мета роботи полягає у висвітленні процесу зародження і становлення музичного спектаклю в сучасному театрі, зокрема таких жанрів, як оперета, мюзикл, рок-опера та ін., у виявленні їхніх спільних і відмінних ознак під час підготовки прем'єри.

Методологія дослідження. У дослідженні використані методи аналізу й опису особливостей диригентської роботи в процесі постановки вистави в музичному театрі, які дали змогу простежити суттєві відмінності зародження і становлення музичного спектаклю від підготовки симфонічного концерту; метод планування репетиційного процесу застосовувався в послідовному викладі матеріалу диригентського досвіду; аналітичний метод допоміг зосередитися на діяльності диригента-постановника, яка забезпечує вирішення різних проблем, що виникають під час створення нового музичного спектаклю.

Виклад матеріалу дослідження

Професія диригента (від французького слова *diriger* – управляти оркестром, хором, ансамблем під час виступу (Штейнпресс & Ямпольский, 1966, с. 157), як відомо, пов'язана з управлінням. Ця характеристика професії відноситься і до фінальної, підсумкової частини роботи диригента, і до всього підготовчого періоду. У процесі ж створення інтерпретації музичного твору – симфонічного концерту або оперного спектаклю – необхідні прояви таких якостей, як: організатор репетиційного процесу, керівник плануванням і розподілом його у відведеному часі, а дуже часто і вихователь колективу музикантів, з якими він працює. Для цього, крім чисто професійних якостей диригентської майстерності, диригенту необхідна висока культура, всебічні знання, а також багато додаткових умінь, котрі набуваються з досвідом самостійної роботи.

Методичні рекомендації багатьох авторів статей та книг у сфері диригентської професії переважно присвячені питанням диригентського ремесла і рідко розглядають сам процес створення музичного дійства. Звичайно, розвиток диригентських здібностей і загальна музично-теоретична освіта – це необхідні складники професії, однак вони часто виявляються недостатніми. Концертна й театральна діяльність навіть надзвичайно обдарованих диригентів іноді не приносить очікуваний результат тому, що допускаються помилки саме в процесі підготовки до фінальної частини диригентської творчості, тобто до концерту або спектаклю.

На нашу думку, саме питанням підготовчого процесу в диригентській професії приділяється недостатня увага, і ця прогалина вимагає активізації методичного вивчення з базуванням на виконавському й педагогічному досвіді. Навіть вивчення виконавської творчості видатних диригентів (по записах або в концертному виступі) не дає змоги «заглянути в таємницю» підготовчого процесу, який забезпечив їх успіх. Тому пропонується приділяти особливу увагу питанням шляхів досягнення успішних результатів. Розробленню цієї проблеми й присвячена ця стаття.

Велике коло питань, пов'язаних з підготовчою роботою диригентської професії, не дає змоги охопити їх у рамках однієї статті, тому сконцентруємо свою увагу на найважливіших, на наш погляд, проблемах. Наше завдання – допомогти студентам-диригентам, а також тим, хто тільки починає набувати досвід диригентського мистецтва в самостійній творчій діяльності, знайти відповіді на питання, пов'язані із процесом створення підсумкового результату диригентської творчості. Подібний ракурс вивчення роботи диригента сприятиме заповненню певного пробілу в музично-методичній літературі про диригентське мистецтво.

Висвітлення питань підготовчого процесу в роботі диригента пропонується завдяки аналізу процесу створення спектаклю в музичному театрі. У зв'язку з цим хотілося варто звернутися до специфіки музичного театру.

У великих культурних центрах зазвичай є окремо і театри опери й балету, і музичні театри. Трапляється, що в менших містах є тільки один театр, у якому ставляться і драматичні спектаклі, і музичні. У подібних театрах можуть ставитися також і балети за наявності відповідної балетної трупи. У цій статті нас цікавлять питання диригентської роботи під час постановки музичних вистав – оперет, а також нових музичних жанрів, що з'явилися в ХХ ст., – мюзиклів і рок-опер.

Що стосується оперети, то сама назва цього жанру говорить сама за себе: італ. *operetta*, франц. *Opérette* перекладається буквально як маленька опера (Штейнпресс & Ямпольский, 1966, с. 365-366), тобто музично-сценічний твір комедійного характеру, який поєднує в своїй драматургії вокальну та інструментальну музику, а також танець і розмовний діалог. Відомо, що серед музично-драматичних форм (сольні, ансамблеві, хорові) оперета дуже близька до комічної опери, але при цьому відрізняється від неї більш розвиненими розмовними сценами. Ми знаємо, що спочатку (у XVII–XVIII ст.) оперетою називалася невелика опера. Як самостійний жанр оперета склалася в Парижі в середині XIX ст.

Щодо професійного рівня артистів необхідно звернути увагу на таке. Артисти в опереті і говорять, і співають, і танцюють. Отже, вони є виконавцями універсального типу, тобто універсальними артистами. Такі солісти трупи, як правило, мають хорошу вокальну школу, і вони можуть успішно виступати в різних жанрах. У трупах музичних театрів є також артисти, які зазвичай можуть бути зайняті в мюзиклах і рок-операх. Це пояснюється тим, що солісти, які володіють хорошою вокальною школою, можуть чудово брати участь і в спектаклях інших жанрів, відмінних від опери та оперети, і прекрасно можуть себе показати в сучасних жанрах – мюзиклах і рок-операх. У той же час солісти, які не мають хорошою вокальної школи, не можуть успішно виступати в таких жанрах, як опера й оперета. Так само і в балеті: артисти з хорошою школою класичного танцю можуть успішно виступати і в постановках класичного балету, і в постановках сучасного танцю – модернового балету. Однак артисти балету, які не мають хорошої школи класичного танцю, не можуть брати участь гідно в спектаклях класичного репертуару.

Отже, приступаючи до вивчення музично-драматичного твору, призначеного до постановки в музичному театрі, диригенту треба ознайомитися з п'єсою (лібрето) добре вивчити його. Однак насамперед корисно ознайомитися з літературою про твір, який готується до постановки. Тільки після цього слід переходити до музики, при цьому диригенту потрібно також вивчити творчість композитора, історію створення твору, стиль, епоху й ін.

Перед початком репетиційного процесу потрібен тісний контакт з режисером-постановником. Постановники спільно виробляють концепцію вистави, встановлюють купюри, розподіляють ролі серед солістів, готують репетиційний план, у якому передбачається необхідна кількість репетицій усіх видів. Далі разом з режисерським управлінням театру готується календарний план підготовки нового спектаклю, виконання якого треба постійно контролювати. У процесі роботи над прем'єрою музичного спектаклю можуть вноситися зміни, пов'язані з поточною життєм театру, тому необхідно проявляти організаційну гнучкість, орієнтуючись на конкретну дату випуску вистави.

При постановці спектаклю не слід зловживати кількістю солістів. Не потрібно призначати на одну роль більше трьох солістів, причому працювати треба в основному з двома складами, але в присутності третьої. Після виходу спектаклю може бути введений і третій склад. Практика показує, що зайва кількість солістів, які беруть участь у прем'єрі, не гарантує якість вистави, буває, що від цього тільки швидше руйнується ансамбль.

Наступний етап підготовки вистави в музичному театрі – це зустріч диригента-постановника з концертмейстерами-піаністами та хормейстером-постановником для ознайомлення з концепцією задуму диригента. Під час розподілу репетицій на перший план виходить робота зі співаками-артистами, яка є надзвичайно важливою в постановочному процесі. К. Станіславський диригентів і концертмейстерів наставляв: «Ви повинні в своїх заняттях виховувати і формувати такого співака-музиканта, який добре чує оркестр під час свого співу, якому диригентська паличка потрібна лише зрідка для перевірки себе в особливо відповідальних за складністю місцях» (Румянцев, 1955, с. 88). Режисер звертав увагу співаків на те, щоб вони навчилися «бачити диригента, не дивлячись на нього». Він підкреслював, що для солістів потрібно мати т.зв. бічний зір: «Можна не дивитися прямо на людину, а бачити, що він робить, але для цього потрібно виробити в собі широке коло зору» (Румянцев, 1955, с. 89).

На початковому етапі постановки музичного спектаклю, поряд із заняттями концертмейстерів-піаністів з солістами, корисні також і уроки, в яких бере участь диригент-постановник. Це необхідно для того, щоб уникнути випадкових помилок в тексті і для уточнення передавання артистам інтерпретаційного задуму диригента. На таких зустрічах необхідно звертати увагу співаків не тільки на інтонацію,

ритм, дикцію і динаміку, але також і на розуміння свого музичного матеріалу відповідно до партій інших учасників вистави, тобто треба узгодити його з партіями інших учасників вистави. М. Канерштейн (1972) слушно зазначає: «попередня робота диригента з кожним співаком сприяє точному й акуратному вивченню партії, а диригент мимоволі знаходить нове в розкритті й тлумаченні кожної партії». У той же час варто зауважити, що іноді досвідчений талановитий соліст, який творчо працює над своїм музичним матеріалом, вносить деякі нові ідеї у виконання партії. Тому не можна не погодитися з М. Канерштейном і в цьому питанні: «Ведучи співака заздалегідь наміченим шляхом, не можна позбавляти його самостійності і можливості проявити ініціативу» (Канерштейн, 1972, с. 173). При цьому треба зауважити, що молодим і недосвідченим співакам рекомендується починати роботу з невеликих і нескладних партій. Бажано також, щоб в роботі над своїм музичним матеріалом солісти проявляли вміння вивчати його самостійно.

Після вишколу своїх партій на уроках з концертмейстерами і диригентом солісти здають свої партії диригенту-постановнику. Потім настає період т.зв. співанок (рос. «спевок») – спеціальний термін в середовищі професійних диригентів – назва об'єднаних репетицій), під час яких приділяється велика увага роботі над ансамблями та великими епізодами. Паралельно починаються репетиції з хором, котрі проводить хормейстер-постановник, який надає велику допомогу диригенту-постановнику. Хормейстер готує хор виходячи із задуму диригента, і після вивчення музичного матеріалу відбувається здача диригенту епізодів за участю хору.

Зауважимо, що при здачі хорових сцен диригенту-постановнику, зрозуміло напам'ять, диригент звертає увагу і на загальну якість вишколу хором своїх партій, і на виразність з боку музичного – темпи, фразування, нюанси, дихання й ін. За наявності часу диригент може і раніше приходити на репетиції хору для контролю процесу вивчення хором свого музичного матеріалу, особливо під час постановки великих творів з великими хоровими сценами.

Під час проведення музичних репетицій за участю хору, в той період, коли присутність режисера-постановника ще не є потрібною, рекомендується розміщувати артистів і в репетиційній залі, і на сцені, за звичними для хору групами, тобто по партіях, а саме: сопрано, альти, тенори, басы. Ця рекомендація стосується і фортепіанних, і оркестрових репетицій. Потрібно мати на увазі, що при постановці музичного спектаклю такий, звичний для хору порядок, може порушуватися тільки залежно від задуму режисера-постановника. Під час відповідних репетицій бажано, аби творчо співпрацювали диригент, хормейстер і режисер для того, щоб в постановці мізансцен завжди враховувалося збереження якісного звучання хору.

Після роботи над ансамблями і здачі диригенту хорових епізодів важливо проводити загальні репетиції масових сцен за участю солістів і хору, але ще в супроводі фортепіано. На наше переконання, ці репетиції дуже важливі, тому для них треба запланувати достатню кількість репетиційного часу. Вони дають можливість ретельно відпрацювати музичну сторону щодо синхронності темпів і динамічних відтінків, які, звичайно, будуть шліфуватися в подальшій роботі репетицій за участю оркестру.

Коректурні оркестрові репетиції (коректури) диригент-постановник або його асистент можуть проводити паралельно з роботою із солістами. Диригенту на цих оркестрових репетиціях, крім технічної виучки, слід ознайомити музикантів, про що співається в тому чи іншому епізоді вистави, звертаючи особливу увагу на емоційний стан в музиці і на сценічні ситуації, що відбуваються в цей момент на сцені. Крім «простого» супроводу вокальних партій, оркестр сприяє розкриттю характеру образу, тому Глінка звертає увагу на те, що і гармонія, і оркестр домальовують «для слухачів ті риси, яких немає і не може бути в вокальній мелодії», і що саме оркестр «повинен надати музичній думці певне значення і колорит – одним словом, надати їй характер, життя» (Глінка, 1952, с. 350).

Після проведення оркестрових коректурних репетицій і співанок із солістами і хором у супроводі фортепіано настає час для т.зв. «сидячих репетицій» у супроводі оркестру. Сидячі репетиції – це такі репетиції, коли солісти і хор знаходяться на сцені, але сидячи на стільцях або лавах. Під час співу солісти і хор піднімаються і співають свій музичний матеріал стоячи, причому солістам рекомендується знаходитися поруч один з одним задля того, щоб забезпечити кращий ансамбль. У сучасному музичному театрі часто застосовується т.зв. «підзвучка». Якщо у виставі передбачено використання, наприклад, індивідуальних мікрофонів, то їх слід застосовувати вже на таких репетиціях. Це необхідно для того, щоб солісти звалили до акустичної специфіки звучання голосів. Музичні номери і сцени опрацьовуються з усіма солістами по кілька разів і таким чином «напрацьовуються». Для більш раціонального використання репетиційного часу артисти хору можуть бути вільні після опрацювання своїх музичних номерів; їхня подальша присутність на репетиції не обов'язкова. Вищеописані рекомендації відносять-

ся не тільки до сидячих репетицій, а й взагалі до всього репетиційного процесу. Диригенту-постановнику необхідно пам'ятати, що час, відведений на репетиції, треба завжди витратити дуже розумно й раціонально.

Хотілося б відзначити, що в організаційному й технічному плані репетиційний процес підготовки оперети як музичного спектаклю практично нічим не відрізняється від підготовки опери. Однак під час планування репетиційного процесу варто враховувати, що режисерові-постановнику знадобиться більше часу для роботи з артистами при постановці сцен, у яких артисти тільки розмовляють, також зростає роль балетмейстера при постановці балету музичних номерів.

Водночас під час постановки мюзиклів (англ. *musical*, скорочення від *musicalplay* – музична п'єса, уявлення) і рок-опер (англ. *rockopera*) план випуску вистави залишається таким самим, як і в підготовці опери або оперети, за винятком того, що на репетиціях з'являються додаткові проблеми, які пов'язані зі звуком. Не виключається, що ці проблеми можуть з'являтися вже на етапі сидячих репетицій. Справа в тому, що спектаклі мюзиклів і особливо рок-опер ідуть переважно з «підзвучкою»: в оркестрі розміщуються мікрофони, також солісти і хор працюють з мікрофонами (навісними або мініатюрними, які закріплюються, як правило, на костюмах артистів). На авансцені розміщуються динаміки (монітори), які спрямовані в зал на глядачів і забезпечують хороше звучання. Монітори також можуть перебувати в різних місцях сцени і за лаштунками. Ці монітори забезпечують артистам, які працюють на сцені, можливість добре чути оркестр. В оркестрі на таких виставах часто використовуються електронні інструменти: синтезатори, гітари, ударні та ін. У зв'язку з цим у музичних виставах цих жанрів велике значення набуває робота звукорежисерів. У їхні обов'язки входить стежити в першу чергу за гучністю, а також за балансом і якістю звучання. Саме якісне звучання голосів, природність звучання оркестру, акустична збалансованість звучання у різних частинах сцени забезпечується рівнем професіоналізму звукорежисерів.

Після розучування із солістами і хором можна починати наступний етап підготовки прем'єри музичного спектаклю – репетиції мізансцен із солістами, а потім і за участю хору в супроводі фортепіано. Такі репетиції йдуть під керівництвом режисера-постановника. Проте на цих репетиціях корисна присутність і диригента: він контролює зміни темпів, загальну форму музичних номерів, нюансування, може також звертати увагу режисера-постановника на епізоди, які вимагають хорошого зорового контакту артистів з диригентом. Режисер повинен знайти відповідні мізансцени, що будуть зберігати візуальний контакт з диригентом, і такі постановочні рішення, які забезпечуватимуть гарне звучання голосів артистів.

Також корисно, аби диригент-постановник був присутній на репетиціях за участю балетмейстера, якщо той бере участь у постановці. Особливо це дуже необхідно на початкових етапах підготовки музичного спектаклю. Саме в цей період встановлюються й узгоджуються з балетмейстером темпи музичних номерів.

Заключний період роботи диригента-постановника – це сценічні репетиції з оркестром. Попередня робота закінчена і настає час об'єднання всіх компонентів в одне ціле, тобто музичний спектакль. Імовірно, це найвідповідальніший етап роботи і, на думку автора, найцікавіший і хвилюючий в постановочному процесі. Проте і під час цих репетицій з'являється необхідність корекції деяких рішень з питань акустики, ансамблю тощо. Тому часто на завершальному етапі постановки музичного спектаклю можуть вноситися зміни, або поправки в уже зроблене раніше. Слід зауважити, що в усіх формах репетиційного процесу, включаючи завершальні етапи, диригенту-постановнику необхідно знати міру в цьому питанні, а головне, вносячи будь-які зміни, весь час дотримуватися загальної концепції музичного спектаклю.

На завершальному етапі підготовки прем'єри слід пам'ятати і про те, що артисти на сцені знаходяться в дуже важкій ситуації: вони працюють, виконуючи одночасно і музичні завдання, і завдання режисера, а також координують ансамбль з оркестром. Часто з'являються ще і чисто технічні проблеми: зі світлом, костюмами, перуками й ін. Те, що зроблено раніше, може розхитуватися, тому на певному етапі загальних репетицій неминучі часті зупинки й повторення.

Трапляється, що і кілька повторень того чи іншого музичного фрагмента не дають бажаного результату. В такому разі дуже корисно для досягнення високої якості виконання та відновлення ансамблю попросити артистів заспівати той чи інший епізод просто стоячи, без сценічної дії, і тільки після такого опрацювання повторити той самий епізод, але вже в мізансценах. Диригенту-постановнику слід пам'ятати, що цей етап роботи над постановкою – вирішальний, і від нього залежить доля спектаклю – чи він якісно зроблений, чи буде швидко «розвалюватися».

Водночас треба звернути увагу й на те, що під час планування цих загальних репетицій постановки музичного спектаклю необхідно також забезпечити рівномірну участь в них усіх солістів. При цьому зауважимо, що на перші репетиції важливо призначати особливо досвідчених і надійних артистів і в музичному плані, і в сценічному.

Тільки після достатньої кількості загальних сценічних репетицій з оркестром настає час для т.зв. «прогонів» вистави цілими актами. Однак перед цим етапом корисно повернутися до співанок із солістами, тобто проведення окремих репетицій диригента-постановника із солістами і концертмейстером. Під час цих співанок можна «підчистити» деякі деталі в музичних номерах і сконцентрувати особливу увагу солістів на епізодах, у яких виникали труднощі на загальних репетиціях. Присутність режисера-постановника на таких зустрічах не обов'язкова. Наприклад, про участь режисера-постановника в таких репетиціях оперної вистави К. Кондрашин (1970) зазначає: «Іноді режисери просять об'єднати ці співанки з репетицією мізансцен, але мені це здається не доцільним, тому що увага артистів буде неминуче роздвоюватися» (с. 77). І нам здається така позиція цілком обґрунтованою, тому що дуже важливо на співанках повністю «відновити» музичний задум диригента-постановника, тому необхідно проводити ці репетиції без мізансцен. Проте при цьому треба враховувати важливу особливість, що в спектаклях опереткового жанру багато розмовних діалогів, тому музичні номери бувають «відірваними» один від одного. Завдання диригента-постановника під час таких репетицій полягає в тому, щоб репетиція музичних номерів не порушувала емоційний ланцюжок всього сценічного номера, включаючи діалоги, які на співанках пропускаються.

На фінальному етапі, під час проведення прогонів по актах, слід запланувати участь солістів першого і другого складів таким чином, щоб усі мали рівну кількість репетицій. Це важливо і в організаційному, і в психологічному сенсі. На подібних прогонах «цементується» фундамент музичної думки, встановлюються і зміцнюються темпові співвідношення, уточняється баланс загального звучання з оркестром, тому в цей період важливо, щоб втручання режисера було якомога меншим. Так, звертаючи увагу на розподіл функцій диригента-постановника й режисера-постановника в репетиційному процесі, К. Кондрашин (1970) підкреслює: «Якщо на фортепіанних репетиціях мізансцен господарем є режисер, то на оркестрових репетиціях їм може бути тільки диригент. Немає нічого більш подразнюючого, ніж голос режисера, який безперервно перекикує оркестр і підказує із залу мізансцени або творчий стан. (...) Такі підказки свідчать лише про недостатню роботу режисера під час своїх репетицій. Якщо режисерові треба зробити те чи інше зауваження, він зобов'язаний скористатися зупинкою диригента і спокійно зробити свої вказівки, іноді піднявшись для цього на сцену» (с. 77).

У постановочному процесі дуже важливо, щоб у стосунках диригента й режисера була присутня взаємна ввічливість, їм не слід вирішувати спірні проблеми публічно. Це не йде на користь процесу постановки музичного спектаклю. На прогонах бажано репетирувати великими фрагментами, маючи на увазі, що часто багато може не виходити так, як планується. Незважаючи на це, варто пам'ятати, що саме повторення в репетиційному процесі сприяє вивченню музичного матеріалу й поступовому вдосконаленню виконання.

Вище ми вже звертали увагу на те, що артисти, які працюють на сцені, виконують цілий ряд завдань: вони повинні добре звучати, виконувати мізансцени, співати інтонаційно чисто в ансамблі і з динамічними нюансами, а також пам'ятати про створення музичного втілення артистичного образу та ін. Особливо важко доводиться солістам, які виконують головні ролі. Те, що легко виходило на сидячих репетиціях, тепер може «розсипатися», особливо на перших прогонах. Хоча фінальний етап постановки музичного спектаклю передбачає репетиції великими фрагментами, проте не виключено, що можуть знадобитися зупинки й повтори, що викликані необхідністю, наприклад, коректури деяких мізансцен, поправки випадкових похибок артистів, дрібних невдач та ін. У такі моменти особливо потрібна витримка диригента-постановника, йому слід спокійно й терпляче виправляти виниклі шорсткості.

Генеральні репетиції – завжди подія в театрі. Артистам цікаво перевірити реакцію глядача, тому на генеральні репетиції зазвичай запрошують працівників театру, друзів та родичів учасників вистави. Генеральні репетиції бажано проводити вже без зупинок задля збереження т.зв. темпоритму всього музичного спектаклю. Генеральних репетицій, зазвичай, буває дві, тобто по одній репетиції для кожного складу солістів. Перший склад, як правило, працює в перший день, а другий склад – в інший. Такий порядок генеральних репетицій важливий для того, щоб солісти могли відпочити перед прем'єрою: кожен перед своєю. Зауважимо, що в день прем'єри не рекомендується проводити ніяких репетицій.

Прем'єра в театрі – це свято. І, як правило, всі учасники вистави перебувають у святковому настрої, яке забезпечує підйом і ентузіазм, що допомагає на прем'єрі вистави. Але слід пам'ятати, що підготов-

ка прем'єри музичної вистави відрізняється від підготовки концерту симфонічного оркестру, навіть такого, в якому беруть участь хор і солісти. Концерт зазвичай грається один раз і найчастіше деякий недолік кількості репетицій «заповнюється» уважністю, ентузіазмом і досвідом музикантів. У музичному театрі, проте, слід мати на увазі, що емоціональний підйом звичайно допомагає на прем'єрних виставах, але те, що не було зроблено міцно і якісно, буде заважати в подальшому житті спектаклю. Він буде «розсипатися», і ніякі репетиції після прем'єри вже на допоможуть. Диригенту музичного театру слід пам'ятати із самого початку і до кінця постановочного процесу про те, що він створює виставу не для одноразового виконання, а для її багатолітнього життя, і від ретельної підготовки на всіх етапах створення музичного спектаклю залежить доля цього театрального дійства.

Незалежно від того, як відбувається спектакль, з мікрофонами або без них, перед диригентом-постановником весь час виникають різного роду завдання. Насамперед необхідно постійно коригувати звучання оркестру за всіма параметрами. Крім цього, залежно від фізичного стану соліста в певний момент вистави, темпи можуть дещо відхилятися від намічених. Диригенту необхідно завжди чуйно допомагати виконавцям, доброзичливо «нагадувати» те, що було встановлено в процесі репетицій.

І на завершення, у зв'язку з вищесказаним, варто ще раз процитувати К. Кондрашина (1970), який підкреслює особливе значення роботи диригента саме в музичному театрі: «Жодним чином диригент не має права забувати про те, що в першу чергу від нього залежить успіх кожного спектаклю. Тому, хто не відчував цього, важко уявити, до якої міри настроїв диригента передається виконавцям. Якщо диригент чим-небудь роздратований або просто погано себе почуває, це негайно, як на лакмусовому папірці, виявляється в тій віддачі, яку повертають йому артисти. Диригенту весь час слід тримати себе в руках, не дратуватися в разі дрібних помилок, які можливі на кожній виставі. Його завдання – підтримувати безперервно святковий тонус вистави» (с. 79).

Висновки

Отже, діяльність диригента-постановника в музичному театрі має свою специфіку, яка істотно відрізняється від підготовки симфонічного концерту в філармонії. Професійне вміння ремесла не забезпечує високий рівень постановочного процесу, тому диригенту необхідні додаткові знання для створення вистави сценічного мистецтва. Послідовність і методичне планування репетиційного процесу в музичному театрі має багато специфічних особливостей, які також відрізняються від постановки опери або балету. У сучасному театрі також виникають додаткові обставини, пов'язані з новими технологіями «підзвучки» оркестру і вокалістів. Внаслідок вивчення й поглибленого аналізу творчого процесу під час постановки музичного спектаклю з'ясовано, що питання втілення музичної інтерпретації вистави таких жанрів, як оперета, мюзикл і рок-опера, мають ряд особливостей, які недостатньо досліджені у вітчизняному мистецтвознавстві, а тому вони мають свою актуальність. У статті підтверджується прагнення виявити специфіку диригентської роботи в постановочному процесі сучасного спектаклю для забезпечення високого професійного рівня сценічної творчості. Перспективи подальших досліджень визначає поглиблене вивчення діяльності диригента в процесі створення музичного спектаклю.

Список використаних джерел

- Акулов, Е. А. (1978). *Оперная музыка и сценическое действие*. ВТО.
- Асафьев, Б. В. (1976). *Об опере*. Музыка.
- Глинка, М. И. (1952). *Литературное наследие: Т. I. Автобиографические и творческие материалы* (В. Богданов-Березовский, Ред.). Государственное музыкальное издательство.
- Канерштейн, М. (1972). *Вопросы дирижирования*. Музыка.
- Кондрашин, К. (1970). *О дирижерском искусстве* (С. М. Хентова, Ред.). Советский композитор.
- Пасічняк, Л. М. (2012). *Робота диригента над музичним твором: Методичні рекомендації до дисципліни "Оркестрове диригування"*. Нова Зоря.
- Покровский, Б. (1985). *Сотворение оперного спектакля*. Детская литература.
- Ротбаум, Л. Д. (1980). *Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера*. Советский композитор.
- Румянцев, П. Р. (1955). *Работа Станиславского над оперой "Риголетто"*. Искусство.
- Штейнпресс, Б. С., & Ямпольский, И. М. (1966). *Энциклопедический музыкальный словарь* (2-е изд.). Советская энциклопедия.

References

- Akulov, E. A. (1978). *Opernaia muzyka i scenicheskoe deistvie* [Opera Music and Stage Performance]. VTO [in Russian].
- Asafev, B. V. (1976). *Ob opere* [About the Opera]. Muzyka [in Russian].
- Glinka, M. I. (1952). *Literaturnoe nasledie: T. I. Avtobiograficheskie i tvorcheskije materialy* [Literary heritage: Vol. 1. Autobiographical and Creative Materials] (V. Bogdanov-Berezovskii, Ed.). Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
- Kanershtein, M. (1972). *Voprosy dirizirovaniia* [Conducting Issues]. Muzyka [in Russian].
- Kondrashin, K. (1970). *O dirizherskomiskusstve* [On the Art of Conducting] (S. M. Khentova, Ed.). Sovetskiikompozitor [in Russian].
- Pasichniak, L. M. (2012). *Robota dyryhenta nad muzychnym tvorom: Metodychni rekomendatsii do dystsypliny "Orkestrove dyryhuvannia"* [Conductor's Work on a Piece of Music: Methodological Recommendations for the Course "Orchestral Conducting"]. Nova Zoria [in Ukraine].
- Pokrovskii, B. (1985). *Sotvorenie opernogo spektaklia* [Creation of an Opera Performance]. Detskaia literatura [in Russian].
- Rotbaum, L. D. (1980). *Opera i ee scenicheskoe voploshchenie: Zapiski rezhissera* [Opera and Its Stage Impeersonation: Director's Notes]. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Rumyantsev, P. R. (1955). *Rabota Stanislavskogo nad operoi "Rigoletto"* [Stanislavsky's Work on the Opera "Rigoletto"]. Iskusstvo [in Russian].
- Shteinpress, B. S., & Yampolskii, I. M. (1966). *Entsiklopedicheskii Muzykalnyi Slovar* [Encyclopedic Dictionary of Music] (2nd ed.). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 24.07.2020

**ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА
В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ**

Перевозников Вадим Михайлович
Заслуженный деятель искусств Украины,
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой,
Одесса, Украина

Цель статьи – рассмотреть специфику артистической деятельности дирижера в процессе создания спектакля в музыкальном театре. Методологической базой исследования являются принципы последовательного анализа и поэтапного описания подготовки премьеры музыкального спектакля, которые позволили определить специфику дирижерской работы в музыкальном театре, в основе которой лежит разработка определенного творческого процесса на протяжении репетиционного времени. Также применен установочный подход и методологические рекомендации профессионального подхода к решению задач в процессе создания музыкального спектакля. Научная новизна исследования заключается в определении механизмов постановочного процесса во время создания нового музыкального спектакля со стороны подготовки музыкального материала, описании поэтапного формирования его составных частей, описании работы дирижера-постановщика, который определяет смысловую концепцию музыкальных номеров и создает музыкальную концепцию всего творческого замысла. Рассматривается и подробно описывается понятие «сидячая репетиция» в контексте современной деятельности музыкантов-солистов и дирижера, а также механизм художественного создания театрального действия, в котором закладывается прочная профессиональная основа сценической жизни музыкального спектакля. Утверждается, что процесс создания музыкального спектакля имеет систему планирования и распределения репетиционного времени, которая существенно отличается от деятельности дирижера во время подготовки симфонического концерта в филармонии. Выводы. Доказано, что предпосылками создания музыкального спектакля в профессиональной деятельности дирижера-постановщика, являются определенные знания, которые необходимы для успешного осуществления всего постановочного процесса, его распределения во времени и эффективного использования. Индивидуальная работа дирижера-постановщика в музыкальном театре направлена на сознание творческого процесса с участием всех солистов спектакля, который обуславливает не только технический уровень профессионализма, но также определяет направленность образно-художественных задач.

Ключевые слова: дирижер-постановщик; спектакль; музыкальный театр; премьеры; репетиция; постановочный процесс; прогон

**MAIN FEATURES OF THE
CONDUCTOR'S WORK
IN THE MAKING MUSICAL
PERFORMANCE**

Vadym Perevoznikov
*Honoured Art Worker of Ukraine,
Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music,
Odesa, Ukraine*

The purpose of the article is to consider the specifics of the composing work of the conductor in creating a performance in a musical theatre. The methodology of the study is based on the principles of sequential analysis and describes the preparatory stages for musical performance's opening, which are to outline the specifics of conducting work in a musical theatre and is based on the development of a certain creative process during rehearsal time. We have applied the attitude approach and methodological recommendations of artistic handling of a music performance task solution. The scientific novelty of the study is to determine the mechanisms of the staging process during the creation of a new musical performance by preparing musical material, to describe the gradual formation of its components, to analyse the work of the conductor, who determines the semantic concept of musical performances and creates a musical concept. The article reviews and describes a concept of a "seated rehearsal" in detail in the context of the contemporary activities of solo musicians and the conductor, as well as the mechanism for the artistic creation of theatrical action, which lays the solid professional foundation for the stage life of a musical performance. We can state that the process of creating a musical performance has a system of scheduling and distribution of rehearsal time, which is distinctly different from the philharmonic orchestra conductor's work. Conclusions. We have proved that the backgrounds for creating a musical performance by the professional conductor are certain knowledge that is necessary for the successful implementation of the entire production process, its distribution in time and effective use. The individual work of the conductor in the musical theatre is aimed at the consciousness of the creative process with the participation of all the soloists of the play, which determines both the technical level of professionalism and the art figurative focus.

Keywords: production conductor; play; musical theatre; opening night; rehearsal; staging process; prolusion

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220107

UDC 780.641.1/5

**FLUTE:
DESIGN, TECHNICAL
AND EXPRESSIVE FEATURES**

Mykyta Pertsov

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**ORCID: 0000-0002-6379-0631,**e-mail: nikitafute@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to analyse the current developments in the flute construction, outline the essential changes associated with its technical and expressive features, and the prospects for its application in musical culture; to consider the samples of flute modification that were carried out after the T. Boehm's reform. The research methodology consists in using historical and analytical approaches to highlight the features of flute development, as well as a comparative method in the analysis of changes in the flute construction. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time it outlines various modern modifications of the flute in the historical development of musical culture, and also emphasizes their technical and expressive features considering that modern changes in the flute construction have been insufficiently explored in Ukrainian art studies, in fact, different models of the instrument are only being introduced into the practice of performance. It is noted that changes in the instrument construction are closely connected with the practice of composing, stimulating further strategies for its development. Conclusions. The study shows that the flute is an instrument that has undergone significant changes in its construction. The desire to follow the latest trends in the field of performing and composing art results in the need for further experiments in its construction. The instrument is updated by adding certain devices (microphones), equipment (valves, membranes, keys), and this allows expanding the flute's performing possibilities. A number of contemporary composers write compositions for the updated flute. The use of these instruments is a very promising direction in Ukraine. Knowledge of the technical and expressive possibilities of the flute can provide significant informative material that would be useful for both performers and composers.

Keywords: flute; construction; valve; key; play techniques

Introduction

The flute is an instrument that is commonly used in modern musical culture. Many works that represent the flute as a solo, ensemble and orchestral instrument have been written over the centuries. This process was accompanied by a number of changes in the flute design, which contributed to the expansion of its performing possibilities. Although the flute design invented by T. Boehm was popular, in the 20th – 21st centuries the instrument has been further transformed. The innovations of the flute construction are little known, that is why it is necessary to highlight the technological changes of this instrument.

The influence of modern trends related to the interest in the instruments of ancient design is mentioned in the work of Zh. Zakrasniana. The development of the German flute art of the 18th–19th centuries is deeply studied in the works of V. Kachmarchyk and S. Vitullo. The issue of innovations in the design of the instruments is covered in the article by K. Bijsterveld and M. Schulp. D. Fether outlines the ways of development of modern flute design. Despite the existing works, changes in the flute construction have not yet received sufficient coverage.

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian art studies it outlines various modern modifications of the flute in the historical development of the musical culture, and also emphasizes their technical and expressive features. It is noted that changes in the instrument construction are closely connected with the practice of composing, stimulating further strategies for its development.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the modern changes in the flute construction, outline the essential changes associated with its technical and expressive features, and the prospects for its application in musical culture, and also to consider the samples of flute modification that were carried out after the T. Boehm's reform.

Main research material

The construction of the flute has been repeatedly changed. The most common model of the flute of the 20th century was preceded by a number of changes to the instrument. Ukrainian researcher V. Kachmarchyk (2009) points out the dominant importance of the Dis flute before the 18th century. Moreover, the use of this instrument affected both the emergence of methodological works, and the fact that compositions were written in the mode that would be easier to perform on this flute. “It is noted that in the first half of the 18th century, virtually the only type of the main instrument and the most common one in the performing practice was the flute with a Dis key. The basic “schools” were created for it, and composers, taking into account the particularity of the flute, used convenient tonality with a limited number of characters” (Kachmarchyk, 2009, p. 6).

Subsequently, various masters and flautists made attempts to change the instrument. J. Tromlitz made the most important contribution to the gradual reform of the flute from diatonic to chromatic. Although the master’s experimental samples became a step forward, but the lack of valve mechanics did not allow them to make a global revolution in flute performance. Instead, T. Boehm made the final transition to the chromatic arrangement of the scale when he created the cylindrical flute in 1847. T. Boehm passed several stages on the way to his tremendous discovery. Researchers of his work distinguish the following inventions: “a) creation of a conical ring-key flute with a chromatic scale and a near to equal temperament; b) creation of a cylindrical flute with a chromatic disposition of the scale on the acoustic basis of an equal temperament” (Kachmarchyk, 2009, pp. 7-8). The introduction of valve covers in the initial open position contributed to the use of the larger tone holes. This aspect of the flute design influenced the fact that they could be closed by any performer, because now the size of the fingers did not matter. It was important to form a consistent chromatic system of valve mechanics.

Although T. Boehm made a real breakthrough in the formation of an improved flute, his work did not become the last point in the development of the instrument. T. Boehm skilfully designed a flute with scientifically based proportions, well thought out and tuned, but a few changes to his model of the instrument became successful. French flute virtuoso Vincent Joseph Dorus (1812-1896) made an important change to Boehm’s flute, replacing the G# key from open to closed. This change became widely accepted in the music world. Italian flautist and composer Giulio Briccialdi very quickly mastered the Boehm flute, but later began to change it. “He designed a lever or key called the Briccialdi Bb key which was added to the left hand thumb. In the original Boehm system there was only one thumb key used for B natural and the first finger on the right hand was added for a Bb. The Briccialdi Bb key has become an important alternate fingering option” (Vitullo, 2013, p. 24).

The flute designed by T. Boehm, created in the 19th century, has maintained its dominant position in musical culture for quite a long time; it still remains one of the basic ones in modern performing practice. However, over the past decades, there have been attempts to reform the instrument. One of the ways was to add certain innovations to Boehm design, mainly preserving the main essential features. In the 20th century, there were attempts to change the flute by adding valves. So, thanks to the developments of Eva Kingma, a new system with six extra keys was arranged. The system, named after its inventor (“Kingma Keys”), was designed to simplify the performance of avant-garde music.

It is well known that in the second half of the 20th century there was the development of various compositional techniques – sonorics, aleatorics, serial and concrete music. The sound spectrum of the instruments begins to change. Composers are looking for the new playing techniques that would help to expand the instrument’s capabilities. The Kingma’s invention made it possible to apply the latest techniques, from playing quarter tones to “multiphonic”. For example, “key-on-key” system was proposed, which without the increase in the size of the instrument, improved it in a new direction. In recent years, composers, mostly from abroad, have begun to write compositions for the flute of the new design. As a rule, they are intended for specific performers and are written on their request. Patrick Nunn wrote “Maqamat” for the Kingma system alto flute and “Into my Burning Veins A Person” for the quarter-tone alto flute, piano and electronics. Daniel Giorgetti’s “Panic and Echoes” is also designed for the Kingma’s alto flute and piano. British composer Andrew March wrote the cycle “Alto Flute and Harp Book: 2001”, consisting of works “XXIX – in Perpetuum” for solo Kingma system alto flute, “Water Lilies” and “Aeolian Rustling” for Kingma’s alto flute and harp, as well as “Memoriam” for Kingma’s alto flute, vibraphone, marimba, harp and the strings.

It is important to note that the need for the flute was prepared by the existing compositional practice. Accordingly, the development of performance, invention and composition were closely interrelated. “Notwithstanding the instrument makers’ inclination to experiment, many of their innovations originated after musicians had pointed out to them particular problems or needs. Eva Kingma’s first big challenge came when

a modern music flautist–composer asked for an open-hole alto flute in order to play glissandi, quarter-tone scales and multiphonics” (Bijsterveld & Schulp, 2004, p. 659). At that time, only C-flutes had open holes. When working with such alto flute, it turned out that it would be harder to close open holes, because the flautist had to have big hands. “Key-on-key” system was invented to solve this problem. E. Kingma received several grants from public and private institutions to implement this project.

Another way of the flute modification was to use elements from the other flute systems, including ethnic ones. Mathias Ziegler, a well-known flautist, uses film membranes that are small in size and identical to those used on the Chinese Dizi flute. Although the musician uses such membranes on an ordinary Boehm flute, the features of the sound are similar to the baroque flute. At the same time, it is necessary to note the influence of ethnic instruments on the formation of the modern sound of the instrument.

M. Ziegler quite often enhances the sound of the flute with microphones, and the distinctive feature is that they are installed not outside the instrument, but directly in it. At the same time, he can add elements of audio processing of the sound, in other words, he works with the created loops. Such devices make it possible to perform cyclic sounds, create polyphony from a single available voice. M. Ziegler notes that the flute can be used as an instrument that has extremely wide capabilities, but they have to be revealed. The flute itself can sound like an orchestra: “All sounds (key noise, winds, tongue stops) usually neglected on the flute are amplified. There is a whole orchestra inside the flute, which allows me to play solo-polyphonic music” (World Renowned Flautist, 2006).

Another design modification of the flute is the use of the construction of Robert Dick, who invented the glissando headjoint. This telescopic headjoint allows playing the descending glissando without much effort. This instrument is used in plays by R. Dick, such as “Felix for Helix” (1998), “Sliding Life Blues” (2001), as well as in the electroacoustic work “Our Other Man” by Alan Lomax. D. Fether in his study “A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments” (2005) notes that the emergence of such innovations can cause a certain negative reaction among performers, because they are often convinced that it is possible to do without creating new designs. However, these improved models allow you to play the same thing, but without much effort. “There are flautists who raise the question that glissando is possible on a regular open model. Indeed there are players who have learned to play smooth glissandi of an octave or more... Pestel describes that such techniques could not achieve the smoothness obtained with the glissando headjoint and the ability it gives the player to glissando downwards from ‘any note and at any speed’ with a consistent tone colour” (Fether, 2005, p. 42).

The development of avant-garde music has intensified the practice of changing the sound of the instrument even without significant design changes. Thus, the introduction of playing the “prepared piano” has increased attention to similar experiments on the other instruments, in particular the flute. M. Pestel promotes the “prepared flute” when various materials are placed in it. For them to remain in the instrument while playing, the artist covers the end of the tube with a membrane (screen). Such placement of alien materials allows getting additional sounds – multiphonics, unusual timbre formations, etc.

In addition, in the late 20th – early 21st centuries with the spread of the movement of “historically informed performance”, attempts were made to revive the instruments of the period of historically informed performance practice – “this is the name that performers who advocate authentic reproduction of Baroque musical works have identified themselves with. Their goal is achieved through long-term research related to the study of the evidence of contemporaries of the Baroque era about the sound of both human voices and musical instruments” (Zakrasniana, 2017, p. 269). It is risky to talk about a complete reproduction of the flute of the Baroque era, but the search data lead to other possible forms of the instrument; their use is appropriate for the music of a particular period of time, taking into account the composition of the other instruments of the orchestra or ensemble. The sound in the Baroque era, according to researchers, was lighter, devoid of excessive volume, but more improvisationally oriented. The use of such instruments implies not only compliance with the authenticity of instruments, in particular flutes, but also the conditions of playing them – in the standing position.

The use of modern instruments for playing the repertoire, which was written much earlier than the specified flute design was created, is, according to S. Maclagan (Maclagan, 2019), not only possible, but also technically easier than playing the original version. It is possible, of course, to achieve a slightly different sound, which will be different from the one produced by flutes of another design. “The flute gained many “new” sounds, but maybe it lost some of the effects” (Maclagan, 2019, p. 372). At the same time, it is advisable to continue the process of the flute constructive changes. Our experience gives grounds to express the following opinion: modern musicians should effectively use all the opportunities that create developments in the flute construction. At the same time, we are also based on the observation of S. Maclagan (2019): “Boehm wanted

to “improve” the flute by smoothing out the intonation, achieving a greater dynamic range and colour homogeneity, and inventing an easy and more logical fingering system that allowed flautists to play without great problems in all tonalities. But I must forewarn you again: every generation of flutemakers and flute players has claimed that their flute was the end point and successful culmination of a long journey” (Maclagan, p. 372). Technology is advancing, the development of performance and compositional practice becomes a factor that encourages the desire to modify the instrument. The “old” is not always a sign of something bad, and the new is not always a positive change. You should not give up the opportunity to improve the sound of the flute, make it deeper, but less tender, more homogeneous, but less colourful, more aggressive, but less soft. Modification of the flute is a permanent process of discovering something new, which can bring the loss of previous qualities, but it is impossible to stop the flute evolution, and this raises the question of whether to accept them or not.

Conclusions

The flute is an instrument that has undergone significant changes in its construction. The desire to follow the latest trends in the field of performing and composing art results in the need for further experiments in its design. The instrument is updated by adding certain devices (microphones), equipment (valves, membranes, keys), and this allows expanding the flute’s performing possibilities. Now composers write compositions for the flute of an updated design, considering the spread of such instruments a promising direction in the world cultural and artistic space.

Prospects for further research are to highlight the key features of the use of new flute designs in the works of contemporary Ukrainian composers.

References

- Bijsterveld, K., & Schulp, M. (2004). Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today’s Classical Musical Instruments. *Social Studies of Science*, 34(5), 649-674. <https://doi.org/10.1177/0306312704047171>.
- Fether, D. C. (2005). *A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments* (Major Project). https://www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf.
- Kachmarchyk, V. P. (2009). *Nimetske Fleitove Mystetstvo XVIII–XIX st. [German Flute Art of the 18th-19th Centuries]* (Abstract of DSc Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv.
- Maclagan, S. J. (2019). *A Dictionary for the Modern Flutist* (2nd ed.). Rowman & Littlefield Publishers.
- Vitulo, S. (2013). *The History and Process of the Development of the Modern Flute* (Senior Thesis). Liberty University Lynchburg, VA. <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1379&context=honors>.
- World Renowned Flutist Matthias Ziegler Performs Sunday Evening Guest Artist Concert.* (2006, March 16). DePauw University. <https://www.depauw.edu/news-media/latest-news/details/17226/>.
- Zakrasniana, Zh. M. (2017). Barokova Opera ta yii Aktualizatsiia v Suchasni Muzychnii Kulturi [Baroque Opera and its Actualization in Modern Musical Culture]. *Young Scientist*, 10(50), 268-271 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 15.10.2020

ФЛЕЙТА: КОНСТРУКЦІЯ, ТЕХНІКО-ВИРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ

Перцов Микита Олегович
Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті – проаналізувати сучасні конструктивні зміни флейти, окреслити сутнісні зміни, пов’язані з її техніко-виразними ознаками та перспективи використання в музичній культурі; розглянути зразки модифікування флейти, які здійснювалися після реформи Т. Бьома. Методологія дослідження полягає у використанні історичного та аналітичного підходів для висвітлення особливостей розвитку флейти, а також компаративного методу в процесі аналізу специфіки конструктивних змін флейти. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше окреслено різні

сучасні модифікації флейти в контексті історичного розвитку музичної культури, а також наголошено на їхніх техніко-виразних ознаках з огляду на те, що сучасні конструктивні зміни флейти є малодослідженою галуззю українського мистецтвознавства, адже різні моделі інструмента лише набувають впровадження у виконавську практику. Відмічено, що поява конструктивних змін в інструменті нерозривно пов'язана з композиторською практикою, стимулюючи подальші стратегії її розвитку. Висновки. З'ясовано, що флейта є інструментом, що зазнала чималих змін у своїй конструкції. Прагнення слідувати за останніми тенденціями у сфері виконавського та композиторського мистецтва призводить до потреби подальших експериментів у її конструкції. Оновлення інструменту відбувається шляхом додавання певних пристроїв (мікрофонів), устаткувань (клапанів, мембран, ключів), які дають змогу розширити виконавські можливості флейти. Виникає ряд творів сучасних композиторів, які пишуть твори для флейти оновленої конструкції. Перспективним напрямком є поширення даних інструментів в українському просторі. Знання техніко-виразних можливостей флейти може надати вагомий інформативний матеріал, який стане в нагоді і виконавцям, і композиторам.

Ключові слова: флейта; конструкція; клапан; ключ; прийоми гри

ФЛЕЙТА: КОНСТРУКЦІЯ, ТЕХНИКО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Перцов Никита Олегович

*Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи – проанализировать современные конструктивные изменения флейты, определить сущностные изменения, связанные с ее технико-выразительными особенностями и перспективы использования в музыкальной культуре; рассмотреть те образцы модификации флейты, которые были осуществлены после реформы Т. Бема. Методология исследования заключается в использовании исторического и аналитического подходов для освещения особенностей развития флейты, а также сравнительного метода в процессе анализа специфики конструктивных изменений флейты. Научная новизна заключается в том, что впервые обозначены различные современные модификации флейты в контексте исторического развития музыкальной культуры, а также отмечены их технико-выразительные особенности с оглядкой на то, что современные конструктивные изменения флейты являются малоисследованной отраслью украинского искусствоведения, ведь разные модели инструмента только начинают внедряться в исполнительскую практику. Отмечено, что появление конструктивных изменений инструмента неразрывно связано с композиторской практикой, стимулируя дальнейшие стратегии ее развития. Выводы. Выяснено, что флейта является инструментом, подвергшимся значительным изменениям в конструкции. Стремление следовать за последними тенденциями в сфере исполнительского и композиторского искусства приводит к необходимости дальнейших экспериментов в конструкции флейты. Обновление инструмента происходит путем добавления определенных устройств (микрофонов), установок (клапанов, мембран, ключей), которые позволяют расширить исполнительские возможности флейты. Возникает ряд произведений, написанных современными композиторами, для флейты обновленной конструкции. Перспективным направлением является распространение данных инструментов в украинском пространстве. Знание технико-выразительных возможностей флейты может предоставить весомый информативный материал, который пригодится как исполнителям, так и композиторам.

Ключевые слова: флейта; конструкція; клапан; ключ; прийоми гри

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220113

УДК 785:398.8]:78.071.2-053.81(477)

**МОЛОДІЖНИЙ ФОЛЬКЛОРНО-
ЕТНОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ
ЯК ВТОРИННА ФОРМА
ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

Сінельніков Іван Григорович^{1а},
Сінельнікова Валентина Володимирівна^{2а}
¹Доцент, заслужений працівник культури України,
ORCID: 0000-0002-9556-6845,

e-mail: kralyca@ukr.net,

²Кандидат історичних наук, доцент,
ORCID: 0000-0002-9556-6845,

e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net,

^аКиївський національний університет
культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті полягає у з'ясуванні специфіки опанування виконавської традиційно-музичної культури учасниками молодіжних (переважно міських) фольклорно-етнографічних колективів. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: проаналізувати, яким чином відбувається творчий процес у вторинних фольклорних формах, яку роль відіграє творчість секундарних колективів у збереженні, розвитку й трансляції традиційної культури, а також як молодіжні фольклористичні ансамблі взаємодіють з іншими складниками площини перетину вчено-артистичного мистецтва, фольклору й аматорства. Методологія дослідження базується на застосуванні загальнонаукових методів пізнання та музикознавчих методів: джерелознавчих, практичних, аналітичних, які дали змогу провести аналіз питань окресленої проблематики. Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні необхідності використання в творчій діяльності вторинних молодіжних науково-етнографічних колективів методу «усної» фольклорної експедиції як найдійовішого способу опанування традиційної виконавської культури. Висновки. Проаналізовано специфіку творчої діяльності молодіжних фольклористичних формацій. Виявлено, що діяльність окреслених колективів може нести і конструктивний (працювати на збереження й розвиток традиційної народної культури), і деструктивний характер (працювати в площині масової культури, де відбувається нівелювання національного коріння). Доведено, що лише в процесі фольклорно-етнографічної роботи, яка є базисом творчої діяльності вторинного народно-співочого колективу будь-якого статусу (аматорського, професійного), відбувається дійовий процес пізнання й освоєння автентичної багатоголової пісенної фактури.

Ключові слова: фольклор; традиція; фольклоризм; фольклорний ансамбль; вторинні форми традиційної культури; фольклорна експедиція

Вступ

Початок і перша половина ХХ ст. характеризуються підвищенням уваги фольклористів та етнографів (спочатку в Європі та Америці, а згодом і на теренах колишнього СРСР) до проблем власне фольклору, фольклоризму (як секундарної форми традиційної культури) та постфольклору, що призвело до появи, формування й розвитку в ХХ ст. багатьох фольклористичних шкіл і течій по всьому світу. Отже, питання дослідження первинних і вторинних форм традиційної культури має багаторічну історію. Зокрема, дослідники-фольклористи середини ХХ ст. визначали як вторинні явища традиційної культури неаутентичні (нетрадиційні) її форми: сценічні, у т. ч. самодіяльні (аматорські), фестивалі, а також літературні та аудіовізуальні (радіо, кіно, відео).

Наприклад, В. Новійчук (1996) визначає аматорство як «корелят фольклору і вчено-артистичного мистецтва» (с. 318), С. Грица (1996) наголошує, що в колективах, учасниками яких є т. зв. «вишколені носії фольклору», орієнтовані на сценічну його демонстрацію, запрограмовану професійною режисурою, відбувається «ужиткова» експлуатація аутентичного фольклору (с. 307). Дотичні ідеї висловлені й у працях західноєвропейських науковців, які до вторинних форм відносять будь-які різновиди комерційного використання фольклору і народних традицій у професійному мистецтві, туризмі, масових видовищах та розважальних заходах, акціях та ін. Відтак вторинними в культурі визначаються будь-яка

передача й демонстрація елементів народної культури не творцями та носіями традиції, а посередниками (в широкому розумінні цього слова: творчими колективами, музеями, теле-радіокомпаніями й ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні потреби використання в творчій діяльності вторинних молодіжних науково-етнографічних колективів методу «усної» фольклорної експедиції як найдійовішого способу опанування традиційної виконавської культури.

Мета статті

Стосовно багатогранності вторинних форм традиційної виконавської культури можна констатувати: не все, що є вторинним за часом появи (виникнення), є вторинним за якістю і змістовністю. Багатоаспектність окресленої тези вимагає формулювання таких цілей статті: проаналізувати, яким чином відбувається творчий процес у вторинних (переважно міських) фольклорних формах, яку роль відіграє творчість секундарних колективів у збереженні й розвитку традиційної культури і як молодіжні фольклористичні ансамблі взаємодіють з іншими складниками так званого «фольклорного шару» – «площини зіставлення вчено-артистичного мистецтва, фольклору, аматорства» (Грица, 1996, с. 320).

Виклад матеріалу дослідження

Безперечним фактом на сьогодні є динаміка та мінливість традиції в часі. Наслідком цього розвитку є поява її (традиції) вторинних форм, які своєю чергою можуть бути і конструктивними (працювати на збереження й розвиток традиційної народної культури), і виступати в ролі деструктивного механізму (працювати в площині масової культури – культури споживання, де втрачається функціональна й семантична значущість багатшаровості багатьох явищ традиційної народної культури, зникають етнічні ціннісні орієнтири, відбувається нівелювання унікального національного коріння, а отже, й самоідентифікації).

Тотальне й загрозове зникнення аутентичних форм традиційної народної культури з життя сучасної людини спонукало ЮНЕСКО перейти від політики охорони окремих пам'яток культури до політики захисту й збереження фольклору (традиційної народної культури) як цілісної системи. Наслідком цієї роботи стало прийняття в 2003 р. Міжнародної конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини з подальшими до неї доповненнями. Практичне втілення положень Конвенції в життя окреслило цілий ряд питань, які на сьогодні постають перед науковцями і практиками – фольклористами. Це питання виявлення стану збереження різноманітних елементів аутентичної культури, факторів, що впливають на появу «вторинності», і її ролі (конструктивній, деструктивній) в збереженні й функціонуванні традиційної культури в сучасних умовах. Важливим питанням є роль глобалізації та інформатизації в збереженні й трансляції традиційної культури і появи її вторинних форм, питання неоднозначності сучасних фольклористичних молодіжних рухів, ролі й можливості сценічних фольклористичних колективів, творчих етно-майстерень в збереженні й використанні культурної спадщини.

У цьому контексті розглянемо роль молодіжного фольклористичного руху, історія якого проходить через різні політичні й соціально-економічні епохи – радянську й пострадянську, наочно ілюструючи надзвичайно складні процеси, пов'язані з взаємодією аутентичних (первинних) і вторинних форм фольклору. Нині діяльність багатьох молодіжних фольклористичних формацій демонструє унікальні можливості таких колективів у збереженні аутентичного фольклору й водночас у генеруванні ними його різноманітних вторинних форм. Значний інтерес до фольклорних форм художньої творчості проявляється в неухильному зростанні чисельності колективів професійного та аматорського статусу (репродукуючі фольклорні дитячі, молодіжні ансамблі, театр народної пісні, ансамбль народної пісні, ансамбль музично-пісенного фольклору, народний хор, ансамбль пісні і танцю, дитяча народно-хорова студія та ін.). Має рацію А. Фурдичко (2017): сьогодні «значне місце серед колективів вторинного виконавства посідають дитячі фольклорні колективи, які поряд із дорослими виконавцями гідно займаються пошуковою діяльністю та відтворюють фольклорну спадщину своїх регіонів, що відіграє помітну роль у патріотичному вихованні» (с. 130). Вважаємо, що методика опанування дітьми аутентичної виконавської традиції потребує подальшого осмислення й детального опису, тому зупинимось на методиці організації дослідницько-творчої діяльності міського молодіжного (вторинного) фольклористичного колективу.

Зрозуміло, що навчально-творча діяльність будь-якого фольклористичного колективу починається з осмислення й розуміння естетики народної музично-поетичної творчості, вивчення її особливостей та

унікальних художньо-виконавських прийомів. У цьому сенсі ідеальним, на наш погляд, є усний спосіб навчання фольклору: спільний спів любителів – учасників молодіжних фольклористичних колективів з народними співаками під час фольклорних експедицій. Поділяємо думку авторитетних учених, фольклористів-практиків А. Іваницького, С. Браз (1980), Л. Шаміної (1983), В. Щурова (2005), Б. Луканюка, Г. Сисоєвої, Л. Гапон (2010), І. Павленка (2013) та ін. про те, що саме фольклорна експедиція є однією з істотних та обов'язкових сторін навчально-виховного й освітнього процесу вокально-ансамблевого колективу фольклорного спрямовання. Лише вона може дати безпосереднє спілкування з живими носіями народних традицій. Спостереження за ними в побуті, вивчення їхньої манери поведінки, елементів святково-обрядової культури, традиційного народного одягу, хореографічної лексики, усної поетичної творчості, музичного фольклору та багатьох інших проявів народної художньої культури, що розкривають характер людей, їхній світогляд, систему цінностей та ідеалів, є надзвичайно цінним в контексті професійного й особистісного навчання та зростання учасників колективу. Більше того, слухання живих інтонацій народної мови і наспівів є необхідним ґрунтом для накопичення особистих уявлень образного ладу пісенного фольклору, його музично-стильових особливостей, форм побутування, способів передачі.

Окреслена проблематика в тих чи інших аспектах вже порушувалася нами в попередніх розвідках (Сінельніков, 2019; Sinelnikova & Sinelnikov, 2019). Однак вважаємо за потрібне вкотре наголосити: не книжкове (писемне), а пряме – «з вуст в уста» вивчення живої фольклорної традиції додає всій творчій роботі вторинного фольклористичного колективу необхідної професійної глибини й етнографічної достовірності. Зважаючи на це, фольклорну експедицію слід розглядати як найціннішу й найбільш бажану форму роботи в процесі опанування спеціальних знань і навичок народно-співочого мистецтва. Переконані: фольклорні експедиції в системі навчально-виховного процесу творчих колективів фольклорно-етнографічного спрямовання повинні стати обов'язковою і регулярною формою роботи.

Більш того, розглядаємо фольклорно-етнографічну роботу та майстер-класи за участю автентичних колективів як основоположний чинник творчого, музично-виконавського рівня фольклорного ансамблю «Кралиця» Київського національного університету культури і мистецтв. Основою творчої діяльності ансамблю є постійний пошук, запис, а потім – розшифровка пісенного матеріалу різних регіонів України; вивчення діалектів, традицій, обрядів; збирання старовинних костюмів і предметів побуту; гра на народних інструментах. В ансамблі йде постійний фольклорно-етнографічний творчий пошук. Дбайливо працюючи з пісенним матеріалом, учасники ансамблю експериментують, синтезуючи фольклор із сучасними музичними формами, щоб привернути увагу молоді та прищепити їй любов до старовинної пісні, виховати патріотичні почуття до своєї національної історії та регіональної культури.

У навчально-творчій діяльності фольклорного ансамблю «Кралиця» органічно поєднуються різноманітні форми реалізації творчого самовираження його учасників: навчальні заняття (репетиції), концертні виступи, участь у фольклорних святах і фестивалях. Незважаючи на те, що кожна з них має свою специфіку, свої методи і прийоми реалізації цілей та завдань, що стоять перед колективом, фольклорно-етнографічна робота проникає в змістовний складник усіх вищевказаних форм діяльності, сприяючи їх якісній переоцінці. Так, якщо звична, вироблена десятиліттями форма навчального заняття, орієнтованого на підготовку виконавця до виступу перед глядачами, включає такі елементи, як: розучування твору по частинах, багаторазове відпрацювання деталей, освоєння нотних партій, індивідуальну роботу – самостійну або з педагогом, – то в процесі побутової пісенної творчості з автентичним колективом у рамках фольклорної експедиції освоєння народної пісенної культури в середовищі природного її побутування відбувається абсолютно в іншій формі, а саме: мелодійна строфа ніколи не розучується по частинах; найчастіше фольклорний твір у процесі заняття звучить не більше одного разу, проте обов'язково від початку й до кінця; замість вивчення нотних партій відбувається живе сприйняття нового твору; індивідуальне навчання замінюється колективним пісенним навчанням, у якому творча взаємодія відбувається не в звичному навчально-творчому співвідношенні «один керівник (педагог) – група учасників (студентів) колективу», а в більш плідному – «група вчителів (автентичних виконавців) – група учнів», що сприяє засвоєнню молодими фольклористами автентичного твору як цілісного художнього явища.

На наше переконання, найкраща ситуація навчального «підспівування» – це живе спілкування з майстром місцевої традиції в умовах повноцінного багатоголосого співу в реальній «фольклорній ситуації». Реальний прояв навички підспівування полягає в тому, щоб навчитися співати вслід за народним виконавцем його мелодійну лінію (зрозуміло, намагаючись це зробити зі словами), трохи запізнюючись, хапаючи на льоту нову музично-словесну інформацію, з кожним разом помиляючись все менше

й менше. Саме в процесі підспівування відбувається ефективно комплексне навчання: запам'ятовуються наспів, слова, характер звуковидобування, а у відповідних жанрах (танках, карагодах і танцях) – хореографія. З огляду на те, що справжні майстри співочої традиції в процесі співу пісні незмінно імпровізують, то метод «підспівування» дає учням змогу опанувати й навичками мелодійного варіювання. Багатоканальність сприйняття багатоголосся змушує чути музичну фактуру як ціле, виховує вміння відновлювати її в разі порушення цілісності. Більше того, багатоголосся, на наш погляд, виховує навички колективізму, об'єднує людей, формує колектив, тобто підспівування «за майстром» проявляє себе і як універсальний організуючий, навчальний і виховний компонент життєдіяльності вторинного науково-етнографічного колективу.

Поділяємо думку О. Коробова (2015): «...будь-яке традиційне свято, насамперед весілля, є «живою» формою побутування сучасної народної традиції, і участь в ньому збирача фольклору (тобто учасника «усної» експедиції, - роз'яснення наше. І. С., В. С.) є найціннішим досвідом. Розуміння природності події вимагає від дослідника позиції спостерігача» (с. 213). Тобто в цьому аспекті порушуємо питання про етику збирачів фольклору: молоді фольклористи мають розумітися в тому, коли можна підспівувати за «майстром», а коли потрібно обмежитися лише аудіо- й відеофіксацією автентичного виконання носіїв традиційної культури.

Безперечно, традиційний усний спосіб функціонування пісні породив і деякі її структурні особливості, а саме: повторюваність всередині строфи (в приспівках, подібних мелодійних оборотах та ін.), єдність і певну обмеженість музично-поетичної мови будь-якого жанру або стилю. На наш погляд, навик, отриманий учасниками експедиції при підспівуванні-навчанні переростає з часом в підспівування-творчість: в один ряд вибудовується спів «за майстром» і подголосочні форми поліфонії.

Як бачимо, фольклорні експедиції – це особлива форма суспільної реалізації секундарного фольклористичного ансамблю, використання якої допомагає сформувати потрібний для живого збереження національної традиції тип колективу. Якщо звернутися до історії музично-фольклорних експедицій з 1960-х років по теперішній час, можна побачити, як виникали і змінювалися їхні типи, обумовлені науковими, навчальними й творчими завданнями. Так, на початку 1960-х років запис пісень на магнітофони здійснювалася з метою вивчення матеріалу, збереження його в архівах як музейної колекції, а також для нотування звукозаписів з подальшою публікацією. Такий підхід до освоєння музичного фольклору вважався єдиною гарантією його збереження як історичного документу, як національного художнього надбання минулих років. Безумовно, така експедиційна збиральна діяльність триває досі силами різних організацій – наукових, навчальних, творчих. Її методика поступово вдосконалюється на основі технічних засобів (багатомікрофонний запис, відеозапис), підвищилася якість нотування. Однак при цілком очевидних перевагах і досягненнях такого типу експедицій чітко простежується і їхня обмеженість. Головний недолік – це відсутність у збирацькій роботі орієнтації на живі форми художньо-творчої реалізації накопиченого фольклорно-етнографічного масиву. Фольклористична збирацька діяльність, на наш погляд, повинна поєднуватися з більш активними формами культурної діяльності, адже кількість записаних різножанрових зразків фольклору є значною, але, думаємо, половину цих записів ніхто ніколи, крім самого збирача, не чув і в найближчому майбутньому не почує. На практиці ця форма експедицій перетворилася в т. зв. «збирання для збирача».

Не можна не відзначити прогресивну форму експедиційної роботи, поширену у 1970–80-х роках – регулярні щорічні концерти народних виконавців у містах, запис їхніх виступів на радіо, телебаченні, грамплатівки. Біля витоків цього руху стояли С. Грица, А. Іваницький, А. Руднева, В. Щуров, А. Кабанов, А. Мехнецов і багато інших дослідників-фольклористів. Саме їхня подвижницька робота повідала світові про унікальну виконавську майстерність фольклорних колективів України й унікальних автентичних виконавиць – Данію Чекун, Уляну Кот, автентичний колектив «Древо» (Полтавщина) та ін. Організовані ними етнографічні лекції-концерти в Києві, Москві, Санкт-Петербурзі, інших важливих культурних центрах тодішнього СРСР дали поштовх до створення експериментальних, а потім професійних і самодіяльних фольклорних колективів, які співають «як в селі» на основі експедиційного вивчення фольклорних стилів, накопичення багатоканальних записів і фольклористичних нотацій (ансамбль народної музики Д. Покровського, фольклорний ансамбль «Древо» Київської консерваторії під керівництвом Є. Єфремова, ансамбль Московської консерваторії під керівництвом М. Гілярова, ансамбль «Козачий круг» під керівництвом В. Скунцева та ін). Творче кредо цих та багатьох інших фольклорних професійних і аматорських колективів сприяло виникненню нового типу експедиції – поїздка до сільських майстрів не лише для запису матеріалу, але й для спілкування з майстром-учителем для того, щоб разом з ним розспівати пісню «на голоси», відчувати живий подих локальної традиції.

Отже, можемо визначити два типи фольклорно-експедиційної діяльності, які, на наш погляд, умовно можна назвати так: експедиція-збирання та експедиція-навчання. Програма експедиції першого типу тісно пов'язує збір емпіричного матеріалу з його науковим вивченням (нотування, аналіз, систематизація, публікація результатів), а питання навчання і живої пропаганди зібраного народнопісенного багатства носять тут другорядний характер. Тип «експедиція – навчання», навпаки, тісно пов'язаний із живим функціонуванням фольклору, з широким використанням найрізноманітніших форм його пропаганди. Своєю чергою, у цьому плані питання письмової фіксації художніх текстів та їх книжкової й нотної публікації виступають як допоміжні. Цілком очевидно, що в чистому вигляді ці змодельовані нами типи не зустрічаються. І живий спів-підспівування, і запис пісень з метою нотації поєднуються, мабуть, у будь-якій експедиційній поїздці. Експедиція у фольклорному колективі може бути простою й складною, тривалою й короткочасною, з ретельною підготовкою і з мінімальною, розвідувальною і стаціонарною. Будь-яка з них може бути проведена з ухилом у збирання або навчання. Важливу роль у цьому процесі відіграє керівник-викладач, фольклорист-професіонал, здатний навчити учасників експедиції техніці опитування майстрів-інформаторів, показати методику багатомікрофонного (багатоканального) звукозапису багатоголосся, пояснити прийоми записування співаючого ансамблю методом «ковзного» мікрофона, правила оформлення й зберігання матеріалу тощо.

Усна експедиція, на нашу думку, є змістовною формою для самовираження, самореалізації, саморозвитку кожного учасника вторинного фольклористичного ансамблю. Її перспективність – у можливості винаходити різні способи й методи діяльності: тренування індивідуальної пам'яті й порівняння її з пам'яттю колективною, пошук «своєї» пісні, улюбленого «майстра», живе змагання за швидкістю освоєння нової пісні, постійне вдосконалення своїх творчих здібностей у пісенному колі й ін. Ці та багато інших форм живого контакту з традицією різними способами за допомогою пісенної творчості об'єднують людей різного віку та професій. Цілком природно припустити, що такий досвід соціально-художньої творчості, накопичений кожним учасником усної експедиції, у подальшому стає рисою його характеру, впливаючи на поведінку, художній смак, весь спосіб життя. Як приклад, можна назвати не одне покоління студентів – фольклористів КНУКіМ, котрі сформувавши свій професіоналізм у складі фольклорного ансамблю «Крالیця».

Переконані в тому, що саме в ході усної експедиції формується склад колективу, його професійність, творче «обличчя». В експедиції складається творче «ядро» колективу, вдосконалюється вміння встановити пісенний контакт із сільськими виконавцями-майстрами, виховується співробітництво, чуйність, культура співтворчості, без яких процес функціонування колективу неможливий. Формування навчального репертуару народно-співочого фольклористичного колективу також плідно відбувається в усній експедиції. Саме процес живого накопичення репертуару в студентському фольклорному гурті під час усної експедиції вимагає вміння чути пісню, не відкладаючи аналіз на невизначено довгий післяекспедиційний час, як це зазвичай відбувається в експедиції з магнітофоном.

Водночас додамо, що, характеризуючи ту чи ту локальну пісенну традицію, ми можемо доволі докладно (наскільки сприяє наявний матеріал) описати умови й різноманітні форми побутування творів народної музики, зробити детальний нотний запис. Однак уявлення про пісенну традицію не буде повним, якщо поряд з нотними транскрипціями й описами етнографічних даних ми не подамо опису місцевої манери виконання. Часом спосіб виконання, тембр, особливості вокальних штрихів є компонентами, які безпосередньо й доволі сильно впливають на пісенний «образ». Розглядаючи традиції пісенного фольклору певного регіону, треба враховувати не лише вокальні, а й хореографічні, інструментальні, обрядові та інші компоненти, котрі надають особливих характерних рис місцевій пісенній культурі. Окрім власних спостережень, потрібно використовувати інформацію самих носіїв традиції, записану нами в ході виконання.

Наголошуємо: головний принцип вторинного науково-етнографічного ансамблю під час вивчення фольклорного твору – це насамперед дбайливе ставлення до першоджерела. Розуміючи всю відповідальність перед шедеврами народної творчості, керівник і студенти в освоєння пісенного фольклору не повинні допускати легковажного ставлення до нього.

Звернемо увагу на ще один аспект: «недосконалі» виконавські зразки традиції сьогодні, на жаль, зустрічаються часто. З огляду на це треба розглядати пісню, подумки відреставрувавши, вміти бачити явні дефекти традиції. Виникає питання «обробки» не в сенсі пристосування, а в сенсі компетентної реставрації твору, який ми отримали не в досконалому стані. І тут ми знову звертаємося до оригіналу в особі автентичного колективу – групи майстрів-виконавців. Тому шлях освоєння традиційної пісенної культури за нотними розшифровками, як засвідчила практика, абсолютно не прийнятний на

заняттях фольклорного ансамблю. Фольклорна експедиція дає змогу не лише почути, а й, насамперед, «побачити», відчути пісню. Без візуального контакту з виконавцем неможливо відчути всю глибину традиційного матеріалу. Для учасників фольклористичного колективу надзвичайно важливим є процес набуття досвіду музичного мислення, виховання особливих механізмів художнього сприйняття, відчуття особливостей музично-поетичної мови: її ладової будови (відчуття стійкості й нестійкості), тональності (інтуїтивний пошук і закріплення зручної для колективу висоти лада), мелодійної лінії, ритмічної і поетичної структури, темпу.

Звичайно, першим етапом освоєння фольклорного матеріалу учасниками вторинного науково-етнографічного колективу є наслідування народним майстрам-виконавцям. Розуміючи, що легше копіювати, коли бачиш (відчуваєш, чуєш), як Майстер формує звук, як вимовляє слово, як «відчуває» пісню, «вторинники» дотримуються саме цього принципу. Із плином часу та внаслідок ознайомлення із значним об'ємом аудіо-, відеозаписів автентичних колективів і виконавців-солістів, творчих контактів з ними в рамках неодноразових фольклорно-етнографічних експедицій, майстер-класів, спільної участі в народних святах, оглядах, конкурсах, фестивалях народної творчості копіювання манери виконання зникає; далі починається аналіз прийомів голосоведення кожного конкретного виконавця та пошук власної виконавської манери.

Висновки

Резюмуючи вищевикладене, маємо всі підстави стверджувати, що лише в процесі фольклорно-етнографічної роботи, яку ми вважаємо концептом (базисом, матрицею) творчої діяльності вторинного народно-співочого колективу будь-якого статусу (аматорського, професійного) відбувається дійовий процес пізнання та освоєння автентичної багатоголової пісенної фактури (виділення голосів, виконавських прийомів, вслухаючись, співуючись, наслідуючи, порівнюючи, експериментуючи), методів її імпровізації. Така багатогранність художнього об'єкта, зокрема його структури, форми й змісту, в поєднанні із загальнодоступністю освоєння, захоплює, допомагає «прожити» пісню «зсередини», в найбільш наближеному до оригіналу варіанті, сприяючи об'єктивізації й етнографічній достовірності отриманих знань, умінь, понять, уявлень про всі сторони життя народу, що сконцентровані в традиційній народній пісні.

Список використаних джерел

- Браз, С. (1980). *Формирование репертуара городского фольклорного коллектива*. Москва.
- Гапон, Л. (2010). До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 43, 294-301.
- Грица, С. Й. (1996). Фольклор і сучасність. В І. Ф. Ляшенко (Ред.), *Українська художня культура* (с. 300-314). Либідь.
- Дзюба, Д. (2016). Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури. *Студії мистецтвознавчі*, 1(53), 46-54.
- Коробов, О. (2015). Аудіовізуальна фіксація традиційної музики в сучасних польових умовах (практичні рекомендації). *Проблеми етномузикології*, 10, 208-222.
- Новійчук, В. Н. (1996). Народньо-професіональні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості. В І. Ф. Ляшенко (Ред.), *Українська художня культура* (с. 314-332). Либідь.
- Павленко, І. Я. (2013). Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*, 4, 722-726.
- Сінельников, І. Г. (2019). Робота з фольклорним колективом: методи опанування традиційного музичного матеріалу. *Імідж сучасного педагога*, 1(184), 65-68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68).
- Федорняк, Н. (2019). Музичний фольклор в сучасному виконавстві: до проблеми термінології і функціонування. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*, 5, 144-150.
- Федоронько, Л. (2019). Виконавська реконструкція обрядів як один з методів трансмісії народної музичної традиції. *Молодь і ринок*, 10(177), 64-69.
- Фурдичко, А. О. (2015). Пісенна народна культура як засіб збереження національної ідентичності. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 16, 68-74.
- Фурдичко, А. О. (2017). Регіональні вторинні музичні фольклорні колективи як складова фольклористичного руху

Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 124-131.
 Шамина, Л. (1983). *Работа с самодеятельным хоровым коллективом* (2-е изд.). Москва: Музыка.
 Щуров, В. М. (2005). *С рюкзаком за песнями: (Записки собирателя)*. Москва: Редакция журнала «Самообразование».
 Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2019). Research aspects of youth folklore ensemble singing in ukrainian study of arts. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 41, 127-133. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188666>.

References

- Braz, S. (1980). *Formirovanie repertuara gorodского folklorного коллектива [Formation of the Repertoire of the City Folklore Group]*. Moscow [in Russian].
- Dziuba, D. (2016). Folklor i telebachennia: tochky peretynu v poli media-kultury [Folklore and Television: Intersections in the Field of Media Culture]. *Researches of the Fine Art*, 1(53), 46-54 [in Ukrainian].
- Fedorniak, N. (2019). Muzychnyi folklor v suchasnomu vykonavstvi: do problemy terminolohii i funktsionuvannia [Musical Folklore in Modern Performance: to the Problem of Terminology and Functioning]. *Music Art XXI Century – History, Theory, Practice*, 5, 144-150 [in Ukrainian].
- Fedoronko, L. (2019). Vykonavska rekonstruktsiia obriadiv yak odyin z metodiv transmisii narodnoi muzychnoi tradytsii [Performing Reconstruction of Rites as One of the Methods of Transmission of Folk Music Tradition]. *Youth and Market*, 10(177), 64-69 [in Ukrainian].
- Furdychko, A. (2015). Pisenna narodna kultura yak zasib zberezhenia natsionalnoi identychnosti [Song Folk Culture as a Means of Preserving National Identity]. *Culture and Arts in the Modern World*, 16, 68-74 [in Ukrainian].
- Furdychko, A. (2017). Rehionalni vtorynni muzychni folklorni kolektyvy yak skladova folklorystychnoho rukhu Ukrainy kintsia ХХ – pochatku ХХІ ст. [Regional Secondary Musical Folk Groups as Part of the Folkloristic Movement of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries]. *Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education*, 3, 124-131 [in Ukrainian].
- Напон, Л. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklorному ansambli [On the problem of singer education in the secondary folk ensemble]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriya Filolohichna*, 43, 294-301 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1996). Folklor i suchasnist [Folklore and modernity]. In I. F. Liashenko (Ed.), *Ukrainska khudozhnia kultura [Ukrainian Art Culture]* (pp. 300-314). Lybid [in Ukrainian].
- Korobov, O. (2015). Audiovizualna fiksatsiia tradytsiinoi muzyky v suchasnykh polovykh umovakh (praktychni rekomendatsii) [Audiovisual recording of traditional music in contemporary fieldwork (practical recommendations)]. *Problems of Music Ethnology*, 10, 208-222 [in Ukrainian].
- Noviichuk, V. (1996). Narodno-profesionalni zviiazky ta tendentsii rozvytku folklornykh form tvorchosti [Folk-professional relations and tendencies of development of folklore forms of creativity]. In I. F. Liashenko (Ed.), *Ukrainska khudozhnia kultura [Ukrainian Art Culture]* (pp. 314-332). Lybid [in Ukrainian].
- Pavlenko, I. (2013). Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti) [Contemporary vocal ensembles (genre features)]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4, 722-726 [in Ukrainian].
- Shamina, L. (1983). *Rabota s samodeiatelnym khorovym kolektivom [Work with an amateur choral group]* (2nd ed.). Moscow: Музыка [in Russian].
- Shchurov, V. (2005). *S ryuzakom za pesniami: (Zapiski sobiratel'ia) [With a Backpack for Songs: (Gatherer's Notes)]*. Moscow: Redaktsiia zhurnala "Samoobrazovanie" [in Russian].
- Sinelnikov, I. (2019). Robota z folklornym kolektyvom: metody opanuvannia tradytsiinoho muzychnoho materialu [Work with Folk Group: Methods of Opening of Traditional Musical Works]. *Image of the Modern Pedagogue*, 1(184), 65-68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68) [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2019). Research Aspects of Youth Folklore Ensemble Singing in Ukrainian Study of Arts. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 41, 127-133. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188666> [in English].

Стаття надійшла до редакції: 05.10.2020

**МОЛОДЕЖНЫЙ ФОЛЬКЛОРНО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ
КАК ВТОРИЧНАЯ ФОРМА
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Синельников Иван Григорьевич^{1а},
Синельникова Валентина Владимировна^{2а}
¹Доцент, заслуженный работник культуры Украины,
²Кандидат исторических наук, доцент,
^аКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи заключается в выяснении специфики освоения исполнительской традиционной музыкальной культуры участниками молодежных (преимущественно городских) фольклорно-этнографических коллективов. Достижение цели предполагает постановку таких задач: проанализировать, каким образом протекает творческий процесс во вторичных фольклорных формах, какую роль играет творчество секундарных коллективов в сохранении, развитии и трансляции традиционной культуры, а также как молодежные фольклорные ансамбли взаимодействуют с другими составляющими плоскости пересечения артистического искусства, фольклора и аматорства. Методология исследования базируется на применении общенаучных методов познания и музыковедческих методов: источниковедческих, практических, аналитических, которые позволили провести анализ вопросов обозначенной проблематики. Научная новизна исследования заключается в обосновании необходимости использования в творческой деятельности вторичных молодежных научно-этнографических коллективов метода «устной» фольклорной экспедиции как наиболее действенного способа освоения традиционной исполнительской культуры. Выводы. Проанализирована специфика творческой деятельности молодежных фольклорных формаций. Выявлено, что деятельность таких коллективов может нести как конструктивный (работать на сохранение и развитие традиционной народной культуры), так и деструктивный характер (работать в плоскости массовой культуры, где происходит нивелирование национальных корней). Доказано, что только в процессе фольклорно-этнографической работы, которая является базисом творческой деятельности вторичного народно-певческого коллектива любого статуса (любительского, профессионального), происходит действенный процесс познания и освоения аутентичной многоголосой песенной фактуры.

Ключевые слова: фольклор; традиция; фольклористика; фольклорный ансамбль; вторичные формы традиционной культуры; фольклорная экспедиция

**YOUTH FOLKLORE
AND ETHNOGRAPHIC ENSEMBLE
AS A SECONDARY FORM
OF TRADITIONAL CULTURE**

Ivan Sinelnikov^{1а}, Valentyna Sinelnikova^{2а}
¹Associate Professor,
Honoured Worker of Culture of Ukraine,
²PhD in History, Associate Professor,
^аKyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the features of mastering the performing traditional musical culture by participants of youth (mainly urban) folklore and ethnographic groups. Goal pursuit deals with the following challenges: to analyse the creative process of the secondary folklore forms, the role of the secondary groups in the preservation, development, and communication of traditional culture, and also the way youth folklore ensembles interact with other components of the intersection of scientific and artistic art, folklore and amateurism. The research methodology is based on the use of general scientific methods of cognition and musicological methods: source studies, practical, analytical, which allowed us to analyse the outlined issues. The scientific novelty of the study consists in substantiating the need to use the method of “oral” folklore expedition as the most effective way to master traditional performing culture in the creative activities of the secondary youth scientific and ethnographic groups. Conclusions. The study provides an analysis of the specific features of the creative activity of the youth folklore formations. It has been revealed that the activities of these formations could be both constructive (work for the preservation and development of traditional folk culture) and destructive (work in the sphere of mass culture, where national roots are leveled). It has been proved that only in the process of folklore and ethnographic work, which is the basis for the creative activity of the secondary folk singing group of any status (amateur, professional), there is an effective process of learning and mastering the authentic polyphonic song texture.

Keywords: folklore; tradition; folklorism; folklore ensemble; secondary forms of traditional culture; folklore expedition

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220117

УДК 785:78.033(4)

**РОЛЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ
СИСТЕМЕ ДУХОВНЫХ
ЦЕННОСТЕЙ**

Слипченко Оксана Сергеевна

*Концертмейстер,**ORCID: 0000-0003-2624-820X,**e-mail: elf88888888@gmail.com,**Киевский национальный университет культуры и искусств,**ул. Евгения Коновальца, 36, Киев, Украина, 01133*

Основная цель данного исследования заключается в выяснении роли инструментальной музыки в средневековой системе духовных и культурных ценностей обитателей Западной Европы путём исследования ее отражений в философских и музыкальных трактатах. Методология работы включает в себя поиск и сбор информации о секулярном музыкальном творчестве путём изучения и анализа музыкальных трактатов, а также церковных и других исторических документов, которые осуществлены с использованием идиографического, гипотетико-индуктивного, логического методов и контентного анализа документов. Научная новизна исследования заключается в переосмыслении сложившейся в истории музыки концепции о второстепенном и прикладном значении средневековой инструментальной музыки путём выявления новых граней её морально-этической и художественной ценности. Результаты исследования указывают на глубокую связь инструментальной музыки с народными традициями и их устойчивую неискоренимость, несмотря на многочисленные церковные интердикты. Выводы. Выявлено неравнозначное отношение духовенства к музыкантам, имеющим различный род занятий и разный социальный статус, а также проявляющих разную меру конформизма по отношению к доктринам и политике официальной церкви. Анализ некоторых трактатов того времени дал основания высказать мысль о космической роли музыки в системе средневекового мировоззрения, о чём свидетельствует попытка средневековых мыслителей объяснить при помощи музыкальной гармонии взаимосвязь частей мироздания (макрокосма) и человеческой сущности (микрокосма). В этих же трактатах чётко прослеживается зарождение теории аффектов, которая впоследствии окончательно сформируется в музыкальной эстетике высокого Возрождения. В результате изучения некоторых средневековых инструментальных жанров выдвинута гипотеза о возможности бытования уже в XIII в. самостоятельной (не прикладной) инструментальной музыки.

Ключевые слова: инструментальная музыка средневековой Европы; трубадуры; жонглёры; эстампы

Вступление

Светская, в частности инструментальная, музыка средневековья на сегодняшний день менее изучена, чем церковная музыка этого же периода. Причиной этому является сравнительно малое количество сохранившихся нотных образцов, а также укоренившееся мнение о её недостаточной профессиональности и прикладном характере. Однако возрастание исполнительского интереса к исследуемому историческому пласту музыкального искусства, а также сведения, извлекаемые из исторических документов эпохи, всё активнее опровергают эту точку зрения. Поэтому переосмысления исторических и культурных процессов является актуальным как для практической реконструкции средневековой музыки, так и для выявления новых связей в истории и теории музыки в целом.

Светская музыка средневековой Европы является предметом гораздо менее изучаемым, чем церковная музыка того же времени. К тому же творчество трубадуров чаще исследуется с его литературной стороны. Уильям Падэн, заслуженный профессор Йельского института, занимается изучением особенности окситанского языка на материале песен трубадуров и является автором большого количества их англоязычных переводов. Взгляд ученого на музыку трубадуров с литературоведческой стороны очень интересен и свеж (Paden, 2005). Текстологический аспект расшифровки средневековых нотных манускриптов рассмотрен профессором музыки и гуманитарных наук Кори Маккэем (McKay, 1999). Интересными являются исследования средневековой инструментальной музыки с исполнительской стороны, произведенные солистом ансамбля старинной музыки “The Night Watch” Яном Питтэвэйем (Pittaway, 2019). Также нельзя обойти вниманием фундаментальный труд о быте и творчестве средневековых музыкантов Михаила Сапонова, профессора Московской консерватории (Сапонов, 2004).

Научная новизна исследования заключается в переосмыслении сложившейся в истории музыки концепции о второстепенном и прикладном значении средневековой инструментальной музыки путём выявления новых граней её морально-этической и художественной ценности.

Цель статьи

Целью статьи является выяснение роли инструментального или, в более широком понимании, светского музыкального творчества в средневековом обществе путём исследования его отражений в философских и музыкальных трактатах, прослеживание его связей и столкновений с церковью, изучения его непосредственных проявлений в быту разных слоёв населения средневековой Европы.

В процессе исследования использованы принципы исторической методологии, идиографический, гипотетико-индуктивный, логический методы, контентный анализ документов.

Изложение материала исследования

Музыка в эпоху Средневековья была предметом исследования для учёных, камнем преткновения для богословов, а для простого обывателя – неотъемлемой частью жизни. Музыкальная наука, истоки которой восходят ещё к Аристотелю, при помощи математических расчётов пыталась объяснить воздействие музыки на эмоциональную составляющую человека. Благодаря этим исканиям позднее возникли теория музыки и гармония, также как из алхимии – медицина и химия. Средневековая музыкальная наука находится на наивысшей степени в иерархии видов музыкальной деятельности и занимает доминирующую позицию по отношению к композиции и исполнительству (Boethius, 1867, с. 220). Боеций, наследуя античных философов, относит музыку к квадривиуму математических наук. Однако он выделяет её как науку, связанную не только с умозрением, но и с нравственным строем души. «Распутный дух либо наслаждается распутными ладами, либо при частом слушании их расслабляется и побеждается. Наоборот, ум суровый либо радуется более энергичным ладам, либо закаляется ими», – утверждает средневековый математик и властитель дум (Boethius, 1867, с. 180).

Распространённой на то время концепцией также является разделение музыки на три рода – мировую, человеческую и инструментальную (Boethius, 1867, с. 187). Мировая музыка подразумевала под собой пропорциональность строения космоса (гармония сфер, по Аристотелю), человеческая – гармонию человеческого тела, инструментальная, подражая первым двум, тоже имеет пропорции. Таким образом, средневековое понятие музыки имело довольно размытые границы и скорее соответствовало современному понятию «гармония» как соответствие частей в целом.

В изысканиях средневековых учёных легко увидеть истоки широко известной теории аффектов, которая будет сформулирована музыкальными теоретиками лишь через тысячу лет. О воздействии музыки на эмоциональную составляющую человека рассуждает Исидор из Севильи (ок. 560–636): «В сражениях тоже звуки трубы воспаляют сражающихся, и чем сильнее раздаётся звук, тем больше воспаляется дух к бою. Песни ободряют и гребцов. Музыка мелодией голоса смягчает душу при перенесении трудностей, ею смягчается утомление от всякой работы» (Isidore of Seville, глава 17). И даже Иоанн де Грокей, который в своём трактате критикует концепцию трёх родов музыки и теологический подход к ней в целом, отмечает, что музыкальное искусство благотворно воздействует на юношей и девушек, отвлекая их от страстных помыслов (Wolf, 1899, с. 93).

Инструментальная музыка средневековой Европы имеет исключительно светское происхождение. Негативное отношение религии к светским жанрам свидетельствует об их самостоятельности (отделённости от церкви) и популярности среди населения (нет смысла запрещать то, что и так никому не интересно). В литургическом уставе запрещается использование музыкальных инструментов, кроме органа. Священникам запрещается участвовать в праздниках, на которых присутствуют гистрионы и жонглёры, потому как увеселения слуха и зрения уменьшают душевную силу (постановления Турского собора в 813 г., а также Аахенского собора в 1216 г.). Осуждаются традиционные народные песни и пляски (постановление собора в Толедо, 589 г., Константинопольского в 692 г., Римского синода, 826 г.). Количество и методичное повторение запретов свидетельствует о том, что искоренение народных традиций, в том числе и музыкальных, было задачей непосильной даже для Римской церкви. Народ продолжает устраивать шумные праздники с участием музыкантов и актёров в день всех святых, в честь освящения храма и по другим церковным и светским поводам; монахи-виноделы приглашают на устраиваемые ими ярмарки жонглёров для завлечения покупателей (из постановления Графа Раймунда, графа Тулузского

и папского легата, 1233 г.), а монахини водят хороводы, что с ужасом констатирует и запрещает церковный собор в Париже в 1212 г.

Пикировки между духовенством и странствующими музыкантами случались очень часто. Однако нередкими были и случаи ухода монахов в менестрели, написания ими песен на родном языке, а также музыкальных трактатов. Ярчайшим примером является выходец бенедиктинского монастыря Гвидо Аретинский (ок. 952–1050) – основоположник сольмизационной теории, реформатор нотного письма, автор трактатов *Micrologus id est brevis sermo in musica* (ок. 1026), *Prologus in antiphonarium*, *Regulae rhythmicae*, *Epistola de ignoto cantu*. Известный французский поэт и композитор Гийом де Машо также несколько лет пробыл на службе каноником. Более того, в одном венском манускрипте (*Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, 1968) рядом с церковными мотетами найдены светские песни, записанные монахом из Зальцбурга, о чём свидетельствует его подпись и сходство почерка, установленное исследователями. Другой монах Аффлигемского монастыря под Брюсселем, Иоанн Коттон, в трактате «Музыка» (глава XVII «*De potentia musicae et qui primitus ea in Romana Ecclesia usi sint*») призывает композиторов сочинять новые мелодии на тексты поэтов, таким образом провозглашая независимость творчества от канонов церкви (Affligemensis, 1950, глава 17). Либеральные взгляды проявляются также и у служителей церкви. Фома Аквинский в своём фундаментальном труде *Summa theologica* вопреки многочисленным запретам и постановлениям защищает ремесла, предназначением которых является развлечение людей (Шестаков, 1966, с. 300).

Имели место также попытки разделить музыкантов на «плохих» и «хороших» с моральной-этической точки зрения. Так, согласно документу XIII в. (Шестаков, 1966, с. 292), существует два рода людей, играющих на музыкальных инструментах: «Одни посещают общественные места попок и разгульные сборища для того, чтобы петь там распутные песни, – такие люди подлежат осуждению, как все, кто людей к распутству побуждает. Но есть другие, именуемые жонглёрами (*joculatores*), деяния князей и жития святых воспевающие; они людям дают утешение в их скорбях и невзгодах и не совершают позорных деяний, как плясуны и плясуньи. Таковые, как свидетельствует Александр-папа, терпимы могут быть». Сохранилось также прошение трубадура Гиро Рикье кастильскому королю Альфонсу X (1275 г.), в котором первый жалуется на то, что жонглёрами называют всех без различия, и тем порочат честь истинных профессионалов (Шестаков, 1966, с. 301). Скорее всего Рикье имеет в виду различие в уровне мастерства, однако король отвечает ему несколько в ином духе. Альфонс X принимает решение оставить название жонглёров за всеми благородными музыкантами (то есть состоящими на службе и ведущими благообразный образ жизни), а тех, кто ведёт «низкий» образ жизни, странствуя от двора ко двору, независимо от их мастерства называть шутами, как это делают в Ломбардии. Скорее всего, странствующие музыканты не всегда были менее профессиональными, чем оседлые, однако очевидно, что они были более универсальными и не брезговали никаким видом заработка в сфере развлечений.

В народном же быту без жонглёров не обходилось ни одно значимое событие. Их присутствие было обязательным на свадьбах и похоронах, ярмарках и праздниках. Причём роль их не сводилась только к развлекательной. Имели место песни религиозного (*cantigas de Santa María*), историческо-героического (*chanson de geste*), лирического (*canso, alba*), политического и сатирического (*sirventes*) содержания. Массивный и довольно своеобразный пласт составляют также песни о крестовых походах (*chansons de la croisade*). Творчество трубадуров времён Альбигойского крестового похода, таких как Пьер Карденал, Тибо Шампанский, интересно своим нонконформизмом по отношению к папской политике и догмам католической церкви. Их позиция обусловлена, с одной стороны, влиянием учения катаров, с другой – общей усталостью от непрерывно льющейся под благочестивые лозунги крови (Кауе, 2016, с. 48).

Инструментальная музыка в средневековом укладе жизни имеет очень разнообразные функции. Инструменты, объединённые в группу *grossi* (то есть всё, что звучит громко – трубы, шалмеи, барабаны, накры, колокола), призваны поднимать боевой дух на турнирах и в военных походах, озвучивать торжественные шествия, извещать об опасности или о других событиях государственного значения (Сапонов, 2004, с. 166). А более камерные – *sottili* (виела, арфа, лютня, органистр, флейта, тамбурин) – используются для сопровождения голоса, танца или просто для услаждения слуха. Игра на арфе, к примеру, была одним из видов куртуазного развлечения, что отражено в средневековых романах «Тристан и Изольда» (в версиях Готфрида и Э. фон Оберга), а также в «Романе о Горне» (Сапонов, 2004, с. 164). Широко популярна в высших кругах (и не только в них) была также виела, так как её технические возможности позволяли исполнять любые вокальные мелодии без потери в качестве (Wolf, 1899, с. 97).

Связь инструментальной музыки и танца была, безусловно, тесной в средние века. Роджер Бэкон даже включает танцевальное искусство в категорию музыки (Bacon, 1859, с. 232). Понимание танца

как визуального выражения музыки является по сути провозглашением синкретизма искусств, который, безусловно, существовал тогда на практике. В том же труде находим классификацию музыкальных инструментов по типу звукоизвлечения на ударные, струнные и духовые, что свидетельствует о их большом разнообразии. Однако узкой специализации в то время инструменталисты не имели. Владение большим количеством разнообразных инструментов было обязательным для среднестатистического жонглёра. «Если жонглёр в своём искусстве ловок, то он должен играть на девяти инструментах», – утверждает Гиро де Калансон, трубадур из Прованса, живший и творивший в XIII в. (Fetis, 1876, с. 12).

Инструментальная музыка средневековья базировалась на устной традиции, поэтому её нотных образцов сохранилось очень мало, и те, которые известны на сегодняшний день, несут очень условную информацию о том, как это звучало на самом деле. Простота мелодий трубадуров делала их легко запоминаемыми, а также способствовала запоминанию и распространению положенного на них поэтического текста (Paden, 2005, с. 506). Кроме того, отдельные жанры предполагали использование «канонизированных» напевов. То есть, например, все сирвенты и коблы исполнялись на один и тот же мотив (Paden, 2005, с. 491). Это и есть одна из главных причин, почему текстов песен трубадуров сохранилось около 2600, а мелодий к ним – только 264 (McKay, 1999, с. 1).

Мелодий без текстов сохранилось ещё меньше. Восемь эстампы находится в Парижском королевском манускрипте (F-Pn fr.884, конец XIII в.) и ещё восемь – в Лондонском (GB-Lbm Add. 29987, XIV в.). В последнем также найдены одиннадцать итальянских танцев. Однако причислять тот или иной инструментальный жанр к танцевальным в полной мере нам даёт право только соответствующая информация, найденная в трактатах, так как квадратная нотация, при помощи которой записаны дошедшие до нас пьесы, несёт информацию лишь о звуковысотности. Их ритмическую артикуляцию можно интерпретировать, пользуясь одной из теорий, разработанных музыкальными медиевистами. Однако следует помнить, что это не более, чем теории. Точно знать, как звучала та или иная пьеса жонглёров или трубадуров, мы могли бы лишь в том случае, если бы устная традиция её исполнения дошла до наших дней.

К строго танцевальным жанрам, по И. Грокейо, относится дукция (Wolf, 1899, с. 97). Ритм, присущий произведениям этого жанра, автор трактата называет «правильным» и тут же объясняет, что под этим понятием подразумевает постоянно повторяющиеся акценты и движения играющего, которые побуждают слушателей танцевать. Для дукции (которая может исполняться также и вокально) характерно быстрое движение, лёгкая скачкообразная мелодия (Wolf, 1899, с. 93). Интересно, что, по описанию И. Грокейо, форма дукции очень похожа на простую трёхчастную, а её части (*puncta*) – на периоды повторного строения. Окончания каждого из «предложений» пункты – *appertum* и *clausum* – описаны в трактате как половинный и совершенный кадансы (Wolf, 1899, с. 98).

Эстампы (*у* Грокейо – *stantipes*) имеет более сложную форму, состоящую из шести-семи разных разделов и не имеет такого чёткого ритма, как дукция (Wolf, 1899, с. 97). Он тоже упомянут в трактате как среди инструментальных, так и среди вокальных жанров (Wolf, 1899, с. 93). Однако, в отличие от дукции и ронделя, в эстампе отсутствует припев (*refractus*). Сложность и разнообразность данной формы даёт основание предполагать, что этот жанр не был танцевальным и, возможно, стал прародителем инструментальной токкаты эпохи Возрождения.

Выводы

Подводя итоги, стоит подчеркнуть, что инструментальная музыка в средние века была очень популярной, несмотря на запреты церковной власти, и разнообразной. Она была настолько сложной, чтобы захватывать внимание слушателя, и настолько простой, чтобы не нуждаться в записи и способствовать скорейшему запоминанию поэтического текста (если таковой имелся). Если вести речь о самостоятельности инструментальной музыки, то чаще всего она всё же воспринималась в сочетании со словом или танцем. Однако есть основания полагать, что в то время существовали также и отдельные жанры, в которых всё внимание слушателя отдавалось звучанию того или иного инструмента (имеется в виду жанр эстампы). Исследуя документы эпохи, создаётся впечатление, что в средневековом мире музыки было больше, что присутствовала она во всех сферах жизни, во всех слоях общества, занимая собой и лучшие умы эпохи, и ярмарочные площади.

Выводы проведённого исследования могут быть актуальными для современных исполнителей-реконструкторов средневековой музыки, а также для дальнейших исследований в области истории и философии музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Сапонов, М. А. (2004). *Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы*. Классика-XXI.
- Шестаков, В. П. (Сост.). (1966). *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения*. Музыка.
- Affligemensis, J. (1950). *De Musica cum Tonario*. American Institute of Musicology. (Corpus Scriptorum de Musica).
- Bacon, Fr. R. (1859). *Opera quaedam hactenus inedita* (Vol. 1). Longman, Green, Longman, and Roberts. (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores).
- Boethius. (1867). *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*. In aedibus B. G. Teubneri.
- Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift* (Facsimile ed.). (1968). Graz.
- Fétis, F.-J. (1876). *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Vol. 5). Firmin Didot frères, fils et cie.
- Isidore of Seville. (2010). *The Etymologies*. (S. A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, & O. Berghof, Trans.). Cambridge University Press.
- Kaye, H. C. (2016). The Troubadours and the Song of the Crusades. *Senior Projects Spring 2016*. https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016.
- McKay, C. (1999). *Authentic Performance of Troubadour Melodies*. Medievalists.net. <http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/TroubadourMelodies.pdf>.
- Paden, W. D. (2005). What Singing Does to Words: Reflection on the Art of Troubadours. *Exemplaria*, 17(2), 481-506. <https://doi.org/10.1179/exm.2005.17.2.481>.
- Pittaway, I. (2019, February 18). *The English estampie: interpreting a medieval dance tune*. Early Music Muse: Musings on medieval, renaissance and traditional music. <https://earlymusicmuse.com/english-estampie/>.
- Wolf, J. (1899). Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Bd. 1, s. 65-130).

References

- Affligemensis, J. (1950). *De Musica cum Tonario [The music was Tonario]*. American Institute of Musicology. (Corpus Scriptorum de Musica) [in Latin].
- Bacon, Fr. R. (1859). *Opera quaedam hactenus inedita [So far unpublished works part]* (Vol. 1). Longman, Green, Longman, and Roberts. (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores) [in Latin].
- Boethius. (1867). *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque [Formation of an arithmetic book two, five books about music institution]*. B. G. Teubner [in Latin].
- Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift [Mondsee-Vienna Music Manuscript]* (Facsimile ed.). (1968). Graz [in German].
- Fétis, F.-J. (1876). *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours [General history of music from ancient times to the present day]* (Vol. 5). Didot [in French].
- Isidore of Seville. (2010). *The Etymologies* (S. A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, & O. Berghof, Trans.). Cambridge University Press [in English].
- Kaye, H. C. (2016). The Troubadours and the Song of the Crusades. *Senior Projects Spring 2016*. https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1171&context=senproj_s2016 [in English].
- McKay, C. (1999). *Authentic Performance of Troubadour Melodies*. Medievalists.net. <http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/TroubadourMelodies.pdf> [in English].
- Paden, W. D. (2005). What Singing Does to Words: Reflection on the Art of Troubadours. *Exemplaria*, 17(2), 481-506. <https://doi.org/10.1179/exm.2005.17.2.481> [in English].
- Pittaway, I. (2019, February 18). *The English estampie: interpreting a medieval dance tune*. Early Music Muse: Musings on the medieval, renaissance and traditional music. <https://earlymusicmuse.com/english-estampie/> [in English].
- Saponov, M. A. (2004). *Menestrel'i: Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy [Minstrels: A Book of Medieval European Music]*. Klassika-XXI [in Russian].
- Shestakov, V. P. (Comp.). (1966). *Muzykal'naiia estetika zapadnoevropeiskogo srednevekovia i Vozrozhdeniia [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]*. Muzyka [in Russian].
- Wolf, J. (1899). Die Musiklehre des Johannes de Grocheo [The music theory of Johannes de Grocheo]. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft [Anthologies of the International Music Society]* (Vol. 1, pp. 65-130) [in German].

Статья поступила в редакцию: 17.04.2020

**РОЛЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ
В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ СИСТЕМІ
ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ**

Сліпченко Оксана Сергіївна

Концертмейстер,

*Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна*

Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі інструментальної музики у середньовічній системі духовних та культурних цінностей населення Західної Європи шляхом дослідження її відображень у філософських та музичних трактатах. Методологія роботи включає в себе пошук та збір інформації про секулярну музичну творчість шляхом вивчення й аналізу музичних трактатів, а також церковних та інших історичних документів, які здійснені з використанням ідіографічного, гіпотетико-індуктивного, логічного методів і контентного аналізу документів. Наукова новизна дослідження полягає в переосмисленні існуючої в історії музики концепції про другорядне й прикладне значення середньовічної інструментальної музики, шляхом виявлення нових граней її морально-етичної та художньої цінності. Результати дослідження вказують на глибокий зв'язок інструментальної музики з народними традиціями та їхню стійку невикорінюваність, незважаючи на багаточисленні церковні інтердикти. Висновки. Виявлено нерівнозначне ставлення духовенства до музикантів, які мали різний рід занять та різний соціальний статус, а також проявляли різний ступінь конформізму щодо доктрин та політики офіційної церкви. Аналіз деяких трактатів того часу дав підстави висловити думку про космічну роль музики в системі середньовічного світогляду, про що свідчить спроба середньовічних мислителів пояснити за допомогою музичної гармонії взаємозв'язок частин всесвіту (макрокосму) та людського єства (мікрокосму). У цих же трактатах чітко простежується зародження теорії афектів, яка згодом остаточно сформується в музичній естетиці високого Відродження. В результаті вивчення деяких середньовічних музичних жанрів висунуто гіпотезу про існування вже у XIII ст. самостійної (не прикладної) інструментальної музики.

Ключові слова: інструментальна музика середньовічної Європи; трубадури; жонглери; естампі

**ROLE OF INSTRUMENTAL MUSIC
IN THE MEDIEVAL SYSTEM
OF SPIRITUAL VALUES**

Oksana Slipchenko

Concertmaster,

*Kyiv National University of Culture and Arts
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the place of instrumental music in the medieval system of spiritual and cultural values of Western Europe people by researching the treatises on philosophy and music. The research methodology of the study includes the information search and gain on the secular music art by the review of the musical treatises, as well as the clerical and other historical sources applying idiographic, hypothetical-inductive, logical, and content analysis methods. The scientific novelty of the study is to change the existing concept of the noncritical and applied importance of medieval instrumental music that has developed in the history of music by revealing new features of its moral, ethical, and artistic value. The findings of the study show that instrumental music and folk traditions are tied strongly and time-honoured, despite numerous church interludes. Conclusions. We have identified the inadequate attitude of the clergy towards musicians of different activity and social status and who express conformism to a different extent with the doctrines and policies of the papal church. The analysis of some treatises of the time has given a reason to express the idea of the cosmic role of music in the system of the medieval worldview, as evidenced by efforts of the sophists to describe the correlation of parts of the universe (macrocosm) and parts of the human shape (microcosm). In this treatises, we have also found the seed of theory of effects that will finally set in the esthetic of High Renaissance. After the study of some medieval instrumental genres it has been hypothesized that some of them might be independent (not applied to dance, singing or everything else) even in the 13th century.

Keywords: secular music of medieval Europe; troubadours; joculators; estampie

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220222

UDC 792.027.2"190/193"

**STAGE ADAPTATIONS OF MASKS
FROM DIFFERENT ERAS
IN THE DIRECTOR'S SEARCH
OF THE FIRST THIRD
OF THE 20th CENTURY**Tetiana Boiko^{1a}, Maryna Tatarenko^{2a}¹*PhD in Art Studies, Senior Researcher;**ORCID: 0000-0001-6941-8868,**e-mail: tetiana.boiko@gmail.com;*²*PhD in Philological Sciences, Associate Professor;**ORCID: 0000-0001-6838-3560,**e-mail: marina-lada-2012@ukr.net;*^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to analyse the concept of the universal actor and highlight fragments of the stage adaptation of masks from different eras in the works of the leading directors of the first third of the 20th century – Ye. Vakhtanov, G. Craig, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov. Research Methodology. Historical, comparative and phenomenological methods were used in the process of revealing of the goals set by this article. An important methodological basis of the research was the theory of frames by M. Minsky. Various national theatres, such as the Italian commedia dell'arte, the French fair comedy, the East Slavic Christmas vertep, etc., are distinguished by frames of the stage mask, which have been modified and transformed during the history. The scientific novelty of this study is to reveal the universal formative properties of the theatre mask; it has been demonstrated that mask techniques are the basic tool of the actor's work, and the use of models (frames) of the masks of different historical periods allows directors to model new cultural paradigms, produce stage versions that meet the requirements of the time. Conclusions. In the first third of the twentieth century, various modifications of masks were quite often the dominant means of acting expression, mechanisms for inventing a new figurative language and a form of communication with the public. In the practice of Ye. Vakhtanov, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov the most striking were the stage adaptations of commedia dell'arte masks, which enhanced the effect of the cheerful element and satirical sound of the plays “Balahanchik” (1906), “Woe to the Liar” (1918), “Princess Brambilla” (1920), “Princess Turandot” (1922).

Keywords: theatrical mask; frame; commedia dell'arte; directing; universal actor; improvisation

Introduction

The mask has long been an important attribute of the entertainment culture, so it is not surprising that it, in the form of tragic and comical grimaces, became the emblem of theatrical art. The genesis of culture demonstrated the ability of this sign to be relevant for many historical periods. The mask gained philosophical and value content during the radical political, social, and cultural changes. That is why attention to the theatrical mask increased rapidly in the first third of the twentieth century when revolutionary changes raged not only in the geopolitical field, but also in the field of stage search of leading directors: Ye. Vakhtanov, G. Craig, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov, and others. Artistic processes and collision of the social life at that time determined the relevance of certain types of masks, which were opposed to the aesthetics of naturalistic theatre. For example, the stage adaptation of masks from past epochs (ancient theatre, commedia dell'arte, eastern theatre, etc.) indicated the universality of their means of expression, and the creation of new masks (agitprop, social mask, etc.) in the theatrical search of expressionists demonstrated the expansion of the semantics of the mask and the transformation of its functions. Therefore, the then spectrum of aesthetic and artistic manipulations with masks caused a kind of renaissance of the mask phenomenon. After all, new masks, which dominated the territory of the Soviet theatre in the mid-1930s, had nothing in common with the aesthetics of the “Harlequinade”, but wore an armour of the conflict-free drama and clichés of exemplary builders of communism.

Various views on the phenomenon of the mask were reflected in the works of M. Bakhtin, L. Borysova, A. Dzhivelegov, G. Boyadzhiev, M. Redgrave, A. Tolshin, E. Khaichenko, Sh. Shakhadat and others. Each of these authors, exploring certain aspects of the existence of the mask in cultural segments (theatre, folklore, literature), claims that the mask is an indisputable artistic phenomenon of both antiquity and modernity.

However, the works of Ukrainian scholars, in the comparison with the works of foreign researchers, have only fragmentary description of the phenomenon of the mask. The dissertations of T. Boiko (2010) and A. Medvedieva (2012) consider certain modifications of the mask in the process of creating the actor's images in theatrical and variety art and trace the formation of stylistic parameters of the mask in historical continuity. For example, in the context of the existence of the mask on the Ukrainian stage, the articles by T. Boiko "Mask in the National Theater: to raise the question" (2011) and A. Medvedieva "Mask in the Performing Art of an Actor of Theatre and Variety Art" (2012) are important. R. Nabokov's article "Place and Role of Comic Mask-Character in Mass Forms of Dramatic Art" (2019), which is the continuation of the author's previous publications devoted to the structure of mass forms of performing arts, can be added to this list. In general, there are isolated attempts by scholars to investigate the phenomenology of the stage mask and the lack of invariance of its theoretical presentation.

The scientific novelty of this study is to reveal the universal form-creative properties of the theatre mask; it has been demonstrated that mask techniques are the basic tool of the actor's work, and the use of models (frames) of the masks of different historical periods allows directors to model new cultural paradigms, produce stage versions that meet the requirements of the time.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the concept of the universal actor and highlight fragments of the stage adaptation of masks from different eras in the works of leading directors of the first third of the 20th century – Ye. Vakhtanov, G. Craig, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov.

Research Methodology. Historical and comparative, phenomenological methods were used in the process of achievements of the goals set by this article. An important methodological basis of the study was the frame theory, which is widely used in sociological, cultural, and several other studies. If the frame is understood as one of the forms of dissemination of knowledge about the world, it could be based on the works of M. Minsky, who introduced this term into scientific circulation in 1974. According to the researcher's definition, a frame is a data structure for representing a stereotyped situation (Minsky, 1979); but, in the interpretation of U. Eco (2005) a frame is "already a potential text or a narrative concentrate" (p. 42). According to the thoughts of these scholars, the ideas of the mask, as well as the idea of the other cultural phenomena in general, are stored in cultural memory as specially organized forms (frames). For example, the frames of the mask distinguish various national theatres, such as the Italian commedia dell'arte, the French fair comedy, the Russian comedy Petrushka, the East Slavic Christmas vertep, and so on. In each epoch, the paradigm of the mask was developed gradually, depending on the actualization of certain frames. Thus, the frames of the ancient theatre, commedia dell'arte, and other iconic theatrical traditions were systematically reinterpreted and transformed.

In this context, it is significant that frame theory is to a great extent echoed with the theory of archetypes. After all, according to the Ukrainian researcher N. Kovtun (2007), "... each historical epoch is based on the typical constants that are the basis of the spiritual life of human civilization. In different philosophical concepts, they receive different names: "archetypes", "proto-images", "universals", "invariants", "forms without content", "end-to-end information and energy structures". Invariance can be traced in those spheres of human spiritual life where there are prototypes and repeatability, in particular in mythology, folklore, art, and culture in general" (p. 8). Therefore, the system of stage mask frames lies in the area of the aesthetic and artistic transformations of theatrical art and the formation of the cultural gene pool of many national traditions.

Main research material

The origin of the mask was in the depths of mythology and folklore, later it took a dominant place in the system of the ancient theatre, where the range of its functions was formed (it was an expressive attribute of the costume of the ancient Greek actor, allowed the audience to see from afar the gender and characteristics of the character, indicated the genre of the performance), among which the main one was the reproduction of life collisions by conventional artistic means. We would try to determine the main feature of the theatre mask according to this postulate.

In our opinion, this feature is the universality, that is, the multifunctionality of the mask manifested in the theatre as a practical tool in creating the stage image. The mask, first of all, is a professional tool of the performer, which gives him the opportunity to practice his skills, develop natural abilities. Therefore, the mask is one of the main means of acting tools. For example, a theatrical mask-object (face cover) allows the actor to create

a generalized image, express a universal emotion. The symbolism of such a mask helps to recognize certain groups of characters. For example, this was the case in the ancient theatre, where a crying mask and a laughing mask became the symbols of tragic and comic characters.

The semantics of the word “mask” indicates that the mask is functionally defined as an object by which the performer changes his appearance and gets from the real world to conditional circumstances. Throughout history, the semantic field of mask-objects has significantly expanded, and this has given impetus to their gradual technological transformations. This means that at a certain stage, the actor’s play in the mask was not limited to static poses and a frozen grimace of the face, because he began to free himself from the armour of the mask, became plastic and mobile. So, playing in a mask did not mean being with a covered face, since the entire body of the actor became a mask. Thus, the mask and image modelling in *commedia dell’arte* can be considered as one of the most perfect examples of the theatrical mask transformation. It presented the reproduced type much more accurately than the mask of an ancient comedy or a medieval mystery, emphasizing the main features of the character. At the same time, the main function of the mask in *commedia dell’arte* was to satirically highlight the paradoxes and contradictions of human character through the vivid grotesque form. Due to this fact, masks could have zoomorphic features common to the ritual masks. In addition, in the process of modelling the image with the help of certain *commedia dell’arte* mask, the psychological and plastic characteristics of the character were taken into account, the used dialects and their variations were indicated. Masks performed the function of the social adaptation, formed a system of values of the society within the game space.

That is why the researcher of the genesis of *dell’arte* M. Molodtsova (1990) on the constant transformation of *dell’arte* masks noted: “*Dell’arte* comedy masks are numerous in names and very mobile. From the emergence of the theatre of *dell’arte* to the present day, there is a process of creating new masks and testing them with the stage practice of their time. Each epoch creates its own masks. The creation of masks is a constant feature of the *dell’arte* comedy, one of its ingrained traditions and, probably, the main one of its universal qualities” (p. 6).

In this context, it is worth noting that at the turn of the 19th and 20th centuries, the establishment of the “director’s theatre” gave a new impetus to the use of masks in the preparation of the performance. Subsequently, significant changes in the stage mask were also associated with various concepts of the universal actor. For example, G. Craig dreamed of the *über-marionette* (or super-puppet) actor, Vs. Meyerhold trained the biomechanical actor, Kurbas trained “smart harlequins”, and so on. There is no doubt that each of these theatrical innovators had individual approaches to the work of an actor with a mask. They reported on them in theoretical works, touching on questions about the mask.

In 1907 G. Craig published program articles “The Artists of the Theatre of the Future” and “Actor and the *Über-Marionette*”. All his life, the director dreamed of an ideal actor for a conventional, poetic theatre – the theatre of symbols. This is where the idea of the super-puppet actor comes from. This is a complex concept, largely controversial. Today, it often causes heated controversy among the creative community, as one of Craig’s ideas was to change the dominant role of the actor in the play. The master promoted the director’s dictate and considered the actor only as a spiritualized doll (*über-marionette*). According to the director, the ideal actor should abandon the variety of facial expressions inherent in the expression of feelings, and leave only symbols in his artistic palette. Symbols, in turn, can transform the actor into a mask, in which G. Craig (1974) saw the authenticity of feelings and art. It is with the help of the mask that the actor neutralises his stage personality, becomes a super-puppet.

It is worth noting that G. Craig reflected on the topic of puppets and masks throughout his long creative life. For example, the magazines he published in Italy were called “The Mask” and “The Puppet”. Each magazine was a kind of platform for the proclamation of the theatrical ideas. G. Craig often wrote under the pseudonyms. The magazine “The Mask” has been published for the longest time (1908–1928).

Vs. Meyerhold was also interested in the idea of the creation of masks: most of his significant productions were imbued with this idea. It is noteworthy that the director sought stage adaptations and modernization of masks of many eras: medieval carnival masks, *commedia dell’arte* masks, plastic configurations of puppets and sculptural facial expressions of mimes, etc. (the bearers of these masks were itinerant actors, whose collective image was accumulated in the figure of a Harlequin). The apology of the Meyerhold’s mask-making was loudly voiced in 1912 in the article “Balagan”. Entering into polemics with O. Benoit over the artistic productivity of the stage “cabotinage”, he noted: “The cabotin is a strolling player. The cabotin is a kinsman to the mime, the histrion, and the juggler. The cabotin keeps alive the tradition of the true art of acting” (Meyerhold, 1968, p. 210). Vs. Meyerhold insisted that the cult of the ancient origins of “harlequinade” would help

the modern actor to turn to the key techniques of theatricality: masks, improvisations, eccentrics, grotesque. In particular, the director interpreted the figure of Harlequin as a genius of acting, a carrier of universal means of artistic expression. “Harlequin is a powerful magician and sorcerer, Harlequin is a representative of infernal forces. – emphasized Vs. Meyerhold. – The mask allows the viewer to see not only one Harlequin, but all the Harlequins that are imprinted in his memory. In it, the viewer sees all the people who are at least slightly associated with the content of this image. But is it only the mask that is the mainspring of the theatre’s magical intrigues? No. It is the actor who, with the help of the art of gesture and movement, forces the viewer to be transported to a fairy-tale kingdom where a blue bird flies, where animals talk, where the idler and Harlequin, originating from underground forces, turns into a simpleton who surprises with incredible tricks” (Meyerhold, 1968, p. 219). Directly related to the creation of masks, Harlequin’s image accumulated most of the frames of the stage mask and organically complemented the general admiration for the “Harlequinade” of the first quarter of the twentieth century.

Vs. Meyerhold’s ideas about “harlequinade” were reflected in his own practice, in such productions as “Balanchik” (1906), “Don Juan”(1910), “Masquerade” (1917), “Government Inspector” (1926). The director not only used frames of stage masks in his works, but also became a pioneer of the revolutionary creation of masks, an apologist for the “theatre of social masks” (Alpers, 1977). This definition became a stage trend in the 1920s and 1930s, when the stage was dominated by contemporary characters, that is, social masks of certain people, and classical plays were often modernized, and reflected the realities of the current moment. Vs. Meyerhold directed many such performances: “Magnanimous Cuckold”(1922), “The Warrant”(1925), “The Forest” (1924), etc.

On the territory of then Ukraine, being with Vs. Meyerhold in parallel in time and artistic space, the theatre polyglot Les Kurbas joined the general trend and presented his own views on “Harlequinade”. The director in the article “Theatrical Letter” (1918) through the metaphor of “smart Harlequin” tried to imagine and outline the model of the universal actor.

“It will be a smart Harlequin,” said Les Kurbas. - He is just as educated as artists of other arts, who will feel free in the sphere of exceptional feeling and thinking, from which art of the twentieth century will be born” (Kurbas, 1988, pp. 207-208). So, “smart Harlequin” of Les Kurbas is an actor-intellectual who rationally treats the creative process: he is able to work in different genres and styles; his charisma, erudition and emotional memory allow him to synthesize the means of expression of actors from different eras and correctly apply the frames of the stage mask. It is worth noting that in the 1920s-30s, leading critics, analysing the work of actors in the performances of Les Kurbas, repeatedly focused on the use of many stage mask techniques, called Berezil actors the Harlequins, etc. This thesis is confirmed by an essay on the work of the leading actor from Berezil-group Yosyp Hirniak “In the Masks of the Era” (Khmuryi et al., 1948).

It is clear that an important factor in the stage adaptation of masks from different eras was the dramatic basis. The total appeal of drama to the type-mask, at the beginning of the twentieth century, was associated with the theatrical search for the new universals of the image of a man. Thus, A. Blok in the drama “Balanchik” (1906) based on the trio of masks of the Italian folk comedy (Harlequin – Pierrot – Columbine) changed the plot ratio of masks and their role functions, creating philosophical masks of symbolism. The expressionist version of the “drama of masks” was also created by L. Andreyev in the “The life of Man” (1906): the main character of this drama, a man, is deprived not only of his own first and last name, but also of all other individual qualities and is probably one of the most generalized dramatic type-masks – of any person, a person in general. V. Mayakovsky added his “Mystery Buff” (1917) to the “drama of masks”: the characters of this play are divided into two groups of social masks – “pure” (“oppressed”) and “unclean” (“exploiters”), and each actor individually reproduces only a version of these two social masks.

The so-called “drama of masks” acquired the most diverse and stylistically balanced forms in the works of Vs. Meyerhold. The play “The Acrobats” based on F. Schönthan’s melodrama “People of the Circus”, embodied in the “Association of New Drama” (1903). Together with the atmosphere of the circus life, the central theme of the performance was acting, masks, and tragic farce. In “The Acrobats” Vs. Meyerhold played a clown, quite similar in appearance to the future melancholic lover Pierrot from the St. Petersburg play “Balanchik” (1906). It was in this production that Vs. Meyerhold summed up the search for symbolism in the theatre and moved on to the creation of a grotesque theatre.

The performance reminded the audience of the Italian comedy of masks with its characters Pierrot, Harlequin, and Columbine. There was a complete exposure of the stage space, the disclosure of the whole theatrical mechanism: Balanchik’s small stages, inscribed in a large stage, were suddenly transformed and in the finale flew up in front of the audience, leaving only the actor in the empty space of the stage.

The entire stage around its perimeter was covered with blue canvases – the background for a small “theatre” built on the stage. This “theatre” had its own stage, its own prompt box, its own curtain, portals. The upper part of this theatre was not covered by curtains, that is, all the grates, ropes, wire, and other theatrical equipment were exposed.

On the stage, parallel to the ramp, was a long table where mystics sat. Frightened by some remark, the mystics lowered their heads so much that their tailcoats were left on the stage without their heads or hands. These tailcoats were made of cardboard. The actors put their hands through the cut round holes, and put their heads to cardboard collars. Vs. Meyerhold in the role of Pierrot was characterized by the graphic dryness and the austerity of the drawing.

Meyerhold’s performance was dominated by the form-making technique of “theatre within the theatre”. In front of the “theatre” along the entire line of the ramp was left a free area where the Author appeared. It served as a link between the audience and the theatrical action that developed on the stage of the built “theatre”. This performance was included in the golden fund of directing of the twentieth century as a kind of curtsy to past eras and an example of current mask creation.

Subsequently, in 1910, in St. Petersburg, Vs. Meyerhold headed the “House of Interludes” on Galernaya Street. It was assumed that its repertoire would consist of old and new farces, pantomimes, operettas, vaudevilles, etc. However, it was the mask-images that haunted the director, and therefore he decided to give Harlequin, Pierrot, and Columbine a new life.

This time, the director chose to stage the dramatic pantomime “Scarf of Columbine” by A. Schnitzler”-E. Dohnanyi. In the performance, there was an attempt to bring back to the stage the daring, eccentric, paradoxical art of the street comedians. It is noteworthy that one of the leading motifs of Vs. Meyerhold’s creative work - showing on stage the types of the Russian reality in the whirlpool of the dynamic game of masks *commedia dell’arte* - could be traced again in the pantomime.

The form of Harlequinade and mask creation was tested by A. Tairov, who staged in the “Free Theatre”(1913), and later renewed in the “Chamber Theater”(1916) – “The Veil of Pierrette”, a play based on A. Schnitzler’s pantomime “Wedding Veil of Pierrette” (1910).

Later, in 1920, A. Tairov staged the famous “Princess Brambilla” based on the novel by Hoffmann, which became an example of the stage grotesque nature of that time, despite the fact that the ambivalent nature of Hoffmann’s grotesque was completely alien to A. Tairov’s talent. The artist has consistently strived for the purity of the genre, claiming that his theatre is either a mystery or a Harlequinade. However, in this performance, there was a bizarre combination of shapes and colours. The director made his main bet on the carnival kaleidoscope of masks and transformations.

A. Tairov in “Princess Brambilla” recreated a real stage Harlequinade based on the principles of phantasmagoria, the culture of laughter. Based on this, Tairov decided to use the text of Hoffmann’s capriccio as a script of *commedia dell’arte*, as a canvas for theatrical improvisation. The focus in the performance was on the magic of transformations, carnival, a bright whirl of masks, in a word, – a play. The play was capricious, and did not agree at all with the real circumstances of the capriccio characters.

The director, together with his actors, openly played out a funny fairy-tale story, using various techniques of theatrical metaphor, hyperbole, parody and the entire arsenal of those theatrical tricks of the old strolling cabotinage typical of circus clowns and performances of magicians.

“Princess Brambilla” became a kind of example of testing the idea of the universal actor, a master comedian – an idea associated in the director’s mind with the myth of *commedia dell’arte*. “Brambilla” in the artistic vision of A. Tairov is a hymn to the all-encompassing freedom of stage acting.

In this context, we cannot but recall another landmark performance of that time – “Princess Turandot” by C. Gozzi (1922), in which Ye. Vakhtangov recreated the poetics of the game theatre, its open conventionality, improvisation. The principle of “open play” became the principle of “Turandot”. The actor’s play with the spectator, with the theatrical image, with the mask was the basis of the performance. Ye. Vakhtangov’s actors played “a fairy tale for adults” with the help of various comedic techniques. The performance was meant as an experiment in the field of acting technique: the studio members had to simultaneously play themselves and the actors of the Italian comedy masks, who performed Gozzi’s fiabe and, finally, the characters of the work. The entertainment of this performance was emphasized by four characters – classic masks of the Italian theatre *commedia dell’arte*: Truffaldino, Tartaglia, Pantalone, Brighella. This technique organically combined the main functions of the stage mask as an instrument of the creative trinity: the mask as an attribute, the masked character and the actor playing the masked character.

Les Kurbas experimented with *commedia dell’arte* masks in Ukraine. In 1918, in the play “Woe to the liar” by F. Grillparzer the cook Leon (Les Kurbas) looked like Harlequin. He was dressed in a bright shirt with colourful

geometric ornaments on the front, had the appropriate makeup and skilfully performed various tricks (juggling with kitchen accessories, invisible extinguishing of candles), which added to his play rhythm and conviviality.

A similar search for the harmonious combination of commedia dell'arte aesthetics with modern principles of acting and accents on topical issues was later realized in the Berezil performances "Fooled" by M. Kropyvnytskyi (1924), "Street thugs" by V. Yaroshenko (1926), "Mikado" based on the operetta by A. Sullivan and V. Gilbert (1927), "Hello, on wave 477" based on texts by O. Vyshnia, M. Yohansen, M. Khvylovyi (1929). Moreover, F. Lopatynskyi, Ya. Bortnyk, V. Inkizhynov and other Berezil directors did not set the goal of historical reconstruction of commedia dell'arte masks, but used them to give the performances a topical focus, sharp wit, buffoonery brightness, and sometimes – macaronic equilibristics.

Conclusions

The analysis of the theoretical works of directors Ye. Vakhtangov, G. Craig, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov testified that these masters promoted various concepts of the universal actor and implemented them in practice through stage adaptations of masks from different eras.

For such trends of modernism as expressionism and symbolism, various modifications of masks were mechanisms for inventing new figurative vocabulary and forms of communication with the public. In the works of leading directors Ye. Vakhtangov, G. Craig, Les Kurbas, Vs. Meyerhold, A. Tairov and others the most striking were the stage adaptations of commedia dell'arte masks, which enhanced the effect of the cheerful element and satirical sound of many plays of the first third of the twentieth century.

Today, the attention to the use of theater mask invariants does not fade. Stage works of contemporary directors – Andrii Bilous, Dmytro Bohomazov, Rostyslav Derzhypilskyi, Jules Audry, Andrii Prykhodko, Alvis Hermanis and others – have been demonstrating this tendency for several decades. The current situation emphasizes the key thesis of this article: the mask is the universal tool for modelling stage realities, a formative phenomenon. Therefore, the prospects of this study are to use historical experience to understand the techniques of the stage mask in the directing and acting practice of the modern theatre.

References

- Alpers, B. V. (1977). *Teatralnye ocherki: T. 1. Teatralnye monografii* [Theatrical Sketches: Vol. 1. Theatrical Monographs]. Iskusstvo [in Russian].
- Craig, E. G. (1974). *Pro mystetstvo teatru* [About the Art of Theater] (N. M. Korniienko & L. S. Taniuk, Trans.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Eco, U. (2005). *Rol chitatelia: Issledovaniia po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts] (S. Serebrianyi, Trans.). Symposium [in Russian].
- Khmyryi, V., Dyvnych, Yu., & Blakytyni, Ye. (1948). *V maskakh epokhy: Yosyp Hirniak* [In the Masks of the Era: Yosyp Hirniak]. Ukraina [in Ukrainian].
- Kovtun, N. M. (2007). Arkhetyp yak istoryko-filosofskyi fenomen [Archetype as a Historical and Philosophical Phenomenon]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 32, 8-12 [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the Creative Heritage]. Dnipro [in Ukrainian].
- Meyerhold, V. Ye. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy: Ch. 1. 1891-1917 gg.* [Articles, Letters, Speeches, Conversations: Ch. 1. 1891-1917]. Iskusstvo [in Russian].
- Minsky, M. (1979). *Freimy dlia predstavleniia znaniia* [A Framework for Representing Knowledge] (O. N. Grinbaum, Trans.; F. M. Kulakov, Ed.). Energiia [in Russian].
- Minsky, M. (1975). A Framework for Representing Knowledge. In P. H. Winston (Ed.), *The Psychology of Computer Vision*. McGraw-Hill [in English].
- Molodtsova, M. M. (1990). *Komediia del arte: (Istoriia i sovremennaia sudba)* [Commedia Dell'arte: (History and Modern Fate)]. LGITMIK [in Russian].

The article was received by the editorial office: 11.08.2020

СЦЕНІЧНІ АДАПТАЦІЇ МАСОК РІЗНИХ ЕПОХ У РЕЖИСЕРСЬКИХ ПОШУКАХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

Бойко Тетяна Антонівна^{1а},
Татаренко Марина Геннадіївна^{2а}

¹Кандидат мистецтвознавства, старший
науковий співробітник,

²Кандидат педагогічних наук, доцент,

^аКиївський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті – проаналізувати концепції універсального актора та висвітлити фрагменти сценічної адаптації масок різних епох у творчості провідних режисерів першої третини ХХ ст. – С. Вахтангова, Г. Крега, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда, О. Таїрова. Методи дослідження. У процесі розкриття поставлених завдань було використано історико-порівняльний та феноменологічний методи. Важливим методологічним підґрунтям проведеного дослідження стала теорія фреймів М. Мінського. Як фрейми сценічної маски вирізняються різноманітні національні театри, такі як італійська *commedia dell'arte*, французька ярмаркова комедія, східнослов'янський різдвяний вертеп тощо, які в історичній тягlostі модифікувалися та зазнали трансформацій. Наукова новизна цього дослідження полягає в розкритті універсальних формотворчих властивостей театральної маски; встановлено, що прийоми маски є базовим інструментом роботи актора, а використання моделей (фреймів) масок різних історичних періодів дає змогу режисерам моделювати нові культурні парадигми, продукувати сценічні версії, суголосні запитам часу. Висновки. У першій третині ХХ ст. різноманітні модифікації масок досить часто були панівними засобами акторської виразності, механізмами винайдення нової образної мови та форми спілкування з публікою. У практиці С. Вахтангова, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда, О. Таїрова найяскравішими були сценічні адаптації масок *commedia dell'arte*, які підсилювали ефект ігрової життєрадісної стихії та сатиричного звучання вистав «Балаганчик» (1906), «Горе брехунові» (1918), «Принцеса Брамбілла» (1920), «Принцеса Турандот» (1922).

Ключові слова: театральною маска; фрейм; *commedia dell'arte*; режисура; універсальний актор; імпровізація

СЦЕНИЧЕСКИЕ АДАПТАЦИИ МАСОК РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ В РЕЖИССЕРСКИХ ИСКАНИЯХ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ в.

Бойко Татьяна Антоновна^{1а},

Татаренко Марина Геннадиевна^{2а}

¹Кандидат искусствоведения, старший
научный сотрудник;

²Кандидат педагогических наук, доцент;

^аКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – проанализировать концепцию универсального актера и осветить фрагменты сценической адаптации масок различных эпох в творчестве ведущих режиссеров первой трети ХХ в. – Е. Вахтангова, Г. Крега, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда, А. Таирова. Методы исследования. В процессе раскрытия поставленных задач были использованы историко-сравнительный и феноменологический методы. Важной методологической основой стала теория фреймов М. Минского. В качестве фреймов сценической маски выделяют различные национальные театры, такие как итальянская *commediadell'arte*, французская ярмарочная комедия, восточнославянский рождественский вертеп и др., которые в исторической преемственности неоднократно модифицировались и трансформировались. Научная новизна данного исследования заключается в раскрытии универсальных формообразующих свойств театральной маски; установлено, что приемы маски являются базовым инструментом работы актера, а использование моделей (фреймов) масок различных исторических периодов позволяет режиссерам моделировать новые культурные парадигмы, создавать сценические версии, созвучные запросам времени. Выводы. В первой трети ХХ в. различные модификации масок достаточно часто были доминирующими средствами актерской выразительности, механизмами для апробации новой образной лексики сцены и формы общения с публикой. В практике Е. Вахтангова, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда, А. Таирова наиболее яркими были сценические адаптации масок *commedia dell'arte*, которые усиливали эффект игровой жизнерадостной стихии и сатирического звучания спектаклей «Балаганчик» (1906), «Горе лжецу» (1918), «Принцесса Брамбилла» (1920), «Принцесса Турандот» (1922).

Ключевые слова: театральною маска; фрейм; *commedia dell'arte*; режисура; універсальний актор; імпровізація

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220225

UDC 792.027.2

**PETER STEIN'S
THEATRE AESTHETICS**Iryna Ivashchenko^{1a}, Viktoriia Strelchuk^{2a}¹Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine,

ORCID:0000-0002-1046-0735,

e-mail: fusya5@ukr.net,

²PhD in Pedagogical Sciences, Professor,

ORCID:0000-0002-8516-5829,

e-mail: maximile@ukr.net,

^aKyiv National University of Culture and Arts,

36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133

The purpose of the article is to reveal the specifics of P. Stein's direction in the context of the master's experiments with various types of theatre aesthetics in a historical retrospective on the examples of the performances of *The Oresteia* by Aeschylus, *The Three Sisters* by A. Chekhov, *Faust* by J. Goethe, etc. Research methodology. Making fair sense of the stated issue, the article applies the method of historicism and the problem-chronological method to study the development of the P. Stein's directing method in the historical retrospective; the method of comparative analysis, the purpose of which is to compare the techniques and methods of P. Stein's directing in the process of staging multi-layered plays; the systemic method, which helped to consider director's theatre of P. Stein as an integral artistic system; the method of art history analysis and genre-typological method to identify the features of the director's methodology and the use of expressive means by the master in the process of working on performances, etc. Scientific novelty. The article has studied the aesthetic aspects of P. Stein's theatre directing in the context of the dynamics of the development of the artist's idiom. Theatre direction by P. Stein is considered as a unique type of aesthetic activity, one of the attributes of which is "the aesthetics of thinking" (according to M. Mamardashvili), which provides the perception culture of dramatic material and the artistic taste of the staging. Conclusions. The study revealed that P. Stein's work is characterised by theatrical aesthetics like ancient theatrical art, medieval mysteries, Renaissance art, Elizabeth Theatre, W. Shakespeare's plays, psychological realism by K. Stanislavski, plays by A. Chekhov, as well as postmodern structures of drama. Aesthetic reorientation of P. Stein's work is manifested in the tendencies of attitudes towards the textual basis, the strengthening of the polysemantic and polyphonic components of the performance, ambiguity and understatement, despite the clarity and thoughtfulness of stage decisions, the interpretation of classical theatrical works. In the 21st century, P. Stein has transformed the traditions of naturalistic theatre and "new drama" into the energy of total stage mastery.

Keywords: Peter Stein; directing; theatre aesthetics; experimental productions; text; metaphorization

Introduction

The research of the features of the directing activity of the leading modern masters of the West European theatre scene, the revelation of the originality of author's idioms and uniqueness of personal world views, which gives extraordinariness to their productions are actual directions of national Art Studies of the 21st century, which cause particular research interest.

The creative activity of one of the leading West European theatrical figures German director Peter Stein is theoretically and practically significant in the context of the history, theory and practice of European performing art, to the experience of which the national producers turn traditionally.

The analysis of researches and publications has shown that the peculiarities of P. Stein's theatrical directing, despite the great interest of Ukrainian art critics in the theoretical and practical experience of West European theatrical figures of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century, have not got appropriate scientific attention. The considerable attention has been paid to various aspects of P. Stein's work by foreign researchers, in particular L. Galletti (2014) *Aeschylus' Oresteia According to Peter Stein: History of a Staging* (1974-1994), V. Koliazin (2015) *Peter Stein Stages Kleist*, L. Ulberte (2006) *The Model of Bertholt Brecht's Theatre in the Stage Productions of Peter Stein* ("Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina iestudējums") and others. Nevertheless, the theatre aesthetics issue of one of the world's leading directors of the second half

of the 20th – beginning of the 21st century deserves more detailed study from the standpoint of modern art history.

The scientific novelty of the article is that there is the attempt to identify the specific features of P. Stein's directing in the context of changes in theatre aesthetics of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century in national Art Studies for the first time. The comprehensive analysis of the specifics of P. Stein's direction of this period contributed to the objective assessment of his creative activity and the identification of the influence on the pan-European theatrical process.

In terms of the metacategory "aesthetic", which determines the variety of expressive forms, on the example of P. Stein's staging, the tendencies of transformational processes of stage direction in the space of various aesthetic systems (aesthetics of Art Nouveau and Postmodernism) are revealed, the change of which is caused by principal changes of sociocultural nature.

Purpose of the article

The purpose of the article is to reveal the specifics of P. Stein's direction in the context of the master's experiments with various types of theatre aesthetics in a historical retrospective; to describe the unique directorial methodology, the artist's terms of reference and stylistics on the examples of the performances of *The Oresteia* by Aeschylus, *The Three Sisters* by A. Chekhov, *Faust* by J. Goethe, etc.

Main research material

P. Stein's (1937 birth year) stage direction is characterised by ambitious experiments in the process of searching for his theatre aesthetics. Having debuted in 1966 on the stage of the Munich Theatre with the play *Salvation* by E. Bond, the director worked at the Bremen Drama Theatre for the next few years, having turned to classical works for educational purposes (in his opinion, the conflicts of that time can be explained by limitations and inaccuracy of historical and aesthetic knowledge) and made productions of *Love and Intrigue* by F. Schiller (1967) and *Torquato Tasso* by J. Goethe, in which he represented a unique author's vision of the interrelation between history and modernity. The director's unwillingness to integrate into the state system and its dispute with the quartermaster of the theatres of Bremen K. Hubner made P. Stein and a group of actors leave the theatre. In 1970, the municipality of West Berlin invited him to head the Schaubühne Theatre. Thanks to P. Stein's innovative vision achieved by the productions of *Peer Gynt* by H. Ibsen (1971), *Poor Heinrich Kleist's Dreams of the Prince of Homburg* by H. von Kleist (1972), *The Optimistic Tragedy* by V. Vyshnevskiy (1972), *Summerfolk* by M. Gorky (1974), plays by contemporary German and French playwrights B. Strauss, B.-M. Koltès and others, it became one of the most famous European theatres for the next twenty years. The director aspired to combine mind and feelings in a single-stage space organically, engaging intelligence into the emotional holiday.

P. Stein made compensation for the lack of theatrical education in his work with knowledge of Art History and German philology. The researchers of P. Stein's work emphasise that during different periods of his work, the director focused his attention on the study of drama of a particular style or author, consistently experimenting with the aesthetics of different types of theatre. L. Ulberte (2006, p. 351) claims that P. Stein's early work is characterised by the use of the principles of Brecht's epic theatre both in content and form. According to the Latvian researcher, P. Stein knew Brecht's theoretical principles not directly, but indirectly through Brecht's actor Fritz Kortner. Two productions of the Munich Chamber Theatre in 1968–1969 Brecht's *In the Jungle of Cities* and P. Weiss' *Discourse on Vietnam*, continue the traditions of the political theatre started by E. Piscator in the 1920s and soon theoretically expanded by B. Brecht and revived in the 1960s by leading representatives of the German documentary play. At the same time, according to the researchers, P. Stein was not very attracted to revolutionary ideas, respectively, the productions in which the director focused on solving universal and social issues, using the techniques of epic theatre and drama of a different type were more interesting. In particular, L. Ulberte (2006, p. 352) emphasises that the most conceptual works of the epic period of P. Stein should be considered J. Goethe's *Torquato Tasso* (1969) and Kleist's *The Prince of Homburg*, which purpose was to represent how social rules prevailing in society affect human behaviour. However, according to V. Koliazin (2015, p. 162), the concept of the play *Poor Heinrich Kleist's Dreams of the Prince of Homburg* showed a shift of emphasis from the principles of the political scene (the director avoided consideration of such topics as authoritarianism and freedom, discipline or anarchy) to the liberal democratic theatre: "Stein has finally put the poet Kleist ineffige "dreamy and seen in a dream" Prince in the

centre of the play, pushing aside the prince-electors with the inevitable theme of the argument about the greatness of Prussian ideas”.

German critics identified the play *The Prince of Homburg* (a romantic drama and at the same time a romantic comedy “about a poet whose happiness can only come true in a dream”) (Hensel, 1972) as the third theatrical triumph of P. Stein after *Tasso* and *Peer Gynt*, emphasising the sophisticated vocabulary of the performance, which reflected the romantic world of the poet harmoniously, the language of very dense and wide artistic associations (associations with Nike, who puts a wreath on a winner’s head, Pieta, the symbols of Prussia from the time of Scharnhorst, with Caspar David Friedrich’s *The Monk by the Sea*, which provided the basis for a wide variety of figurative solutions) (Lothar, 1972). Literary critic H. Mayer (1972) emphasises the echoes of *Wallenstein*, *Tasso* and *Hamlet*, as the original source is permeated with “functional quotations”, defining the director’s decision “to show the process, the dynamic connection between a particular author, a contemporary of Kleist and his dramatic work as a work based on literary experience on stage” as excellent (p. 12).

The European theatre of the 1950s and 1980s is, at first glance, an extremely colourful picture of the ideological and aesthetic searches of representatives of various fields and professional level, imitators of the traditions of theatrical art and true innovators. However, according to modern researchers, the searches of the atrical figures indicates the presence of some common tendencies of development in world theatrical culture.

M. Shvydkoi (1991) claims that in the last decades of the 20th century, there were changes in world view and aesthetic approaches to some fundamental problems of human being that remained in the centre of attention of theatre culture. The researcher emphasises that P. Brook created the figurative formula of many plays of the West European theatre of the 1960s of the 20th century “the hostile world was falling on the hero, trying to suppress and destroy him. The decorative ornamentation and painting were removed from the stage ruthlessly. The hard and cruel, the indifferent world demanded human sacrifice, at first it was the opposite of human nature, the image of society, as a rule, constructed of inorganic materials, replaced nature” (p. 41). The change in views happened in P. Stein’s play *Summerfolk* by M. Gorky extremely noticeably, which was staged by the director in the early 1970s in West Berlin Schaubühne, contrasting the beauty of the surrounding world and nature with the abomination and vulgarity of human relations, presenting the animal principles of human essence to the audience.

According to the researchers, P. Stein, as one of the leading directors of world theatre, who is fluent in left-wing radical stage vocabulary, did not consider the legacy of the 1960s as the only source of creativity or an embodied “cultural layer” outside of which creativity cannot be discussed. In the striving for a certain metatheatre that absorbs all the heritages, not limiting himself to a single method or style, the director passes freely from postrealism (A. Chekhov’s play *The Three Sisters*) to neoexpressionism (E. O’Neill’s *The Hairy Ape*) or rational anarchism (B.-M. Koltès’ *Roberto Zucco*).

The creative state of the Schaubühne Theatre troupe in the 1970s was distinguished by the craving for search and increased interest in aesthetics issues (Koliazin, 2017, p. 21): W. Shakespeare’s dramas determine the theatre repertoire *As You Like It* and *Hamlet* (K. Gruber’s production), plays by Aeschylus, P. Marivo, J. Genet, *Trilogy of the Reunions*, *Big and Little* by B. Strauss, *Neither Fish Nor Flesh* by F. Kroetz.

In 1979, P. Stein staged *The Oresteia* by Aeschylus, which marked the peak of one of the fundamental stages of the director’s work and the Schaubühne theatre troupe. L. Galletti defines this production as a part of the path of research of the classics, started by the director in his work on the plays *Peer Gynt* by H. Ibsen, *Torquato Tasso* by J. Goethe, *The Prince of Homburg* by H. von Kleist. In his opinion, this project is perfect for the atmosphere of experimentalism, in which the formation and development of the director idiom of leading figures of the theatre scene of the last third of the 20th century take place: *Orlando Furioso* in E. Sanguineti and L. Ronconi’s adaptation (1969), who suggested a new interpretation of space and text; *Orghast* is a joint project of P. Brook and T. Hughes, representing the result of long-term researches and experiments with language (1971); *My father’s House* by the avant-garde theatre group from Denmark Odin Teatret (1972), aimed at the final destruction of the boundaries between the spectator and the actor (Galletti, 2014, p. 259). The premiere of the play took place at the Schaubühne theatre in 1980, and then on the world’s leading stages, reaching its apotheosis on the stage of the Red Army Theater in 1994 when *The Oresteia* found itself in a context extremely similar to that in which it was produced for the first time in 458 BC (Avezzi, 2003, p. 142).

P. Stein emphasises that the choice of the tragic trilogy of Aeschylus (*Agamemnon*, *Choephoroe*, *Electra*) was prompted by structural (the only work that has reached us in full) and literary character (arises from the decoding of Aeschylus poetics, in which the director identifies a strong connection with myth and ritual sources of the genre of tragedy), and the most important – by the inherent tendency of the work to the historical rationalisation of the text, which tells about the passing from a “primitive” system of judgments to

a civil one: “the meaning is that what the work tells about the birth of assembly, democratic judgment very naturally” (Arditti, 2001, p. 89).

The director, in collaboration with the set designer K.-E. Herrman, having reviewed the sources of Western theatre, striving for “finding clear and simple aesthetic forms to talk about complex things” (Arditti, 2001, p. 89), has made an unusual and at the same time colossal production of *The Oresteia* by Aeschylus – nine hours of continuous play – in aspire to suggest the audience to live the day of performances in the context of the Dionysian agonies, choosing a political discourse on the birth of a democratic order.

P. Stein changes the relationship between the stage and the auditorium to restore discourse in its diachronic ways. For example, the use of machine space offers an incentive to explore the nature of theatre, its relationship to ritual and the evolution in three ways that are the separate tragedies of the trilogy. For example, the first tragedy takes place in a hall, the darkness of which is cut only by particular rays of light and the dim light of torches brought by the choir. The epicentre of the action is a table placed in the middle of the corridor, around which people dressed in grey shabby coats and hats of the 1950s move: “their barely visible in the dim light silhouettes move, pulling a kind of web that lures a spectator into a peculiar acoustic trap and allows hearing distant and close voices” (Arditti, 2001, p. 90) – these sounds reveal the secret of the tragic text, known and unrecognisable at the same time (the director transforms the auditorium into a place of speech and listening).

The director gives the top place to the text, choosing the path of not adaptation of the ancient text to the modern era, but rather a flat and linear interpretation of Aeschylus, which emphasises inconsistencies, and not hides them, and also makes a spectator comprehend the complexity of such work (for example, preserves Greek terms in the final text, striving for using the hidden sound-imitating and hereditary potential, that embodies the boundaries of confrontation with a distant reality, the impossibility of finding a dead language in German).

Emphasising that an ancient tragedy, plays by W. Shakespeare and A. Chekhov are the basis of European theatre, in 1982 P. Stein began preparation for the staging of the play *The Three Sisters*, positioning the Russian playwright as the only (appreciating Goethe at the same time) “ideal and the model worthy of imitation” (Shtein, 1999, p. 487).

The researchers claim that philology and textual criticism “Stein-director’s favourite feature” (Koliazin, 2017, p. 22) acquired thorough and refined character in the artist’s creative process, which manifested in a profound study of the era, the drama structure, the fulfilment of the comparative analysis of various translations, work on vocabulary, the creation of an original director copy of the translation and the preparation of a peculiar “Chekhov’s vocabulary” for actors, which should have contributed to complete disclosure of Chekhov’s style and its organic expression on the German stage (Koliazin, 2017, p. 23). The master creates the play, the leitmotif of which is the theme of human boredom for a meaningful life, the existential tragedy of human being. In 1989, P. Stein staged A. Chekhov’s play *The Cherry Orchard*, which singles out by complicated, polyphonic direction, ambiguity, maximum historicity and modernity.

One of the characteristic features of the director’s creative idiom is the observance of the principle of inviolability (in some cases literal and without any cutting down) of the author’s text – the primary literary source of the dramatisation.

In 2000, on the stage in Hanover, as a part of the program of the world exhibition EXPO-2000, P. Stein directed the most extended stage production of the full text of Goethe’s *Faust* (22 hours), levelling the traditional perception of the work as an array of dramatic text, from which the director highlighted the lines necessary to illustrate his creative idea. The director focuses not on the interpretation of the text of the work as the only recognised monument of German language culture and one of the most popular myths, but on the specifics of its “playing out”. According to theatre critics, Stein’s main desire was to convey the entire text of Goethe, because the interpretation of separate characters, described extremely traditionally, according to the laws of declamatory romantic theatre, as well as changing the play spaces do not help to reveal the director’s idea.

The study revealed that P. Stein’s work is characterised by theatrical aesthetics like ancient dramatic art, medieval mysteries, Renaissance art, Elizabeth Theatre, W. Shakespeare’s plays, psychological realism by K. Stanislavski, plays by A. Chekhov, as well as postmodern structures of drama. At the beginning of the 21st century, P. Stein, a representative of the unique creative generation of theatre directors, transforms the traditions of naturalistic theatre and “new drama” into the energy of total stage mastery.

Conclusions

The study revealed that P. Stein’s unique theatre aesthetics, which combines the work of the artist and the research aspirations of the philologist, formed following the dynamics of the director’s creative search (the

range of authors, interests and styles from specific political theatre to grandiose stage epics), is distinguished by a wide range of creative approach to the subtleties of the preparatory period, thoroughness and refinement of the practice of working on texts, a tangible German component based on the foundations of European theatre (aesthetics of antiquity, Shakespearian and Chekhov drama).

P. Stein's work is characterised by the aesthetic reorientation. In particular, innovation is manifested in the tendencies of attitude to the textual basis, strengthening of the polysemantic and polyphonic components of the play, ambiguity and understatement, despite the clarity and thoughtfulness of stage solutions in the interpretation of classical theatrical works.

The perspective for further research is to identify the specifics of the mise-en-scène drawing of P. Stein's productions at the beginning of the 21st century.

References

- Arditti, V. (2001). L'Orestie de la Schaubühne: L'élaboration d'une pensée collective [L'Orestie de la Schaubühne: The Development of a Collective Thought]. *Études théâtrales*, 21, 89-94 [in French].
- Avezzi, G. (2003). *Il mito sulla scena: La tragedia ad Atene [The Myth on the Scene: The Tragedy in Athens]*. Marsilio [in Italian].
- Galletti, L. (2014). L'Oresteia di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994) [Aeschylus' Oresteia According to Peter Stein: History of a Staging (1974-1994)]. *Drammaturgia*, 11(1), 255-282. <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-15236> [in Italian].
- Hensel, G. (1972, November 15). Der Träumende und geträumte Prinz: "Prinz Friedrich von Homburg", inszeniert von Peter Stein, in der Schaubühne [The Dreaming and Dreamed Prince: "Prince Friedrich von Homburg", Staged by Peter Stein, in the Schaubühne]. *Die Weltwoche*, p. 12 [in German].
- Koliazin, V. (2015). Peter Shtain stavit Kliasta [Peter Stein Puts Kleist]. *Voprosy Teatra*, 3-4, 159-195 [in Russian].
- Koliazin, V. (2017). Chekhovskie spektakli Petera Shtaina (k 80-letiiu Petera Shtaina) [Chekhov Performances by Peter Stein (to the 80th Anniversary of Peter Stein)]. *Voprosy Teatra*, 3-4, 14-31 [in Russian].
- Lothar, T. K. (1972, November 12). Ein Traum, was sonst? [A Dream, what else?]. *Theater Sonntagsblatt*, p. 8 [in German].
- Mayer, H. (1972). Denkspiel oder Traumspiel? Kleist "Prinz von Homburg" im Schillertheater und bei der Schaubühne [Thinking Game or Dream Game? Kleist "Prinz von Homburg" in the Schiller Theater and at the Schaubühne]. *Theater Heute*, 12, 12 [in German].
- Shtein, P. (1999). Moi Chekhov [My Chekhov]. In A. Smelianskii & O. Egoshina (Eds.), *Rezhisserskii teatr ot B do Yu: Razgovory pod zhanes veka [Director's Theater from B to Y: Conversations towards the End of the Century]* (Iss. 1, pp. 315-322). Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr [in Russian].
- Shvydkoi, M. E. (1991). *Traditcii gumanizma i mirovoi teatr (50-80-ye gody KhKh veka [Traditions of Humanism and World Theater (50-80s of the XX Century)]* (Abstract of DSc Dissertation). Vsesoiuznyi Nauchno-Issledovatel'skii Institut Iskusstvovaniia, Moscow [in Russian].
- Ulberte, L. (2006). Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina iestudējums. The Model of Bertholt Brecht's Theatre in the Stage Productions of Peter Stein [Bertolt Brecht's Theater Model in Peter Stein's Productions. The Model of Bertholt Brecht's Theater in the Stage Productions of Peter Stein]. *Culture Crossroads*, 1, 349-355 [in Latvian].

The article was received by the editorial office: 18.11.2020

ТЕАТРАЛЬНА ЕСТЕТИКА ПЕТЕРА ШТАЙНА

Іващенко Ірина Віталіївна^{1а},

Стрельчук Вікторія Олександрівна^{2а}

¹Доцент, заслужений діяч мистецтв України,

²Кандидат педагогічних наук, професор,

^аКиївський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

Мета статті – з'ясувати специфіку режисури П. Штайна в контексті його експериментів з різними типами театральної естетики в історичній ретроспективі на прикладі вистав «Орестея» Есхіла, «Три сестри» А. Чехова,

«Фауст» Й. Гете й ін. Методологія дослідження. Для об'єктивного осмислення заявленої проблематики застосовано такі методи: історизму та проблемно-хронологічний – для осмислення розвитку режисерського методу П. Штайна в історичній ретроспективі; порівняльного аналізу, метою якого є зіставлення прийомів та методів режисури П. Штайна в процесі постановок різнопланових п'єс; системний – для розгляду режисерського театру П. Штайна як цілісної художньої системи; мистецтвознавчий і жанрово-типологічний – для виявлення особливостей режисерської методології та використання майстром засобів виразності в процесі роботи над виставами та ін. Наукова новизна. Досліджено естетичні аспекти театральної режисури П. Штайна в контексті динаміки розвитку його творчого почерку. Театральну режисуру митця розглянуто як унікальний вид естетичної діяльності, одним із атрибутів якої є «естетика мислення» (за М. Мамардашвілі), що передбачає культуру прочитання драматургічного матеріалу та художній смак постановника вистави. Висновки. Виявлено, що для творчості П. Штайна характерне активне звернення до різних театральних естетик – античного театрального мистецтва, середньовічних містерій, мистецтва Ренесансу, елізаветинського театру, драматургії В. Шекспіра, психологічного реалізму К. Станіславського, п'єс А. Чехова, а також постмодерністичних структур драми. Естетична переорієнтація творчості П. Штайна проявляється в тенденціях ставлення до текстової основи, посилення полісемантичної й поліфонічної компоненти вистави, неоднозначності й недовомовленості, незважаючи на чіткість і продуманість сценічних рішень інтерпретації класичних театральних творів. У ХХІ ст. П. Штайн перетворює традиції натуралістичного театру та «нової драми» на енергію тотальної сценічної майстерності.

Ключові слова: Пітер Штайн; режисура; театральна естетика; експериментальні постановки; текст; метафоризація

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПЕТЕРА ШТАЙНА

Ивашенко Ирина Витальевна^{1а},
Стрельчук Виктория Александровна^{2а}

¹Доцент, заслуженный деятель искусств Украины,

²Кандидат педагогических наук, профессор,

^аКиевский национальный университет

культуры и искусств,

Киев, Украина

Цель статьи – выяснить специфику режиссуры П. Штайна в контексте его экспериментов с различными типами театальной эстетики в исторической ретроспективе на примере спектаклей «Орестея» Эсхила, «Три сестры» А. Чехова, «Фауст» И. Гете и др. Методология исследования. Для объективного осмысления заявленной проблематики применены такие методы; историзма и проблемно-хронологический – для осмысления развития режиссерского метода П. Штайна в исторической ретроспективе; сравнительного анализа, целью которого является сопоставление приемов и методов режиссуры П. Штайна в процессе постановок разноплановых пьес; системный – для рассмотрения режиссерского театра П. Штайна как целостной художественной системы; искусствоведческий и жанрово-типологический – для выявления особенностей режиссерской методологии и использования средств выразительности мастером в процессе работы над спектаклями и др. Научная новизна. Исследованы эстетические аспекты театальной режиссуры П. Штайна в контексте динамики развития его творческого почерка. Театральную режиссуру мастера рассмотрено как уникальный вид эстетической деятельности, одним из атрибутов которой является «эстетика мышления» (по М. Мамардашвили), что предусматривает культуру чтения драматургического материала и художественный вкус постановщика спектакля. Выводы. Виявлено, что для творчества П. Штайна характерно активное обращение к разным театральным эстетикам – античного театального искусства, средневековых мистерий, искусства Ренесанса, елізаветинського театру, драматургії У. Шекспіра, психологічного реалізму К. Станіславського, п'єс А. Чехова, а также постмодерністических структур драми. Эстетическая переориентация творчества П. Штайна проявляется в отношении к текстовой основе, усилении полисемантической и полифонической компоненты спектакля, неоднозначности и недовговоренности, несмотря на четкость и продуманность сценических решений интерпретации классических театальных произведений. В ХХІ в. П. Штайн преобразует традиции натуралистического театра и «новой драмы» на энергию тотального сценического мастерства.

Ключевые слова: Петер Штайн; режиссура; театральная эстетика; экспериментальные постановки; текст; метафоризация

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220236

УДК 792.028:808.5

**ІНТЕГРАТИВНІ
ЗАСАДИ ОСВОЄННЯ
МОВНО-ГОЛОСОВИХ НАВИЧОК
АКТОРАМИ ДРАМАТИЧНОГО
ТЕАТРУ Й КІНО**

Сухорукова Карина Сергіївна

Аспірантка,

ORCID: 0000-0002-5017-0126,

e-mail: sukhorukova.karyna@ukr.net,Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054

Мета статті – виявити основні інтегративні засади в освоєнні мовно-голосових навичок, на яких базується в класі сценічної мови професійна кваліфікація майбутніх акторів драматичного театру й кіно. У процесі дослідження використовувалися такі методи: аналітичний, логічний та метод синтезу для поєднання окремих елементів сценічної мови в єдиному симбіозі. Наукова новизна полягає в здійсненні аналітичних розвідок щодо устрою теоретичних трактувань та практичних застосувань професійних мовно-голосових навичок. Надається змога дізнатися, як у систематизованому, методико-логічному напрямку вдосконалити мовленнєву майстерність студентам-акторам. Синтезуються різні програмні розділи дисципліни «Сценічна мова», що в цілісному поєднанні між собою провокують до органічного слова в здійсненні неподільного художньо-ідейного задуму на сценічному чи знімальному майданчиках. Висвітлено значущість техніки мовлення, яка сприяє оволодінню акторами-початківцями навичок діалектного слова, манери промовляти говіркою в процесі втілення героїв на основі фольклористичного матеріалу, що існує в художній прозі, п'єсі, сценарії. Вказуються методологічні напрямки для поліпшення сценічно-мовленнєвої багатогранності акторського слова. Виявлено першопричини, які впливають на здатність формувати неповторно-особистісну мовну звичку індивідуумів. Висновки. Доведено доцільність утворення інтегративної дієвої моделі, що позитивно позначиться на навчальному процесі формування мовленнєвих рефлексів, які, своєю чергою, покращать сценічне слово майбутніх митців кіно-, театральної справи. Засвоєння акторами-початківцями унормованих категоріально-понятійних основ техніки мовлення – дихання, дикції, голосу, орфоєпії – сприятиме закріпленню нових мовленнєвих навичок, які є «провідниками» до опанування діалектів.

Ключові слова: сценічна мова; актор; дихання; дикція; голос; орфоєпія; вправи; навички

Вступ

Сценічна мова як один із важливих елементів професійної діяльності в акторському мистецтві розвивалася відповідно до потреби повнозвучного наповнення голосом сценічного майданчика. У XIX–XX ст. провідні реформатори театральних систем, такі як К. Станіславський (1954), Є. Гротовський (2009), А. Арто (2000), Лесь Курбас (2001), вдавалися до експериментів, аби вдосконалити, зокрема, й мовленнєві навички акторів-початківців.

Теоретичні основи дисципліни «Сценічна мова» простежуються в наукових доробках і зарубіжних дослідників – Вс. Всеволодського-Гернгросса (1922), Е. Саричевої (1948), І. Козлянинової (1976), А. Петрової (1981), О. Чорної (2018), і українських – М. Баженова (1940), М. Карасьова (1965), О. Наконечної (2010) та ін. Упродовж тривалого періоду науковці-практики приділяли увагу методологічним дослідженням, «мозковому штурму» з метою створити комплекс вимог до технічного оснащення молодого актора. Нині цими засадами користуються спеціалісти в мистецьких коледжах та вищих навчальних закладах України для впровадження своєї фахової науково-педагогічної діяльності.

Мета статті

Виявити основні інтегративні засади в освоєнні мовно-голосових навичок дисципліни «сценічна мова», що забезпечують високий рівень професійної кваліфікації майбутніх акторів драматичного театру й кіно.

Виклад матеріалу дослідження

Перші професійні мовно-голосові основи актор-початківець набуває, навчаючись у закладі мистецького спрямування. Однак до вступу в такий заклад навички говорити людина здобуває в родинному колі. Розвиток ІТ-технологій і поширення в побуті різноманітних цифрових гаджетів змінює формат мовленнєвого спілкування. Все більше інформації і, відповідно, поданого в певній стилістиці тексту дитина чує не від живих носіїв мови, а з медійних джерел (телевізор, радіо, інтернет-мережі). Відтак недбалість у вимові простежується ще з дитячих років, а закріплюється й розвивається в підлітковому віці. У зв'язку з цим треба зазначити, що на процесі вербального розвитку молодих людей негативно позначається відсутність педагогічної корекції та спеціально організованої роботи батьків.

Щороку до різних закладів мистецького спрямування (коледжі, технікуми, університети) вступають тисячі абітурієнтів. Під час набору на акторські курси викладачі зі сценічної мови стикаються з колосальними проблемами мовленнєвого характеру майже в кожного абітурієнта. Основний контингент охочих, що беруть участь у конкурсі, мають проблеми з диханням (не працюють м'язи змішано-діафрагмального поясу), чистотою вимови (причини – млява робота рухомих м'язів мовного апарату та говірка), звуковим посилом (тихе, неокультурзоване звучання) тощо. Виправлення мовленнєвих огріхів, говірок – ця робота передбачена викладачем-мовником упродовж усього навчального періоду. Варто зауважити, що перші етапи оволодіння практичними навичками вимови ґрунтуються на позбавленні недоліків, а вже згодом, за умови засвоєння літературного мовлення відбувається перехід до опрацювання мовленнєвої характерності з конкретними рисами українського наріччя.

Сьогоднішня педагогічна методика в класі сценічної мови ґрунтується, здебільшого, на технічних принципах – засвоєнні азів фонетики, правил з орфоєпії, логіки, постановки дихання, голосу та на комплексному підході у виборі вправ. Це пов'язано з тим, що абітурієнти з різних регіонів України, які ввібрали в себе переважно говірку, говір, діалект, наріччя або арго, сленг, суржик, мають позбутися цього, навчаючись у класі сценічної мови. Помітною є тенденція: абітурієнти, які вступають із західної території України, розмовляють у завищеній голосовій позиції та з певним колоритним діалектом. Натомість, вступники східної, південної та північної частини розмовляють переважно російською мовою. Абітурієнти із центральної України висловлюються здебільшого українською мовою, переважно із суржиковими конструкціями. Зауважимо, що більшість вступників припускаються помилок орфоєпічного характеру: неправильних наголосів у словах, неправильної вимови голосних та приголосних звуків тощо. Неправильний наголос у словах, недотримання фонетичного звучання – свідчення певного соціального рівня людини, її виховання, освіти, обізнаності. Під час вступної кампанії фахівець-мовник має миттєво зорієнтуватися стосовно мовленнєвих вад в абітурієнта – вроджених чи набутих. Існують так звані дикційні вади, що стосуються ненормативності вимови звуків. Розрізняють органічні й неорганічні дикційні вади. Органічні вади, тобто вроджені, можуть бути в людини через неправильну побудову мовного апарату. Другий напрям – неправильна артикуляція рухомих м'язів мовного апарату. Всі недоліки неорганічного порядку можна подолати, в першу чергу, за умови цілеспрямованої роботи студента з викладачем у класі сценічної мови, а також – за умови щоденного самостійного відпрацювання поставлених завдань. Студент має навчитися в університеті азів професії, а набуті мовно-голосові навички має вдосконалювати впродовж фахової діяльності на сценічному, знімальному чи студійному майданчиках. Шлях до себе, до слова довгий, він закладається під час занять із майстерності актора та в класі сценічної мови, а також протягом усього подальшого існування в професії.

«Вміти просто й красиво говорити – ціла наука, у якій повинні бути свої закони», – наголошував К. Станіславський (Станіславский, 1954, с. 483). Основоположні розділи, що вивчаються акторами-студентами на заняттях зі сценічної мови такі: дихання, дикція, голос, орфоєпія. На думку професора А. Петрової (1981): «Голос звучний і летючий, вільно керований, легка і чиста дикція, вільне володіння диханням, інтонаційна точність, <<...> орфоєпічна культура – невід'ємні якості професії актора...» (с. 186).

Перший курс – це та основа, на якій базується подальша робота в класі сценічної мови та майстерності актора. Не слід нехтувати мовно-голосовим тренінгом і на старших курсах. Предмет «Сценічна мова» є невід'ємною частиною дисципліни «Майстерність актора». На заняттях з майстерності актора студенти навчаються володіти емоціями, а в класі сценічної мови – діяти словом. Метод комплексного застосування двох профілюючих дисциплін сприяє поглибленому здобуттю професійної компетенції майбутнього актора драматичного театру й кіно.

Дихання – важливий розділ сценічної мови. Має рацію польський режисер Є. Гротовський (2009): «Дихання – це фізіологічна реакція, пов'язана зі специфічною природою кожної людини, яка залежить від ситуації, виду докладеного зусилля, дії, виконуваного тілом» (с. 236). Саме м'язи змішано-діафрагмального поясу допомагають створити каркас для сталого тиску повітря, а вже завдяки дії, яку виконує тіло, актор може говорити, звучати на майданчику.

Ще на початку навчання, коли викладач посилено звертає увагу на дихання, актори-початківці стежать за тим, куди вони «вливають» повітря, які м'язи беруть участь у дихальному процесі та фонації. Якщо студенти не оволодіють таким типом дихання, то в найближчому майбутньому можуть зіткнутися зі значними перепонами: вони «втягують» повітря в себе, а не «вливають» його безшумно. Це призводить до труднощів у подальшому поєднанні фізіологічного вдиху та фонаційного видиху, який, своєю чергою, породжує негативні зміни в мовленнєвій ритміці та мелодії голосового звучання. Окрім цього, на дихання впливають також зовнішні (акустичні) та внутрішні (фізіологічні, пов'язані зі здоров'ям) чинники. Як відомо, найкращим типом дихання є комбіноване (змішано-діафрагмальне). Навчитися користуватися змішано-діафрагмальним типом дихання надважливо для фонаційного видиху, котрий допомагає «тримати» сталий тиск повітря. Якщо актор-початківець добирає повітря із чутним різким шумом, це вказує на незакріплення навичок з оволодіння професійним типом дихання або на проблеми зі здоров'ям. Майбутні актори мають рівномірно використовувати повітря, щоб його вистачило на повноцінне звучання фрази, репліки, дотримуючись при цьому логічних, психологічних пауз. Слід зазначити, що говорити на залишковому об'ємі повітря шкідливо для голосників. Головною метою в засвоєнні поставленого дихання є вміння енергійно, швидко й непомітно вдихати повітря та якомога економніше розподіляти його під час вимовлення художнього тексту. Основне завдання акторів-початківців у роботі над диханням полягає в знаходженні та закріпленні найприроднішого типу, який сприяв би подоланню технічних труднощів, що супроводжують авторський текст, як-от: швидкий/повільний темпо-ритм існування персонажа в запропонованих обставинах, а від того часта зміна чергування вдиху-видиху; мовлення під час фізичних навантажень: стрибків на скакалці, акробатичних трюків, танцю.

Розділ «Дикція» складається із двох підрозділів – «артикуляції» та «дикції». Перший – артикуляція – це чітка робота м'язів мовного апарату під час вимовлення звуків, слів, речень. Для того, щоб глядач легко сприймав озвучений текст, молодий актор повинен якомога більше практикуватися з артикуляційною гімнастикою, що є комплексом вправ для активізації м'язів мовного апарату: губів, язика, м'якого й твердого піднебіння, нижньої щелепи. Другий підрозділ – «дикція» – у точному перекладі означає «вимова» (з латини *dicere* – вимовляти, *dictio* – вимова). Під виразною дикцією варто розуміти чітку і ясну вимову, чистоту й бездоганність кожного голосного та приголосного окремо, а також слів і фрази в цілому» (Саричева, 1948, с. 6). Дикційні вправи (опрацювання окремих фонем, звукосполучень, складних для вимовлення речень, текстових матеріалів: мала віршована форма, проза) практикуються в трьох темпоритмах: підсилено повільному, помірено середньому та швидкому. За таких умов губи, язик, м'яке піднебіння, нижня щелепа привчаються добре працювати та в будь-який момент перебування виконавця на сценічному майданчику рухатимуться так, що в результаті отримуємо щось середнє між млявою та бездоганно натренованою артикуляцією. Отож і артикуляція, і дикція рівнозначно важливі, бо спрямовані на досягнення виразності у вимові актора-початківця.

Коли актори-початківці починають застосовувати на практиці здобуті навички з дихання та дикції, можна переходити до наступного розділу – «Голос». Завдання викладача в роботі зі студентами полягає в розвитку та закріпленні органічно-індивідуального способу дихання в поєднанні з голосом. «Поставити голос – це, насамперед, означає розвинути й закріпити всі голосові дані людини – об'єм, силу і звучність голосу, в тому випадку, якщо голосовий матеріал як такий придатний для обробки, тобто якщо людина користується властивим їй, а не штучним звуком» (Саричева, 1948, с. 112). Зокрема, найефективніші класичні вправи для виведення всіх звуків у резонатори – це «Стогін» і «Табличка». Початкові вправи породжують у студента навички до скеровування дихання в потрібному руслі, направляючи звук у кінцеву точку маски. Далі можна ускладнити завдання акторам-студентам. Так, наприклад, результатом буде вправа «Гексаметр». Це комплексне завдання забезпечує нерозривну єдність усіх процесів голосоутворення: дихання, дикцію, голос, орфоепію і логіку (дійовий характер) озвученого актором-початківцем віршованого тексту.

У тісному зв'язку з диханням, дикцією, голосом виступає орфоепія (від грец. правильність вимови) – «розділ мовознавства, що вивчає правильність вимови слів; літературна вимова» (Мельничук, 1974, с. 489). Існує різниця між мовою написаною на паперовому носії, і мовою «живою», яку вимовляють. Викладач-мовник, навчаючи орфоепії, має домогтися від майбутнього актора вміння правильно,

унормовано говорити. До навчального процесу варто ввести самостійну роботу студента з орфоепічним словником. Корисною для закріплення стійких орфоепічних засад є вправа «Картки наголосів», до яких актори виписують слова з наголосами. Варто ввести також і вправу «Анти-словник», коли занотовуються суржикові конструкції поруч з унормованими літературними відповідниками. У такий спосіб у майбутніх митців театру й кіно спрацьовує зорова та м'язова пам'ять, закладаються основи знань правильної вимови, що важливо для професійної діяльності, адже збагачення словникового запасу – надважлива функція комунікативної компетентності.

Після засвоєння основоположних розділів з дисципліни «Сценічна мова» можна скеровувати молодого актора на оволодіння принципами мовленнєвої характерності. Коли студент освоїв технічні методи й перейшов до словесної дієвості, викладач-мовник торкається важливої теми, котра майже не досліджувалася фахівцями зі сценічної мови – оволодіння наріччями, діалектами, говорами, говірками. Засвоюючи фундаментальні основи знань зі сценічної мови, робота акторів-початківців скеровується в практичну площину, в якій засвоюються основи діалектного мовлення, що необхідно для створення образів у виставах фольклористичного характеру, які дедалі частіше з'являються в репертуарах театрів України. Навчальний процес з оволодіння говірками передбачає теоретико-практичні заняття з орфоепії (діалектного вокалізму та консонантизму), вивчення інтонаційно-мелодійної структури, темпоритму, специфічної звукової тональності та ін. Крім вивчення теоретичних основ, потрібно почути наживо або в аудіо чи відеозаписі носіїв вибраної говірки для повноцінного передавання словесного матеріалу.

Висновки

Отже, технічний складник у процесі підготовки акторів драматичного театру й кіно в класі сценічної мови формує правильні мовленнєві навички, які, своєю чергою, є обов'язковою умовою професійної приналежності. Адже слово – фактор впливу на глядача. І від того, як воно звучить на сцені, у кадрі, біля мікрофона залежить рівень виконавської майстерності актора. Без технічного оснащення, тієї фундаментальної бази, яку отримують студенти впродовж навчального процесу у вищих мистецьких закладах освіти унеможлиблюється зайнятість, затребуваність актора в національних та академічних театрах, театрах-студіях, на знімальному майданчику, на радіо та телебаченні. Але сама по собі техніка не повинна сформуватися в «оголений техніцизм». Очевидним є й той факт, що без внутрішньої психотехніки унеможлиблюється наявність словесної дії. Розвиток у студентів навичок психотехніки відбувається на початку в певній послідовності за допомогою художніх керівників під час навчального процесу, а остаточно закріплюється та розвивається в самостійній роботі впродовж творчої діяльності акторів. Позбутися мовленнєвих огріхів та уніфікації у вимові, відшліфовуючи та закріплюючи нові мовно-голосові навички, – ось той шлях, на якому формуються ґрунтовні принципи запровадження новонароджених форм, що сприяють освоєнню акторами-початківцями мовленнєвої характерності говіркового спрямування.

Список використаних джерел

- Арто, А. (2000). *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра* (В. И. Максимов, Ред.). Симпозиум.
- Баженов, М. М. (1940). *Выразное слово: Теория, техника и методика выразного чтения*. Радянська школа.
- Всеволодский-Гернгросс, В. (1922). *Теория русской речевой интонации*. Государственное издательство.
- Гротовский, Е. (2009). *К Бедному театру* (Э. Барба, Ред.). Артист. Режиссер. Театр.
- Карасьов, М. (1965). *Мистецтво художнього читання*. Мистецтво.
- Козлянинова, И. П. (Ред.). (1976). *Сценическая речь*. Просвещение.
- Курбас, Л. (2001). *Философия театра* (М. Лабінський, Ред.). Основи.
- Мельничук, О. С. (Ред.). (1974). *Словник іншомовних слів*. Головна редакція УРЕ.
- Наконечна, О. В. (2010). *Основи сценічного мовлення*. Астропринт.
- Петрова, А. Н. (1981). *Сценическая речь*. Искусство.
- Саричева, Е. Ф. (1948) *Техника сценической речи* (2-е изд.). Искусство.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений в восьми томах* (Т. 1). Искусство.
- Черная, Е. И. (2018). *Основы сценической речи: Фонационное дыхание и голос* (3-е изд.). Лань; Планета Музыки.

References

- Artaud, A. (2000). *Teatr i ego dvoinik: Manifesty. Dramaturgiia. Lektcii. Filosofiia teatra [The Theatre and Its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Philosophy of Theatre]* (V. I. Maksimov, Ed.). Simpozium [in Russian].
- Bazhenov, M. M. (1940). *Vyrazne slovo: Teoriia, tekhnika i metodyka vyraznogo chytannia [Expressive Word: Theory, Technique and Methods of Expressive Reading]*. Radianska Shkola [in Ukrainian].
- Chernaya, E. I. (2018). *Osnovy stsenicheskoi rechi: Fonatcionnoe dykhanie i golos [Stage Speech Basics: Phonation Breathing and Voice]* (3rd ed.). Lan; Planeta Musyki [in Russian].
- Grotowski, J. (2009). *K Bednomu teatru [Towards a Poor Theatre]* (E. Barba, Ed.). Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].
- Karasov, M. (1965). *Mystetstvo khudozhnoho chytannia [The Art of Artistic Reading]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kozlyaninova, I. P. (Ed.). (1976). *Stsenicheskaia rech [Stage Speech]*. Prosveshchenie [in Russian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiia teatru [Philosophy of Theatre]* (M. Labinskyi, Ed.). Osnovy [in Ukrainian].
- Melnychuk, O. S. (Ed.). (1974). *Slovyk inshomovnykh sliv [Dictionary of Foreign Words]*. Holovna Redaktsiia URE [in Ukrainian].
- Nakonechna, O. V. (2010). *Osnovy stsenichnoho movlennia [Basics of Stage Speech]*. Astroprynt [in Ukrainian].
- Petrova, A. N. (1981). *Stsenicheskaia rech [Stage Speech]*. Iskusstvo [in Russian].
- Saricheva, E. F. (1948) *Tekhnika stsenicheskoi rechi [Stage Speech Technique]* (2nd ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1954). *Sobranie sochinenii v vosmi tomakh [Collected Works in Eight Volumes]* (Vol. 1). Iskusstvo [in Russian].
- Vsevolodsky-Gerngross, V. (1922). *Teoriia russkoi rechevoi intonatsii [The Theory of Russian Speech Intonation]*. Gosudartvennoe Izdatelstvo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 30.09.2020

**ИНТЕГРАТИВНЫЕ
ОСНОВЫ ОСВОЕНИЯ
ЯЗЫКОВО-ГОЛОСОВЫХ НАВЫКОВ
АКТЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА И КИНО**

Сухорукова Карина Сергеевна

Аспирантка,

Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенка-Карого,
Киев, Украина

Цель статьи – выявить основные интегративные принципы в освоении рече-голосовых навыков, на которых базируется в классе сценической речи профессиональная квалификация будущих актеров драматического театра и кино. В процессе исследования использовались следующие методы: аналитический, логический и метод синтеза для соединения отдельных элементов сценической речи в едином симбиозе. Научная новизна заключается в осуществлении аналитической разведки относительно устройства теоретических трактовок и практического применения профессиональных культурно-голосовых навыков. Предоставляется возможность узнать, как в систематизированном, методико-логическом направлении усовершенствовать речевое мастерство студентов-актеров. Синтезируются различные программные разделы дисциплины «Сценическая речь», что в целостном сочетании между собой приводят к органическому слову в осуществлении неделимого художественно-идейного замысла на сценической или съемочной площадках. Освещена значимость техники речи, которая способствует овладению актерами-новичками навыками диалектического слова, манерой говорить с говором в процессе воплощения героев на основе фольклористического материала, который существует в художественной прозе, пьесе, сценарии. Указываются методологические направления для улучшения сценически-речевой многогранности актерского слова. Выявлены первопричины, которые влияют на способность формировать неповторимо-личностную языковую привычку индивидуумов. Выводы. Доказана целесообразность создания интегративной действенной модели, что положительно скажется на учебном процессе формирования речевых рефлексов, которые, в свою очередь, улучшат сценическое слово будущих творцов кино-, театрального дела. Усвоение актерами-новичками нормированных категориально-понятийных основ техники речи – дыханием, дикцией, голосом, орфоэпией – будет способствовать закреплению новых речевых навыков, которые являются «проводниками» к овладению диалектов.

Ключевые слова: сценическая речь; актер; дыхание; дикция; голос; орфоэпия; упражнения; навыки

**INTEGRATIVE PRINCIPLES
OF SPEECH AND VOICE SKILLS
MASTERING BY DRAMA THEATRE
AND FILM ACTORS**

Karyna Sukhorukova

*PhD student,**Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,**Cinema and Television University,**Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the main integrative principles in the mastering of speech and voice skills, which are fundamental for the professional qualification of future drama theatre and film actors. In the course of the study, the following methods were used: analytical, logical and synthesis method in order to combine individual elements of stage speech in a single symbiosis. The scientific novelty lies in the realization of analytical research as to the structure of theoretical interpretations and practical applications of professional speech and voice skills. The article provides an opportunity to learn how to improve the speech skills of student-actors in a systematic, methodological and logical direction. Various programme sections of the “Scenic speech” discipline are synthesized, and their integral combination provokes an organic language in the implementation of the indivisible artistic and ideological idea on the stage or movie set. Particular attention is paid to the importance of speech technique, which contributes to the mastery of dialect word skills by novice actors, to speak dialect in the process of embodying characters based on folklore material that exists in fiction, play, and script. There are indicated methodological directions for improving the stage-speech versatility of the actor’s word. There have been identified the root causes which affect the ability to form a unique personal language habits of individuals. Conclusions. This study demonstrates the expediency of forming an integrative effective model, which will positively affect the educational process of forming speech reflexes, which, in turn, will improve the scenic speech of future film and theatre artists. The learning of the standardized categorical and conceptual bases of speech technique - breathing, diction, voice, orthoepy – would help novice actors to consolidate new speech skills that are “guides” to mastering the dialect.

Keywords: scenic speech; actor; breathing; diction; voice; orthoepy; exercises; skills

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220238

УДК 7.097'06:791.229.2(477)

**ТРАНСФОРМАЦІЯ
ХУДОЖНІХ ФОРМ
УКРАЇНСЬКОЇ ДОКУДРАМИ
В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ
ПОСТМОДЕРНУ**

Чорна Кристина Василівна

Викладач,

ORCID: 0000-0002-3664-7477,

e-mail: tsimoh.n@gmail.com,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Метою статті є виявлення специфіки трансформаційних формотворчих процесів українського телемистецтва ХХІ ст. на прикладі жанру документальної драми в контексті постмодерністичних тенденції. Методи дослідження. Застосовано аналітичний та історико-культурний методи (для осмислення процесу формування та становлення інфотейнмент у контексті специфіки вітчизняного телевізійного простору початку ХХІ ст.), культурологічний метод (для вироблення необхідного погляду на сучасне українське телемистецтво, специфіку реалізації постмодерністської концепції в медійному просторі, проблематику масової культури та масових комунікацій), метод мистецтвознавчого, концептуального та когнітивного аналізу, що посприяли осмисленню проблематики концептуальної репрезентації інформаційно-розважального подавання матеріалу в сучасному українському телемистецтві. Наукова новизна. Здійснено спробу визначити специфіку естетики української документальної драми в контексті інфотейнментизації вітчизняного телемистецтва, а також виявити її основні художньо-образні та технологічні особливості; виявлено проблеми та охарактеризовано перспективи подальшого розвитку нового жанрового утворення сучасного телемистецтва. Висновки. У процесі розвитку вітчизняної докудрами використовуються широкі можливості технологій відеомонтажу та постпродукції, однак творці виявляють особливу вимогливість у виборі засобів, органічних для художньої мови фільмів. Використання відеомонтажу та комп'ютерних візуальних ефектів – виразні інструменти створення «цифрового хронотопу», що здатні розкрити філософію документальної драми та привнести в неї віртуальність. Тенденції еволюції української документальної драми в контексті процесу інфотейнментизації телемистецтва засвідчують утвердження демократичної екранної мови, спрямованої на широкі глядацькі маси, й водночас посилення філософського звучання творів. На нашу думку, процес глобалізації та конвергенції прийомів і методів телевізійної документалістики й інфотейнменту, взаємодії та взаємопроникнення різноманітних вербальних і невербальних характеристик у найближчий час перейде з кількісного в якісний.

Ключові слова: сучасне українське телемистецтво; документальна драма; інфотейнмент; постмодерн; технології; методи

Вступ

У ситуації кризи традиційних телевізійних підходів та активізації в медіапросторі маніпуляційних впливів, в українському телемистецтві ХХІ ст. динамічно розвивається новий формат репрезентації матеріалу глядачу, де гармонійно взаємодіють інформація й розвага, вербальне й аудіовізуальне, традиційне й новаторське – інфотейнмент. Зазначений підхід суттєво впливає на способи подачі та сприйняття, а телепрограми, створені з інтегруванням принципів і методів інфотейнменту, невідворотно набувають нових жанрових форм.

Трансформаційні процеси соціо-економічного виміру кінця ХХ ст. зумовили комерціалізацію українського телебачення та формування новітнього типу телевізійної документалістики, що вирізняється специфічним жанровим розмаїттям, стилістичними особливостями, прийомами та методами. Докудрама – гібридний продукт з погляду жанру й водночас в аспекті методів комунікації. З поширенням інфотейнменту документальна драма запозичує елементи розваги, для популяризації складного й суперечливого контенту, щоб привернути увагу глядача. Незважаючи на те, що інфотейнмент широко використовується в політичних програмах та новинному контенті, в телевізійній документалістиці він порівняно нове явище.

Інформаційні та інформаційно-аналітичні програми, у яких реалізується названий формат частково, хоча й недостатньо, досліджено вітчизняними науковцями – В. Бабенко, Е. Бурдіною, С. Закіровою, М. Закіровим, Т. Коженівською, О. Короваєвим, А. Лісневською, М. Макущенко, А. Мордюк, Л. Нагалякою, Ю. Омельчук, Н. Симоніною, Ю. Снурніковою, М. Стецків, І. Чарських, проте запит на осмислення нових прийомів і методів подавання матеріалів у телевізійній документалістиці залишається актуальним. Особливо це стосується субжанру докудрама, генеза та розвиток якого безпосередньо пов'язані з інфотейнментом і який демонструє стрімкий зріст популярності. Зазначимо, що серед останніх наукових праць означене питання аналізується М. Міщенко (2014) в статті «Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням», А. Яценко (2016) в публікації «Прийоми докудрами у висвітленні кримінальної інформації на загальнонаціональному та регіональному телебаченні України», Н. Цімох (2019) у дослідженні «Трансформація жанрів телебачення України».

Важливим та актуальним для теорії й практики сучасного телемистецтва є спроба осмислення трансформаційних формотворчих процесів українського телемистецтва ХХІ ст. на прикладі жанру документальної драми з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті

Виявити специфіку трансформаційних формотворчих процесів українського телемистецтва ХХІ ст. на прикладі жанру документальної драми в контексті постмодерністичних тенденцій.

Виклад матеріалу дослідження

Зміщення акценту зі змісту на форму спричинило специфічну тенденцію трансформаційних процесів телевізійних жанрів – визначальним жанроутворюючим фактором стає метод конструювання екранної реальності, який замість конвенції з глядачем перетворився на мову, стилістику, форму подавання матеріалу. Інфотейнментизація телевізійної документалістики безпосередньо пов'язана з активною зміною принципів структурування телевізійної мови. Традиційний метод спостереження замінено на імітацію реальності засобами монтажу; вербальні засоби підкорили візуальні – на перший план виходять такі методи інфотейнменту, як колаж та кліповий монтаж, внаслідок чого характерними ознаками екранного твору цього жанру стає наявність віртуального простору з багатьма реальностями, що виникли завдяки ахронологічності розповіді та відсутності географії факту.

Є. Манскова (2011, с. 19) поділяє сучасні проекти телевізійної документалістики на фільми, виконані в художньо-документальних жанрах, та фільми, що розповідають документальними кадрами про події теперішнього, наголошуючи, що в першому випадку за формою мовного висловлення фільми більш адекватні реальності, наявні причинно-наслідкові зв'язки, логіка подій та драматургія задуму, а в другому – відсутність географії факту, ахронологічний тип оповідання, акцентування на експресії, що досягається специфічними прийомами монтажу, зокрема тиражуванню одних і тих самих крупних планів, затемнення, напливи та спецефекти.

Тенденція інфотейнментизації сучасного телебачення зумовила зміну жанрових завдань – з інформаційно-аналітичних акцент зміщується на розважальні, що, відповідно, зумовило посилення вербальної та візуальної драматизації інформації.

Активний розвиток мультимедійних форматів посприяв доповненню художньої тканини української докудрами комп'ютерною графікою. Використання анімованих колажів та графічних сцен сприяє створенню максимально достовірної в історичному аспекті картини, що занурює глядача в атмосферу та відчуття часу, дає змогу побачити історичних осіб очима сучасників. Надзвичайно сильно в означеному контексті проявляється постмодерністичність процесу інфотейнментизації докудрами, оскільки збільшення кількості зображень, сконструйованих засобами дигітального мистецтва, що пропонуються як коди реальності, засвідчують особливості сучасного етапу викривлення телевізійної «правди життя» – надреальні абстрактні образи, якими оперує комп'ютерна анімація ХХІ ст., існують винятково в дигітальному художньому просторі, тобто є симулякрами.

Інсценування та зображення, що матеріалізуються за допомогою дигітальних технологій, змінюють уявлення про реальність і створюють ілюзію достовірності, а це вступає в протиріччя з істинною природою документального кіно. На думку А. Скімової, створені засобами комп'ютерної графіки епізоди зазвичай використовуються як «дешеві та видовищні засоби виробництва», а не з метою вираження

ідейно-художніх завдань. Дослідниця наголошує, що на сучасному етапі категорія «документальності» в образотворчій площині більше не реалізується документальними методами відображення – таким, як спостереження, «звична камера» або прихована камера. За спостереженнями дослідниці, ігрові прийоми «відтворення факту» та «реконструкції» використовуються лише для унаочнювання та посилення екранної видовищності, але не для аналітичного проникнення в життєві процеси, оскільки відбувся відрив цього виду теледокументалістики від матеріалу дійсності (Екімова, 2017, с. 12-13).

Сучасна масова культура, розрахована на багатомільйонну аудиторію, створює стійкі типи сприйняття, формує смаки й уподобання, визначає рівень естетичних потреб глядача. Проте телебачення, створюючи стереотипи свого мистецтва, саме підпадає під їхню владу, стаючи рабами глядацьких уподобань.

Драматургічно більшість докудрам дотримуються традиційного для масової культури підходу до створення сценарних концепцій, відповідно до якого в кадрі демонструються найбільш емоційні та пристрасні моменти особистого життя історичних персон, а закадровий голос розповідає про цікаві події з історії. Постановочні сцени зазвичай дублюють зміст закадрового коментаря.

Як стверджує А. Єкімова, зміщення акценту з оригінальності художньо-образного рішення на серіальну манеру виробництва спричинило розбалансування мови телевізійної документалістики мішаного типу. Дослідниця наголошує, що саме завдяки домінуванню вербальної компоненти над візуальною посприяло формуванню особливої просторово-часової структури екранних творів – наближеної до віртуального простору, стилістично й композиційно характерної для коміксів, що вирізняється відсутністю географічної прив'язки, фрагментуванням сцен та епізодів, а також лінійною хронологією (Екімова, 2017, с. 13).

Проте, на нашу думку, недоречно позиціонувати й розглядати українську докудраму як «продукт другого сорту», оскільки, незважаючи на домінування програм, спрямованих передусім на розвагу, деякі проекти вітчизняних режисерів спрямовані на привернення уваги суспільства до важливих питань. Прикладом цього є документальна драма С. Усенко «Розщеплені на атоми» (режисери С. Сотніченко та О. Єсаков), створена за сприяння управління журналістських проєктів «1+1 медіа» в 2016 р. і присвячена історії життя звичайних українців, які постраждали від трагічних подій на Чорнобильській атомній електростанції 26 квітня 1986 р. Авторка розкриває складну тему виживання попри все, розповідаючи реальну історію героїні, дружини одного з перших ліквідаторів пожежі на 4-му блоці. Історія катастрофи на ЧАЕС – не лише історія інженерних і технологічних аспектів, але й розповідь та зображення трагічного епізоду з життя людства. Докудрама значною мірою ґрунтується на свідченнях очевидців та експертів (використано інтерв'ю, документальні матеріали – кінохроніку та фотографії), з метою конкретизації оповідання. Посилення видовищності та унаочнення досягається не лише художньо-ігровими засобами та інтегруванням уривків з кінохроніки, а й завдяки динамічним синхронам та інтерв'ю, що нерідко відбуваються з паралельною дією (ведуча перебуває в постійній дії – відшукує необхідні газетні замітки в Національній бібліотеці України імені В. Вернадського; намагається віднайти квартиру в одному з покинутих будинків Прип'яті; ходить територією в'язниці та ін.); інтегруванню в синхрони звукових (настрієвих) сцен, також відомих як «live»; насиченням кадру справжніми пристрасностями та емоціями навіть через втрату оператором балансу або побудову кадру.

Творці не можуть не підкреслити виключний характер Чорнобильської АЕС. За допомогою альтернативних знімків від великим та малим кутом на перший план виводяться величезний гігантський масштаб устаткування та обладнання. Відсутність людей підкреслено й обмежено тлом – гігантськими будівлями, басейнами охолоджувачами, сховищами.

Щоб створити для глядача унікальну віртуальну реальність з гарантією повернення, репортажні зйомки відбуваються в Прип'яті: реципієнт знаходиться в нетипових, а іноді небезпечних обставинах, у яких би в реальному житті не опинився за жодних обставин. Місце проведення інтерв'ю має додатковий сенс, оскільки посилює емоційний аспект (наприклад, на цвинтарі, на фоні колоритного пейзажу).

У кожному синхроні ведучої відчувається головна мета проєкту – дати документальну підставу глядачу для власної оцінки подіям, що відбуваються на екрані й водночас спрямувати певну точку зору на представлені матеріали – це визначає набір вербальних прийомів інфотейнменту. Мова ведучої емоційна й метафорична. Експресивність та образність досягається за допомогою епітетів, метафор, порівнянь і лексичних зворотів. Завдяки специфічному темпу мови ведучої та її вмінню інтонаційно виділяти важливі деталі в мові створюється ефект «легкості» бесіди й водночас важливості інформації.

Колажність постмодернізму в інфотейнменті пов'язана з поєднанням прийомів різноманітних жанрів телебачення. І. Победоносцева (2005, с. 6) наголошує, що колажність, як одна з характеристик

природної сутності медіа XXI ст., поєднує в собі різні матеріали та елементи, зокрема, твори мистецтва (телефільми, музичні й ін.) та події з реального життя (новини), лишається «репрезентативним» й водночас «пориває зі штучним ілюзіонізмом, притаманним традиційному реалізму». Дослідниця позиціонує колаж як оригінальний і новаторський засіб взаємодії художньої експресії та буденного досвіду.

У контексті специфіки реалізації прийомів інфотейнменту в документальній драмі колаж позиціонується як основний принцип структурування матеріалу з метою перетину різноманітних дискурсів, неігрових та ігрових елементів (Манскова, 2011, с. 20).

Феномен інфотейнмент охоплює не лише поняття інформації та розваги, а й реальність та художню літературу. У випадку телевізійної документалістики інфотейнмент означає одну з головних комунікативних стратегій, що переводиться у розповідь історії – доволі захоплюючої та драматичної – з метою привернення глядача (тобто висвітлення інформації поєднується з драматургією) (Gomes, 2009, p. 197).

Відповідно до постмодерністської концепції інфотейнмент не стільки прагне відобразити подію – «сучасність розгортається в ухиленні від реального» (Победоносцева, 2005, с. 6) – скільки натякає на специфічні уявлення, що не можуть бути репрезентовані, оскільки кожна подія має залишатися принципово невизначеною, тому не може бути однозначно охопленою в поняттях та образах.

Відповідно до основних принципів інфотейнменту сучасні українські телевізійні документальні драми характеризуються такими ознаками: симультанністю та мозаїчністю візуального образу; творчою подачею інформації, що включає операторські експерименти під час зйомки, монтажними методами й візуальними спецефектами; за допомогою таких прийомів, як паралельний показ, поєднання кількох планів, анімація, а також активному використанню сучасних технічних засобів та інформаційних технологій у процесі зйомки та на етапі пост-продакшн створюється яскравий і динамічний образ; оформленням відеоряду спецефектами, фрагментами хронікальних, анімаційних чи художніх фільмів; використанню відповідного аудіального супроводу, що посилює чуттєве сприйняття; високим рівнем персонцентричності, котре визначається статусом особистості ведучого; залежністю від рейтингу; поєднанням документальних (хронікальних) та художньо-ігрових (реконструкція) аспектів, буденного й неординарного; впливу на свідомість та підсвідомість глядача; максимальною динамікою даного жанру.

Інфотейнмент передбачає використання всіх можливих аспектів розважального оформлення інформації: вибір тематики, вербальні та візуальні методи.

Аналіз невербальних прийомів інфотейнменту, що використовуються в українських документальних драмах, варто розпочати з характеристики технічних засобів. Постмодерністське відеомистецтво відчутно вплинуло на традиційне телебачення, зокрема в контексті розроблення ефектів, що ввійшли в класичний синтаксис. Оскільки відео має високий рівень контрасту і характеризується втратою півтонів у зображенні, у вітчизняних документальних драмах зазвичай безтіньове світлове вирішення домінує над світлотіньовим. Більшість творців документальних драм часто використовують м'яке, відображене, іноді природне світло в приміщенні (і в ігровій реконструкції, і в стендапах ведучих), а також м'які фільтри, щоб домогтися півтонів. В окремих випадках високий контраст відео використовується як естетичний принцип.

Однією з характеристик, типовою для естетики документальних драм, є менша розподільна здатність сучасного відео, що вирізняється «пикселізацією» зображення – це надає візуальному ряду ефекту документальної правдивості. За М. Маклюеном, «телевізійний образ є образом низької інтенсивності, або визначеності, відповідно не надає детальної інформації про об'єкти», отже, низька розподільна здатність може стимулювати уяву глядача, його творче начало (Маклюэн, 2003, с. 363).

На етапі постпродакшн естетика документальних драм характеризується, зокрема, можливостями монтажу наживо, що сприяє монтуванню фільму в процесі зйомок, а також посиленню динаміки дії. Названий етап визначається додатковими можливостями електронних перетворень, відеоефектів, зокрема технічно та естетично необмежених можливостей. Нелінійний монтаж дає змогу використовувати як наявний арсенал засобів, закладений в апаратних (наприклад, традиційних «перегортання» кадрів, «гребінки», «витіснення» та ін.), а головне – винаходити інноваційні візуальні ефекти. Монтажні переходи, котрі використовують елементи зображення, стають виміром творчого самовираження, відповідно принципів інфотейнменту. Важливою естетичною особливістю документальних драм є поліекранність – унікальний виразний засіб, що широко використовується нині не лише в документальній драмі, а й в інформаційних програмах.

Невід'ємною частиною монтажу української документальних драм є вставки у відеоряд різноманітних фотографій, карт, діаграм, таблиць та інших видів інфографіки, а також архівних документальних відеоматеріалів (оперативна зйомка, матеріали з камери зовнішнього спостереження) – усі перераховані засоби

активно застосовуються для полегшення ступеня сприйняття інформації глядачем, підвищення драматизму та реалістичності відтворюваних подій (наприклад, зображення з місця злочину, фото холодної чи вогнепальної зброї – знаряддя злочину, а також фото речових доказів).

Можемо констатувати, що активніше інфотейнмент проникнув у технічну частину докудрами – у її структуру, підходи до зйомки та інфографіку.

Постмодерністичні тенденції XXI ст. впливають на стимуляцію інтересу представників сучасного українського телемистецтва до чуттєвих переживань людини та формування онтологічних аспектів буття особистості в просторі телебачення, активного використання спрощених художніх моделей і кітчевих конструкцій з метою посилення впливу на буденну свідомість глядача, полегшення сприйняття твору телемистецтва, забезпечення психологічного релаксу, зняття нервового напруження та загального емоційного комфорту.

Розуміючи докудраму як твір телевізійного мистецтва, основою якого є реальна драматична подія, проте фактологічна основа досліджується в процесі поєднання документальних зйомок та прийому реконструкції (художня форма із залученням ігрових епізодів), іноді за допомогою ведучого, можемо стверджувати, що творча енергія докудрами породжена різноманітністю потенціалів документу й постановки.

Висновки

Дослідження виявило, що в процесі розвитку вітчизняної докудрами використовуються широкі можливості сценічних технологій відеомонтажу та постпродукції, проте творці виявляють особливу вимогливість у виборі засобів, органічних для художньої мови фільмів. Використання відеомонтажу та комп'ютерних візуальних ефектів можна позиціонувати як виразний інструмент для створення «цифрового хронотопу», що здатен розкрити філософію документальної драми та привнести в неї віртуальність.

Тенденції еволюції української докудрами в контексті процесу інфотейнментизації телемистецтва засвідчують затвердження демократичної екранної мови, звернутої до широких глядацьких мас, і водночас посилення філософського звучання творів. Сьогодні процес поєднання різноманітних полярних позицій теледокументалістики збагачує поетику телемистецтва, що уможлиблюється специфікою естетики відео та могутніми технологічними здатностями створювати складні «філософські» просторово-часові конструкції засобами зйомок, комп'ютерного оброблення матеріалу та виразальних засобів монтажу. На нашу думку, процес глобалізації та конвергенції прийомів і методів телевізійної документалістики й інфотейнменту, взаємодії та взаємопроникнення різноманітних вербальних та невербальних характеристик у найближчий час перейде з кількісного в якісне.

Однією з характерних тенденцій подальшої інфотейнментизації телемистецтва в жанрі докудрами стане творча ініціатива глядача та його прагнення до інтерактивності з метою привнести власне творче начало в процес створення фільму (наприклад, пропонування власних варіантів візуального або музичного рішення екранного твору, сюжетних ходів та ін.)

Перспективи подальших досліджень полягають у детальному аналізі тенденцій інфотейнментизації вітчизняного медіапростору та специфіки реалізації прийомів і методів інфотейнменту відповідно до жанрової специфіки телевізійного контенту.

Список використаних джерел

- Екімова, А. В. (2017). *Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм* (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, Москва.
- Маклюэн, М. (2003). *Понимание Медиа: Внешние расширения человека* (В. Г. Николаев, пер.). Канон-Пресс-Ц; Кучково поле.
- Манскова, Е. А. (2011). *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности* (Автореферат диссертации кандидата филологических наук). Уральский государственный университет им. А. М. Горького, Екатеринбург.
- Міщенко, М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 1116(50), 47-51.

- Победоносцева, І. Є. (2005). *Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, Київ.
- Цімох, Н. І. (2019). *Трансформація жанрів телебачення України* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Яценко, А. А. (2016). Прийоми докудрами у висвітленні кримінальної інформації на загальнонаціональному та регіональному телебаченні України. *Масова комунікація у глобальному та національному вимірах*, 6, 48-54.
- Davies, G. (2000). Science, observation and entertainment: Competing visions of postwar British natural history television, 1946-1967. *Ecumene*, 7(4), 432-460.
- Gomes, I. M. M. (2009). O Infotainment e a cultura televisiva. In J. F. Filho (Org.), *A TV em transição: Tendências de programação no Brasil e no mundo* (pp. 195-221). Sulina.

References

- Davies, G. (2000). Science, observation and entertainment: Competing visions of postwar British natural history television, 1946-1967. *Ecumene*, 7(4), 432-460 [in English].
- Ekimova, A. V. (2017). *Novye tendentsii v rezhissure dokumentalistiki "pogranichnykh" form [New tendencies in the direction of documentary filmmaking of "borderline" forms]* (Abstract of PhD Dissertation). Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Moscow [in Russian].
- Gomes, I. M. M. (2009). O Infotainment e a cultura televisiva [Infotainment and television culture]. In J. F. Filho (Org.), *A TV em transição: Tendências de programação no Brasil e no mundo [TV in transition: Programming trends in Brazil and worldwide]* (pp. 195-221). Sulina [in Portuguese].
- Manskova, E. A. (2011). *Sovremennaiia rossiiskaia teledokumentalistika: dinamika zhanrov i sredstv ekrannoi vyrazitelnosti [Modern Russian TV documentary: dynamics of genres and means of screen expressiveness]* (Abstract of PhD Dissertation). Ural State University, Ekaterinburg [in Russian].
- McLuhan, M. (2003). *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniia cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man]* (V. G. Nikolaev, Trans.). Kanon-Press; Kuchkovo pole [in Russian].
- Mishchenko, M. (2014). Dokumentalniy kinematohraf Ukrainy: mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam [Documentary cinema of Ukraine: between historical reconstruction and philosophical comprehension]. *Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philosophy. Philosophical Peripeteias"*, 1116(50), 47-51 [in Ukrainian].
- Pobiedonostseva, I. Ye. (2005). *Televiziiniy diskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu [Television discourse in the cultural space of postmodernism]* (Abstract of PhD Dissertation). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Tsimokh, N. I. (2019). *Transformatsiia zhanriv telebachennia Ukrainy [Transformation of Ukrainian television genres]* (Abstract of PhD Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Yatsenko, A. A. (2016). Priyomy dokudramy u vysvitlenni kryminalnoi informatsii na zahalnonatsionalnomu ta rehionalnomu telebachenni Ukrainy [Receptions of docudrama in the coverage of criminal information on national and regional television of Ukraine]. *Masova komunikatsiia u hlobalnomu ta natsionalnomu vymirakh [Mass Communication in the Global and National Dimensions]*, 6, 48-54 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 29.09.2020

**ТРАНСФОРМАЦІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННИХ ФОРМ
УКРАЇНСЬКОЇ ДОКУДРАМИ
В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦІЙ
ПОСТМОДЕРНА**

Черная Кристина Васильевна
Преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Целью статьи является выявление специфики трансформационных формообразующих процессов украинского теленескуства XXI века на примере жанра документальной драмы в контексте постмодернистских тенденций. Методы исследования. Применены аналитический и историко-культурный методы (для осмысления процесса формирования

и становления инфотеймент в контексте специфики отечественного телевизионного пространства начала XXI в.), культурологический метод (для выработки необходимого взгляда на современное украинское телеискусство, специфику реализации постмодернистской концепции в медийном пространстве, проблематику массовой культуры и массовых коммуникаций), метод искусствоведческого, концептуального и когнитивного анализ, которые содействовали осмыслению проблематики концептуальной репрезентации информационно-развлекательной подачи материала в современном украинском телеискусстве. Научная новизна. Предпринята попытка определить специфику эстетики украинской документальной драмы в контексте инфотейментизации отечественного телеискусства, а также определить ее основные художественно-образные и технологические особенности. Выявлены проблемы и охарактеризованы перспективы дальнейшего развития нового жанрового образования современного телеискусства. Выводы. В процессе развития отечественной докудрамы используются широкие возможности технологий видеомонтажа и постпродукции, однако создатели проявляют особую требовательность в выборе средств, органических для художественного языка их фильмов. Использование видеомонтажа и компьютерных визуальных эффектов – выразительные инструменты создания «цифрового хронопа», который способен раскрыть философию документальной драмы и привнести в нее виртуальность. Тенденции эволюции украинской документальной драмы в контексте процесса инфотейментизации телеискусства свидетельствуют об утверждении демократического экранного языка, обращенного к широким зрительским массам и одновременно усилении философского звучания произведений. По нашему мнению, процесс глобализации и конвергенции приемов и методов телевизионной документалистики и инфотеймента, взаимодействия и взаимопроникновения различных вербальных и невербальных характеристик в ближайшее время перейдет из количественного в качественное.

Ключевые слова: современное украинское телеискусство; документальная драма; инфотеймент; постмодерн; технологии; методы

**TRANSFORMATION OF ARTISTIC
FORMS OF UKRAINIAN DOCUDRAMA
IN THE CONTEXT OF POSTMODERN
TRENDS**

Krystina Chorna

Lecturer,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the transformational form-creating processes of the Ukrainian television art of the 21st century on the example of the genre of documentary drama in the context of postmodern trends. Research Methodology. The following methods have been applied in the article: analytical and historical, cultural methods (to understand process of infotainment formation and development in the context of the Ukrainian television space at the beginning of the 21st century), cultural method (to develop the necessary view of the modern Ukrainian television art, the special feature of the postmodern concept implementation in the media space, the issues of mass culture and mass communications), the method of art history, conceptual and cognitive analyses, which contributed to the understanding of the conceptual representation of information and entertainment presentation of material in the modern Ukrainian television. Scientific Novelty. The article presented an attempt to determine the peculiarity of the aesthetics of the Ukrainian documentary drama in the context of infotainment of domestic television, and also to demonstrate its main artistic, figurative and technological features; to identify challenges and prospects for further development of a new genre of the modern television art. Conclusions. In the development of the domestic docudrama, wide possibilities of video editing and post-production technologies are used, but the creators are particularly demanding in choosing the means that are organic to the artistic language of films. The use of video editing and computer visual effects is an expressive tool for creating a “digital chronotope” that can reveal the philosophy of documentary drama and inject it with virtuality. Evolution tendencies of the Ukrainian documentary drama in the process of infotainment of television art give evidence of the establishment of a democratic screen language aimed at a wide audience, and at the same time of the strengthening of the philosophical sound of works. In our opinion, the process of globalization and convergence of techniques and methods of television documentary and infotainment, interaction and interpenetration of various verbal and non-verbal characteristics in the near future will have transition from quantity to quality.

Keywords: modern Ukrainian television art; documentary drama; infotainment; postmodern; technologies; methods

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220243

УДК 793.31(477)"20"

**УКРАЇНСЬКИЙ
НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ
У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ
ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Бойко Ольга Степанівна

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,**ORCID: 0000-0001-9347-3832,**e-mail: boyko_os@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – виявити специфіку реалізації основних технологічних і художньо-образних особливостей естетики постмодернізму в українському народно-сценічному танці XXI ст. Методологія дослідження. Застосовано культурологічний метод, який посприяв виробленню відповідного погляду на народно-сценічну хореографію XXI ст. і реалізацію в ній концепції постмодернізму; метод мистецтвознавчого аналізу, що дав змогу дослідити напрям стилізації народно-сценічного танцю як унікальний чинник культури постмодерну; діалектичний метод, завдяки якому з'ясовано взаємозв'язок соціокультурних та соціомистецьких чинників розвитку народно-сценічного танцю; метод діахронічного аналізу посприяв виявленню традиційних і новаторських засобів виразності народно-сценічного танцю. Наукова новизна. Уперше в українському мистецтвознавстві проаналізовано сучасні тенденції в еволюції народно-сценічного танцю крізь призму культури постмодернізму; екстрапольовано філософський концепт постмодернізму на галузь народно-сценічної хореографії; виявлено специфіку естетики постмодернізму, а також визначено основні технологічні та художньо-образні особливості її реалізації в контексті розвитку українського народно-сценічного танцю XXI ст. Висновки. Виявлено, що в межах постмодерністської парадигми народно-сценічний танець піддається специфічній деструкції; спостерігається так зване розмивання цінностей. Вплив естетики постмодернізму проявляється у: примноженні образів; посиленні творчого самовираження та уваги українських балетмейстерів-постановників до внутрішнього стану глядача (цілеспрямований емоційний вплив); зміщенні акцентів зі складних художніх моделей на прості конструкції з метою посилення естетичного впливу; ускладненні асоціативного й метафоричного аспектів мови хореографічної постановки; використанні технологій аудіальної та візуальної гри; збагаченні сенсово-змістових аспектів архетипних уявлень.

Ключові слова: народно-сценічний танець; постмодернізм; естетичний вплив; поєднання традицій; візуальна гра; еклектизм

Вступ

На сучасному етапі хореографічна культура України переживає складний і суперечливий період розвитку. Початок епохи постмодернізму та розвиток технічних засобів стали каталізаторами виникнення нових видів, жанрів і напрямів мистецтва, що сприяють переосмисленню й трансформації образу життя і думок суспільства. Нова доба вплинула й на розвиток хореографічного мистецтва, що пов'язане з тенденціями соціокультурного життя і, як будь-який інший вид мистецтва, є своєрідним індикатором, що розкриває основні принципи історико-культурної доби не лише відображенням життя суспільства, а й могутнім засобом впливу на філософсько-світоглядні засади буття людини.

На початку XXI ст. еволюція народно-сценічного танцю визначається динамізмом розвитку і становленням нових напрямів, увійшовши в контекст сучасного сценічного мистецтва, поступово набуваючи новаторських стилістичних, формотворчих, смислетвірних та інших ознак за умови збереження всіх раніше сформованих характеристик. Сьогодні народно-сценічний танець є не лише репрезентантом фольклорного танцю як однієї з найдавніших форм поширення, збереження й відображення цілісності української традиційної культури, історичної доби та специфіки характеру етносу, видом художньої культури, що розкриває глибокий зміст соціального буття завдяки осмисленню національного коріння та відродження традицій. Основна функція народно-сценічного танцю полягає в тому, що він презентує сучасне мистецтво, актуальне художнє висловлювання. Саме це й актуалізує дослідження народно-сценічного танцю в контексті культури постмодернізму.

В українському та зарубіжному академічному вимірі деякі аспекти означеного питання мистецтвознавці частково розглянули: І. Гутник (2009) – у публікації «До проблеми стилізації народного танцю» дослідниця проаналізувала особливості стилізації народного танцю в динаміці розвитку танцювального мистецтва за доби постмодернізму; І. Пісклова (2015) в статті «Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок)» здійснює спробу окреслити провідні тенденції створення хореографічних номерів у контексті проблематики національної ідентичності; А. Полякова (2017) в публікації «"Танець постфолк": до дослідження одного з феноменів сучасного танцю» розглядає специфіку синтезу, компіляції та колаборації техніки сучасного танцю з елементами народного танцю, акцентуючи, що цей синтез збагачує образно-художні структури танцю сьогодення енергією та вітальністю танцю фольклорного (с. 425); Б. Курт (Kurt, 2013) у науковій розвідці «Гібридна естетика» народно-сценічного танцю в Туреччині осмислює сучасні художні підходи та відображення різних дисциплін і постановочних технік зарубіжних танцювальних колективів у народно-сценічному танці та ін.

Аналіз останніх наукових досліджень українських та зарубіжних культурологів і мистецтвознавців засвідчує, що, незважаючи на активну увагу до проблематики народно-сценічного танцю кінця ХХ – початку ХХІ ст., питання впливу культури постмодернізму на провідні тенденції його розвитку лишається недостатньо висвітленим.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві проаналізовано сучасні тенденції в еволюції народно-сценічного танцю крізь призму культури постмодернізму; екстрапольовано філософський концепт постмодернізму на галузь народно-сценічної хореографії; розглянуто й узагальнено тенденції розвитку народно-сценічного танцю в сучасному соціокультурному просторі; виявлено специфіку естетики постмодернізму, а також визначено основні технологічні та художньо-образні особливості її реалізації в контексті розвитку українського народно-сценічного танцю ХХІ ст.

Мета статті

Мета дослідження полягає у виявленні впливу культури постмодернізму на тенденції розвитку українського народно-сценічного танцю ХХІ ст.

Виклад матеріалу дослідження

Народно-сценічний танець як явище художньої культури розвивається в контексті процесів, що відбуваються в соціокультурному житті та відповідно до панівних художньо-естетичних принципам.

На думку Т. Волкової та ін. (2016), незважаючи на те, що філософія і мистецтво є двома різними способами пізнання світу та самосвідомості людини (філософія базується на раціональному мисленні й логіці, а мистецтво постає як спосіб інтуїтивного проникнення в незвідане та втіленням цієї інтуїції в художньому образі), у сучасному суспільстві кордони між галузями мислення розмиваються, відповідно в добу постмодернізму всі галузі людської творчості становлять собою єдиний масштабний культурний пласт (с. 107).

Народний та академічний танець з початку ХХ ст. взаємодоповнюються і, як складники мистецтва танцю, спільно збагачують загальний розвиток хореографічного мистецтва. Досягнення рівноваги між сценічною практикою та формами інтелектуального самовираження хореографів пов'язані з історико-культурним та філософсько-естетичним контекстом розвитку суспільства.

Становлення українського народно-сценічного танцю відбувалося в епоху модернізму, для якого характерне порушення класичних образотворчих форм, новаторські методи й утвердження радикальних художніх принципів. Основною тенденцією була професіоналізація та академізація фольклорного танцю за умови збереження елементів танцювального першоджерела, що стало каталізатором експериментальної діяльності провідних українських танцюристів і балетмейстерів у пошуках новаторських засобів хореографічної виразності. Напряму розвитку лексики народно-сценічного танцю, розширення пластичних форм та художньо-образної палітри визначили різноманітні прийоми стилізації завдяки синтезу локальної танцювальної мови українців, елементів класичного танцю, трюків, ритмопластичних акцентів, пантоміми та ін. (Станішевський, 2003, с. 180). Кращі зразки народно-сценічної хореографії другої половини ХХ ст. вирізнялися міцною драматургічною основою композицій, повноцінним розкриттям ідейного змісту та художніх образів.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. тенденції еволюції народно-сценічного танцю почала визначати культура постмодернізму, вагомим явищем якого є глобалізація. Дослідники визначають глобалізацію як «просторово-часове стискання: те, як світ здається звужується під впливом нових електронних засобів масової інформації, таких як супутникове телебачення та Інтернет, що сприяють поширенню соціальних мереж, стосунків у часі й просторі» (Kurt, 2013, p. 26). Б. Курт (Kurt, 2013) акцентує, що стиснення часу та простору призводить до тісного контакту образів, значень, способу життя, культурних практик, які за інших обставин залишилися б розділеними часом і простором, викликаючи певну однорідність культурного досвіду або супротив на захист попереднього способу життя – змішання культур, що виробляє форми «гібридизації».

У контексті цього дослідження важливим є визначення глобалізації Д. Сторея (Storey, 2003) як «процесу гібридизації, що породжує глобальний меланж» (p. 113). Науковець наголошує, що глобалізацію не можна звести до процесу експорту «однаковості» або господарювання глобальної культури, оскільки змішалися місцеві та глобальні культури з усього світу. Відповідно, те, що вважається «місцевим» і, відповідно, «аутентичним», не може мати фіксованого змісту, воно може змінюватися та модифікуватися в результаті органічного використання імпортованих культурних цінностей (Storey, 2013, pp. 107-108).

Сформувавшись в умовах внутрішньої ізоляції від впливів західної культури, зі здобуттям незалежності Україна значно посилила інтегрування в неоліберальну систему та світову культурну індустрію. Поступово відбувалися трансформаційні процеси в естетичній моделі народно-сценічного танцю. Дослідники наголошують на тому, що міжкультурна інтеграція посприяла виробленню новаторських форм адаптування автентичного українського танцю до умов, у яких масово популяризується західна танцювальна культура й сучасний танець (Пісклова, 2015, с. 69). Сценічні композиції, зокрема, вирізняються: простим та універсальним оповіданням; естетикою гібридного танцю, у якому втілено багато різних танцювальних технік і традицій від народного фольклору до елементів джазових, сучасних та інших танців; стилізоване виконання народного танцю; високий рівень синхронності виконання; ефектне використання технічних засобів.

Філософія, естетика й культура постмодернізму – комплексу напрямів, об'єднаних спільним світоглядним базисом як складного феномену, що не має чіткої ідеологічної платформи, на межі ХХ – ХХІ ст. здійснила значний вплив на розвиток народно-сценічної хореографії, зокрема стосовно зміщення акцентів на розважальність та видовищність постановок.

Українські дослідники констатують, що на сучасному етапі традиції танцювального фольклору знаходяться в процесі адаптації до динаміки технічного прогресу, зокрема через викликані ним трансформації глядацьких запитів (наприклад, щодо візуальних ефектів) (Пісклова, 2015, с. 64). За спостереженнями І. Гутник (2009), формування ознак постмодернізму, таких як розмаїття форм і напрямів, видовищність, взаємопроникнення різних стилів, посилило увагу до стилізації (с. 251). Дослідники визначають стилізацію як навмисне використання формальних ознак та образної системи певного стилю, уже відомого в історії світової культури, в новому контексті, що відрізняється від традиційного, акцентуючи, що, на відміну від імітації та підробки, стилізацію не можна уявити як прагнення до повторення, копіювання оригінальної форми (Дашкова та ін., 2006, с. 49).

Неабияке значення в постановках народно-сценічного танцю набуває сюжетне обґрунтування стилізованої форми, що надає певне спрямування асоціаціям та конкретизує їх. Зрозумілий глядачу сюжет, що не підлягає декодуванню, відчутно знижує силу емоційної реакції, а іноді момент «гри», театралізації не виникає зовсім, оскільки для людини, яка не має уявлення про прообраз стилізації, танець залишиться незрозумілим. Відповідно сучасна стилізована форма народно-сценічного танцю в аспекті тематичних уподобань виходить із загальної уваги до певних явищ культури, бере за основу загальновідомі мотиви й сюжети.

Однією із тенденцій сучасного народно-сценічного танцю, джерелами якої є постмодерністська філософія культури, є звернення до казкових, міфологічних сюжетів (сюжетів з українських народних казок та легенд; наприклад, хореографічна композиція «Карпатське чудо-озеро», балетмейстери-постановники І. Пастель, І. Шевцова й ін.).

Театралізація, як поширений прийом постмодерністської культури в народно-сценічній хореографії, створює особливі умови для синтезу мистецтв, співвідношення пластично-просторово-часових елементів.

Аналізуючи сучасний народно-сценічний танець, спостерігаємо в деяких його проявах синтез різноманітних видів мистецтва, зокрема різних жанрів інструментальної та вокальної музики, танцюваль-

ної культури, елементів театрального й циркового мистецтва, а також коалесценцію танцювальних напрямів і стилів, народної, сучасної та класичної хореографії, На нашу думку, це засвідчує розмивання кордонів між визначеністю, що властиве постмодернізму.

Тенденції культури постмодернізму впливають на посилення інтересу українських балетмейстерів-постановників до внутрішньо-емоційного стану глядача та формування сутнісних аспектів, фундаментальних принципів буття в просторі народно-сценічної хореографії; сприяють зміщенню акцентів зі складних художніх моделей на прості конструкції, іноді з елементами кітч, задля посилення естетичного впливу на глядача, і водночас максимального полегшення процесу сприйняття й осмислення хореографічної постановки (це сприяє посиленню емоційного комфорту і психологічного відпочинку).

За нашими спостереженнями, традиції танцювальної культури недоцільно позиціонувати як незмінну, фіксовану сутність, оскільки історично вони набувають нових значень і функцій. Традиційні рухи та кроки фольклорних танців як основа багатьох хореографічних композицій сучасності зазнають відповідних змін. Повага до традиції народної танцювальної культури, збереження й розвиток автентичного народного танцю не повинні протиставитися процесу оновлення, творчим експериментам і новаторським пошукам в галузі народно-сценічного хореографічного мистецтва.

Спадок української народної танцювальної культури в поєднанні із творчим новаторством українських балетмейстерів-постановників та широким спектром сучасних форм дає змогу органічно поєднувати в народно-сценічному танці XXI ст. українську традиційну танцювальну культуру (елементи локальної танцювальної лексики, стилістику й композиційні особливості, колорит, характер, художньо-образні уявлення, календарну й родинну обрядовість) з елементами інших видів мистецтва, стилів і напрямів мистецтва хореографічного, а також передовими технологіями в пошуку нового вираження та відкриття нестандартних сенсово-змістових нюансів.

Висновки

Естетика XXI ст. позиціонується як доба постмодернізму, ознакою якої є поєднання традицій і стилів, гра з різними стилями мистецтва, еkleктизм. Народно-сценічна хореографія як відкрита система, що перебуває під впливом певних соціокультурних чинників, піддається трансформації. З огляду на жанрово-стильове розмаїття сучасного мистецтва в народно-сценічному танці початку XXI ст. спостерігається так зване розмивання цінностей. Поширений у постмодернізмі хронотоп перемішує всі культурно-історичні форми абсолютно довільно, поза звичною ієрархією; у культурі постмодернізму унікальність змінюється нескінченною відтворюваністю.

Народно-сценічний танець як вид хореографічного мистецтва в межах постмодерністської парадигми піддається специфічній деструкції, як і будь-яка естетична цінність у її класичному розумінні. Вплив естетики постмодернізму проявляється у: примноженні образів; посиленні свободи творчого самовираження та уваги українських балетмейстерів-постановників до внутрішнього стану глядача (цілеспрямований емоційний вплив); зміщенні акцентів зі складних художніх моделей на прості конструкції з метою посилення естетичного впливу; ускладненні асоціативного та метафоричного аспектів мови хореографічної постановки; застосуванні прийомів переходу від однієї знакової системи до іншої для створення нових вимірів осмислення твору; використанні технологій аудіальної та візуальної гри; збагаченні сенсово-змістових аспектів архетипічних уявлень.

Список використаних джерел

- Волкова, Т. А., Кислиця, А. Е., & Кошман, С. С. (2016). Культура постмодерна в современной Западной хореографии. *Вестник Кемеровского университета культуры и искусств*, 36, 102-108.
- Гутник, І. (2009). До проблеми стилізації народного танцю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 22, 251-257.
- Дашкова, Е. В., Івушкіна, Е. Б., & Мирошніченко, П. Н. (2006). *Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте*. Издательство Южно-Российского государственного университета экономики и сервиса.
- Пісклова, І. (2015). Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). *Народна творчість та етнологія*, 5, 64-70.
- Полякова, А. С. (2017). «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца. *Обсерватория культуры*, 14, 425-430. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430>.

- Станішевський, Ю. О. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Kurt, B. (2013, July 24-28). The "Hybrid Aesthetics" of the Folk Dance Scene in Turkey. In *35th World Congress on Dance Research*, Conference Paper, Athens.
- Storey, J. (2003). Popular Culture as Global Culture. In *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation* (pp. 107-108). John Wiley and Sons Ltd.

References

- Dashkova, E. V., Ivushkina, E. B., & Miroshnichenko, P. N. (2006). *Stil' i stilizatsiya v filosofsko-kul'turologicheskoy kontekste [Style and Stylisation in a Philosophical and Cultural Context]*. Izdatel'stvo Yuzhno-Rossiiskogo Gosudarstvennogo Universiteta Ekonomiki i Servisa [in Russian].
- Hutnyk, I. (2009). Do problemy stylizatsii narodnoho tantsiu [To the Problem of Stylisation of Folk Dance]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 22, 251-257 [in Ukrainian].
- Kurt, B. (2013, July 24-28). The "Hybrid Aesthetics" of the Folk Dance Scene in Turkey. In *35th World Congress on Dance Research*, Conference Paper, Athens [in English].
- Pisklova, I. (2015). Osoblyvosti obrobky tantsiuvalnoho folkloru (na prykladi suchasnykh postanovok) [Features of Processing of Dance Folklore (on an Example of Modern Productions)]. *Folk Art and Ethnology*, 5, 64-70 [in Ukrainian].
- Polyakova, A. S. (2017). "Tanets postfolk": k issledovaniyu odnogo iz fenomenov sovremennogo tantsa [Post-Folk Dance: an Exploration of One of the Phenomena of Contemporary Dance]. *Observatory of Culture*, 14, 425-430. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430> [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokov istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Storey, J. (2003). Popular Culture as Global Culture. In *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation* (pp. 107-108). John Wiley and Sons Ltd [in English].
- Volkova, T. A., Kislitsa, A. E., & Koshman, S. S. (2016). Kul'tura postmoderna v sovremennoi Zapadnoi khoreografii [Postmodern Culture in Contemporary Western Choreography]. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art*, 36, 102-108 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 24.11.2020

**УКРАИНСКИЙ
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ
ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Бойко Ольга Степановна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – выявить специфику реализации основных технологических и художественно-образных особенностей эстетики постмодернизма в украинском народно-сценическом танце XXI в. Методология исследования. Применен культурологический метод для выработки соответствующего взгляда на народно-сценическую хореографию XXI в. и реализацию в ней концепции постмодернизма; метод искусствоведческого анализа, который позволил исследовать направление стилизации народно-сценического танца как уникального фактора культуры постмодернизма; диалектический метод, благодаря которому выяснена взаимосвязь социокультурных и социохудожественных факторов развития народно-сценического танца; метод диахронического анализа, который способствовал выявлению традиционных и новаторских средств выразительности народно-сценического танца. Научная новизна. Впервые в украинском искусствоведении проанализированы современные тенденции народно-сценического танца сквозь призму культуры постмодернизма; экстраполирован философский концепт постмодернизма на отрасль народно-сценической хореографии; выявлена специфика эстетики постмодернизма, а также определены основные технологические и художественно-образные особенности ее реализации в контексте развития украинского народно-сценического танца XXI в. Выводы. Выявлено, что в пределах постмодернистской парадигмы народно-сценический танец подвергается специфической деструкции; наблюдается так называемое размывание ценностей. Влияние эстетики постмодернизма проявляется в: приумножении образов; усилении свободы творческого

самовираження и внимания балетмейстеров-постановщиков внутреннему состоянию зрителя (целенаправленное эмоциональное воздействие); смещении акцентов со сложных художественных моделей на простые конструкции с целью усиления эстетического воздействия; усложнении ассоциативного и метафорического аспектов языка хореографической постановки; использовании технологий аудиальной и визуальной игры; обогащении смыслово-содержательных аспектов архетипических представлений.

Ключевые слова: народно-сценический танец; постмодернизм; эстетическое воздействие; соединение традиций; визуальная игра; эклектизм

**UKRAINIAN FOLK DANCE STAGE
ADAPTATION IN THE CONTEXT
OF POSTMODERN CULTURE**

Olha Boiko

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the specifics of the implementation of the primary technique and artistic-figurative features of postmodern aesthetics in the Ukrainian folk dance stage adaptation of the 21st century. Research methodology. The author applied a cultural research method, which helped to develop an appropriate view towards the folk stage choreography of the 21st century and the specifics of the implementation of the concept of postmodernism in the stage space; the method of art history analysis, which made it possible to study the direction of stylisation of folk dance stage adaptation as a unique factor in the culture of postmodernism; the dialectical method, the use of which contributed to the identification of the relationship and interdependence of the development of sociocultural factors, factors of social art and the development of folk dance stage adaptation; the method of diachronic analysis, which contributed to the identification of traditional and innovative means of expressiveness of folk-stage dance. Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art studies, there is an attempt to analyse the modern tendencies of folk dance stage adaptation through the prism of postmodern culture; to extrapolate the philosophical concept of postmodernism to the branch of folk stage choreography; to analyse and generalist trends in the development of folk dance in the modern sociocultural space; to reveal the specificity of the aesthetics of postmodernism as well as the main technique and artistic-figurative features of its implementation in the context of the development of Ukrainian folk dance stage adaptation of the 21st century. Conclusions. The study has shown that within the postmodern paradigm, folk dance stage adaptation as a form of choreographic art undergoes specific destruction, like any aesthetic value in its classical understanding. The influence of postmodernism is manifested in augmentation of images; strengthening the freedom of creative self-expression and the interest of Ukrainian choreographers-directors to the inner state of the audience (targeted emotional impact); shifting emphasis from complex artistic models to simple structures, to enhance the aesthetic effect; complication of the associative and metaphorical aspects of the styling of the choreographic performance; the use of techniques of transition from one sign system to another to create new dimensions of understanding the work; the use of audio and visual game technologies; enrichment of the semantic and content aspects of archetypal ideas.

Keywords: folk dance adaptation, postmodern, aesthetic impact, mixing of traditions, visual play, eclecticism

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220245

УДК 792.82:7.071.2-055.1(477)"193/194"

**ЧОЛОВІЧЕ БАЛЕТНЕ ВИКОНАВСТВО
В УКРАЇНІ 30–40-х РОКІВ ХХ ст.**

Карандеєва Олена Ігорівна
Заслужена артистка України,
ORCID: 0000-0002-1550-8996,
e-mail: elena_ballerina@ukr.net,
Національний академічний театр опери та балету
України ім. Т. Г. Шевченка,
вул. Володимирська, 50, Київ, Україна, 01030

Мета статті – на основі аналізу творчості О. Сегалья, Б. Степаненка та О. Сталінського виявити особливості українського чоловічого балетного виконавства в 30–40-х роках ХХ ст. Методологія дослідження базується на історичному та біографічному підходах до осмислення творчості артистів балету в хронологічній послідовності, на культурологічному підході та мистецтвознавчому аналізі для виявлення художніх особливостей чоловічого виконавства, розгляду його становлення в контексті загальних тенденцій розвитку балетного театру. Наукова новизна. Уперше виявлено специфіку чоловічого балетного виконавства 30–40-х рр. ХХ ст. крізь призму загальних тенденцій розвитку балетного танцю і творчих біографій провідних артистів. Висновки. З'ясовано, що українське чоловіче балетне виконавство як самостійний феномен почало формуватися в 30–40-х роках ХХ ст. в умовах реконструкцій балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Раймонда», «Жізель» та ін.) і становлення хореодрами («Червоний мак», «Бахчисарайський фонтан», «Лауренсія» й ін.), у тому числі й українських балетів («Лілея», «Лісова пісня» та ін.). Констатовано, що провідні артисти балету цього періоду (О. Сегаль, Б. Степаненко, О. Сталінський та ін.) були фахово підготовленими. Виявлено основні ознаки чоловічого виконавства – яскраво виражена акторська майстерність, високий рівень володіння пантомімою як основним виражальним засобом драматичних балетів, обмежена кількість танцювальних па в чоловічих партіях. Позитивну динаміку зростання виконавської майстерності чоловічого танцю перервала Друга світова війна, під час якої артисти балету виступали на фронтах та в евакуації. У післявоєнний період відновлено й збагачено репертуар балетних театрів, але домінування режисерських принципів над хореографічними призвели до кризових явищ вихолощення танцювального складника з чоловічих партій.

Ключові слова: чоловіче балетне виконавство; чоловічий танець; український балет; балет в Україні; хореографія

Вступ

На початку ХХ ст. провідними виконавцями в балетних виставах театрів Києва, Харкова, Одеси були переважно польські та російські артисти (вихованці московської, петербурзької та варшавської шкіл). До складу ж більшості українських пересувних труп входило, як правило, дві-три пари танцівників обох статей, фахова підготовка яких була доволі посередньою. За свідченням Ю. Станішевського (2003), «у приватних антрепризах Києва, Харкова й Одеси малочисельні трупи “обслуговували” нашвидкоруч поставлені оперні вистави з “рятівним” гастролером і не могли навіть мріяти про великі самостійні балетні спектаклі» (с. 37).

У 1920-х роках в Україні було закладено підвалини для розвитку національної балетно-виконавського складника в музичному театрі. Цьому, зокрема, сприяла поява в 1926 р. Об'єднання театрів Харкова, Києва та Одеси під керівництвом відомого музичного режисера Й. Лапицького. В Об'єднанні відбувалася координація роботи трьох оперно-балетних колективів, спрямована на покращення поточного репертуару й підвищення виконавського рівня танцівників. Становлення українського чоловічого балетного виконавства як самостійного феномена відбулося в 30–40-х роках ХХ ст., після стабілізації роботи стаціонарних театрів.

Проблем чоловічого балетного виконавства України означеного періоду торкалися у фундаментальних дослідженнях Ю. Станішевський (2002, 2003), О. Паламарчук (2007), А. Терещенко (1989) й ін. В останні роки з'явилися публікації, присвячені окремим персоналіям артистів балету – чолові-

кам, – статті Л. Вишотравки (2018), О. Петрика (Petryk, 2018), Т. Чурпіти (2015) й ін. Проте спеціального дослідження, присвяченого особливостям українського чоловічого виконавства у 30–40-х роках ХХ ст., досі не було проведено.

Наукова новизна. Уперше виявлено особливості чоловічого балетного виконавства 30–40-х роках ХХ ст. крізь призму загальних тенденцій розвитку балетного танцю, пов'язаних із суспільно-історичними подіями, і творчих біографій провідних артистів.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні основних особливостей українського чоловічого балетного виконавства у 30–40-х роках ХХ ст. на основі аналізу творчості О. Сегалья, Б. Степаненка та О. Сталінського.

Виклад матеріалу дослідження

Початок 30-х років ХХ ст. став для балетного театру України періодом укорінення хореодрами з її акцентуванням на пантомімі й акторській майстерності як основних виражальних засобах. Одночасно були «реабілітовані» балети академічної спадщини, відкинута ідея винищення класичного танцю, що культивувалась у 20-х роках. Ю. Станішевський (2003), аналізуючи цей період, відзначає «закономірне зближення художніх позицій різних театрів», маючи на увазі драматичний та балетний, і водночас наголошує, що «єдність художніх позицій сприяла розширенню й подальшому збагаченню мистецьких можливостей» (с. 89). Проте в постановках різноманітних хореографічних драм танець доволі часто «втрачав власні оригінальні образно-поетичні засоби виразності» (Станішевський, 2003, с. 98). Інколи вплив драми на балетне мистецтво був настільки вагомим, що окремі танцювальні колективи взагалі намагалися замінити балетмейстера на драматичного режисера, який працював над балетною виставою як над звичайною театральною п'єсою, а танцівники грали під музику як актори.

У ситуації інтегрування принципів драми в балетний театр України 1930-х років уперше в історії українського балетного мистецтва на сцені театрів вийшли фахово підготовлені артисти. За даними В. Туркевича (1999), чоловічий склад прикрасили імена таких танцівників, як Іван Балаєв (1904–1987), який навчався в Московському хореографічному технікумі, а в 1935–1987 роках був артистом Одеського академічного театру опери та балету (далі – АТОБ) (с. 29); Олександр Бердовський (1909–1981), який здобував фах у хореографічній студії І. Чистякової в Києві, а в 1925–1954 роках був артистом АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 31); Микола Іващенко (1907–1981), котрий закінчив хореографічне відділення Одеського музично-драматичного технікуму, у 1926–1934 роках служив артистом Одеського АТОБ, а в 1934–1960-х – АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 87-88); Олександр Соболев (1909–1984), який навчався у хореографічній студії при Харківському АТОБ, у 1925–1935 – артист Харківського АТОБ, у 1935–1945 – АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 179); Микола Трегубов (1912–1997), який закінчив Ленінградське хореографічне училище, у 1937–1940 – артист Київського АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка, у 1940–1944 – артист і балетмейстер Львівського оперно-балетного театру та ін. До найяскравіших артистів балету, розквіт виконавської кар'єри яких припав на 30–40-і роки ХХ ст., належать Олександр Сегаль, Борис Степаненко та Олег Сталінський. Завдяки аналізу творчості саме цих артистів балету можна виявити основні особливості українського чоловічого балетного виконавства.

Народний артист УРСР (1985) Олександр Наумович Сегаль (1919–2010) початкову хореографічну освіту отримав у приватній балетній студії К. Давидової – балетмейстера Київського театру юного глядача та Київського театру російської драми, доньки відомого артиста й культурного діяча Юрія Давидова (племінника П. І. Чайковського). На той час навчальний осередок К. Давидової відігравав важливу роль у підготовці професійних танцівників; згодом з нього вийшли такі відомі українські артисти, як І. Курилов, М. Орешкевич, Л. Герасимчук, Є. Єршова та ін.

Грунтовну фахову освіту О. Сегаль здобув у Київському хореографічному технікумі, який закінчив у 1938 р. Того ж року талановитого випускника після вступних випробувань запросили до балетної трупи Академічного театру опери та балету УРСР (тепер – Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка). Динамічний темперамент і яскравий сценічний характер молодого танцівника одразу був помічений не лише балетмейстерами, які працювали в театрі, а й відомим режисером-новатором Олександром Довженком, який запросив О. Сегалья на роль богунця (військового Богунського полку) в художній фільм «Щорс» (1939). Професійна кар'єра в театрі складалася для тан-

цівника так само успішно: майже одразу дебютанту довірили провідні характерні ролі у виставах «Лебедине озеро» П. Чайковського (Ротбарт), «Раймонда» О. Глазунова (Абдерахман), «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (Гірей), «Червоний мак» Р. Глієра (Лі Шанфу). Проте вдале творче зростання артиста на академічній сцені перервала служба в армії: митець поповнив творчий колектив Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу, де його застала німецько-радянська війна (Заболотна, 1999, с. 4).

У воєнний час О. Сегаль продовжував танцювати, його місцем роботи став Ансамбль пісні і танцю Південно-Західного фронту під керівництвом П. Вірського, з яким артист відвідав практично всі важливі місця «театру військових дій»: Північно-Західний, Білоруський, Сталінградський, Центральний фронти. Кінець війни танцівник зустрів у травні 1945 р. в Берліні, де разом з іншими учасниками ансамблю взяв участь у святковому концерті біля Бранденбурзьких воріт (Камінський, 1979; Найдюк, 2009).

Після війни О. Сегаль продовжив роботу в Київському державному академічному театрі (далі – ДАТОБ) ім. Т. Г. Шевченка, де створив кілька характерних образів у балетах академічної спадщини національної та радянської тематики: Перелесник («Лісова пісня» М. Скорульського), білогвардієць Чубенко («Юність» М. Чулакі), Ганс («Жізель» А. Адана), Перко («Лілея» К. Данькевича). Стосовно останньої ролі варто додати, що її було знято на кіноплівку під час запису балету на Київській кіностудії ім. О. Довженка в 1958 р. (режисери-постановники В. Вронський та В. Лапокниш). Зафіксований хореографічний матеріал сьогодні дає змогу скласти об'єктивне уявлення про потужну динаміку танцю О. Сегалья, його по-справжньому мужню манеру виконання.

Наприкінці артистичної кар'єри О. Сегаль зайнявся балетмейстерською роботою і став працювати над танцювальними дивертисментами в українських операх («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Тихий Дон» І. Дзержинського й ін.).

Особливе місце в українському балетному мистецтві досліджуваного періоду займає постать народного артиста України (1997) Бориса Васильовича Степаненка (1917–2005), який понад 20 років свого життя присвятив сцені і ще 20 працював завідувачем балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка.

Б. Степаненко народився в с. Войкове на Київщині, підлітком закінчив фабрично-заводське училище, після якого почав працювати на київському заводі «Ленінська кузня». Проте майбутнього артиста вабило театральне життя, тому за комсомольським направленням він вступив до Київського театального інституту, де почав професійно займатися хореографією. Інститутських занять не вистачало для опанування повного навчального курсу, тому Б. Степаненко звернувся за допомогою у відому в Києві хореографічну студію Іллі Чистякова, де опанував фахові предмети від керівництвом знавця народних танців Михайла Соболя (Туркевич, 1977, с. 7).

Блискучі природні дані і справжня залюбленість у хореографічне мистецтво дали змогу Б. Степаненку швидко засвоїти весь обшир танцювальної лексики і стати професійним виконавцем. Сценічну кар'єру артист розпочав у Державному ансамблі пісні і танцю УРСР, а в 1939 р. його, як яскравого виконавця характерних ролей, запросили до Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка. «Висока фахова підготовка і майстерність швидко поставили молодого артиста в ряд кращих виконавців характерних танців, і особливо українських народних, які він чудово знав і любив», – зазначив мистецтвознавець В. Туркевич (1977, с. 8).

На формування виконавського стилю Б. Степаненка вплинула робота з багатьма відомими й авторитетними балетмейстерами. Так, Вахтанг Чабукіані – вимогливий і суворий хореограф, працюючи над «Лауренсією» О. Крейна, доручив Степаненку невелику, але важливу партію в дивертисменті. Галина Березова, здійснюючи в 1940 р. постановку першої української хореодрами «Лілея» К. Данькевича, довірила танцівнику кілька сольних партій: вона була впевнена, що артист, щиро захоплений народною хореографією, зуміє передати через свій танець оптимізм і світлі сподівання героїв. Навесні 1941 р. драматичний режисер Гнат Юра запросив Б. Степаненка взяти участь у гастролях Київського театру ім. І. Франка, під час яких танцівник з успіхом виступив у хореографічних дивертисментах «Ой не ходи, Грицю», «Маруся Богуславка» та ін. Із Г. Юрою Б. Степаненко виступав на фронтах Другої світової війни (зокрема, він створив комедійний образ Тимоша у виставі С. Васильченка «На першій гулі») ("Біля джерел", 1997, с. 27).

У 1944 р. Б. Степаненка відкликали з фронту до Києва, де почався новий етап творчого життя, пов'язаний з роботою у виставах Г. Березової, Ф. Лопухова, С. Сергєєва, В. Вронського. Жанрово-стильові особливості виконавської манери артиста розширилися завдяки партіям Ротбарта, Блазня, Феї

Карабос, Тібальта, Гіко, Кулі, Коршуна, Жухрая, Степана. Останньою роллю Б. Степаненка на сцені став образ Жука в балеті «Чорне золото» В. Гомоляки (постановка П. Вірського), «складний, психологічно насичений, багатий танцювальною лексикою» (Туркевич, 1977, с. 8). Закінчивши сольну кар'єру, Б. Степаненко поєднував адміністративні обов'язки в театрі з балетмейстерською (працював у драматичних театрах) та з педагогічною діяльністю в самодіяльному колективі «Метелиця», який існував при Київському медичному інституті.

Значний внесок у розвиток чоловічого виконавства 1930-х років здійснив заслужений артист УРСР (1951) Олег Миколайович Сталінський (1906–1990). Хореографічну освіту митець здобув у балетній студії Київського оперного театру в класі балетмейстера й педагога Захара Ланге. Згодом він продовжив навчання на хореографічному відділенні Київської «Центростудії», де нетривалий час викладала славнозвісна танцівниця й балетмейстер Броніслава Ніжинська, одночасно працював артистом київських театрів мініатюр «Маски» й «Інтимний театр», студіювався в Ленінградському Державному хореографічному училищі в балетних класах відомих педагогів (колишніх провідних солістів ленінградських театрів) Катерини Вязем, Володимира Семенова та Володимира Пономарьова (Вишотравка, 2018, с. 177). Повернувшись до Києва, артист розпочав роботу в Київському державному театрі опери та балету ім. К. Лібкнехта (у 1919–1926 роках назва сучасного Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка). До репертуару танцівника поступово ввійшло чимало партій з відомих балетів: па-де-труа з першої дії «Лебединого озера», Лі Та-Чу, Базиль, Зігфрід, Дезіре, Принц-Лускунчик, Альберт, Конрад, Іванко, Степан та ін.

До початку 1940-х років О. Сталінський багато працював не лише в Україні, а й за її межами. Географія сценічної роботи танцівника охопила Тбілісі, Свердловськ, Мінськ, Харків. У час німецько-радянської війни він працював в Алма-Аті в Казахському державному театрі опери та балету, куди було евакуйовано частину балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка на чолі з Г. Березовою. Після війни О. Сталінський сприяв відновленню творчої роботи балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де водночас розширив власний творчий діапазон (образи Лікаря Айболита, Еріха, Краса, Лоренцо, Капітана, Євгена, Гірея, Інквізитора, Довбуша, Мольфара, Софрона, Вацлава, Алі-Батира, Візіря, вчителя Богдана Івановича, Генріха, Олексі й ін.).

Збереглися рецензії на окремі вистави Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, які свідчать про жанрове різноманіття виконавської манери О. Сталінського. Приміром, театрознавець Є. Ніколаєнко відзначав, що важливим досягненням артиста в балеті «Сім красунь» К. Карасва (партія Візіря) стала його відмова від усталеного образу театрального «злочинця»: Сталінський-Візір вражав глядача хитрістю, розумом, прагненням до влади й домінування (Ніколаєнко, 1954). У «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського О. Сталінський оригінально втілював мімічну роль іншого негативного персонажа – ватажка зграї злочинців Генріха. Львівський рецензент І. Боровський наголошував, що чудова акторська гра О. Сталінського, підкреслена прекрасним характерним гримом, відзначалася великою майстерністю, що, своєю чергою, допомогло танцівнику «створити образ не лише високохудожнім, а й оригінальним». Критик також зауважив, що у виконанні О. Сталінським ролі можна було відчутти особисте ставлення артиста до героя, характер якого він розкрив завдяки сатирі й гротеску (Боровський, 1957).

Неперевершеної образності набула у виконанні О. Сталінського роль полководця Краса в балеті «Спартак» А. Хачатуряна. За свідченнями А. Смотрича, артисту цілком вдалося створити образ римського патриція, підступного й легковажного представника верхівки римської еліти. «Приємно, що О. Сталінський не втратив почуття міри і малює образ реалістичними барвами», – свідчить про характер втілення артистом ролі А. Смотрич (1965).

Зауважимо, що не лише негативні персонажі склали творчу «скарбницю» О. Сталінського. Цілком успішною стала для танцівника роль легендарного романтика Дон Кіхота з однойменного балету Л. Мінкуса. Артисту вдалося створити надзвичайно людський характер, благородний і піднесений у своєму пориванні до добра й бажанні допомогти іншій людині. У простій провінційній дівчинці Кітрі Дон Кіхот у виконанні О. Сталінського бачить свою кохану жінку Дульсінею, а крила вітряків здаються йому руками велетнів. «Смішним і безпорадним стає він, коли його жадоба фантастичних пригод призводить до каліцтва», – характеризував постать героя О. Сталінського театральний критик Є. Шинкаренко (1960). Справжній народний гумор був представлений О. Сталінським у ролі Старшого свата в балеті Ф. Яруліна «Шурале», про що дізнаємося з рецензії театрознавця Б. Бідненка. Розмірковуючи над роллю, створеною актором, критик зауважив, що другорядний персонаж був розкритий танцівником з такою художньою повнотою і пластичною виразністю, що в окремих місцях балету Сталінський-Сват «суперничав» із провідними образами вистави (Бідненко, 1974).

Фінал сценічної кар'єри О. Сталінського позначений характерними ролями, у яких знадобився його яскравий акторський досвід, набутий протягом усього сценічного життя. Саме такі ролі продовжили сценічне довголіття танцівника. Глядачі могли побачити його добрим Королем у «Попелюшці» С. Прокоф'єва або, навпаки, жорстоким та підступним Князем у «Лілеї» К. Данькевича тощо. Творчі досягнення О. Сталінського – досвідченого майстра сцени – слушно узагальнив відомий мистецтвознавець М. Ельяш: «Мереживна, тонка розробка ролей, яскраві й цікаві грими, виразні деталі, яким може позаздрити будь-який драматичний актор – усе це робить образи Олега Сталінського значно помітнішими навіть у тому випадку, коли драматично вони лише накреслені. При цьому актор ніколи не зраджує природи свого мистецтва – його образи перш за все пластично виразні й при усій їхній лаконічності – танцювальні» (Цит. за Паламарчук, 1976).

На початку 1940-х років український балетний театр вступив у якісно новий етап мистецького розвитку. Його балетмейстери й артисти, продовжуючи опановувати балети класичної спадщини, творчі принципи сценічного реалізму, створювали оригінальний репертуар на сучасну та героїко-історичну тему, працювали над психологічним розкриттям у танці людських характерів, сміливо розширювали виразальну палітру національної сценічної хореографії, гармонійно поєднуючи елементи класики й танцювального фольклору, формуючи самобутні стильові риси та лексику українського балету. Проте творчому розвитку завадила Друга світова війна, через що всі українські оперно-балетні колективи були евакуйовані на схід СРСР.

Балетна афіша театрів у той період була доволі обмеженою: репертуар здебільшого не стільки відновлювали, скільки відтворювали заново, адже доводилося орієнтуватися на нові умови роботи й на нових виконавців. Водночас на тимчасово окупованій німцями території України в приміщеннях оперних театрів Києва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська, Львова, Одеси працювали невеликі балетні трупи, які брали участь у постановках опер, оперет, розгорнутих дивертисментів та поодиноких балетів. До складу таких груп входили переважно молоді танцівники, здебільшого випускники державних хореографічних училищ, які не встигли евакуюватися та виїхати з міст. Були серед них і майбутні провідні солісти, як, наприклад, окраса української післявоєнної сцени Анатолій Белов.

У другій половині 1940-х років, після Другої світової війни, відбулося поступове відродження українських балетних колективів, піднесення їхньої професійної культури на новий фаховий рівень. В умовах панування хореодрам, де танець і пантоміма штучно роз'єднувалися (пантоміма ставала носієм сюжетного змісту, а танець – вставним дивертисментом), образні можливості балетного театру обмежувалися, що гальмувало розвиток балетмейстерського і виконавського мистецтва. Занадто опановуючи реалістичні принципи й виразальні прийоми драми, хореографічне мистецтво в перше повоєнне десятиліття все частіше нехтувало власною специфікою й тими законами, за якими існувала балетна вистава. Така ситуація продовжувалася до середини 1950-х років, коли на українській сцені знову з'явився розвинений поетичний танець, здатний розкрити характери героїв балетних творів, що обумовило нові вимоги до чоловічого танцю.

Висновки

Українське чоловіче балетне виконавство як самостійний феномен почало формуватися в 30–40-х роках ХХ ст. в умовах реконструкції балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Раймонда», «Жізель» та ін.) і становлення хореодрам («Червоний мак», «Бахчисарайський фонтан», «Лауренсія» та ін.), у тому числі й українських балетів («Лілея», «Лісова пісня» та ін.).

Усі провідні артисти балету цього періоду були фахово підготовлені (О. Сегаль навчався в балетній студії К. Давидової та в Київському хореографічному технікумі; Б. Степаненко закінчив Київський театральний інститут і займався в хореографічній студії І. Чистякова; О. Сталінський здобув фах у балетній студії Київського оперного театру в З. Ланге, а також на хореографічному відділенні Київської «Центростудії»). Основні ознаки чоловічого виконавства – яскраво виражена акторська майстерність і високий рівень володіння пантомімою як основним виразальним засобом драмбалетів, обмежена кількість танцювальних па в чоловічих партіях.

Позитивну динаміку зростання виконавської майстерності чоловічого танцю перервала Друга світова війна, під час якої артисти балету виступали на фронтах та в евакуації. У післявоєнний період було відновлено і збагачено репертуар балетних театрів, але домінування режисерських принципів над хореографічними призвели до кризових явищ вихолощення танцювального складника з чоловічих партій.

Перспективним напрямом подальших досліджень є аналіз чоловічого балетного виконання в умовах становлення симфонічних принципів танцю 50–60-х років ХХ ст.

Список використаних джерел

- Бідненко, Б. (1974, 13 березня). Крила Сюїмбіке. *Вільна Україна*, 4.
- Біля джерел українського танцю. (1997). *Театрально-концертний Київ*, 4, 27.
- Боровський, І. (1957, 6 лютого). «Сойчине крило». *Вільна Україна*, 4.
- Вишотравка, Л. (2018). Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 175-181. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020>.
- Горшунова, О. (2019). Майстри чоловічого танцю на українській балетній сцені у вітчизняному науковому доробку. *Танцювальні студії*, 2(1), 39-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183>.
- Заболотна, А. (1999, 20 травня). Він дуже любив життя. *Вечірній Київ*, 4.
- Камінський, А. (1979). Танець біля Бранденбурзьких воріт. *Театрально-концертний Київ*, 9, 2-3.
- Найдюк, О. (2009, 22 травня). Олександр Сегаль 70 років присвятив танцю. *Хрещатик*. <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3511/art/1242923847.html>.
- Ніколаєнко, С. (1954, 29 жовтня). Творча майстерність. *Вільна Україна*, 4.
- Паламарчук, О. (1976, 16 січня). Одержимість митця. *Вільна Україна*, 4.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Смотрич, А. (1965, 26 листопада). Факел свободи. *Вільна Україна*, 4.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.
- Туркевич, В. (1977). Засвідчуючи життям. *Театрально-концертний Київ*, 7, 7-8.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Чурпіта, Т. М. (2015). Діяльність М. Трегубова в Київському державному академічному театрі опери і балету ім. Т. Шевченка (1937–1940). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 166-173. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158304>.
- Шинкаренко, С. (1960, 24 квітня). «Дон Кіхот». *Вільна Україна*, 3.
- Petryuk, O. (2018). Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 232-235. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153059>.

References

- Bidnenko, B. (1974, March 13). Kryla Siuimbike [Syuyumbike Wings]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Bilia dzherel ukrainskoho tantsiu [Near the Sources of Ukrainian Dance]. (1997). *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 4, 27 [in Ukrainian].
- Borovskiy, I. (1957, February 6). "Soichyne krylo" ["The Jay's Wing"]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Churpita, T. M. (2015). Diiialnist M. Trehubova v Kyivskomu derzhavnomu akademichnomu teatri opery i baletu im. T. Shevchenka (1937–1940) [M. Tregubov's Activity in the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (1937–1940)]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 166-173. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158304> [in Ukrainian].
- Gorshunova, O. (2019). Maistry cholovichoho tantsiu na ukrainskii baletnii stseni u vitchyznianomu naukovomu dorobku [Masters of Male Dance on Ukrainian Ballet Scene in Domestic Academic Achievements]. *Dance Studies*, 2(1), 39-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183> [in Ukrainian].
- Kaminskyi, A. (1979). Tanets bilia Brandenburzkykh vorit [Dance at the Brandenburg Gate]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 9, 2-3 [in Ukrainian].
- Naidiuk, O. (2009, May 22). Oleksandr Sehal 70 rokiv prysviatyv tantsiu [Oleksandr Sehal has Dedicated 70 Years to Dance]. *Khreshchatyk*. <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3511/art/1242923847.html> [in Ukrainian].
- Nikolaienko, Ye. (1954, October 29). Tvorcha maisternist [Creative Skill]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Palamarchuk, O. (1976, January 16). Oderzhymist myttsia [The Artist's Obsession]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001) [Musical Performances of Lviv Theatres (1776–2001)]*. Vydavnychy Tsentru LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

- Petryk, O. (2018). Contribution of Oleh Stalynskyi into the Development of the Ukrainian Ballet Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 232-235. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153059> [in English].
- Shynkarenko, Ye. (1960, April 24). "Don Kikhot" ["Don Quixote"]. *Vilna Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
- Smotrych, A. (1965, November 26). Fakel svobody [The Torch of Freedom]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia ta suchasnist* [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Present]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian] [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theatre of Ukraine: 225 Years of History]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikovyi tvorchyi shliakh* [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre: A Half Century Creative Way]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1977). Zasvidchuiuchy zhyttiam [Witnessing Life]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 7, 7-8 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Khoreografy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic Art of Ukraine in Personalities: Choreographers, Ballet Dancers, Composers, Conductors, Librettists, Critics, Artists]. Biohrafichnyi Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Vyshotravka, L. (2018). Rol tvorchosti Oleha Stalinskoho u formuvanni vitchyznianoï shkoly cholovichoho baletnoho vykonavstva pershoi polovyny XX stolittia [The Role of Oleg Stalynsky's Creativity in the Formation of the National School of Male Ballet Performances of the First Half of the Twentieth Century]. *Notes on Art Criticism*, 34, 175-181. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020> [in Ukrainian].
- Zabolotna, A. (1999, May 20). Vin duzhe liubyv zhyttia [He Loved Life Very Much]. *Vechirnyi Kyiv*, 4 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 14.11.2020

**МУЖСКОЕ БАЛЕТНОЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В УКРАИНЕ
30–40-х ГОДОВ XX в.**

Карандеева Елена Игоревна
Заслуженная артистка Украины,
Национальный академический театр оперы и балета
Украины имени Тараса Шевченко,
Киев, Украина

Цель статьи – на основе анализа творчества А. Сегалья, Б. Степаненко и О. Сталинского выявить особенности украинского мужского балетного исполнительства в 30–40-х годах XX в. Методология исследования базируется на историческом и биографическом подходах к осмыслению творчества артистов балета в хронологической последовательности, на культурологическом подходе и искусствоведческом анализе для выявления художественных особенностей мужского исполнительства, рассмотрения его становления в контексте общих тенденций развития балетного театра. Научная новизна. Впервые выявлена специфика мужского балетного исполнительства 30–40-х годов XX в. сквозь призму общих тенденций развития балетного танца и творческих биографий ведущих артистов. Выводы. Выяснено, что украинское мужское балетное исполнительство как самостоятельный феномен начало формироваться в 30–40-х годах XX в. в условиях реконструкции балетов классического наследия («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель» и др.) и становления хореодрамы («Красный мак», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия» и др.), в том числе и украинских балетов («Лилея», «Лесная песня» и др.). Констатировано, что ведущие артисты балета этого периода (А. Сегаль, Б. Степаненко, О. Сталинский и др.) были профессионально подготовлены. Выявлены основные черты мужского исполнительства – ярко выраженное актерское мастерство, высокий уровень владения пантомимой как основным выразительным средством драмбалета, ограниченное количество танцевальных па в мужских партиях. Положительную динамику роста исполнительского мастерства мужского танца прервала Вторая мировая война, во время которой артисты балета выступали на фронтах и в эвакуации. В послевоенный период был восстановлен и обогащен репертуар балетных театров, но доминирование режиссерских принципов над хореографическими привели к кризисным явлениям выхолащивания танцевальной составляющей из мужских партий.

Ключевые слова: мужское балетное исполнительство; мужской танец; украинский балет; балет в Украине; хореография

**MALE BALLET PERFORMANCE
OF THE 1930s–1940s IN UKRAINE**

Olena Karandieieva
*Honoured Artist of Ukraine,
Taras Shevchenko National Opera and Ballet
Theatre of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the special features of Ukrainian male ballet performance in the 1930s – 1940s based on the analysis of the works by O. Sehal, B. Stepanenko, and O. Stalinskyi. The research methodology is based on the application of the historical and biographical approaches to comprehend the work of ballet dancers in chronological order, the cultural approach and art studies analysis to identify the artistic characteristics of male performance and consider its formation in the context of general trends in the development of ballet theatre. Scientific novelty. The features of male ballet performance of the 1930s – 1940s through the prism of general trends in the development of ballet dance and creative biographies of the leading artists were revealed for the first time. Conclusions. The article has demonstrated that Ukrainian male ballet performance as an independent phenomenon began its formation in the 1930s – 1940s, in the context of the reconstruction of ballets of classical heritage (Swan Lake, Sleeping Beauty, Raymonda, Giselle, etc.), the formation and development of a choreodrama (Red Poppy, The Fountain of Bakhchisaray, Laurencia, etc.), including Ukrainian national ballets (Lileia, Forest Song, etc.). It has been stated that the leading ballet dancers of this period (O. Sehal, B. Stepanenko, O. Stalinskyi, etc.) were professionally trained. The article has revealed the main features of male performance – pronounced acting skills, a high level of pantomime proficiency as the main expressive means of a drama ballet, a limited number of dance steps in male parts. The positive dynamics of the growth of male dance performance was interrupted by the Second World War, during which ballet dancers performed at the fronts and in evacuation. In the post-war period, the repertoire of ballet theatres was restored and enriched, but the dominance of director's principles over choreographic ones led to the crisis of the emasculation of the dance component from the male parts.

Keywords: male ballet performance; male dance; Ukrainian ballet; ballet in Ukraine; choreography

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220247

УДК 793.31(47+57)

**СТАНОВЛЕННЯ
ПРОФЕСІЙНИХ АНСАМБЛІВ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СРСР:
ХУДОЖНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ
ЧИННИКИ**

Климчук Ірина Сергіївна
Аспірантка,
ORCID: 0000-0002-6253-7626,
e-mail: ira0807@i.ua,
*Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
вул. Лаврська, 9, Київ, Україна, 02000*

Мета статті – з'ясувати основні художні та соціокультурні фактори, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, формально-типологічного, порівняльного аналізу, що дало змогу найповніше розкрити коло проблем, пов'язаних із предметом дослідження. Наукова новизна полягає у виявленні основних художніх та соціокультурних факторів, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР; з'ясуванні спільного й відмінного в принципах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка. Висновки. Встановлено, що з організацією перших професійних ансамблів народного танцю в СРСР запозичувалися кліше створення сценічних танців, апробовані в аматорському середовищі, та формувалися власні принципи підготовки народно-сценічних танців. Доведено, що в класифікаційних схемах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка співпадають перший (мінімальна обробка фольклорного першоджерела) і третій (авторський твір) принципи; у другому принципі для Ю. Чурко важливим є збереження зв'язку із фольклорною першоосновою, а для К. Василенка – можлива довільна інтерпретація, збагачення трюками, запозичення лексики класичного танцю, дозволений відхід від фольклору. Виявлено художні чинники, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: Всесоюзний фестиваль народного танцю у Москві (1936); успіх Триколінного гопака в Лондоні (1935); численні огляди й фестивалі організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів. Соціокультурні чинники: стаття «Балетна фальш» (1936), у якій проводилася ідея неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені; насаджування соцреалістичних принципів, серед яких «народність», «масовість»; тиражування формули радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом», що вимагало впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірених формах.

Ключові слова: ансамбль народного танцю; народно-сценічний танець; хореографія; танець

Вступ

Сьогодні важливим є переосмислення (не обов'язково засудження), об'єктивний аналіз подій радянського періоду, зокрема, і в сфері хореографічного мистецтва. Поступово розширюється коло проблем, що потрапляє у фокус наукової думки, змінюються методологічні орієнтири. Саме такого неупередженого ставлення потребує період становлення організованих форм презентації народно-сценічної хореографії – професійних ансамблів народного танцю.

Історико-художні аспекти становлення ансамблів народно-сценічного танцю розглядали у фундаментальних працях Г. Боримська (1974), К. Василенко (1997), Ю. Чурко (1990) та ін. Також до проблеми розвитку ансамблів народного танцю долучилися в різноаспектних дослідженнях Т. Благова (2014), Л. Косаковська (2009), Т. Луговенко (2018), А. Морозов (2019), А. Підлипська (2015) та ін. Однак дослідження, спеціально присвяченого виявленню художніх та соціокультурних факторів, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР проведено не було.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні основних художніх та соціокультурних факторів, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, і з'ясуванні спільного й відмінного в принципах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка.

Мета статті

Мета дослідження полягає у виявленні основних художніх і соціокультурних факторів, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, та в порівняльному аналізі підходів до опрацювання танцювального фольклору теоретиків народно-сценічного танцю Ю. Чурко та К. Василенко.

Виклад матеріалу дослідження

Однією із формул, що впроваджувалась у мистецтво СРСР на початку 30-х рр. XX ст., стало поняття про «радянське мистецтво» як «соціалістичне за змістом, національне за формою», де національне постає як естетична категорія, що має вписуватися в систему класичних категорій естетики (трагічне, комічне, прекрасне, потворне й ін.). Але це поняття, як і поняття «народність», було тісно пов'язане з ідеологією, залежало від змін політичного курсу держави, фактично набувало ознак ідеологічної категорії. Практика боротьби з так званим «буржуазним націоналізмом» та іншими націоналістичними відхиленнями в СРСР мала чимало трагічних наслідків (засудження і страта цілої плеяди українських митців, зокрема драматурга та журналіста Миколи Куліша, театрального режисера Леся Курбаса, фольклориста, фундатора теорії українського народного танцю Василя Верховинця та багатьох інших).

Проблема «національного», як слушно наголошує Н. Шахназарова (2013), «ніколи не була суто мистецтвознавчою. Трактують її невідривно від конкретної історико-соціальної ситуації. Так, залежно від ситуації може змінюватися сенс охоронної тенденції. В одних умовах – це збереження національної самобутності від насильницького її придушення. В інших – навпаки, це її консервація, штучне огороження від контактів з іншими культурами. І нарешті, усі компоненти національної культури – розуміння традиції, рівень її освоєння, форми функціонування, характер втілення фольклорних пластів в професійних жанрах – схильні до безперервної еволюції» (с. 17).

Усі зазначені процеси можна простежити на прикладі народного танцю, адже він був збережений в умовах утисків усього українського за часів уходження українських земель до складу Російської імперії, Речі Посполитої, Австро-Угорщини й ін. Певні ознаки консервації елементів українського танцю на рівні фольклорного побутування спостерігалися в добу активного насадження нових радянських традицій, обрядів, свят після входження до складу СРСР. Паралельно, починаючи з кінця XIX ст., відбувалося використання українського танцю в сценічних театральних (Театр корифеїв), балетних («Жнива в Малоросії», «Малоросійське весілля» у постановці С. Ленчевського, Київ, 1908), естрадних постановках, а з початком запровадження організованих форм художньої самодіяльності в радянські часи елементи фольклорного танцю масово використовувались для створення народно-сценічних варіантів. З організацією перших професійних ансамблів народного танцю запозичувалися кліше створення сценічних танців, апробовані в аматорському середовищі, та формувалися власні принципи створення народно-сценічних танців.

Згодом теоретики народно-сценічного танцю Ю. Чурко, К. Василенко та ін. умовно диференціювали підходи до опрацювання танцювального фольклору з метою створення сценічних постановок. Так, Ю. Чурко (1990) називає принципи: «обробка», маючи на увазі збереження форми автентичного фольклору, що не піддався або мінімально піддався сценічному осмисленню; «розробка» – сценічно трансформований танець, у якому залишилося лише основне ядро, найважливіший пластичний елемент; «стилізація чи авторський твір» – сценічний танець, заново створений постановником, що зберігає й розвиває стиль і традиції народної хореографічної творчості (с. 334). Водчас цю диференціацію Ю. Чурко застосовує і в історичній вертикалі, називаючи свою класифікацію послідовними стадіями в процесі трансформації, театралізації народного танцю.

К. Василенко (1997) також виокремлює три підходи, які, на перший погляд, співпадають із класифікацією Ю. Чурко: «збереження першооснови фольклорного танцю», «аранжування і створення нового варіанта на основі традиційного танцю», «авторський варіант фольклорного першоджерела». Під першим принципом К. Василенко (1997) розуміє «дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела й перенесення його в незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену» (с. 104).

Другий принцип передбачає «підкреслено виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків) та композиції українського народного танцю, навіть більш-

менш довільної інтерпретації фольклорних зразків, переінтонування окремих елементів класичного танцю, розширення образно-тематичних меж» (Василенко, 1997, с. 112). Отже, у другому принципі, що виділяє К. Василенко, вже не настільки, як у Ю. Чурко, важливе збереження відчутного зв'язку з фольклорною першоосною, використання пластичного мотиву народного оригіналу, адже наявність довільної інтерпретації, збагачення технічно складними елементами, використання лексики класичного танцю, обрання нових тем та образних рішень дає змогу суттєво відійти від фольклору.

За третім принципом, указаним К. Василенком (1997), «балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю», «використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю» (с. 121). Не називаючи такий твір «стилізацією» (наближення до народного, гранична схожість образною системою фольклорного танцю, а насправді результат балетмейстерської фантазії), усе ж можемо констатувати ідентичність підходу до формулювання третього принципу у Ю. Чурко та К. Василенка.

Серед типових прикладів танців, підготовлених за третім принципом, можна назвати «Повзунець» П. Вірського, що створений на основі руху в глибокому присіданні («повзунець»). Танець повністю придуманий П. Вірським, хоча справляє враження запозиченого з козацького побуту під час розваг, настільки природною й типовою для українського чоловічого танцю виглядає композиція.

Процес теоретичного осмислення став можливим лише після напрацювання основних підходів до створення народно-сценічних танців. Спочатку ж балетмейстери ансамблів танцю, навіть за наявності професійної хореографічної освіти (П. Вірський, М. Болотов, І. Мойсєєв та ін.), експериментували, адже створювався новий різновид хореографічного мистецтва, що до того не мав аналогів у професійному виконанні. Організації професійних ансамблів народного танцю передували ряд подій і в танцювальній сфері, і в соціокультурному житті СРСР.

14–18 листопада 1936 р. у Москві був проведений Всесоюзний фестиваль народного танцю, де взяли участь сотні танцюристів-аматорів різного віку, які демонстрували народні танці. Саме цей фестиваль дав змогу І. Мойсєєву проаналізувати ситуацію із втратою фольклорних танцювальних першоджерел та аргументовано довести партійному й радянському керівництву важливість створення професійних ансамблів народного танцю (фактично народно-сценічного, адже танець поза межами природного середовища в процесі виконання для глядачів втрачає ознаки фольклору, перетворюючись на сценічне мистецтво).

Підбиваючи підсумки фестивалю й розуміючи необхідність розвивати масову хореографічну культуру народів СРСР, І. Мойсєєв акцентував увагу на проблемі сценічної інтерпретації танцювального фольклору. Митець наполягав на необхідності вивчення фольклору, оскільки він швидко зникав в умовах будівництва нового соціально-політичного устрою. І. Мойсєєв вважав, що роль балетмейстера часто повинна обмежуватися лише роллю редактора, щоб представити танець глядачеві в найвигіднішому світі. Водночас він наголошував на потребі обережно ставитись до індивідуальних стилевих особливостей танців, адже в кожного народу своя лексика, координація, ритми, акценти, темперамент (Шереметьєвская, 1985, с.189).

Однією із проблем, що не втрачала актуальності впродовж багатьох десятиліть, стало питання, чи потрібно опановувати народній хореографії у процесі сценізації досвід академічної балетної школи, яку після жовтня 1917 р. звинувачували в невідповідності революційним орієнтирам, застарілості, незатребуваності в новому пролетарському суспільстві. Незважаючи на загальне стримане, а часто й негативне ставлення до балету з боку керівництва держави й теоретиків радянського мистецтва, на початку 30-х рр. класичний танець і балетне мистецтво в цілому продовжувало існувати в різних формах – від багатоактних вистав академічної спадщини («Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Есмеральда» та ін.) до «нових радянських балетів», як «Червоний мак» Р. Глієра в постановці В. Тихомирова й Л. Лащилина та різностильових експериментувань Ф. Лопухова, К. Голейзовського, В. Вайнонена й ін.

Парадокс полягав у тому, що І. Мойсєєв був балетмейстером і солістом Большого театру, але саме він очолював хореографічну частину Театру народної творчості, який у 1936 р. (до фестивалю) було відкрито в Москві. Саме йому в 1937 р. доручили організувати професійний ансамбль народного танцю, за зразком якого почали створювати колективи по всій території СРСР. У 1937 р. було організовано й Ансамбль народного танцю УРСР, який очолили артисти балету й балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов. Цей творчий тандем до того вже зарекомендував себе як успішний у постановці балетів. У таких кадрових рішеннях чітко простежується тенденція впровадження академічних підходів до реалізації народних танців на сцені. Діяльність ансамблів, насамперед, підпорядковувалась ідеоло-

гічним настановам демонстрації святковості, парадності життя радянської людини. Але навіть у таких умовах П. Вірському та М. Болотову вдалося створити унікальний колектив з репертуаром, який переважно створювався на українських танцях (Боримська, 1974, с. 29).

Можна припустити, що створення ансамблю танцю в УРСР одним із перших було зумовлено ще й надзвичайним успіхом групи артистів балету київського оперно-балетного театру, що в 1935 р. виступив із «Триколінним гопаком» на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. «Успіх нашої групи перевершив усі сподівання... під час виступу українців публіка буквально шаленіла. Ще до закінчення триколінного гопака зал гримів від аплодисментів, коли ж на сцені починались трюки – “вертушки”, “розніжки”, “вовчки”, “піруети” і стрибки, в “Альберт-холлі” творилося щось неймовірне. Англійська публіка поводи́ла себе далеко не традиційно: люди кричали, тупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк», – згадує учасниця колективу М. Сівкович (Верховинець & Сівкович, 1993, с. 21). Такий прийом довів, що ансамблі мають значний пропагандистський потенціал, а отже, можуть формувати в країні та за її межами позитивний імідж радянського устрою.

До того часу вже відбулася низка подій у художньому та соціокультурному житті, що дає підстави висловити думку про багатоаспектність передумов створення професійних ансамблів народного танцю. На той час широко відомою стала стаття «Балетна фальш» (6 лютого 1936 р.), у якій висувалися звинувачення на адресу балету Д. Шостаковича «Світлий струмок» у постановці Ф. Лопухова – у «фальшиво-народних плясках», нехлюйському ставленні до народних першоджерел, у зображенні «радості» в танцях, що нічого спільного не мають з народними танцями та ін. Автор статті апелює до фестивалю, який відбувався на сцені Большого театру, де «справжні колгоспники з Північного Кавказу ще недавно показували дивовижне мистецтво народного танцю. У ньому була характерна саме для народів Північного Кавказу індивідуальність» («Балетная фальш», 1936).

Окрім звинувачень у формалізмі та невідповідності канонам соцреалізму, у статті чітко простежується ідея неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені, потреби в створенні самостійних форм сценічної презентації цього різновиду хореографічного мистецтва. Тим більше, що на численних оглядах і фестивалях організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів, що активно проводилися на початку 30-х рр. ХХ ст. на всіх рівнях, демонструвалися всі ознаки впроваджуваних соцреалістичних принципів, де народності й масовості відводилася значна роль.

Серед ідеологічних орієнтирів початку 30-х рр. ХХ ст. в СРСР нав'язувалася вже згадувана формула радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом», що передбачало активне впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірені форми художньої культури, серед яких узаконеними стали ансамблі народного танцю.

Висновки

Отже, огляд подій радянського періоду у сфері хореографічного мистецтва виявив, що становлення організованих форм презентації народно-сценічної хореографії – ансамблів народного танцю – було зумовлено і художніми, і соціокультурними, ідеологічними чинниками.

У процесі дослідження встановлено, що до художніх чинників, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, належать насамперед такі: Всесоюзний фестиваль народного танцю в Москві (1936), який довів тенденцію до зникнення фольклорних танців з активного вжитку в побуті та прискорив створення професійних ансамблів народного танцю в СРСР; успіх Триколінного гопака в Лондоні (1935); численні огляди й фестивалі організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів. Соціокультурні чинники: стаття «Балетна фальш» (1936), що проводила ідею неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені, акцентувала на потребі створення самостійних форм сценічної презентації цього різновиду хореографічного мистецтва; насаджування соцреалістичних принципів, серед яких «народність», «масовість»; тиражування формули радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом» – впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірені форми.

Порівняльний аналіз підходів до опрацювання танцювального фольклору з метою створення сценічних постановок, запропонованих теоретиками народно-сценічного танцю Ю. Чурко та К. Василенко, виявив спільності й розбіжності в їхніх трактуваннях. Так, співпадають перший (мінімальна обробка фольклорного першоджерела) і третій (авторський твір) принципи обробки фольклорних танців. У другому принципі для Ю. Чурко важливим є збереження зв'язку з фольклорною першоосновою; для К. Василенка – можлива довільна інтерпретація, збагачення трюками, запозичення лексики класичного танцю, дозволений далекий відхід від фольклору.

Список використаних джерел

- Балетная фальшь. (1936, 6 февраля). *Правда*, 3.
- Благова, Т. (2014). Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 14, 125-130.
- Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Василенко, К. (1997). *Український танець*. Інститут підвищення кваліфікації працівників культури.
- Верховинець, В. (1990). *Теорія українського народного танцю* (5-те вид). Музична Україна.
- Верховинець, Я., & Сівкович, М. (1993). Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнографія*, 4, 17-22.
- Косаковська, Л. П. (2009). *Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.
- Луговенко, Т. (2018). Становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського Союзу у 20-х–30-х роках ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(39), 117-126.
- Морозов, А. (2019). Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії*, 2(2), 137-148.
- Підлипська, А. (2015). Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*, 16(2), 156-160.
- Чурко, Ю. (1990). *Белорусский хореографический фольклор*. Вышэйшая школа.
- Шахназарова, Н. Г. (2013). *Избранные статьи. Воспоминания*. Государственный институт искусствознания.
- Шереметьевская, Н. Е. (1985). *Танец на эстраде*. Искусство.

References

- Baletnaya fal'sh [Ballet falsity]. (1936, February 6). *Pravda*, 3 [in Russian].
- Blagova, T. (2014). Rozvytok ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu v diialnosti profesiinykh vokalno-khoreografichnykh kolektyviv XX stolittia [Ukrainian Folk-Stage Dance Development in Activity of Professional Vocally-Choreographic Collectives of the 20th Century]. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 14, 125-130. [in Ukrainian].
- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu [Gems of Ukrainian Dance]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Churko, Yu. (1990). *Belorusskii khoreograficheskii fol'klor [Belarusian Choreographic Folklore]*. Vysheishaya Shkola [in Russian].
- Kosakovska, L. P. (2009). *Mystetska paradyhma Vasylia Avramenka v konteksti rozvytku ukrainskoi kultury XX st. [Vasyl Avramenko's Artistic Paradigm in the Context of the Development of Ukrainian Culture of the 20th Century]* (Abstract of PhD Dissertation). State Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].
- Luhovenko, T. (2018). Stanovlennia narodnoho tantsiu v systemi khudozhnoi samodiialnosti Radianskoho Soiuzu u 20-kh–30-kh rokakh XX stolittia [Formation of Folk Dance in the System of Amateur Art of the Soviet Union in the 20s-30s of the 20th Century]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2(39), 117-126 [in Ukrainian].
- Morozov, A. (2019). Virtuoznist v ansamblakh narodnoho tantsiu Ukrainy radianskoi doby [Virtuosity in Ukraine's Folk Dance Ensembles of the Soviet Era]. *Dance Studies*, 2(2), 137-148 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2015). Narodno-stsenichni tanets yak zasib vplyvu na natsionalnu svidomist ta samosvidomist [National People Stage Dance as a Means of Influencing National Consciousness and Identity]. *Visnyk of Lviv University. Series Arts*, 16(2), 156-160 [in Ukrainian].
- Shakhnazarova, N. G. (2013). *Izbrannye stat'i. Vospominaniya [Selected Articles. Memories]*. State Institute for Art Studies [in Russian].
- Sheremetevskaya, N. Ye. (1985). *Tanets na estrade [Dance on the Stage]*. Iskustvo [in Russian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets [Ukrainian Dance]*. The Institute for Further Training of Culture Employees [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [Theory of Ukrainian Folk Dance]* (5th ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Verkhovynets, Ya., & Sivkovych, M. (1993). Yak vynyk i buv zaboronenyi "Londonskyi hopak" [How the "London Hopak" Originated and Was Banned]. *Folk Art and Ethnography*, 4, 17-22 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 29.11.2020

**СТАНОВЛЕНИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦА
В СССР: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ**

Климчук Ирина Сергеевна
*Аспирантка,
Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи – выяснить основные художественные и социокультурные факторы, обусловившие становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР. Методология исследования основана на сочетании историко-культурного, формально-типологического, сравнительного анализа, что позволило наиболее полно раскрыть круг проблем, связанных с предметом исследования. Научная новизна заключается в выявлении основных художественных и социокультурных факторов, обусловивших становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР; выяснении общего и отличного в принципах обработки фольклорных танцев Ю. Чурко и К. Василенко. Выводы. Установлено, что с организацией первых профессиональных ансамблей народного танца в СССР заимствовались клише создания сценических танцев, апробированные в аматорской среде, и формировались собственные принципы подготовки народно-сценических танцев. Доказано, что в классификационных схемах обработки фольклорных танцев Ю. Чурко и К. Василенко совпадает первый (минимальная обработка фольклорного первоисточника) и третий (авторское произведение) принципы; во втором принципе для Ю. Чурко важно сохранение связи с фольклорной первоосновой, для К. Василенко – возможна произвольная интерпретация, обогащения трюками, заимствования лексики классического танца, разрешен отход от фольклора. Выявлены художественные факторы, обусловившие становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР: Всесоюзный фестиваль народного танца в Москве (1936); успех Триколенного гопака в Лондоне (1935); многочисленные смотры и фестивали организованной художественной самодеятельности и неорганизованных любителей. Социокультурные факторы: статья «Балетная фальшь» (1936), внедряющая идею неорганичности демонстрации народного танца на балетной сцене; насаждение соцреалистических принципов, среди которых «народность», «массовость»; тиражирование формулы советского искусства «национальное по форме, социалистическое по содержанию», что потребовало внедрения элементов национального искусства в идеологически выверенных формах.

Ключевые слова: ансамбль народного танца; народно-сценический танец; хореография; танец

**FORMATION
OF PROFESSIONAL FOLK DANCE
ENSEMBLES IN THE USSR: ARTISTIC
AND SOCIOCULTURAL ASPECTS**

Iryna Klymchuk
*PhD student,
National Academy of Culture and Arts Management,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to find out the main artistic and sociocultural factors that determined the formation of professional folk dance ensembles in the USSR. The research methodology is based on a combination of historical-cultural, formal-typological, comparative analysis, which made it possible to fully reveal the range of issues associated with the subject of the research. The scientific novelty consists in identifying the main artistic and sociocultural factors that led to the formation of professional folk dance ensembles in the USSR; clarification of the general and the difference in the principles of folklore dances adaptation by Y. Churko and K. Vasylenko. Conclusions. The article concludes that in the classification schemes of the principles of folklore dances adaptation by Y. Churko and K. Vasylenko, the first (minimal adaptation of the primary folklore source) and the third (the author's work) principles coincide. Y. Churko states that the essential in the second principle is the connection with the folklore mainstay. K. Vasylenko places before arbitrary interpretation, enrichment with tricks, borrowing the styling of classical dance, a departure from folklore is allowed. The article found the cultural factors that determined the formation of professional folk dance ensembles in the USSR: the All-Union Folk Dance Festival in 1936 in Moscow; the success of the trykolinnyi (three-part) hopak in London in 1935; numerous shows and festivals of organised amateur performances

and unorganised amateurs. Among the sociocultural ones is the article “The Ballet Falsity” (1936), which introduces the idea of the inorganic demonstration of folk dance on the ballet stage, emphasised the need to create independent forms of stage presentation of this kind of choreographic art; imposition of socialist realist principles, including “nationality”, “large-scale involvement”; replicating the formula of Soviet art “national in form, socialist in content,” which required the introduction of elements of national art in ideologically verified forms.

Keywords: folk dance ensemble; folk dance stage adaptation; choreography; dance

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220249

УДК 792.82(47)"191/192"

**BALLET CRITICISM
BY ALEKSANDR CHEREPNIN:
FROM GLORIFYING ACADEMIC
TRADITION TO IDEOLOGICAL
AND POLITICAL INTENTION**

Alina Pidlypska

*PhD in Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0002-7892-337X,**e-mail: alinaknukim@ukr.net,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to find out the main aspects of shifts in conceptual and ideological focuses in the criticism by Alexander Cherepnin after October 1917. The research methodology is based on a combination of analytical (analysis of literature and sources, events, facts), historical and cultural (retrospective reproduction of the conceptual positions of A. Cherepnin's criticism, taking into account the socio-cultural context), comparative (comparison of publications of the critic before and after October 1917) methods, which allowed us to fully reveal the range of problems related to the subject of research. Scientific novelty. For the first time, the essence of shifts in Aleksandr Cherepnin's ballet criticism from the glorification of the academic tradition to the ideological and political intention was revealed. Conclusions. At the beginning of his ballet and critical career, A. Cherepnin was a supporter of pure classical dance. He considered that the source of inspiration for the choreographer should be no drama or music, but choreography only. He had a rather negative attitude to the appearance of modern dance on the ballet stage, considering it alien to Russian ballet. The article has stated that after October 1917, the critic moved away from singing the academic tradition, promoting pathos-imbued art for the new proletarian audience. He considered dance as a "living art" that could respond to not only artistic but also to socio-political changes quickly. He joined the supporters of the sociological approach in the evaluation of art. At the same time, he considered that the need for ballet art in communist society would disappear. We found out that after October 1917, the ideological and political intention in the work of A. Cherepnin is clearly traced. Still, some reviews indicate the impossibility of an unambiguous interpretation of his post-revolutionary critical discourse.

Keywords: ballet criticism; Aleksandr Cherepnin; ballet; choreography, dance

Introduction

The activities of ballet critics in the epoch of socio-political transformations of the 1910s–1920s in Tsarist Russia and later in the USSR met changes following new historical realities and ideological dogmas. The well-known theatre and ballet critics A. Hvozdiev, A. Piotrovskiy, I. Sollertynskiy, Ya. Tukhenhold and others contributed to the development of critical discourse in ballet theatre; their activities often fell into the circle of scientific reflection. Unfortunately, much less attention is paid to A. Cherepnin's work, but his role in the development of the critical and evaluative discourse of the ballet theatre is no less significant.

The analysis of A. Cherepnin's some publications is mentioned in the researches by H. Dobrovolska (2004), Ye. Surits (2006), N. Korshunova (2009), N. Sheremetievskaya (Sheremetyevskaya, 1985) and others, but the changes in the conceptual and worldview focuses of A. Cherepnin's critical activity was left unresearched.

Scientific novelty. For the first time, the essence of shifts in Aleksandr Cherepnin's ballet criticism from the glorification of the academic tradition to the ideological and political intention was revealed.

Purpose of the article

The purpose of the article is to learn the main shift aspects of A. Cherepnin's conceptual and outlook focuses after October 1917.

Main research material

Aleksandr Cherepnin began his career as a dance critic and theorist in 1913 (Nudel, or Li) when his articles published in the "The Teatralna Hazeta" for the first time. Before the October Revolution of 1917 and for

some time after it, A. Cherepnin remained a supporter of “pure” classical dance, paid much attention to the relation of dance and music. M. Fokin’s productions had a significant influence on changes of views on the interrelation of dance and music in ballet. It is worth noting that this issue, having become relevant in Russian ballet in the early 20th century, continued to remain topical even after October 1917. A new stage in the mastering of music in ballet was integral to M. Fokin’s findings, as composer, music and ballet critic B. Asafyev stated: “The essence of Fokin’s conquests hides in insightful penetration into the process of sounding, in the “grip” of those points of departure, gravity, support and rotation on which the movement of music (the sounding substance) is based and under rhythmic alternations and comparisons of which a strong cohesion of music elements or fusion and interpenetration of particles of musical fabric is born. Fokin, having keen senses and noticing these “nodes”, or moments of concentration of sound particles, reacted subtly to changes in rhythmic beats and colour, and the dynamics of sonority, and the alternation of durations, and the logic of musical accents” (Asafyev, 1974, p. 45).

A new relation of music and choreography appeared, which opened prospects for a deeper understanding of the spiritual world of a person. In this context, B. Asafyev named two of M. Fokin’s most essential qualities as “a detailed adherence to the melodic and rhythmic lines of music and the identification, possibly impulsive, of psychological data of the plot” (Asafyev, 1974, p. 28). A. Cherepnin, in unison with B. Asafyev, supported M. Fokin, considered that it was necessary to create new ballet music not dancing one, which did not explain the experiences of actors and dancers, did not emphasise the dance pattern, but one that was adequate to dance symbols in its symbolic content.

A. Cherepnin took the view that M. Fokin mastered the new interrelations of dance and music intuitively (Dobrovolskaya, 2004, p. 402). At the same time, unlike B. Asafyev, the critic who admired the musicality of M. Fokin’s choreography, considered the art of dance to be a self-sufficient art that did not depend on either drama or music. He advised looking for the source of pathetic moods “only in the choreographic moment, just as the musical mood is drawn not from the programme of the title of a musical work, but from the special, musical energies of the work itself” (Cherepnin, 1916).

A. Cherepnin wrote one of the last pre-October reviews for the premiere of the play *Salome* based on the O. Wilde’s play at the Chamber Theatre on October 9 (22), 1917, in which M. Mordkin staged Salome’s dance. Making a critical analysis of the choreographic component of the performance, he, first of all, noted that M. Mordkin’s dance did not correspond to the nature of the performance and, the most important, its design, which determined the entire style of the performance. According to A. Cherepnin, the dancer “ignored the connection between the graphics of the dance and the plastic system of the production, cubist in painting and partially – only partially – in the movements. Instead of showing special techniques of dance movements that would be just as realistic as a cubistically decomposed body is perceived realistically, Salome’s dance is a set of choreographic phrases in the spirit of stereotyped pseudo-exotic salon Duncan of a completely realistic nature” (Cherepnin, 1917). The negative attitude to I. Duncan’s dances, the sprouts of modern dance, can be traced. Analysing K. Goleizovsky’s experimentations, despite the general positive attitude to the choreographer, the critic speaks of modernism, considering it as the one “established in the art of dance today, but is not the dance art of today” (Li, 1924a).

After the turbulent events of 1917–1918 and active involvement in the process of art creation for the new spectator – the proletariat – A. Cherepnin’s views, his diversion from the understanding of art as a self-sufficient phenomenon independent of practical life forms were transformed. From the columns of such publications as “Theatre”, “Izvestia”, he supports the change of the “sweetish perfumery of love stories” of pre-revolutionary ballet performances to the showing of the heroic struggle for the future, permeated with revolutionary pathos. Besides, A. Cherepnin was a supporter of dance art, which he called “living art” in one of his articles. “Dance, – the critic writes, – should sound like a means of encouragement, reinforcement, refreshment, that should be equivalent to swimming in a river, a bright rally speech, an impulsive exclamation of “Dance now!” (Li, 1924c, p. 5). It reminds of Plato’s vision of an ideal state, in which only joyful music and the one that praises the rulers-philosophers should sound.

A. Cherepnin considered K. Goleizovsky’s dance innovations in the same aspect, seeing them “not in folklore, not in the plot, but only in a clear, expressive, mastered rhythm, on the one hand, and in the simplicity and clarity of emotional speech, on the other hand. Everything is done in a broad, unprecedented dance-poster manner – economically, brightly, without curls and bows. Dance ... charged, toned, captured in its rhythmic circle. It was real art” (Li, 1924a). This attitude indicates the critic’s understanding of one of K. Goleizovsky’s main programme theses and intentions about the leading role of rhythm as a source of life and. Therefore, the choreographer attached great importance to it in his productions.

And if A. Cherepnin had a positive attitude to K. Goleizovsky's dance experiments, since they fit into the concept of "living art", he opposed the creative rethinking of ballet heritage (first of all, M. Fokin's ballets) and any reformative searches categorically. Fokin's success, as well as "Diaghilev's ballets" in general, he explained by "a brilliant flash of the aesthetic individualism of that time". The critic considered this kind of "pure art", which he had recently supported, obsolete, inconsistent with the spirit of the epoch, to be "internally alien to the moods of our day" (Li, 1925).

N. Korshunova, analysing A. Cherepnin's unpublished work, entitled "Theoretical Study of the Art of Choreography" and written, according to the researcher, in the early 1920s, draws attention to the paradoxical idea expressed by the critic. Thus, he believes that ballet as a stage art will disappear soon because there will be no need for it in the new communist society (Korshunova, 2009, p. 246). At this stage of his critical activity, A. Cherepnin connected with the development of the art of dance with the socio-economic system, which corresponded to the sociological approach to the development of art, which became widespread at the time.

A. Cherepnin paid attention to the activities of the workshop studio "Mastfor", opened by choreographer N. Foregger in 1920, which existed until 1924. Satire, buffoonery, grotesque as the main genre techniques of aesthetics of the workshop allowed for the first time in the Soviet theatre to present negative social images generated by the new economic policy (merchants, NEPmen, political bureaucrats) on the stage in a sharp theatrical form with proletarian culture pathos, revealing their negative qualities. "Foregger is of great talent –, wrote A. Cherepnin. – His dance stroke is rough, unexpected, muscular, and constructive movement is taken broadly, in all its completeness: if we are throwing, let's throw, if we are falling, let's fall". These dances, which are rough in form, but particularly in the sharpness of the compositions, the critic also defines as "living art" (Li, 1924b).

N. Foregger created a new version of *The Swan* by C. Saint-Saëns, maintaining the scheme of Fokin's production, but presented a different solution to this topic than the latter at the same time. He also tried to convey the movements of the shot bird as accurately as possible but in his style. The performance did not become an eccentric parody, because, no matter how paradoxical it is, it was permeated by a nagging and mournful intonation, due to the performing skills of ballerina T. Batasheva too. Her somersaults, as one of the eccentric tricks, stunned with their alogism at first, but gradually a viewer began to discover this last confused, irregular, zigzag flight of a fatally wounded bird, which made a touching impression. Critics noted that *The Swan* was interpreted not as a "conditional and emotional gesture" but as a "true physiological dynamics that achieves deep pathos". And if the modernism aesthetics of Fokin's choreography in *The Swan* was significant for the epoch of Fin de siècle ("end of the century"), then the image created by N. Foregger and T. Batasheva was in the discourse of avant-garde aesthetics. According to A. Cherepnin, it is as significant as "the figure of a Jew glued to the sky in Chagall's *Over Vitebsk*" (Li, 1924b).

The presence of ideological and political intention in A. Cherepnin's critical discourse is evidenced by his reaction to the report on rhythmoplasticity by choreographer, pianist, and dance theorist M. Pozniakov, who in 1923-1924 worked in the choreology laboratory of the State Academy of Arts (the Academy), studying the coordination of plastic movements and musical forms. The choreology laboratory as a structural subdivision of the academy was a research body, where the methodology of studying the art of dance was developed by experimentation. "For too long, this area has been captivated by not always aesthetic emotions, said O. Sidorov, a head of the laboratory and a well-known art critic and historian. – Its right to attention from the Academy was indicated at the beginning of plenary sessions, when dance and movement as such were considered as synthesised art, to find which was one of the first goals of the Academy" (Sidorov, 2017, pp. 81-82). It should be noted that O. Sidorov was the author of the book *Modern Dance*, which was published in 1922. Almost a hundred years ago, he wrote: "The world seems tired of sitting still. Our epoch is a time of movement... To hear a constant call to dance, go in for sports, go to the cinema. In its essence, dance is an artistic organisation of physical culture" (Sidorov, 1923). These ideas were accordant to A. Cherepnin's ideas about catalysing role of art in the epoch of socio-cultural transformations.

The subject of art study is movement, dance, problems of choreographic notation, and the development of Taylorism (scientific management), the emergence of biomechanics, the study of rhythm, the mutual influence of plasticity, circus acrobatics and sports, forms of reception of new European dances. The term "art of movement", according to the researcher of N. Mislér's choreology laboratory activities, covered the activities of the latter and many related to it scientists and artists comprehensively. The plastic arts of body movements are begun to be considered not only in aesthetic parameters but also as a possible way of formation of a developed personality, as a revolutionary way of liberation of the spirit through the emancipation of the body (Mislér, 1997).

The laboratory hosted practical demonstrations, performances, seminars and theoretical disputes constantly, which became a characteristic feature of these open events. Having attended one of these events, where M. Pozniakov's lecture as a verbal text was accompanied by dance compositions, acrobatic and other rhythmoplastic movements to the appropriate music, A. Cherepnin concluded that this was "a complete deviation of the author's ideology from the command requests of current life". Also, he accused the speaker of "aesthetic subjectivism", since he "acts on the shaky ground of analogies" (Li, 1924d). Probably, the critic did not understand the supertask that the choreology laboratory faced – to teach a person to see the beauty of movements themselves, to appreciate the "abstract" qualities of movement – its geometry, intensity, and rhythm.

This misunderstanding turned out to be mutual, since A. Cherepnin's last article "Dialectics of Ballet", published in 1927 on the pages of the journal *Life of Art*, was discussed at a meeting of the same choreology laboratory of the Academy, but, as N. Korshunova writes, referring to archival sources, it did not arouse interest (Korshunova, 2009, p. 249), although, information about this meeting of the laboratory is missing in the fundamental two-volume publication on the activities of the Academy (Plotnikov & Podzemskaya, 2017). The article is the last in A. Cherepnin's creative heritage, paying attention to the importance of the problems posed in it, it requires independent analysis.

Conclusions

At the beginning of his ballet and critical career, A. Cherepnin was a supporter of pure classical dance. He considered that the source of inspiration for the choreographer should be no drama or music, but choreography only. He had a rather negative attitude to the appearance of modern dance on the ballet stage, considering it alien to Russian ballet. After October 1917, he deviated from the glorification of the academic tradition and promoted art permeated with pathos for the new proletarian audience. He considered dance as a "living art" that could respond to not only artistic but also to socio-political changes quickly. He joined the supporters of the sociological approach in the evaluation of art. At the same time, he considered that the need for ballet art in communist society would disappear. In the period after October 1917, the ideological and political intention in A. Cherepnin's work can be clearly traced, but a number of reviews indicate the impossibility of the unambiguous interpretation of his post-revolutionary critical discourse.

References

- Asafyev, B. (1974). *O balete: Stat'i, retsenzii, vospominaniya* [About ballet: Articles, Reviews, Memoirs]. Muzyka [in Russian].
- Cherepnin, A. A. (1916, April 14). Master baleta (K gastrolyam M. M. Fokina) [Ballet Master (For M. M. Fokin's Tour)]. *Teatral'naya Gazeta* [in Russian].
- Cherepnin, A. A. (1917, November 7). "Tanets semi pokryval" ["Dance of the Seven Veils"]. *Teatral'naya Gazeta*, 12-13 [in Russian].
- Dobrovolskaya, G. (2004). *Mikhail Fokin: Russkii period* [Mikhail Fokin: Russian Period]. Giperion [in Russian].
- Korshunova, N. (2009). Iz istorii russkoi baletnoi kritiki. Moskovskii kritik i teoretik A. A. Cherepnin [From the History of Russian Ballet Criticism. Moscow Critic and Theorist A. A. Cherepnin]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 2(22), 243-251 [in Russian].
- Li [Cherepnin A. A.]. (1924a). Ekstrennyi vecher Goleizovskogo [Goleizovsky's Emergency Evening]. *Zrelishcha*, 74, 6 [in Russian].
- Li [Cherepnin A. A.]. (1924b). Foregger. *Zrelishcha*, 82, 11 [in Russian].
- Li [Cherepnin A. A.]. (1924c). Ot fokstrota – k "Yablochku" [From Foxtrot to "Yablochko"]. *Zrelishcha*, 75, 5-6 [in Russian].
- Li [Cherepnin A. A.]. (1924d). Teoriya i praktika pod gosflagom [Theory and Practice under the State Flag]. *Zrelishcha*, 83-84, 8-9 [in Russian].
- Li [Cherepnin A.]. (1925, March 17). "Legenda ob Iosife Prekrasnom" ["The Legend of Joseph the Beautiful"]. *Novyi zritel'*, 11, 9 [in Russian].
- Misler, N. (1997). Khoreologicheskaya laboratoriya GAKhN [Choreology Laboratory GAKhN]. *Voprosy Iskusstvoznaniya*, 2, 61-68 [in Russian].
- Plotnikov, N. S., & Podzemskaya, N. P. (Eds.). (2017). *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language – the Languages

- of Art: The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s]* (Vols. 1-2). Novoe Literaturnoe Obozrenie [in Russian].
- Sheremetyevskaya, N. (1985). *Tanets na estrade [Dance on the Stage]*. Iskusstvo [in Russian].
- Sidorov, A. (1923). *Novyi tanets [New Dance]*. *Krasnaya Niva*, 1, 6-7 [in Russian].
- Sidorov, A. (2017). *Tri goda Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk, 1921-1924 [Three years of the Russian Academy of Artistic Sciences, 1921-1924]*. In N. S. Plotnikov & N. P. Podzemskaya (Eds.), *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov [Art as a Language – the Languages of Art: The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s]* (Vol. 2, pp. 18-100). Novoe Literaturnoe Obozrenie [in Russian].
- Surits, E. Ya. (2006). *Artist baleta Mikhail Mikhailovich Mordkin [Ballet Dancer Mikhail Mikhailovich Mordkin]* (2nd. ed.). URSS [in Russian].

The article was received by the editorial office: 24.11.2020

**БАЛЕТНА КРИТИКА ОЛЕКСАНДРА
ЧЕРЕПНИНА: ВІД ОСПІВУВАННЯ
АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ
ДО ІДЕЙНО-ПОЛІТИЧНОЇ
ІНТЕНЦІЇ**

Підлипська Аліна Миколаївна
Кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті – з'ясувати основні аспекти змін концептуально-світоглядних орієнтирів в критиці Олександра Черепніна після жовтня 1917 р. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні аналітичного (аналіз літератури та джерел, подій, фактів), історико-культурного (ретроспективне відтворення концептуальних позицій критики О. Черепніна з урахуванням соціокультурного контексту), порівняльного (співставлення публікацій критика до та після жовтня 1917 р.) методів, що дозволило найповніше розкрити коло проблем, пов'язаних із предметом дослідження. Наукова новизна. Вперше виявлено сутність змін у балетній критиці Олександра Черепніна від оспівування академічної традиції до ідейно-політичної інтенції. Висновки. Виявлено, що на початку балетно-критичної діяльності О. Черепнін був прихильником чистого класичного танцю. Вважав, що джерелом натхнення балетмейстера повинна слугувати не драма чи музика, а виключно хореографія. Досить негативно ставився до появи танцю модерн на балетній сцені, вважаючи його чужорідним для російського балету. Встановлено, що через деякий час після жовтня 1917 р. критик відійшов від оспівування академічної традиції, пропагував пронизане пафосом мистецтво для нового пролетарського глядача. Вважав танець «живим мистецтвом», що може швидко відгукуватися не лише на художні, а й соціально-політичні зміни. Долучився до прибічників соціологічного підходу в оцінці мистецтва. Одночасно вважав, що потреба у балетному мистецтві в комуністичному суспільстві зникне. З'ясовано, що після жовтня 1917 р. чітко простежується ідейно-політична інтенція в творчості О. Черепніна, але ряд рецензій свідчить про неможливість однозначного трактування його пореволюційного критичного дискурсу.

Ключові слова: критика балету; Олександр Черепнін; балет; хореографія, танець

**БАЛЕТНАЯ КРИТИКА АЛЕКСАНДРА
ЧЕРЕПНИНА: ОТ ВОСПЕВАНИЯ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
К ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ИНТЕНЦИИ**

Підлипська Аліна Николаевна
Кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – выяснить основные аспекты изменений концептуально-мировоззренческих ориентиров в критике Александра Черепнина после октября 1917 года. Методология исследования основана на сочетании аналитического (анализ литературы и источников, событий, фактов), историко-культурного (ретроспективное воспроизведение концептуальных позиций критики А. Черепнина с учетом социокультурного контекста), сравнительного (сопоставление публикаций критика к и после октября 1917 года) методов, что позволило наиболее полно раскрыть круг проблем, связанных с предметом исследования. Научная новизна. Впервые выявлена сущность изменений в балетной критике Александра Черепнина от воспевания академической традиции до идейно-политической интенции. Выводы. Вывявлено, что в начале балетно-критической деятельности А. Черепнин был сторонником чистого классического танца. Считал,

что источником вдохновения балетмейстера должна служить не драма или музыка, а исключительно хореография. Весьма негативно относился к появлению танца модерн на балетной сцене, считая его чужеродным для русского балета. Установлено, что через некоторое время после октября 1917 года критик отошел от воспеания академической традиции, пропагандировал пронизанное пафосом искусство для нового пролетарского зрителя. Считал танец «живым искусством», что может быстро откликаться не только на художественные, но и социально-политические изменения. Присоединился к сторонникам социологического подхода в оценке искусства. Одновременно считал, что потребность в балетном искусстве в коммунистическом обществе исчезнет. Выяснено, что после октября 1917 года четко прослеживается идейно-политическая интенция в творчестве А. Черепнина, но ряд рецензий свидетельствует о невозможности однозначной трактовки его послереволюционного критического дискурса.

Ключевые слова: критика балета; Александр Черепнин; балет; хореография; танец

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220251

УДК 7.012:64.05-056.26]:[004.9:004.356.2

**ПРОЄКТУВАННЯ
ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА
З ВИКОРИСТАННЯМ АДИТИВНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ (3-D ДРУК)**

Альніков Євген Миколайович

Викладач,

ORCID: 0000-0001-9064-0690,

e-mail: 7817604@gmail.com,

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
вул. Мистецтв, 8, Харків, Україна, 61002

Мета дослідження – визначити принципи формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології адитивного виробництва (3-D друк); віднайти методи та прийоми формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології адитивного виробництва, застосування яких допоможе дизайнеру створити інклюзивний простір. Методи дослідження. Використано метод порівняльно-історичного аналізу, типологічної систематизації, моніторингу, експертних суб'єктивних оцінок, візуально-аналітичний метод для висвітлення світового теоретичного й практичного досвіду: формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища, використання технології 3D-друку, а також вивчення таких матеріалів, як монографії, наукові статті, практичні керівництва, підручники, тези наукових доповідей, публікації в періодичних виданнях з досліджуваної теми, фотоматеріали й тексти з мережі Інтернет. Наукова новизна. Автором запропонований новий погляд на створення інклюзивного середовища. Виведено гіпотезу про те, що практика проєктування інклюзивного простору має все більше використовувати предмети, створені за технологіями 3-D друку. Стверджується, що завдяки цьому предмети, створені з використанням технології 3-D друку, стануть домінантами інклюзивного предметно-просторового рішення. Висновки. Встановлено основні особливості технології 3-D друку й запропоновано перспективні напрями для застосування. Виявлено принципи формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології 3-D друку. Визначено основні теоретичні засади використання технології 3-D друку в процесі формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища. Дослідження в плані використання технології 3-D друку для проєктування предметно-просторового інклюзивного середовища мають актуальність та перспективність, вони потребують розширення і теоретичного, і практичного аспектів.

Ключові слова: процес проєктування; інклюзивний дизайн; технології адитивного виробництва; 3-D друк

Вступ

Кожна людина впродовж свого життя постійно перебуває в ситуаціях, коли в неї частково обмежені функціональні можливості, а тому потребує інклюзивного середовища. Саме інклюзивне середовище забезпечує вільний доступ для користування благами цивілізації, що є необхідним складником розвитку суспільства. Проєктування інклюзивного простору – створення єдиного предметно-просторового середовища для безперешкодного й комфортного співіснування всіх членів суспільства. Стрімкий розвиток технології адитивного виробництва, а саме технології 3-D друку, потребує вивчення можливостей використання цієї технології в створенні інклюзивного середовища. Актуальність дослідження полягає в тому, що та частина членів суспільства, яка має обмеження в здоров'ї (15% населення), не має необхідного інклюзивного середовища навколо, стрімкий розвиток технології адитивного виробництва, а саме технології 3-D друку, може допомогти в створенні інклюзивного середовища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обмеження в здоров'ї різного виду мають 10–15% населення. 46% людей після 60 років живуть з інвалідністю, при цьому число літніх людей збільшується на три відсотки в рік (United Nations, 2020). Результатом інклюзивного дизайну часто стає переосмислення тривіальних предметів і концепцій з тим, щоб користування ними було зручним для всіх або для максимально численної групи людей. Кожна людина протягом життя потребує інклюзивного: хтось більшою мірою, хтось – меншою. Наприклад: діти (мають обмеження в силі, яку можуть докласти, у зрості, навіть мала вага може стати проблемою); люди похилого віку (мають обмеження в силі, яку можуть докласти, у якості зору, у швидкості); кожна людина, якої чимось зайняті руки

(на руках дитина, тримає валізу); люди, котрі мають травму, дезорієнтовані, перевтомлені, знесилені тощо. Інклюзивний дизайнерський рух має на меті здійснити зміни, виправити за допомогою дизайну багато ситуацій у повсякденному житті, які не враховують різноманітні можливості людей. Роджер Коулман, перший директор Центру Хелен Хемлін, вважає, що інклюзивний дизайн – це не новий тип дизайну, а напрям, який прагне охоплювати значні сектори суспільства, які занадто часто ігноруються або залишаються поза увагою. Інклюзивний дизайн не є ні зовсім новим жанром дизайну, ні окремою спеціалізацією. Він відрізняється більш загальним підходом до проектування продуктів та послуг для задоволення потреб якнайширшої аудиторії, незалежно від віку чи можливостей (Luck, 2018).

Наукова новизна. Внаслідок дослідження запропоновано новий погляд на створення інклюзивного середовища. Виведено гіпотезу про те, що практика проектування інклюзивного простору має все більше використовувати предмети, створені за технологіями 3-D друку. Саме завдяки цьому предмети, створені з використанням технології 3-D друку, стануть домінантами інклюзивного предметно-просторового рішення.

Мета статті

Мета статті – розгляд створення інклюзивного предметно-просторового середовища із використанням адитивних технологій (3-D друк). Завдання: вивчення існуючого теоретичного і практичного досвіду створення інклюзивного середовища традиційними засобами виробництва; вивчення існуючого теоретичного і практичного досвіду адитивного виробництва; аналіз матеріалів, технології 3-D друку, та видів 3-D принтерів; встановлення засобів та прийомів використання технології 3-D друку у створенні інклюзивного простору; обґрунтування принципів, рекомендацій при проектуванні інклюзивного простору.

Методологія дослідження ґрунтується на системному, комплексному і середовищному підходах, які орієнтовані на вивчення специфічних рис складно організованих об'єктів, до яких відноситься дизайн інклюзивного предметно-просторового середовища. Основними методами дослідження є такі: порівняльно-історичного аналізу, типологічної систематизації, експертних суб'єктивних оцінок, візуально-аналітичний, метод моніторингу. Комплексна методологія узагальнює наявний дослідницький досвід, базується на бібліографічних та проектних матеріалах, передбачає і загальнонаукові, і спеціальні методи дослідження (передпроектний аналіз).

Виклад матеріалу дослідження

Стрімкий розвиток технологій адитивного виробництва, а саме технології 3-D друку, дає змогу розглянути можливості її використання у створенні інклюзивного середовища. Об'єктом дослідження є формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища адитивними технологіями; предмет дослідження – принципи формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології 3-D друку. Проектанти все частіше намагаються створювати середовище, послуги й предмети, якими без спеціальної підготовки і модифікацій змогли б користуватися якомога більше людей, незалежно від їх характеристик. Один з головних принципів – відмова від узагальнення. Речі, створені для «середнього користувача», не є оптимальні для переважної більшості, через те що жоден представник людства не є середньостатистичним. Замість цього проєктувальникам пропонується розробляти рішення, які б підходили користувачам віддалених кінців спектру. Цей прийом називається дизайном від крайнощів – «design to the edges» (Luck, 2018).

Завдяки більш сильному узгодженню з рухом виробника дизайнери можуть запропонувати персоналізовані процеси для участі в розробленні унікальних речей. Цю розширену практику дизайну називають інклюзивним виготовленням дизайнерів. Розширивши інклюзивне мислення дизайнера, можливо почати кидати виклик і виправляти універсальну проблему проектування для кожної унікальної відмінності (Luck, 2018).

Технології 3-D друку є однією з основних новацій останніх років у галузі дизайну. Її використання в сучасному дизайні пов'язано з проблемами: 1) підвищення ефективності виробництва високотехнологічних виробів з різних матеріалів; 2) доступність якісних виробів для широких верств населення; 3) зростаючий попит на оновлення предметно-просторового середовища до інклюзивного рішення; 4) використання принципів вторинної переробки в дизайні предметно-просторового середовища та утилізація відпрацьованих виробів.

3-D принтери, як правило, швидші, більш доступні і прості у використанні, ніж інші технології виробництва. Сучасні 3-D принтери пропонують розробникам продуктів можливість друку деталей і механізмів з кількох матеріалів та з різними механічними і фізичними властивостями за один процес складання. Технології 3-D друку дають можливість швидкого здійснення й реалізації найсміливіших творчих проєктів та ідей. 3-D друк часто називають «магічною» технологією. Для друку необхідні лише принтер з розхідним матеріалом та 3-D модель. З часу виникнення технології 3-D друку ринок 3-D принтерів стрімко зростає, виникли нові типи, а також технології, що дали змогу друкувати швидше, економніше та з більш складних матеріалів. З'явилися будинки, автомобілі, меблі, ракети, одяг та інші предмети, цілком або частково виготовлені на 3-D принтері. Їх використовують і для створення унікальних виробів у єдиному екземплярі (арт-об'єкти, музичні інструменти й ін.), і для дрібносерійного виробництва (Альников, 2018).

У процесі формоутворення предметно-просторового середовища постають питання матеріалу, адже кожен матеріал має характерний лише для нього набір властивостей, що має бути враховано дизайнером. Кожен з матеріалів диктує свій шлях реалізації проєкту. Від професійності спеціалістів та обладнання залежать якість, швидкість і точність реалізації проєкту. Матеріал диктує форму й ставить дизайнеру рамки можливостей під час проєктування предметно-просторового середовища.

Мета інклюзивного дизайну – врахувати різноманітність особливостей людей, щоб створити для них рівні умови й забезпечити їхню автономність. Інклюзивний дизайн – термін британського походження. У США цю концепцію називають «універсальним дизайном». Часто використовується і поняття «дизайн для всіх». Усі ці терміни фактично є синонімами. Британський інститут стандартизації визначає інклюзивний дизайн як «проєктування загальноприйнятих продуктів або послуг так, щоб вони були доступні і їх могли використати якнайбільше число людей без необхідності в спеціальній адаптації або в розробці особливого дизайну» (Heylighen et al., 2017).

Принципи інклюзивного дизайну: 1) рівність у використанні – потрібно надавати однакові інструменти всім користувачам, ідентичні, коли це можливо, в інших випадках – еквівалентні; уникати стигматизації та сегрегації; забезпечувати безпеку всім користувачам; робити дизайн приємним для усіх; 2) гнучкість використання – забезпечити користувачів можливістю вибору методів використання; враховувати потреби тих, хто користується переважно правою, і тих, хто користується переважно лівою рукою; полегшувати можливість для користувача дотримуватися акуратності й точності; підлаштовуватися під темп користувача; 3) Простота й інтуїтивність використання – дизайн має бути простий для сприйняття незалежно від досвіду, знань, мовних навичок і рівня концентрації користувача; 4) зрозуміла інформація–дизайн дає змогу ефективно надати потрібну інформацію незалежно від умов середовища і слуху користувача; 5) терпимість до помилки–дизайн зводить до мінімуму можливі загрози здоров'ю і несприятливі наслідки випадкових та неумисних дій; 6) низький рівень фізичного зусилля – дизайн дозволяє ефективно і комфортно використання, не стомлюючи користувача (наприклад, дає змогу йому зберігати нейтральне положення тіла). Користувач має бути здатним використати дизайн незалежно від положення тіла, його габаритів і своєї мобільності (Benda et al., 2020).

Отже, проєктування інклюзивного предметно-просторового середовища є безумовною потребою для суспільства. Інклюзивне середовище забезпечує вільний доступ для користування благами цивілізації, – прикметною ознакою високорозвиненого товариства. Високий рівень умов існування для кожного є нормою для сучасних інклюзивних просторів.

Аддитивні технології. Аддитивні технології – це, як правило, точкове, безперервне, лінійне або шарове нанесення матеріалу на плоску основу, внаслідок чого формування об'єкта здійснюється поетапно, пошарово, поки зазначена форма не буде повністю відтворена. 3-D друк є однією з форм технологій аддитивного виробництва, де тривимірний об'єкт створюється шляхом накладання послідовних шарів матеріалу. 3-D принтер – пристрій, що використовує метод створення фізичного об'єкту на основі віртуальної 3-D моделі. 3-D принтер є периферійним пристроєм виводу інформації. 3-D принтери, як правило, швидші, більш доступні і прості у використанні, ніж інші технології аддитивного виробництва. Технологія 3-D друку реалізується в предметно-просторовому середовищі у вигляді меблів, предметів інтер'єру, елементів архітектури та архітектурних об'єктів. Завдяки особливостям цієї технології всі елементи предметно-просторового середовища можуть мати різноманітний зовнішній вигляд, бути виконані в єдиному художньому рішенні або створювати симбіоз стилів, мати форму, яка раніше була надскладною або ж зовсім неможливою, і при цьому невелику собівартість. Така властивість відкриває широкий спектр можливостей для пошуку нових несподіваних рішень (Samykano et al., 2019).

Властивості й галузі застосування технології 3-D друку. Технології 3-D друку пропонують швидкий та якісний шлях від ідеї до кінцевого виробу: 1) зменшується тривалість виробничого процесу прототипів та зайнятих у ньому працівників (отже, і собівартість); 2) збільшується складність і якість виробів (цільні деталі складної форми); 3) поліпшення екологічності виробництва (безвідходне виробництво, значно скорочений технологічний процес, виробництво із вторинної сировини.); 4) розширені можливості для дизайнера (можливість створення прототипів і малих серій високої якості без залучення промислового виробництва) (Keleş et al., 2017).

Завдяки своїм особливостям технологія 3-D друку робить формоутворення предметно-просторового середовища сучасним, технологічним, екологічним, економним, виразними та оригінальними, сприяючи створенню нових формоутворень практично необмеженої складності без збільшення часу та вартості їх виробництва.

Існуюча практика використання технології 3-D друку засвідчує перспективність формоутворення інклюзивного дизайну засобами 3-D друку, яка може відбуватися такими шляхами: 1) створення предметів середовища (меблі, світильники, предмети інтер'єру); 2) створення різноманітних механізмів, що доповнюють (або надають нової якості) предметам традиційного виробництва; 3) створення об'єктів з потрібними якостями (м'якість, твердість, електропровідність, теплопровідність тощо); 4) застосування та комбінування різних матеріалів, в одному цільному об'єкті.

Технологія 3-D друку може здійснюватися різними способами і з використанням різних матеріалів, але в основі будь-якого з них лежить принцип пошарового створення (вирощування) твердого об'єкта.

Застосовуються дві принципові технології:

Лазерні технології: лазерний друк – ультрафіолетовий лазер поступово, піксель за пікселем, засвічує рідкий фотополімер або фотополімер засвічується ультрафіолетовою лампою через фотшаблон, мінливий з новим шаром. При цьому він твердне й перетворюється на досить міцний пластик; лазерне спікання – лазер випалює в порошок з легкоплавкого пластику (шар за шаром) контур майбутньої деталі, після цього зайвий порошок струшується з готової деталі; ламінування – деталь створюється з великої кількості шарів робочого матеріалу, які поступово накладаються один на одного і склеюються, при цьому лазер вирізає в кожному контур перерізу майбутньої деталі.

Струменеві технології: застигання матеріалу при охолодженні – роздавальна голівка видавлює на охолоджувану платформу-основу краплі розігрітого термопластика. Краплі швидко застигають і злипаються один з одним, формуючи шари майбутнього об'єкта; полімеризація фотополімерного пластику під дією ультрафіолетової лампи – спосіб схожий на попередній, але пластик твердне під дією ультрафіолету; склеювання або спікання порошкоподібного матеріалу – те ж саме, що й лазерне спікання, лише порошок склеюється клеєм, що надходить із спеціальної струменевої голівки, при цьому можна відтворити забарвлення деталі, використовуючи сполучні речовини різних кольорів.

Застосування технології: 1) для швидкого виготовлення прототипів моделей та об'єктів для подальшого доведення. Вже на етапі проектування можна кардинальним чином змінити конструкцію вузла або об'єкта в цілому. У інженерії такий підхід здатний істотно знизити витрати у виробництві та освоєнні нової продукції; 2) для швидкого виробництва – виготовлення готових деталей з матеріалів, які підтримуються 3-D принтерами. Це відмінне рішення для малосерійного виробництва; 3) виготовлення моделей і форм для ливарного виробництва; 4) виробництво різних дрібниць в домашніх умовах; 5) виробництво складних, масивних, міцних і, що дуже важливо, недорогих систем.

Перспективними для застосування у формоутворенні інклюзивного предметно-просторового середовища є: 1) модулювання методом наплавлення (англ. Fused deposition modeling, FDM). За цією технологією можна створювати меблі, предмети інтер'єру та декору. Потребує побудови опорних структур, якщо об'єкт має нависаючі елементи, виступи, консолі. У цій технології є можливість різнокольорового друку та друку різними матеріалами одночасно; 2) фотополімеризація (SLA-DLP). Можливі вироби різних механічних характеристик від твердих пластиків до гуми. Основним недоліком DLP, як і SLA, є досить висока ціна витратних матеріалів і неможливість виконання різнокольорового друку та друку різними матеріалами одночасно. Специфіка технології дає змогу створювати деталі практично необмеженої складності й не потребує побудови опорних структур. DLP-принтери мають найвищий ступінь деталізації та швидкість друку. Цією технологією можливо створювати світильники, предмети декору, інформаційні покажчики й ін.; 3) формування шару на вирівняному шарі порошку (3D Printing, 3DP). У цій технології є можливим різнокольоровий друк та неможливий друк різними матеріалами одночасно. На основі цієї технології можна створювати меблі, предмети інтер'єру та декору. Недоліком є неможливість досягти високоточного друку, проте це може бути помітним лише з допомогою спеці-

ального обладнання; 4) електронно-променева плавка (англ. Electron beam freeform fabrication, EBF). Ця технологія дає змогу отримати високоякісні об'єкти, що не потребують додаткового оброблення після друку. На основі цієї технології можна створювати меблі, предмети інтер'єру й декору (Rael et al., 2013).

Висновки

Отже, формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології 3-D друку є перспективним напрямом у сучасних дослідженнях. Виявлено, що засоби формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища з використанням технології 3-D друку може здійснюватися: 1) проектуванням фізичних властивостей матеріалу, яким будуть друкуватися об'єкти (міцність, гнучкість, прозорість, теплопровідність та ін.); 2) проектуванням предметів створених за технологією 3-D друку для надання якостей інклюзивності предметно-просторовому середовищу; 3) застосування об'єктів, створених засобами 3-D технологій разом з предметами, виготовленими за існуючими технологіями; 4) проектування естетичних властивостей об'єкту (текстур та фактур); 5) при проектуванні закладати єдиний принцип будівництва для всіх об'єктів, створених засобами 3-D технологій, та в різних варіаціях повторювати його; 6) для створення об'єктів великих розмірів (3-D стіна, декоративні перегородки, крупно габаритні меблі й ін.) застосовувати прийоми модуляції, конструктора та масштабування; 7) для скорочення часу друку та вартості об'єктів проектувати сітчасту структуру. Використання цих засобів формоутворення предметно-просторового середовища допоможе при проектуванні інклюзивного архітектурного простору.

Визначено, що загальною естетичною властивістю всіх об'єктів та матеріалів, створених за технологіями 3-D друку, є можливість перетворення, трансформації художнього образу художньо-просторового середовища, що є обов'язковим складником інклюзивного рішення.

На основі аналізу наукових праць низки дослідників та вивчення проектного й фактологічного матеріалу виявлено принципи формоутворення інклюзивного предметно-просторового середовища засобами технологій 3-D друку та їхні основні теоретичні засади.

Встановлено, що технології 3-D друку – це поєднання всіх існуючих технологій традиційного виробництва, розвитку комп'ютерних технологій (зокрема, 3-D моделювання), експериментів учених, дизайнерів, митців, мистецьких практик, концептуального мистецтва. Це новий інструмент для дизайнера, що розширює можливості під час проектування інклюзивного предметно-просторового середовища. Технології 3-D друку визначаються такими характеристиками, як багатогранність, багатоплощинність, різноспрямованість можливих трансформацій, множинність перспектив та ін.

Визначено, що кожна зі складників технології 3-D друку має свою специфіку, але не може існувати окремо від інших. Кожен етап створення реального предмета 3-D моделі є важливим і таким, що впливає на кінцевий результат. Встановлені головні особливості технології 3-D друку: можливість створення високоякісних прототипів та дрібносерійних предметів практично необмеженої складності; можливість надання запроєктованих властивостей матеріалу й надрукованому предмету зокрема; практично відсутнє забруднення навколишнього середовища через відсутність промислових відходів виробництва, можливість вторинної переробки вже надрукованих предметів та існування екологічно безпечних матеріалів для друку. Згідно з висновками доцільно зазначити, що практика проектування інклюзивного простору має все більше використовувати предмети, створені за технологіями 3-D друку, внаслідок чого предмети, створені з використанням технології 3-D друку, стануть домінуючими складниками інклюзивного предметно-просторового рішення простору.

Виходячи з цього, дослідження в аспекті використання технології 3-D друку для проектування предметно-просторового інклюзивного середовища мають виразну перспективність, потребуючи розширення і в теоретичному, і в практичному плані.

Список використаних джерел

- Альников, Е. Н. (2018). 3D-печатные технологии в теоретическом и практическом формировании дизайнера (мировой и украинский опыт). В Т. Г. Барановская (Ред.), *Актуальные проблемы мировой художественной культуры* (Ч. 2, с. 216-228). Гродненский государственный университет имени Янки Купалы.
- Альніков, Є. М. (2016, 17 травня). Формоутворення предметного дизайну Premier Palace Hotel Kharkiv засобами інноваційних технологій 3D друку. В В. Я. Даниленко (Ред.), *Всеукраїнська наукова конференція студентів*

- ХДАДМ за підсумками роботи 2015/2016 навчального року (с. 9-11). Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- Альніков, Є. М. (2020, 12-15 лютого). Екологічність технологій 3D принтерного друку. В О. Мороз (Ред.), *Сталлий розвиток – стан та перспективи*, Матеріали II Міжнародного наукового симпозиуму (с. 64-67). Національний університет «Львівська політехніка».
- Aleksandrina Rizova 3D Printed Table Legs. (n.d.). 3D Printuk. <https://www.3dprint-uk.co.uk/portfolio-item/aleksandrinarizova-3d-printed-table-legs/>.
- Baumann, F., Bugdayci, H., Grunert, J., Keller, F., & Roller, D. (2016). Influence of Slicing Tools on Quality of 3D Printed Parts. *Computer-Aided Design and Applications*, 13(1), 14-31. <https://doi.org/10.1080/16864360.2015.1059184>.
- Benda, N. C., Montague, E., & Valdez, R. S. (2020). Design for inclusivity. In A. Sethumadhavan & F. Sasangohar (Eds.), *Design for Health. Applications of Human Factors* (Ch. 15, pp. 305-322). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-816427-3.00015-4>.
- Bertoli, R. (2017, September 26). Mr Big Stuff: Designer Joris Laarman Takes 3D Printing large. *Wallpaper*. <https://www.wallpaper.com/design/joris-laarman-3d-printing-exhibition-cooper-hewitt>.
- Camirero, M. A., Chacón, J. M., García-Moreno, I., & Rodríguez, G. P. (2018). Impact Damage Resistance of 3D Printed Continuous Fibre Reinforced Thermoplastic Composites Using Fused Deposition Modelling. *Composites Part B: Engineering*, 148, 93-103. <https://doi.org/10.1016/j.compositesb.2018.04.054>.
- Daal, L. van (2017). *Biomimicry; 3D Printed Soft Seat*. <https://www.lilianvandaal.com/biomimicry-3d-printed-soft-seat>.
- Dizon, J. R. C., Espera, A. H., Chen, Q., & Advincula, R. C. (2018). Mechanical Characterization of 3D-printed Polymers. *Additive Manufacturing*, 20, 44-67. <https://doi.org/10.1016/j.addma.2017.12.002>.
- Freedom of Creation Develops Tree-D Printing in Wood*. (2011). 3D Systems. <https://www.3dsystems.com/blog/foc/freedom-of-creation-develops-tree-d-printing>.
- Gardan, J., Makke, A., & Recho, N. (2016). A Method to Improve the Fracture Toughness Using 3D Printing by Extrusion Deposition. *Procedia Structural Integrity*, 2, 144-151. <https://doi.org/10.1016/j.prostr.2016.06.019>.
- Heylighen, A., Linden, V. V. der, & Steenwinkel, I. V. (2017). Ten Questions Concerning Inclusive Design of the Built Environment. *Building and Environment*, 114, 507-517. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2016.12.008>.
- Keleş, Ö., Blevins, C. W., & Bowman, K. J. (2017). Effect of Build Orientation on the Mechanical Reliability of 3D Printed ABS. *Rapid Prototyping Journal*, 23(2), 320-328. <https://doi.org/10.1108/rpj-09-2015-0122>.
- Kooij, D. V. (2011, October). *Spring: Excellence, Talent and Inspiration in Design, Premisela at Designhuis, Eindhoven (nl)*. Dirk Vander Kooij. <https://www.dirkvanderkooij.com/blogs/exhibitions/spring-span-designhuis-eindhoven-span>.
- Luck, R. (2018). Inclusive Design and Making in Practice: Bringing Bodily Experience into Closer Contact with Making. *Design Studies*, 54, 96-119. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.11.003>.
- Ma, G., Dong, Q., & Wang, L. (2018). Experimental Investigation on the Cracking Behavior of 3D Printed Kinked Fissure. *Science China Technological Sciences*, 61(12), 1872-1881. <https://doi.org/10.1007/s11431-017-9192-7>.
- Milkert, H. (2014, December 2). *Zortrax 3D Prints an Entire Coffee Table 'KARO' from Their M200 Desktop 3D Printer*. 3dprint.com. <https://3dprint.com/28082/karo-zortrax-3d-printed-table/>.
- Misiurek, S., & Lebed, A. (2015, April 28). *Super Mod is a 3D Printed Modular Wall System*. Contemporist. www.contemporist.com/supermod-is-a-3d-printed-modular-wall-system/.
- Molitch-Hou, M. (2014, June 24). *Drawing Furniture with a Giant 3D Printing Robot Arm*. 3D Printing Industry. <https://3dprintingindustry.com/news/drawing-furniture-giant-3d-printing-robot-arm-28742/>.
- Nelson, L. B. (2015, December 8). *It's a Snap – 4 Furniture Designs with 3D Printed Connectors*. LEOLane. <http://www.leolane.com/blog/snap-4-furniture-designs-3d-printed-connectors/>.
- Rael, R., San Fratello, V., & Ghandi, M. (2015). *Star Lounge*. Emerging Objects. <https://www.emergingobjects.com/project/star-lounge/>.
- Rael, R., San Fratello, V., Stavridi, E., & Lee, S. K. (2013). *3D Printed House 1.0*. Emerging Objects. <http://www.emergingobjects.com/project/3d-printed-house-1-0/>.
- Salenko, A., Chencheva, O., Glukhova, V., Shchetynin, V., Budar, M. R. F., Klimenko, S., & Lashko, E. (2020). Effect of Slime and Dust Emission on Micro-Cutting when Processing Carbon-Carbon Composites. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3(1(105)), 38-51. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2020.203279>.
- Salenko, A., Chencheva, O., Lashko, E., Shchetynin, V., Klimenko, S., Samusenko, A., Potapov, A., & Gusarova, I. (2018). Forming a Defective Surface Layer When Cutting Parts Made From Carbon-Carbon and Carbon-Polymeric Composites. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 4(1(94)), 61-72. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2018.139556>.
- Samykano, M., Selvamani, S. K., Kadirgama, K., Ngui, W. K., Kanagaraj, G., & Sudhakar, K. (2019). Mechanical Property of FDM Printed ABS: Influence of Printing Parameters. *The International Journal of Advanced Manufacturing Technology*, 102, 2779-2796. <https://doi.org/10.1007/s00170-019-03313-0>.

- Scheve, F., Ströcker, J., & Pilger, D. (2016). *Flux. A Physical Kinetic Sculpture that Plays with Our Perception of Reality* [Video]. <http://www.project-flux.com/>.
- Segerman, H. (2016, September 2). *Visualizing Mathematics with 3D Printing* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JIM-IWh_-n0&feature=emb_logo.
- Tools Galerie. (n.d.). *Studio Minale Maeda*. <http://www.toolsgalerie.com/designer/studio-minale-maeda/>.
- United Nations. (2020). *Department of Economic and Social Affairs Disability*. https://www.un.org/ru/rights/disabilities/background_7.shtml.
- World Health Organization. (2018, January 16). *Disability and Health*. <https://www.who.int/ru/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>.
- Yang, Y. F., Tang, C. A., & Xia, K. W. (2012). Study on Crack Curving and Branching Mechanism in Quasi-Brittle Materials Under Dynamic Biaxial Loading. *International Journal of Fracture*, 177(1), 53-72. <https://doi.org/10.1007/s10704-012-9755-6>.
- Zeng, Q., Tonge, A. L., & Ramesh, K. T. (2019a). A Multi-Mechanism Constitutive Model for the Dynamic Failure of Quasi-Brittle Materials. Part I: Amorphization as a Failure Mode. *Journal of the Mechanics and Physics of Solids*, 130, 370-392. <https://doi.org/10.1016/j.jmps.2019.06.012>.
- Zeng, Q., Tonge, A. L., & Ramesh, K. T. (2019b). A Multi-Mechanism Constitutive Model for the Dynamic Failure of Quasi-Brittle Materials. Part II: Integrative Model. *Journal of the Mechanics and Physics of Solids*, 131, 20-42. <https://doi.org/10.1016/j.jmps.2019.06.015>.

References

- Aleksandrina Rizova 3D Printed Table Legs*. (n.d.). 3D Printuk. <https://www.3dprint-uk.co.uk/portfolio-item/aleksandrina-rizova-3d-printed-table-legs/> [in English].
- Alnikov, Ye. (2016, May 17). *Formotvorennia predmetnoho dyzainu Premier Palace Hotel Kharkiv Zasobamy Innovatsiinykh Tekhnolohii 3D Druku* [Formation of Object Design of Premier Palace Hotel Kharkiv with the Help of Innovative Technologies 3D Druku]. In V. Ya. Danylenko (Ed.), *Vseukrainska Naukova Konferentsiia Studentiv KhDADM za Pidsumkamy Roboty 2015/2016 Navchalnoho Roku* [All-Ukrainian Scientific Conference of Students of KSADA on the Results of the 2015/2016 Academic Year] (pp. 9-11). Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
- Alnikov, Ye. (2018). *3D-Pechatnye Tekhnologii v Teoreticheskoy i Prakticheskoy Formirovani Dizainera (Mirovoi Ukrainskii Opyt)* [3D Printing Technologies in the Theoretical and Practical Formation of a Designer (World and Ukrainian Experience)]. In T. G. Baranovskaya (Ed.), *Aktual'nye Problemy Mirovoi Khudozhestvennoi Kul'tury* [Actual Problems of World Art Culture] (Pt. 2, pp. 216-228). Yanka Kupala State University of Grodno [in Russian].
- Alnikov, Ye. (2020, February 12-15). *Ekolohichnist Tekhnolohii 3D Prynterohoho Druku* [Environmental Friendliness of 3D Printer Printing Technologies]. In O. Moroz (Ed.), *Stalyi Rozvytok – Stan Ta Perspektyvy* [Sustainable Development – State and Prospects], Proceedings of the II International Scientific Symposium (pp. 64-67). Lviv Polytechnic National University. <http://science.lpnu.ua/sites/default/files/attachments/2019/19110/importantdoc/sdev2020proceedings.pdf> [in Ukrainian].
- Baumann, F., Bugdayci, H., Grunert, J., Keller, F., & Roller, D. (2016). Influence of Slicing Tools on Quality of 3D Printed Parts. *Computer-Aided Design and Applications*, 13(1), 14-31. <https://doi.org/10.1080/16864360.2015.1059184> [in English].
- Benda, N. C., Montague, E., & Valdez, R. S. (2020). Design for Inclusivity. In A. Sethumadhavan & F. Sasangohar (Eds.), *Design for Health. Applications of Human Factors* (Ch. 15, pp. 305-322). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-816427-3.00015-4> [in English].
- Bertoli, R. (2017, September 26). *Mr Big Stuff: Designer Joris Laarman Takes 3D Printing large*. *Wallpaper*. <https://www.wallpaper.com/design/joris-laarman-3d-printing-exhibition-cooper-hewitt> [in English].
- Caminero, M. A., Chacón, J. M., García-Moreno, I., & Rodríguez, G. P. (2018). Impact Damage Resistance of 3D Printed Continuous Fibre Reinforced Thermoplastic Composites Using Fused Deposition Modelling. *Composites Part B: Engineering*, 148, 93-103. <https://doi.org/10.1016/j.compositesb.2018.04.054> [in English].
- Daal, L. van (2017). *Biomimicry; 3D Printed Soft Seat*. <https://www.lilianvandaal.com/biomimicry-3d-printed-soft-seat> [in English].
- Dizon, J. R. C., Espera, A. H., Chen, Q., & Advincula, R. C. (2018). Mechanical Characterization of 3D-printed Polymers. *Additive Manufacturing*, 20, 44-67. <https://doi.org/10.1016/j.addma.2017.12.002> [in English].
- Freedom of Creation Develops Tree-D Printing in Wood*. (2011). 3D Systems. <https://www.3dsystems.com/blog/foc/freedom-of-creation-develops-tree-d-printing> [in English].

- Gardan, J., Makke, A., & Recho, N. (2016). A Method to Improve the Fracture Toughness Using 3D Printing by Extrusion Deposition. *Procedia Structural Integrity*, 2, 144-151. <https://doi.org/10.1016/j.prostr.2016.06.019> [in English].
- Heylighen, A., Linden, V. V. der, & Steenwinkel, I. V. (2017). Ten Questions Concerning Inclusive Design of the Built Environment. *Building and Environment*, 114, 507-517. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2016.12.008> [in English].
- Keleş, Ö., Blevins, C. W., & Bowman, K. J. (2017). Effect of Build Orientation on the Mechanical Reliability of 3D Printed ABS. *Rapid Prototyping Journal*, 23(2), 320-328. <https://doi.org/10.1108/rpj-09-2015-0122> [in English].
- Kooij, D. V. (2011, October). *Spring: Excellence, Talent and Inspiration in Design, Premisela at Designhuis, Eindhoven (nl)*. Dirk Vander Kooij. <https://www.dirkvanderkooij.com/blogs/exhibitions/spring-span-designhuis-eindhoven-span> [in English].
- Luck, R. (2018). Inclusive Design and Making in Practice: Bringing Bodily Experience into Closer Contact with Making. *Design Studies*, 54, 96-119. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.11.003> [in English].
- Ma, G., Dong, Q., & Wang, L. (2018). Experimental Investigation on the Cracking Behavior of 3D Printed Kinked Fissure. *Science China Technological Sciences*, 61(12), 1872-1881. <https://doi.org/10.1007/s11431-017-9192-7> [in English].
- Milkert, H. (2014, December 2). *Zortrax 3D Prints an Entire Coffee Table 'KARO' from Their M200 Desktop 3D Printer*. 3dprint.com. <https://3dprint.com/28082/karo-zortrax-3d-printed-table/> [in English].
- Misiurek, S., & Lebed, A. (2015, April 28). *Super Mod is a 3D Printed Modular Wall System*. Contemporist. www.contemporist.com/supermod-is-a-3d-printed-modular-wall-system/ [in English].
- Molitch-Hou, M. (2014, June 24). *Drawing Furniture with a Giant 3D Printing Robot Arm*. 3D Printing Industry. <https://3dprintingindustry.com/news/drawing-furniture-giant-3d-printing-robot-arm-28742/> [in English].
- Nelson, L. B. (2015, December 8). *It's a Snap – 4 Furniture Designs with 3D Printed Connectors*. LEOLane. <http://www.leolane.com/blog/snap-4-furniture-designs-3d-printed-connectors/> [in English].
- Rael, R., San Fratello, V., & Ghandi, M. (2015). *Star Lounge*. Emerging Objects. <https://www.emergingobjects.com/project/star-lounge/> [in English].
- Rael, R., San Fratello, V., Stavridi, E., & Lee, S. K. (2013). *3D Printed House 1.0*. Emerging Objects. <http://www.emergingobjects.com/project/3d-printed-house-1-0/> [in English].
- Salenko, A., Chencheva, O., Glukhova, V., Shchetynin, V., Budar, M. R. F., Klimenko, S., & Lashko, E. (2020). Effect of Slime and Dust Emission on Micro-Cutting when Processing Carbon-Carbon Composites. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3(1(105)), 38-51. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2020.203279> [in English].
- Salenko, A., Chencheva, O., Lashko, E., Shchetynin, V., Klimenko, S., Samusenko, A., Potapov, A., & Gusarova, I. (2018). Forming a Defective Surface Layer When Cutting Parts Made From Carbon-Carbon and Carbon-Polymeric Composites. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 4(1(94)), 61-72. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2018.139556> [in English].
- Samykan, M., Selvamani, S. K., Kadirgama, K., Ngui, W. K., Kanagaraj G., & Sudhakar, K. (2019). Mechanical Property of FDM Printed ABS: Influence of Printing Parameters. *The International Journal of Advanced Manufacturing Technology*, 102, 2779-2796. <https://doi.org/10.1007/s00170-019-03313-0> [in English].
- Scheve, F., Ströcker, J., & Pilger, D. (2016). *Flux. A Physical Kinetic Sculpture, that Plays with Our Perception of Reality* [Video]. <http://www.project-flux.com/> [in English].
- Segerman, H. (2016, September 2). *Visualizing Mathematics with 3D Printing* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JIM-IWh_n0&feature=emb_logo [in English].
- Tools Galerie. (n.d.). *Studio Minale Maeda*. <http://www.toolsgalerie.com/designer/studio-minale-maeda/> [in French].
- United Nations. (2020). *Department of Economic and Social Affairs Disability*. https://www.un.org/ru/rights/disabilities/background_7.shtml [in English].
- World Health Organization. (2018, January 16). *Disability and Health*. <https://www.who.int/ru/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health> [in English].
- Yang, Y. F., Tang, C. A., & Xia, K. W. (2012). Study on Crack Curving and Branching Mechanism in Quasi-Brittle Materials Under Dynamic Biaxial Loading. *International Journal of Fracture*, 177(1), 53-72. <https://doi.org/10.1007/s10704-012-9755-6> [in English].
- Zeng, Q., Tonge, A. L., & Ramesh, K. T. (2019a). A Multi-Mechanism Constitutive Model for the Dynamic Failure of Quasi-Brittle Materials. Part I: Amorphization as a Failure Mode. *Journal of the Mechanics and Physics of Solids*, 130, 370-392. <https://doi.org/10.1016/j.jmps.2019.06.012> [in English].
- Zeng, Q., Tonge, A. L., & Ramesh, K. T. (2019b). A Multi-Mechanism Constitutive Model for the Dynamic Failure of Quasi-Brittle Materials. Part II: Integrative Model. *Journal of the Mechanics and Physics of Solids*, 131, 20-42. <https://doi.org/10.1016/j.jmps.2019.06.015> [in English].

Стаття надійшла до редакції: 13.11.2020

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ
ИНКЛЮЗИВНОЙ СРЕДЫ
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ
АДДИТИВНОЙ ТЕХНОЛОГИИ
(3-D ПЕЧАТЬ)**

Альников Евгений Николаевич
*Преподаватель,
Харьковская государственная академия
дизайна и искусств,
Харьков, Украина*

Цель исследования – определить принципы формообразования инклюзивной предметно-пространственной среды с использованием технологии аддитивного производства (3-D печати). Найти методы и приемы формообразования инклюзивной предметно-пространственной среды с использованием технологии аддитивного производства, применение которых поможет дизайнеру создать инклюзивное пространство. Методы исследования. Использованы метод сравнительно-исторического анализа, типологической систематизации, мониторинга, экспертных субъективных оценок, визуально-аналитический метод для освещения мирового теоретического и практического опыта формообразования инклюзивной предметно-пространственной среды; использование технологии 3-D печати, а также таких материалов, как: монографии, научные статьи, практические руководства, учебники, тезисы научных докладов, публикации в периодических изданиях по данной теме, фотоматериалы и тексты из сети Интернет. Научная новизна. Автором предложен новый взгляд на создание инклюзивной среды. Выведена гипотеза, что практика проектирования инклюзивного пространства должна все больше использовать предметы, созданные по технологиям 3-D печати. Утверждается, что благодаря этому предметы, созданные с использованием технологии 3-D печати, станут доминирующими составляющими инклюзивного предметно-пространственного решения. Выводы. Установлены главные особенности технологии 3-D печати, предложены перспективные направления для применения. Выявлены принципы формообразования инклюзивной предметно-пространственной среды с использованием технологии 3-D печати. Определены основные теоретические основы использования технологии 3-D печати при формообразовании инклюзивной предметно-пространственной среды. Значение работы в том, что исследования в направлении использования технологии 3-D печати для проектирования предметно-пространственной инклюзивной среды имеют актуальность и перспективность, и требуют расширения как теоретического, так и практического исследования.

Ключевые слова: процесс проектирования; инклюзивный дизайн; технологии аддитивного производства; 3-D печать

**DESIGN OF AN INCLUSIVE
ENVIRONMENT USING ADDITIVE
TECHNOLOGY (3-D PRINTING)**

Yevhen Alnikov
*Lecturer,
Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the principles how to form an inclusive subject-spatial environment using the technology of additive manufacture (3-D printing); to identify methods and techniques of forming an inclusive subject-spatial environment using the technology of additive manufacture, the use of which will help the designer to create an inclusive space. Research methodology. We have applied the method of comparative-historical analysis, the method of typological systematisation, the method of monitoring, the method of expert subjective assessments, and the visual-analytical method to study the theoretical and practical experience of formation of the inclusive subject-spatial environment; the use of 3-D printing technology. Monographs, scientific articles, practical guides, textbooks, abstracts of scientific reports, publications in periodicals, photos and texts from the Internet on this topic were considered during the research. Scientific novelty. The author offers a new look at creating an inclusive environment. The article hypothesises that the practice of inclusive space design should increasingly use objects created with 3-D printing technology. As a result, items created using 3-D printing technology will become the dominant components of an inclusive subject-spatial solution. Conclusions. The article has identified the main features of 3-D printing technology and provides application opportunities. The article covers the principles of formation of an inclusive subject-spatial environment using 3-D printing technology. The fundamental theoretical principles of using 3-D printing technology in the formation of an inclusive subject-spatial environment were determined. The study of 3-D printing technology for the design of subject-spatial inclusive environment are relevant and advanced; it requires the expansion of both theoretical and practical research.

Keywords: design; inclusive design; technology of additive manufacture; 3-D printing

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220254

УДК 7.01+7.05]:001.4/5

**ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДИЗАЙНА
И ИСКУССТВА**

Вергунова Наталья Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
ORCID: 0000-0002-8470-7956,
e-mail: n.vergunova@gmail.com,
Харьковский национальный университет
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,
ул. Маршала Бажанова 17, Харьков, Украина, 61002

Цель исследования состоит в рассмотрении теорий, раскрывающих взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии, выявлении обобщающей формулировки по заданной проблематике. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы искусствоведения в профессиональной подготовке дизайнеров в системе высшего образования. Методы исследования. В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению терминологических трактовок в раскрытии отношений дизайна и искусства. Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании теорий, раскрывающих терминологическое взаимодействие дизайна и искусства с середины XX– начала XXI в., формировании обобщающей формулировки по заданной проблематике на современном этапе. Выводы. К концу XX в. мнения теоретиков по проблеме отношений искусства и дизайна разделились на две взаимоисключающие позиции, а именно: «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер) и «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари). В начале XXI в. эти мнения были объединены сторонниками третьей позиции, согласно которой искусство может выходить за свои границы, объединяясь с пограничным ему дизайном (Р. Таттл). Обобщая полученные сведения, отмечено, что граница, отделяющая дизайн от искусства, всегда была условной и более проницаемой, чем кажется тем, кто решительно разводит в разные стороны пользу и красоту, функциональность и эстетичность. Объекты дизайна непосредственно, физически и материально включены в жизненную канву каждого индивида. Они несут в себе эстетическое начало, свободно пересекая границу искусства, но при этом обязательно сохраняют свойственную им утилитарность: функциональность, эргономичность, экономическую целесообразность.

Ключевые слова: искусство; дизайн; художественное конструирование; художественное проектирование; форма; образ

Введение

В середине XIX – начале XX в. в англоязычных странах термин «дизайн» широко употреблялся по отношению к ремесленному творчеству, декоративно-прикладному искусству, искусству графики, означая «рисунок», «узор», «эскиз», «композицию». Одна из книг английского теоретика искусства, идеолога прерафаэлитов Джона Рёскина (John Ruskin) называлась «Hinton Pattern designing», а его ученик Уильям Моррис (William Morris) и основатель «Движения искусств и ремесел» исследователями его творчества и культурного наследия нередко назывался дизайнером. Авторы книги «История прикладного искусства нового времени» Р. Розенталь и Х. Рагцка употребляют слово «дизайн» как по отношению к прикладному искусству, так и к дизайнерскому творчеству.

Вместе с тем проблема отношений традиционного художественного творчества и дизайна со свойственной ему промышленной направленностью стала наиболее актуальной к середине XX в., а исследователи этого процесса высказывали свои собственные, субъективные мнения. В общетеоретическом осмыслении выбранной тематики использованы работы таких исследователей: Д. Глоага и Г. Рида (1934), Т. Мальдонадо (1964), Б. Мунари (1971), Е. А. Розенблюма (1974), Б. Блёминк (2004). На протяжении столетий терминология отдельных видов искусства складывалась автономно, и в результате терминология дизайна оказалась оторгнутой от традиционных понятий истории искусства, что отражается в недостатке обобщающих формулировок по заданной проблематике.

Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании теорий, раскрывающих терминологическое взаимодействие дизайна и искусства с середины XX – начала XXI в., формировании обобщающей формулировки по заданной проблематике на современном этапе.

Цель исследования

Цель исследования состоит в рассмотрении теорий, раскрывающих взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии, выявлении обобщающей формулировки по заданной проблематике. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы искусствоведения в профессиональной подготовке дизайнеров в системе высшего образования.

Методы исследования. В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению терминологических трактовок в раскрытии отношений дизайна и искусства. В частности, в сравнении терминов западного «дизайна» и советского «художественного конструирования», отличия последнего от «художественное проектирования», а также в рассмотрении других смежных понятий в искусствоведении.

Изложение материала исследования

Актуализация проблемы отношений традиционного художественного творчества и дизайна со свойственной ему промышленной направленностью к середине XX в. нашла отражение в многочисленных исследованиях и высказываниях субъективных мнений теоретиков и практиков дизайна и искусства. Эти теоретические выкладки освещают несколько принципиальных позиций их авторов.

Английский писатель, критик, теоретик и практик дизайна Джон Глоаг (John Gloag) в своих работах, в частности в книге «Industrial art explained» (1934) проводит четкое разделение дизайна и искусства, и акцентирует внимание на первостепенности коммерческого значения «хорошего дизайна». Этот автор видит в дизайне эффективный инструмент для активизации продажи британских товаров как внутри страны, так и за ее пределами, и стремится доказать, что дизайн является нормальной технической операцией в производстве.

Его современник, литературный критик и авторитет художественной жизни Великобритании 1920-х – 1950-х гг., Герберт Рид (Herbert Read), в книге «Art and Industry: The Principles of Industrial Design» (1935) иначе видит ситуацию отношений дизайна и искусства. «Действительная проблема заключается не в том, чтобы приспособить машинное производство к эстетическим стандартам ремесла, а продумать новые эстетические стандарты для новых методов производства» (Read, 1935, с. 15). Г. Рид не только описывает дизайн в категориях искусства, но и фактически создает теоретическую работу о дизайне методом искусства. Авторская концепция Г. Рида, основанная на историческом экскурсе в отношении промышленника и художника, сводится к тому, чтобы признать дизайн функцией абстрактного художника. Так, абстрактному художнику (его часто идентифицируют с инженером или техником) необходимо работать во всех отраслях промышленности. При этом его мнение по всем вопросам, связанным с дизайном, является определяющим, а решение – заключительным. «В рамках функциональной эффективности, фабрика должна приспособить себя к художнику, а не художник к фабрике» (Read, 1935, с. 39).

В отличие от радикальных суждений Д. Глоага и Г. Рида, известный практик и теоретик дизайна Томас Мальдонадо (Tomas Maldonado) придерживался компромиссного решения в отношениях дизайна и искусства, согласно которому дизайн содержит элементы художественного мышления, но полностью ему не тождественен. Соображения Томаса Мальдонадо по этому поводу легли в определение промышленного дизайна, принятое в 1964 г. на международном семинаре по дизайнерскому образованию в г. Брюгге (Бельгия). Это определение, после обсуждения и уточнения, подвело смысловой итог, обозначив суть профессии: «промышленный дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством» (Глазычев, 1970, с. 2).

Таким образом, почти шестьдесят лет назад определение «industrial design» обрело ясное семантическое значение, очертив профессиональный круг этой деятельности. Вместе с тем, на территориях бывших республик СССР, был принят другой термин – «художественное конструирование», эквивалентный тому, что сегодня мы называем дизайном. Уже в начале XX в. СССР активно развивается идея создания новой гармоничной среды для нового человека труда; активно ищутся механизмы сосуществования красоты, функциональности и практичности в объектах этой среды (ВХУТЕМАС). Эти «механизмы» и явили ту деятельность, которую называли тогда «художественное конструирование».

Если сравнить определения западного «дизайна» и советского «художественного конструирования», то можно увидеть много общего как, по сути, так и в деталях: «художественное конструирование – творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства; это достигается путём приведения в единую систему функциональных и композиционных связей предметных комплексов и отдельных изделий, их эстетических и эксплуатационных характеристик» (Сидоренко, 1987, с. 73). Сегодня на территориях стран СНГ это понятие практически не используется – его полностью заменил термин «дизайн».

Возвращаясь к проблеме соотношений дизайна и искусства, следует отметить теоретические выкладки исследователей, работавших на территориях бывших республик СССР. Согласно концепции архитектора и художника, теоретика и практика дизайна, создателя Сенежской студии Е. Розенблюма в книге «Художник в дизайне» (1974): «...проектируя, художник строит вещь как мир; она – результат активного и уникального мировосприятия...» (Розенблюм, 1974, с. 16). Следовательно, художественное проектирование является осмысленным творчеством вещей, отталкивающимся от нужд сегодняшнего дня и превосходящим потребности будущего. При этом Е. Розенблюм (1974) разделяет понятия «художественное проектирование» и «художественное конструирование», более того определяет их как «два одновременно и параллельно развивающихся типа дизайна» (с. 16). В качестве образца «чистого» художественного проектирования Е. Розенблюм приводит непростроенную башню Третьего Интернационала, спроектированную В. Татлиным в 1919 г. Этот проект, где «...художник формулировал задачу для инженеров, в нем художник, подчинив свою фантазию строжайшей внутренней логике, выразил в пространственной структуре только нарождающуюся социальную функцию», по мнению Е. Розенблюма (1974), «сохраняет свой жизненный смысл, даже не будучи осуществленным» (с. 16-17). В отличие от художественного проектирования, художественное конструирование «всегда имеет четко ограниченную практическую цель, а потому, когда модель, разработанная художником, воплощается в материале, осваивается производством и идет в серию, смысл данной конструкции исчерпывается» (Розенблюм, 1974, с. 17).

Склоняясь к художественному проектированию, Е. Розенблюм отмечает, что его важнейшей особенностью является «не прибавление к утилитарным предметам эстетического значения как некоего облагораживающего и приятного аксессуара, а активная роль личности художника-проектировщика» (Розенблюм, 1974, с. 172-173). В активизации личностных способностей художника он видит сближение художественного проектирования с методами и задачами искусства.

Схожую концепцию развивал и В. Родин в книге «Взаимодействие дизайна и искусства как эстетическая проблема» (1979), отмечая общность художественных методов дизайна и искусства. Связь формы и функции в дизайне, наподобие связи содержания и формы в искусстве, обладает эстетическим характером благодаря целостности их симбиоза.

В. Аронов в книге «Дизайн и искусство» (1984) отмечает, что дизайн и изобразительное искусство находятся в тесной взаимосвязи, а художественные процессы находят отражение в проектной деятельности дизайнера. Вместе с тем «дизайн преобразует окружающий предметный мир, а изобразительное искусство отражает этот мир в сложных по содержанию и форме опосредованных образах. Однако и то и другое соединяется в эстетических нормах своей эпохи» (Аронов, 1984, с. 8).

По мнению Н. Воронова ("Основные теоретические проблемы технической эстетики", 1968), работа дизайнера направлена на интеграцию различных типов творческой деятельности. отождествляя термин «дизайн» с промышленным, индустриальным дизайном, Н. Воронов указывает, что «в промышленном дизайне обычно появляются новые связи между такими явлениями, как техника, искусство, принцип комфорта. Иначе говоря, к прогрессивным с технической точки зрения индустриальным объектам «прикомпоновываются» элементы комфорта и удобства, а также художественные качества». Происходит «компоновочная переработка объекта с учетом всех необходимых факторов, которая делает его целостным созданием, как в техническом, так и в эстетическом плане» (Воронов & Шестопап, 1972, с. 5).

К. Кантор в книге «Правда о дизайне» (1996) отмечает, что «через дизайн промышленное проектирование воспринимает социокультурные импульсы, исходящие от общества, через него осущест-

вляется связь культуры общества и техники. Способом, не поддающимся никаким измерениям, искусство через дизайн оказывает влияние на техническое формообразование, на облик предметной среды (Кантор, 1996, с. 243).

Исследователь проектного творчества и архитектурного наследия, критик, переводчик и публицист В. Глазычев в книге «О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе» (1970) рассматривает разные аспекты взаимоотношений искусства и дизайна в контексте проектной деятельности. В частности, он отмечает, что объекты дизайна фигурируют не только в сфере товарного рынка и товарного потребления, но и в сфере культуры, где они выступают «не как товары и не как утилитарно-полезные предметы, а как культурные ценности, к которым приложимы все средства оценки их эстетического восприятия» (Глазычев, 1970, с. 8). Применение к дизайну аппарата сравнительной оценки произведений искусства, выработанного профессиональным искусствоведением, приводит к созданию особого уровня рассмотрения проблематики дизайна, в котором «происходит фактическое отождествление продуктов дизайна и продуктов современного изобразительного искусства» (Глазычев, 1970, с. 8).

Проблема соотношений дизайна и искусства рассматривается и в работах дизайнеров-практиков, художников, скульпторов. Так, американский скульптор Дональд Джадд (Donald Judd) в эссе «It's hard to find a good lamp» (1993) отмечает различие искусства с архитектурой и дизайном в намерениях проектантов, для архитектора и дизайнера это, в первую очередь, функциональность, тогда как в искусстве превалирует эстетическое восприятие (Judd, 2004). Схожее мнение высказывает английский дизайнер Норман Поттер (Norman Potter) в книге «What is a designer?» (2002). По его мнению, дизайнер, в отличие от художника, работает «через и для других людей, и, прежде всего, он озабочен их проблемами, а не своими собственными». Приоритет живописца – «это правдивость его собственного видения» (Potter, 2002, с. 15). Контраст их ролей очевиден: дизайнер имеет дело с практичностью и функциональностью, а художник волен выбирать и ставить свои, собственные цели.

Противоположной точки зрения на взаимоотношения искусства и дизайна придерживается американский скульптор Скотт Бартон (Scott Burton) в работе «Situation Esthetics» (1980). Пересмотрев роль творца в современном обществе, С. Бартон создавал последующие проекты скульптур, названные прагматичными (pragmatics sculpture), из убеждения, что они должны «невидимо и ненавязчиво вплестаться в жизненную канву». По мнению скульптора, преобразование изобразительного искусства в визуальную культуру дизайна и усиление его интерактивных качеств придаст современному искусству новое социальное звучание (Морозова, 2008, с. 14).

Джордж Нельсон в книге «Problems of design» (1957) отстаивал широкие позиции дизайна как гуманитарной и художественной профессии, он видит в дизайнере неотъемлемый элемент процесса воссоединения художника с обществом. Итальянский художник Бруно Мунари (Bruno Munari) в книге «Design as Art» (1971) определяет дизайнера как художника современности, призванного восстановить утраченный контакт между искусством и обществом. По его мнению, «дизайнер отвечает на потребности человека в своем времени и помогает людям решить определенные проблемы без стилистических, предвзятых мнений или ложных понятий художественного достоинства, полученного из раскола искусств» (Munari, 1971, с. 32).

Таким образом, мнения практиков дизайна конца XX в. разделились на две взаимоисключающие позиции, а именно: «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер) и «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари). В начале XXI в. эти мнения были объединены сторонниками третьей позиции, согласно которой искусство может выходить за свои границы, объединяясь с пограничным ему дизайном (Морозова, 2008, с. 14). Так, американский художник Ричард Туттл (Richard Tuttle) объединяет эти две антагонистичные позиции (Thesis, Antithesis, Synthesis, 2004), высказывая мысль о примирении дизайна и искусства и создании нового «тотального искусства» (Tuttle, 2004).

Еще одна современная позиция формулируется следующим образом: «дизайн не равен традиционному искусству, но и не является ни большим, ни меньшим», иными словами, дизайн и художественное творчество представляют собой самостоятельные феномены духовной культуры. Так, куратор выставки Барбара Блёминк (Barbara J. Bloemink) поясняет применение знака « \neq » в названии выставки «Design \neq Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread», прошедшей в Музее дизайна Купера-Хьюитта (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum) Нью-Йорке в 2004–2005 гг. По мнению Блёминк, союз искусства и дизайна дуалистичен: искусство и дизайн одновременно различны и похожи.

А. Пучков в статье «Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну» для терминологического разграничения искусства и дизайна акцентирует внимание на функциональной целесообразности этих явлений. Действительно, объекты дизайна непосредственно, физически и мате-

риально включены в жизненную канву каждого индивида, следовательно, функциональность для них необходима. В то время как произведения «чистых» видов искусства (живописи, графики, скульптуры) зачастую выполняются под воздействием морально-эстетических побуждений творца, и основной посыл функциональности в данном случае сводится к созерцанию этих произведений с последующим эстетическим наслаждением.

А. Пучков отмечает: «...произведения архитектуры и дизайна создаются для тела, произведения искусства для души и ума (создание произведений дизайна для души – чужь)» (Пучков, 2018, с. 111). С таким кардинальным утверждением автора сложно согласиться, поскольку функция и польза (для тела) неразрывна с эстетикой и красотой (для души). Более того, если созерцание произведений искусства с эстетическим наслаждением происходит зачастую локально: в художественной галерее или на специализированной выставке в определенное и отведенное время, то созерцание объектами дизайна происходит постоянно. Это одежда и аксессуары, которые носит потребитель, это транспортное средство, с помощью которого можно добраться на работу или домой, где, в свою очередь, внешнее и внутреннее пространство также может быть решено с помощью объектов дизайна. «Невозможность создания объектов дизайна для души» также противоречит активно развивающемуся явлению коллекционного дизайна, когда некоторые объекты дизайна, в понимании мирового арт-сообщества, стали приравниваться к видам искусства, наряду с живописью, скульптурой и другими жанрами визуальных искусств. Продажа кресла с драконами авторства Эйлин Грей (Eileen Gray) на торгах Christie's в Париже (2009) за 21,9 млн. евро и шезлонга Марка Ньюсона (Marc Newson) на аукционе Phillips (2015) за 2,5 млн. фунтов стерлингов свидетельствует об эмоциональной яркости их проектных решений, а также других эстетических качествах для души, которые позволили сравнивать эти объекты дизайна с произведениями чистого искусства.

Выводы

В статье рассмотрены теории, раскрывающие взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии. Мнения практиков дизайна конца XX в. разделились на следующие принципиальные позиции:

- «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер);
- «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари);
- «дизайн содержит элементы художественного мышления, но полностью ему не тождественен» (Т. Мальдонадо).

В начале XXI в. формируется иная позиция, согласно которой дизайн и художественное творчество представляют собой самостоятельные феномены духовной культуры, а их союз дуалистичен: искусство и дизайн одновременно различны и похожи (Б. Блёминк).

В качестве обобщающей формулировки о взаимоотношениях дизайна и искусства можно отметить, что граница между ними была и остается условной и достаточно гибкой, поэтому решительно разводить пользу и красоту, функциональность и эстетичность, материальную предметность и художественную образность представляется нецелесообразным. Объекты дизайна непосредственно, физически и материально включены в жизненную канву каждого индивида. Связь с потребителем осуществляется во временном промежутке, при этом изменяются не только пространственные корреляции, ракурсы восприятия, понимания и осмысления объекта, но и преобразовывается его структура: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, трансформируется мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. При этом настоящие объекты дизайна должны нести в себе эстетическое начало, свободно пересекая границу искусства, но с обязательным сохранением своей прежней утилитарности, в виде функциональности, эргономичности, экономической целесообразности.

Дальнейшее исследование может быть направлено на рассмотрение и уточнение новых терминологических трактовок, сопровождающих дизайнерское проектирование и художественно творчество современности.

Список библиографических ссылок

- Аронов, В. Р. (1984). *Дизайн и искусство: Актуальные проблемы технической эстетики*. Знание.
Воронов, Н. В., & Шестопап, Я. Е. (1972). *Эстетика техники: Очерки истории и теории*. Советская Россия.

- Глазычев, В. Л. (1970). *О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе*. Искусство.
- Кантор, К. М. (1996). *Правда о дизайне*. АНИР.
- Морозова, М. А. (2008). Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX - начала XXI вв. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург.
- Пучков, А. А. (2018). Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Т. 1, с. 108-111). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Родин, В. (1979). *Взаимодействие дизайна и искусства как эстетическая проблема*. ВНИИТЭ.
- Розенблум, Е. А. (1974). *Художник в дизайне*. Искусство.
- Сидоренко, В. Ф. (1987). *Методика художественного конструирования: Дизайн-программа*. ВНИИТЭ.
- Gloag, J. (1934). *Industrial Art Explained*. G. Allen & Unwin.
- Judd, D. (2004). It's Hard to Find a Good Lamp [1993]. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (pp. 189-196). Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.
- Munari, B. (1971). *Design as Art*. Penguin Books.
- Potter, N. (2002). *What is a Designer: Things, Places, Messages*. Hyphen Press.
- Read, H. (1935). *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. Harcourt, Brace and Company.
- Tuttle, R. (2004). Thesis, Antithesis, Synthesis. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.

References

- Aronov, V. R. (1984). *Dizain i iskusstvo: Aktualnye problemy tekhnicheskoi estetiki [Design and Art: Actual Problems of Technical Aesthetics]*. Znanie [in Russian].
- Glazychev, V. L. (1970). *O dizaine: Ocherki po teorii i praktike dizaina na Zapade [About Design: Essays on the Theory and Practice of Design in the West]*. Iskusstvo [in Russian].
- Gloag, J. (1934). *Industrial Art Explained*. G. Allen & Unwin [in English].
- Judd, D. (2004). It's Hard to Find a Good Lamp [1993]. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (pp. 189-196). Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution [in English].
- Kantor, K. M. (1996). *Pravda o dizaine [The Truth about Design]*. ANIR [in Russian].
- Morozova, M. A. (2008). Art-dizajn v zarubezhnom proektirovanii mebeli XX - nachala XXI v. [Art design international furniture design of the 20th-21st centuries] (Abstract of PhD Dissertation). Saint-Petersburg [in Russian].
- Munari, B. (1971). *Design as Art*. Penguin Books [in English].
- Potter, N. (2002). *What is a Designer: Things, Places, Messages*. Hyphen Press [in English].
- Puchkov, A. A. (2018). Ontologichni pidstavy poniattievoho rozrizznennia mystetstva i dyzainu [Ontological Bases of Conceptual Distinction of Art and Design]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu [Current Issues of Modern Design]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 1, pp. 108-111). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Read, H. (1935). *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. Harcourt, Brace and Company [in English].
- Rodin, V. (1979). *Vzaimodeistvie dizaina i iskusstva kak esteticheskaiia problema [Interaction between design and art as an aesthetic problem]*. VNIITE [in Russian].
- Rozenblium, E. A. (1974). *Khudozhnik v dizaine [Artist in Design]*. Iskusstvo [in Russian].
- Sidorenko, V. F. (1987). *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniia: Dizain-programma [Artistic Design Technique: Design Program]*. VNIITE [in Russian].
- Tuttle, R. (2004). Thesis, Antithesis, Synthesis. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution [in English].
- Voronov, N. V., & Shestopal, Ya. E. (1972). *Estetika tekhniki: Ocherki istorii i teorii [Aesthetics of Technology: Essays on History and Theory]*. Sovetskaia Rossiia [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 29.09.2020

**ТЕРМІНОЛОГІЧНА ВЗАЄМОДІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВА**

Вергунова Наталія Сергіївна
*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
Харків, Україна*

Мета дослідження полягає у розгляді теорій, що розкривають взаємини дизайну і мистецтва з точки зору термінології, виявленні узагальнюючого формулювання в означеній проблематиці. Отримані результати можуть бути використані для уточнення теоретичної бази мистецтвознавства в професійній підготовці дизайнерів у системі вищої освіти. Методи дослідження. У процесі дослідження був застосований комплекс загальнонаукових методів (історико-порівняльний, хронологічний, метод термінологічного аналізу), що сприяло виявленню термінологічних трактувань у розкритті відносин дизайну та мистецтва. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні теорій, що розкривають термінологічну взаємодію дизайну та мистецтва з середини ХХ – початку ХХІ ст., формуванні узагальнюючого формулювання з означеної проблематики на сучасному етапі. Висновки. До кінця ХХ ст. думки теоретиків щодо проблеми відносин мистецтва та дизайну розділилися на дві взаємовиключні позиції, а саме «дизайн – не мистецтво» (Д. Джадд, Н. Поттер) та «дизайн дорівнює мистецтву» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунарі). На початку ХХІ ст. ці думки були об'єднані прихильниками третьої позиції, за якою мистецтво може виходити за свої кордони, об'єднуючись із суміжним із ним дизайном (Р. Таттл). Ще одна сучасна позиція формується таким чином: «дизайн не дорівнює традиційному мистецтву, але і не є ні більшим, ні меншим» (Б. Блемінк). Узагальнюючи отримані результати, слід зазначити, що межа, яка відокремлює дизайн від мистецтва, завжди була умовною і більш проникною, ніж здається тим, хто рішуче розводить в різні боки користь та красу, функціональність та естетичність. Об'єкти дизайну безпосередньо, фізично й матеріально включені в життєву канву кожного індивіда. Вони несуть в собі естетичне начало, вільно перетинаючи кордон мистецтва, але при цьому обов'язково зберігають властиву їм утилітарність: функціональність, ергономічність, економічну доцільність.

Ключові слова: мистецтво; дизайн; художнє конструювання; художнє проектування; форма; образ

**TERMINOLOGICAL INTERACTION
OF DESIGN AND ART**

Nataliia Verhunova
*PhD in Art Studies, Associate Professor,
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv,
Kharkiv, Ukraine*

The purpose of this article is to examine theories that reveal the relationship between design and art in terms of terminology, to identify a generalizing formulation on a given issue. The results can be used to clarify the theoretical basis of art studies in the professional training of the designers in the higher education system. Research Methodology. In the course of the research, a complex of general scientific methods (historical and comparative, chronological, method of terminological analysis) was applied, which contributed to the identification of terminological interpretations in the disclosure of relations between design and art. The scientific novelty of the work consists in a comprehensive study of theories that reveal the terminological interaction of design and art from the middle of the 20th – beginning of the 21st centuries, the presentation of a generalizing formulation on a given issue at the present stage. Conclusions. By the end of the 20th century, the opinions of theorists on the issue of art and design interaction were divided into two mutually exclusive positions, namely “design is not art” (D. Judd, N. Potter) and “design equals art” (S. Barton, D. Nelson, B. Munari). At the beginning of the 21st century, these opinions were united by supporters of the third position, according to which art can go beyond its borders, combining with adjacent design (R. Tuttle). Another modern position is formed as follows: “Design is not equal to traditional art, but it is neither more nor less” (B. Bloemink). Summarizing the results, it should be noted that the boundary that separates design from art has always been conditional and more permeable than it might seem to those who positively separate benefits and beauty, functionality and aesthetics. Design objects are directly, physically, and materially included in the life of each individual. They have an aesthetic origin, freely crossing the border of art, but at the same time necessarily retain the utility inherent in them: functionality, ergonomics, and economic feasibility.

Keywords: art; design; artistic construction; artistic design; form; image

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220259

УДК 7.012:747

**СПЕЦИФІКА ІНТЕР'ЄРУ
СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ
КОВОРКІНГ-ЦЕНТРІВ**

Приходько Ксенія Олександрівна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-7347-3226,**e-mail: prukhodko11@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – виявити специфіку дизайну інтер'єру коворкінг-центрів у контексті створення унікальної робочої атмосфери крізь призму феномену середовищного простору; проаналізувати психосоціальні, корпоративні та фізичні аспекти дизайну інтер'єру. Методологія дослідження. У статті застосовано такі методи: узагальнення та систематизації науково-теоретичних відомостей з проблематики дизайну коворкінг-центрів, структурно-функціонального аналізу середовищного простору, аналізу середовища як категорії дизайну інтер'єру коворкінг-простору, системний метод, що посприяли дослідженню різноманітних елементів дизайну у взаємозв'язку, як складників єдиного цілого. Наукова новизна. З'ясовано особливості дизайну інтер'єру коворкінг-центрів у контексті створення унікальної робочої атмосфери крізь призму феномену середовищного простору; розглянуто середовищний простір коворкінг-центру в аспекті впливу на формування, розвиток і реалізацію здібностей особистості; проаналізовано психосоціальні, корпоративні та фізичні аспекти дизайну інтер'єру коворкінг-простору. Висновки. Виявлено, що дизайн інтер'єру коворкінг-центрів впливає на світосприйняття, настрої і працездатність особистості, що він розробляється з метою створення специфічної атмосфери відповідно до основних потреб відвідувачів та форми їхньої діяльності, реалізуючись завдяки схемі функціонального покращення, естетичного збагачення й поліпшення психології внутрішнього простору. У процесі формування реального середовища коворкінг-центру дизайнер синтезує візуальний, психологічний і діяльнісний контексти, декларуючи комплексність існування людини та її оточення. Середовищний підхід до проектування дизайну інтер'єру коворкінг-простору передбачає врахування потреб, звичок і переваг користувачів (орендаторів) центру, покращення відповідності професійної особистості й навколишнього середовища, морального задоволення та емоційної прив'язаності до місця.

Ключові слова: коворкінг-центр; середовищний простір; дизайн інтер'єру; просторова атмосфера

Вступ

Завдяки телекомунікаційним технологіям і вільному доступу до дематеріалізованої інформації та даних, що забезпечуються бездротовими, мобільними телекомунікаціями, відбувся розділ робочих місць на постійні й тимчасові (Bizzarri, 2010, р. 197). Загальновідомо, що розвиток інформаційних і комунікаційних технологій значно зменшив транзакційні витрати, пов'язані з подоланням просторів та розмаїттям місцеположення в ситуації, коли вплив цифрової промислової революції на можливу всюдисущість та демократизацію праці, суспільства й міського простору активно дискутується. Більше того, хоча інформаційно-комунікаційні технології сприяють високій гнучкості й гібридизації робочих місць, включно з незвичними місцями, такими як бібліотеки, кафе, ресторани, готелі й зали очікування в аеропортах, фрілансери та позаштатні працівники все ще потребують соціальної і професійної взаємодії, з метою зниження ризиків ізоляції, що є особливо високими в умовах роботи з дому (Moriset, 2014, р. 4). У цьому контексті наприкінці 2000-х рр. відбулося значне зростання інноваційних робочих місць, названих коворкінг-просторами.

Важливою частиною корпоративної культури є створення стимулюючого середовища, що не викликає стресів, для того, щоб людина могла працювати з максимальною віддачею. Креативність як важливий фактор конкурентоздатності компанії може набувати будь-яких форм; незалежно від завдання та ситуації, гармонійне середовище сприяє процесу творення. Саме робоче місце визначає рівень комфортності атмосфери, у якій людина відчуває себе впевненою у власній індивідуальності та знає, що може ділитися не втрачаючи, брати на себе відповідальність заради благ тих, з ким творчо й новаторськи працює.

Незважаючи на активну увагу до теми коворкінг-центрів у засобах масової інформації, у науковому співтоваристві проблематика дизайну інтер'єру коворкінг-простору лише починає набувати відповідного висвітлення. Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив, що українські дослідники звернули увагу лише на деякі аспекти дизайнерського оформлення коворкінг-простору. Наприклад, вимоги до формування дизайну інтер'єру, а також переваги, ергономічність і доступність коворкінг-центрів на базі вищих навчальних закладів аналізують Ю. Радченко та О. Шмельова (2018) в науковій розвідці «Особливості формування дизайну інтер'єру коворкінг-центрів на базі ВНЗ»; провідні тенденції проектування коворкінг-просторів розглянуто О. Шмельовою, О. Сафроновою, Т. Булгаковою та М. Синицькою (2019) в науковій статті «Особливості дизайну просторів сучасних коворкінгів залежно від їх функціонального призначення»; особливості використання в інтер'єрах коворкінг-центрів елементів фітодизайну досліджено О. Олешко та Ю. Петровською (2018) в публікації «Використання елементів фітодизайну при формуванні інтер'єрів центрів коворкінгу» та ін. Проте особливості середовищного простору коворкінг-центру залишається практично невисвітленими, а тому потребують ґрунтовного осмислення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що особливості дизайну інтер'єру коворкінг-центрів з'ясовано крізь призму феномену середовищного простору. Середовищний простір коворкінг-центру розглянуто в контексті впливу на формування, розвиток і реалізацію здібностей особистості. Проаналізовано психосоціальні, корпоративні та фізичні аспекти дизайну інтер'єру коворкінг-простору.

Методологія дослідження дизайну інтер'єру коворкінг-центру базується на основі теоретичних положень зарубіжних і вітчизняних науковців (Дж. Гібсон, М. Хейдметс, С. Куглен, Л. Паріно, І. Смекалов та ін.); вона передбачає перетворення середовищного простору на об'єкт, який засобами посилення в ньому різних змістових аспектів має підвищити гармонійну атмосферу коворкінг-центру, що сприяє високому рівню працездатності.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні специфіки дизайну інтер'єру коворкінг-центрів у контексті створення унікальної робочої атмосфери крізь призму феномену середовищного простору; проаналізувати психосоціальні, корпоративні та фізичні аспекти дизайну інтер'єру.

Виклад матеріалу дослідження

У 2005 р. у Сан-Франциско фрілансерами, за ініціативи програміста Б. Ньюберга, було орендовано велике приміщення в офісній будівлі, придбано необхідну для роботи техніку спільного користування з метою поєднання позитивних характеристик офісної роботи та фрілансу й відкрито простір «Nat Factory». Новаторська схема організації робочих місць (у спільному офісі паралельно працює певна кількість фрілансерів і стартап-команд) (Харченко, 2016, с. 43) отримала назву «9 to 5 group», а невдовзі популяризувалася в багатьох країнах світу як «коворкінг» (від «co-working» – спільно працюючі). На думку дослідників, поширення коворкінг-просторів було експоненціальним у всьому світі, паралельно з поширенням глобальної кризи (Mariotti et al., 2017, p. 50).

Коворкінг-простір розглядається в науковому світі як потенційний «пришвидчувач інтуїтивної прозорливості», призначений для прийому творчих людей та підприємців, які прагнуть подолати ізоляцію та знайти дружнє середовище, що може посприяти зустрічам та співробітництву (Moriset, 2014, p. 5). Відповідно до поширених гіпотез спільне користування одним і тим самим простором може забезпечувати співтовариство для тих категорій робітників (наприклад, фрілансерів, яким в іншому випадку не сподобався б реляційний компонент, що асоціюється із традиційним корпоративним офісом). Водночас реляційна та географічна близькість у нових робочих просторах може посприяти обміну інформацією та бізнес-можливостям (Paggiò, 2015, p. 263).

На думку Є. Борисенка (2016, с. 64), коворкінг є сучасною альтернативою офісу для віддалених співробітників, фрілансерів та підприємців. Дослідник акцентує, що ідея «коворкінга», як проміжного простору між роботою з дому та використанням окремого офісу, полягає в тому, що в цій відносно новій моделі роботи учасники використовують загальний простір, в якому розміщено кілька робочих місць для діяльності, але при цьому залишаються вільними й незалежними. Коворкінг-простір розглядається як простір з обладнаними робочими місцями, що здаються в оренду будь-кому.

А. Алієв (Алиев и др., 2017, с. 873) наголошує, що формування коворкінг-центру відбувається за правилом трьох «і»: «interiors» (інтер'єр), «instruments» (інструменти), «interactions» (взаємодія).

Зазвичай єдиний простір коворкінг-центру поділяється на кілька внутрішніх просторів:

- робочий простір (тиха зона для роботи);
- подієвий простір (зона заходів та подій);
- конференц-зал (зона перемовин);
- простір для відпочинку (зона відпочинку та кухня) (Шевченко, 2012, с. 39-41).

Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, таких як Web 2.0, особисті мобільні пристрої, дані з відкритим висхідним кодом, принтери нового покоління та ін. посприяли змінам у способах та місцях виконання роботи. Пов'язане з цим зростання кількості творчих і цифрових робітників, а також наступне поширення коворкінг-просторів і виробничих просторів викликали різноманітні ефекти, включно зі змінами урбаністичного простору (пришвидшують регенерацію міст), в економіці та суспільстві (сприяє передаванню знань, неформального досвіду, взаємодії і співробітництву).

За даними дослідників, коворкінг-простори розміщені по всьому світу, переважно в мегаполісах з розвинутою економікою, для яких характерна висока динамічність і космополітичність міського середовища, що приваблює і науковців, і представників творчих та цифрових галузей (Moriset, 2014). Неабиякого розвитку коворкінг-простори набули в другій половині 2010-х рр. в Україні, передусім у Києві – місті, що є зосередженням інновацій, у якому фірми потребують присутності інших творчих компаній, котрі взаємозбагачують ідеї засобами формального й неформального обміну інформацією. Одним із найпопулярніших київських коворкінг-центрів є «Creative Quarter» із кількома локаціями. Дизайнерами інтер'єру центру створено атмосферу, що надихає працівників на продуктивну працю.

Проблематика взаємодії середовища й предмета, створення «просторової атмосфери», що впливає на почуття, відчуття та думки зануреної в неї людини, набувають особливого значення в контексті розвитку коворкінг-центрів.

Поняття «середовище» в дизайні розуміється як «оточення будь-чого / будь-кого, сукупність речей, барв, елементів ландшафту, природних або фізичних умов, серед яких знаходиться даний предмет, особистість» (Смекалов, 2013, с. 13); «сукупність, цілісність усіх компонентів і характеристик матеріально-просторових та емоційно-художніх умов існування людства» (Смекалов, 2013, с. 13).

У процесі аналізу особливостей дизайну інтер'єру коворкінг-центрів у цьому дослідженні використано термін «середовищний простір», який позначає приватний випадок простору – протяжний неоднорідний матеріалізований початок, де цілісність є первинною та домінує над розчленованістю, а складові елементи не підлягають відокремленню, ізольованому розгляду. Середовищний простір виступає як сукупність простору та речового наповнення, якому властивий пріоритет злиття, і не лише як комплекс фізичних умов, але й як система духовних сенсів сприяє пануванню емоційного начала над раціональним, синтетичного над аналітичним (Смекалов, 2013, с. 14).

У контексті специфіки дослідження важливими є ідеї американського психолога Дж. Гібсона (Гібсон, 1988, с. 46), відповідно до яких середовище, створюючи сприятливі можливості, впливає на формування, розвиток і реалізацію здібностей особистості, а також естонського дослідника М. Хейдметса, який стверджував, що становлення власного «Я», процес персоналізації середовища та взаємодія за типом суб'єкт-суб'єкт відбувається внаслідок ідентифікації об'єктів середовища (Heidmets et al., 2019, р. 9).

На думку Є. Єфімової (Єфімова & Хачатуров, 2012, с. 112), оскільки інтер'єр простору завжди залежить від аудиторії та галузі її робочої діяльності – творчої, технічної або наукової, – оформлення інтер'єру коворкінг-центру може бути і нестандартним та яскравим (наприклад, для художників, дизайнерів), і стриманим, класичним, наближеним до офісного (наприклад, для програмістів, перекладачів та ін.).

С. Куглер (Kugler, 2007, р. 146) стверджує, що атмосфера простору в дизайні інтер'єру може виникати завдяки відповідному формуванню її складових елементів, а саме: простору, текстури, лінії, форми, освітлення, температури, звуку, свіжості, архітектурного стилю. Сучасний дизайн інтер'єру характеризується різноманітністю та гнучкістю акцентів.

Орієнтація діяльності дизайнера в контексті створення гармонійного середовищного простору коворкінг-центрів спрямована на врахування психосоціальних (статус, персоналізація, конфіденційність), корпоративних (мобільність, стійкість, образ) та фізичних (доступність, природність, баланс або кінестетика, запах, тактильні відчуття та ін.) аспектів.

У процесі створення необхідної робочої атмосфери в дизайні інтер'єру коворкінг-простору особливого значення набувають такі фізичні аспекти, як:

- баланс або кінестетика: реакція людського тіла на рух у просторі (наприклад, перехід з килимового покриття на мармурову підлогу, підйом на кілька сходинок або підйом зі стільця – це дії, що вимагають змін у м'язових реакціях тіла); гармонійний дизайн забезпечує вільне пересування меблів

та людини довкола них, а також урахування маршрутів руху, що надають достатньо місця для відчуття комфорту;

– запах: відповідно до специфіки людського організму, на відміну від інших сенсорних стимулів, що спочатку проходять через мозок, запах одразу потрапляє у кровотік – завдяки зазначеній властивості конкретний запах створює атмосферу, яку неможливо передати ані звуком, ані зображенням;

– тактильні відчуття: для створення гармонійної атмосфери коворкінг-центру важливим є правильний вибір фактури внутрішнього оздоблення стін і стелі, дверей та меблів, а також їхній візуальний вигляд, оскільки людський мозок поєднує відчуття з пам'яттю та уявленням;

– слух: звук має вирішальне значення на робочому місці, оскільки створює цінне відчуття контексту, часу й місця, проте досягти правильного балансу вельми складно – більша частина фізичного дизайну належить до керування звуками, зокрема, контролю над шумами, які не повинні заважати творчості (передусім пониження рівня звуків завдяки використанню килимів та інших абсорбуючих шуми поверхонь; встановлення спеціальних вікон та безшумного обладнання);

– бачення: візуальний огляд простору коворкінг-центру надає людині відомості про його розмір, розташування та способи пересування; у невеликому просторі одна людина може відчувати психологічний тиск, а команда в занадто великому просторі, навпаки, може стати більш згуртованою; людина реагує на яскраве освітлення, барвисті кольори та гру води у фонтані, помічає зручні меблі, найновіші технології; відповідно візуальний дизайн кабінету допомагає працівнику несвідомо вирішувати, у якому просторі він зможе плідно працювати;

– колір: важливий складник образу, що впливає на мотивацію і працездатність, оскільки колір впливає на сприйняття людиною простору та реакції на нього. Колір, який бачить людина, – це світло, відображене від поверхні, тому кілька об'єктів однакового кольору, але з різною геометричною текстурою виглядають і сприймаються по-різному в різних ситуаціях. Креативне використання гри кольору є ефективним способом розширення простору, створення стилю, формування позитивного настрою співробітників та ін. (наприклад, світлі кольори візуально збільшують простір; темні – поглинають світло і роблять простір меншим і затишним; теплі кольори – привносять візуальну теплоту в простір, а холодні, зокрема синій та зелений, розслаблюють і освіжають; натуральні кольори – теплі, приємні живі; нейтральні кольори – чорний, білий та проміжні відтінки можуть виглядати досить стерильними, але в поєднанні з іншими кольорами – ефективні й позачасові).

Коворкінг-простори структуровані в такий спосіб, щоб створювати плюралістичні рішення для основних офісних потреб (зустріч, робота, спілкування для людей різних професій).

Аналізуючи елементи широкого спектру галузей матеріально-художньої культури, що безпосередньо формують предметно-візуальну реальність людини, у процесі розроблення інтер'єру коворкінг-центру дизайнер поєднує цінності способу життя та культури з традиційними художньо-естетичними рішеннями просторових завдань.

Висновки

Дослідження виявило, що дизайн інтер'єру коворкінг-центрів впливає на світосприйняття, настрої та працездатність особистості й розробляється з метою створення специфічної атмосфери відповідно до основних потреб відвідувачів і форми їхньої діяльності, реалізуючись завдяки схемі функціонального покращення, естетичного збагачення та поліпшення психології внутрішнього простору. У процесі формування реального середовища коворкінг-центру дизайнер синтезує візуальний, психологічний і діяльнісний контексти, декларуючи комплексність існування людини та її оточення.

Атмосфера коворкінг-простору відповідно до специфіки дизайну – це сенсорна властивість, що випромінює конкретний простір, безпосередня форма фізичного сприйняття, що розпізнається людиною через емоційну чуттєвість.

Середовищний підхід до проектування дизайну інтер'єру коворкінг-простору полягає у виявленні уваги та врахуванні потреб, звичок і переваг користувачів (орендаторів) центру, у прагненні покращити відповідність професійної особистості й навколишнього середовища, морального задоволення та емоційної прив'язаності до місця.

Список використаних джерел

- Алиев, А. А., Екимова, К. В., & Слепов, В. А. (2017). Методы государственной финансовой политики регулирования инновационного развития компаний. *Финансы и кредит*, 23(15), 869-881.
- Борисенко, Е. В. (2016). Пространство коворкинга: методологические аспекты изучения. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии*, 3(33), 62-71.
- Гибсон, Дж. (1988). Экологический подход к зрительному восприятию (М. Сокольская, пер.). Прогресс.
- Ефимова, Е. С., & Хачатуров, А. Е. (2012). Художественные (творческие) мастерские как сегмент малого бизнеса. *Успехи в химии и химической технологии*, 26(8), 110-113.
- Олешко, О. П., & Петровська, Ю. Р. (2018). Використання елементів фітодизайну при формуванні інтер'єрів центрів коворкінгу. *Архітектурний вісник КНУБА*, 14-15, 143-153.
- Радченко, Ю., & Шмельова, О. (2018). Особливості формування дизайну інтер'єру коворкінг-центрів на базі ВНЗ. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XVII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, Київ (Т. 1, с. 442-443). КНУТД.
- Смекалов, И. В. (2013). *Эстетические принципы живописи в проектной культуре средового дизайна*. Оренбургский государственный университет.
- Харченко, В. С. (2016). Культура фриланса: компоненты и принципы организации. *Метеор-Сити*, 5, 42-46.
- Шевченко, Е. Г. (2012). Эволюция технопарков в системе государственной поддержки малого инновационного предпринимательства. *Всероссийский журнал научных публикаций*, 1(11), 39-41.
- Шмельова, О. С., Сафронова, О. О., Булгакова, Т. В., & Синицька, М. О. (2019). Особливості дизайну просторів сучасних коворкінгів залежно від їх функціонального призначення. *Art and Design*, 4, 119-131.
- Bizzarri, C. (2010). The Emerging Phenomenon of Coworking. A Redefinition of Job Market in the Networking Society. In K. Muller, S. Roth, & M. Zak (Eds.), *Social Dimension of Innovation* (pp. 195-206). Linde.
- Heidmets, M. E., Durmanov, V. Yu., & Liik, K. A. (2019). Apartments and Offices: How to Satisfy Both Planners and Users? *Psychology. Journal of the Higher School of Economics*, 16(1), 7-26. <https://doi.org/10.17323/1813-8918-2019-1-7-26>.
- Kugler, C. (2007). Interior Design Considerations and Developing the Brief. In K. Latimer & H. Niegaard (Eds.), *IFLA Library Building Guidelines: Developments & Reflections* (pp. 144-172). K. G. Saur.
- Mariotti, I., Pacchi, C., & Di Vita, S. (2017). Coworking Spaces in Milan: Location Patterns and Urban Effects. *Journal of Urban Technology*, 24(3), 47-66. <https://doi.org/10.1080/10630732.2017.1311556>.
- Moriset, B. (2014). Building new places of the creative economy. The rise of coworking spaces. In *Proceedings of the 2nd Geography of Innovation International Conference*, Utrecht, The Netherlands. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00914075/document>.
- Parrino, L. (2015). Coworking: Assessing the Role of Proximity in Knowledge Exchange. *Knowledge Management Research & Practice*, 13(3), 261-271.

References

- Aliiev, A. A., Ekimova, K. V., & Slepov, V. A. (2017). Metody gosudarstvennoi finansovoi politiki regulirovaniya innovatsionnogo razvitiya kompanii [Methods of State Financial Policy of Regulation of Innovative Development of Companies]. *Finance and Credit*, 23(15), 869-881 [in Russian].
- Bizzarri, C. (2010). The Emerging Phenomenon of Coworking. A Redefinition of Job Market in the Networking Society. In K. Muller, S. Roth, & M. Zak (Eds.), *Social Dimension of Innovation* (pp. 195-206). Linde [in English].
- Borisenko, E. V. (2016). Prostranstvo kovorkinga: metodologicheskie aspekty izucheniya [Coworking Space: Methodological Aspects of the Study]. *Science Journal of Volgograd State University. Philosophy. Sociology and Social Technologies*, 3(33), 62-71 [in Russian].
- Efimova, E. S., & Hachaturov, A. E. (2012). Hudozhestvennyye (tvorcheskije) masterskie kak segment malogo biznesa [Art (Creative) Workshops as a Segment of Small Business]. *Uspekhi v khimii i khimicheskoi tekhnologii*, 26(8), 110-113 [in Russian].
- Gibson, J. (1988). *Ekologicheskii podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu* [The Ecological Approach to Visual Perception] (M. Sokol'skaya, Trans.). Progress [in Russian].
- Heidmets, M. E., Durmanov, V. Yu., & Liik, K. A. (2019). Apartments and Offices: How to Satisfy Both Planners and Users? *Psychology. Journal of the Higher School of Economics*, 16(1), 7-26. <https://doi.org/10.17323/1813-8918-2019-1-7-26> [in English].
- Kharchenko, V. S. (2016). Kul'tura frilansa: komponenty i printsipy organizatsii [Freelance culture: components and principles of organisation]. *Meteor-Siti*, 5, 42-46 [in Russian].

- Kugler, C. (2007). Interior Design Considerations and Developing the Brief. In K. Latimer & H. Niegaard (Eds.), *IFLA Library Building Guidelines: Developments & Reflections* (pp. 144-172). K. G. Saur [in English].
- Mariotti, I., Pacchi, C., & Di Vita, S. (2017). Coworking Spaces in Milan: Location Patterns and Urban Effects. *Journal of Urban Technology*, 24(3), 47-66. <https://doi.org/10.1080/10630732.2017.1311556> [in English].
- Moriset, B. (2014). Building new places of the creative economy. The rise of coworking spaces. In *Proceedings of the 2nd Geography of Innovation International Conference*, Utrecht, The Netherlands. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00914075/document> [in English].
- Oleshko, O. P., & Petrovska, Yu. R. (2018). Vykorystannia elementiv fitodyzainu pry formuvanni interieriv tsentriv kovorkinhu [The Use of Phytodisign Elements in Formation of Coworking Centers' Interiors]. *Architectural Bulletin of KNUCA*, 14-15, 143-153 [in Ukrainian].
- Parrino, L. (2015). Coworking: Assessing the Role of Proximity in Knowledge Exchange. *Knowledge Management Research & Practice*, 13(3), 261-271 [in English].
- Radchenko, Yu., & Shmelova, O. (2018). Osoblyvosti formuvannia dyzainu interieru kovorkinh-tsentriv na bazi VNZ [Features of Interior Design of Coworking Centers on the Basis of Universities]. In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi [Scientific Developments of Youth at the Present Stage]*, Abstracts of Papers of the XVII All-Ukrainian Scientific Conference of Young Scientists and Students, Kyiv (Vol. 1, pp. 442-443). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Shevchenko, E. G. (2012). Evolyutsiya tekhnoparkov v sisteme gosudarstvennoi podderzhki malogo innovatsionnogo predprinimatel'stva [Evolution of Technoparks in the System of State Support for Small Innovative Entrepreneurship]. *Vserossiiskii zhurnal nauchnykh publikatsii*, 1(11), 39-41 [in Russian].
- Shmelova, O. Ye., Safronova, O. O., Bulhakova, T. V., & Synytska, M. O. (2019). Osoblyvosti dyzainu prostoriv suchasnykh kovorkinhiv zalezho vid yikh funktsionalnogo pryznachennia [Peculiarities of Design of Modern Coworking Spaces Depending on their Functional Purpose]. *Art and Design*, 4, 119-131 [in Ukrainian].
- Smekalov, I. V. (2013). *Esteticheskie printsipy zhivopisi v proektnoi kul'ture sredovogo dizaina [Aesthetic Principles of Painting in the Design Culture of Environmental Design]*. Orenburg State University [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 30.11.2020

**СПЕЦИФИКА ИНТЕРЬЕРА
СРЕДЫ СОВРЕМЕННЫХ
КОВОРКИНГ-ЦЕНТРОВ**

Приходько Ксения Александровна
Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи – выявить специфику дизайна интерьера коворкинг-центров в контексте создания уникальной рабочей атмосферы сквозь призму феномена средового пространства; проанализировать психосоциальные, корпоративные и физические аспекты дизайна интерьера. Методология исследования. В статье применены такие методы: обобщения и систематизации научно-теоретических сведений по проблематике дизайна коворкинг-центров, структурно-функционального анализа средового пространства, анализа среды как категории дизайна интерьера коворкинг-пространства, системный метод, которые поспособствовали исследованию различных элементов дизайна во взаимосвязи, как составляющих единого целого. Научная новизна. Выявлены особенности дизайна интерьера коворкинг-центров в контексте создания уникальной рабочей атмосферы сквозь призму феномена средового пространства; рассмотрено средовое пространство коворкинг-центра в контексте влияния на формирование, развитие и реализацию способностей личности; проанализированы психосоциальные, корпоративные и физические аспекты дизайна интерьера коворкинг-пространства. Выводы. Выявлено, что дизайн интерьера коворкинг-центров влияет на мировосприятие, настроение и работоспособность личности, что он разрабатывается с целью создания специфической атмосферы соответственно основным потребностям посетителей и форме их деятельности, реализуясь благодаря схеме функционального улучшения, эстетического обогащения и улучшения психологии внутреннего пространства. В процессе формирования реальной среды коворкинг-центра дизайнер синтезирует визуальный, психологический и деятельностный контексты, декларируя комплексность существования человека и его окружения. Средовый подход к проектированию дизайна интерьера коворкинг-пространства предусматривает учет потребностей, привычек и преимуществ пользователей (орендаторов) центра,

улучшения соответствия профессиональной личности и окружающей среды, нравственного удовлетворения и эмоциональной привязанности к месту.

Ключевые слова: коворкинг-центр; средовое пространство; дизайн интерьера; пространственная атмосфера

**INTERIOR DESIGN KEY FEATURES
FOR MODERN COWORKING CENTRE
ENVIRONMENT**

Kseniia Prykhodko

PhD student,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the specifics of the interior design of coworking centres in the context of creating a unique working atmosphere through the phenomenon of environmental space; to analyse psychosocial, corporate and physical aspects of interior design. Research methodology. The article applies the methods of generalisation and systematisation of scientific and theoretical information on the design issues of coworking centres; a method of structural and functional analysis of the environment; a method for analysing the environment as a category of interior design for coworking space; a systemic method that contributed to the analysis of various design elements in interrelation that are integral parts, etc. Scientific novelty. The article examines the features of the interior design of coworking centres through the phenomenon of environmental space; the environmental space of the coworking centre is considered in the context of the influence on the formation, development and realisation of personality abilities; analysed psychosocial, corporate and physical aspects of coworking space interior design. Conclusions. The study revealed that the interior design of coworking centres affects the worldview, mood and performance of the individual and is developed to create a specific atmosphere following the basic needs of visitors and the form of their activities, being realised through the scheme of functional improvement, aesthetic enrichment and improvement of the psychology of the internal space. In the process of shaping the real environment of a coworking centre, the designer synthesises visual, psychological and activity contexts, declaring the complexity of the existence of a person and their environment. An environmental approach to designing the interior design of a coworking space offsets the needs, habits and preferences of users (tenants) of the centre, improving the correspondence of professional personality and the environment, moral satisfaction and emotional attachment to the place.

Keywords: coworking centre; environmental space; interior design; spatial atmosphere

Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

43

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Юрій Горбань / Yuri Horban

Літературний редактор / Literary editor
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Вероніка Степко / Veronika Stepko

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych

Дизайн обкладинки / Cover design
Юлія Єцкало / Yuliia Yetskalo

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

Підписано до друку: 27.12.2020. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 23,72. Обл.-вид. арк. 22,28.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4545

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014