

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

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

45

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2021

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 № 7 від 15.11.2021 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 Миколаша 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); **Мартина 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** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (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** – д-р 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 Розадовські** – 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 Співак** – 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); **Марцена 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, Index Copernicus, ERH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, 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 КВ № 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, 2021
© Автори статей, 2021

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 № 7 от 15.11.2021 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 Адамоне – д-р хабилитованный, проф., Университет Миколаса 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 хабилитованный гуманитарных наук, проф., Гданский университет (Польша); *Анастасия Варивончик* – д-р искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (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 Трасос-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 Пидытская* – д-р 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 хабилитованный гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент Варшавской Вшехници (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 Брюкко* – 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, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, 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 специальности: 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.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

За точность изложенных фактов и корректность цитирования ответственность несет автор

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2021
© Авторы статей, 2021

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. 7 dated 15.11.2021)*

Editor-in-Chief

Oleksandr Bezruchko – DSc in 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** – DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadieieva** – DSc in Art Studies, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – DSc in 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** – DSc in Art Studies, Professor, Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Ukraine); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – DSc in Education, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wsztechnica 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** – DSc in Art Studies, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – DSc in 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 Varyvonchuk** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

Chief of Editorial Council

Mykhailo Poplavskiy – DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Members of Editorial Council

Olga Bench – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Nadiia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – DSc in 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, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernaadsky 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”, 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, 2021
© Authors, 2021

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Зінченко А. Г., Голіус В. А., Левадний О. М.</i>	Піктограма: історіографічний аспект та сучасний розвиток	11
<i>Маммадова Ф.</i>	Особливості втілення фігури ромба в азербайджанському орнаментальному мистецтві	18
<i>Пучков А. О.</i>	Художня мова контемпорарі як форма візуального зауму: до постановки проблеми	23
<i>Резнікова К. І.</i>	Процес становлення національної самосвідомості в живописі Казахстану	34
<i>Школьна О. В.</i>	Пашотниці та кодлери в європейському фарфори-фаянсі	46

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Миславський В. Н., Безручко О. В.</i>	Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років	54
<i>Морєва Є. О., Маслов-Лисичкін А. О.</i>	Аудіовізуальний контент документу Делліла Занука «Найдовший день»	59

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Асталош Г. Л.</i>	Творча діяльність Йене Губаї в контексті історії угорського камерно-інструментального мистецтва кінця XIX – початку XX ст.	66
<i>Бондаренко А. І.</i>	До проблеми «монокультурності» в музиці	73
<i>Варданян О. А.</i>	Роль інтонаційних зв'язків в об'єднанні циклічної композиції концерту для фортепіано з оркестром Бориса Дубоссарського	79
<i>Граб У. Б.</i>	Музичний профіль роману Агати Крісті «Хліб геніїв»	86
<i>Корякін О. О.</i>	Прийоми використання штучної реверберації у сучасній звукорежисурі	93
<i>Кречко Н. М.</i>	Інформаційно-комунікаційні дистанційні технології в музичній освітній практиці	100
<i>Макаревич А. А.</i>	Концерт а-moll для фортепіано з оркестром С. Людкевича — віднайдений зразок першого українського фортепіанного концерту	107
<i>Молчанова Т. О.</i>	Музична творчість Дори Пеячевич як феномен пізньоромантичного стилю	116
<i>Петришина Т. В.</i>	Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства	124

<i>Рой Є. Є.</i>	Музичний універсалізм композитора Ігора Шамо та його віддзеркалення у багатожанровій творчості митця (друга половина ХХ століття)	133
<i>Симеонова Ю. В.</i>	Оперна музика українських композиторів у виконанні диригента Костянтина Симеонова	141
<i>Сінельніков І. Г., Сінельнікова В. В.</i>	Народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках	148
<i>Сітнікова І. П.</i>	Творча особистість як об'єкт наукового дослідження в галузі естрадного музичного мистецтва	156

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Гринишина М. О.</i>	Сценічний перформанс у системі нового гуманітарного знання	167
<i>Кундеревич О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б.</i>	Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин)	174
<i>Лук'яненко К. О.</i>	Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект	183
<i>Малярчук К. Г.</i>	Грим і маска як структурні складники сценічного образу	191
<i>Сорока М. В.</i>	Специфіка театральної інсценізації творів В. Винниченка наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.	199

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Джафарова Е.</i>	Роль освітніх процесів у формуванні нових тенденцій азербайджанського народного сценічного танцю на початку ХХІ століття	211
<i>Ткаченко І. О.</i>	Балетмейстерська діяльність Іржі Киліана: від балетної сцени до кінотанцю	218

ДИЗАЙН

<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В.</i>	Міждисциплінарність неопластицизму на прикладі проєктної діяльності Томаса Герріта Рітвельда	224
<i>Жданович Ю. А.</i>	Мімесис і поїєсис у формуванні сільського предметного середовища ХХ століття на слов'яно-романському пограниччі України	233
<i>Литвиненко Н. М., Пенчук О. П., Лавренюк О. О., Морозова А. В.</i>	Весільне жіноче вбрання у традиції та сьогоденні	241
<i>Походенко К. Р.</i>	Стала мода як предмет наукових досліджень	249
<i>Ясенев О. П., Дубовий О. В.</i>	Образне мислення як чинник розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей	257

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Зинченко А. Г., Голиус В. А., Левадный А. Н.</i>	Пиктограмма: историографический аспект и современное развитие	11
<i>Маммадова Ф.</i>	Особенности воплощения фигуры ромба в азербайджанском орнаментальном искусстве	18
<i>Пучков А. А.</i>	Художественный язык контемпорари как форма визуальной зауми: к постановке проблемы	23
<i>Резникова Е. И.</i>	Процесс становления национального самосознания в живописи Казахстана	34
<i>Школьная О. В.</i>	Пашотницы и кодлеры в европейском фарфоре-фаянсе	46

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Миславский В. Н., Безручко А. В.</i>	Становление приключенческого жанра в украинском кинематографе первой половины 1920-х годов	54
<i>Морева Е. А., Маслов-Лисичкин А. О.</i>	Аудиовизуальный контент докудраны Деррила Занука «Самый длинный день»	59

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Асталош Г. Л.</i>	Творческая деятельность Йене Хубай в контексте истории венгерского камерно-инструментального искусства конца XIX – начала XX в.	66
<i>Бондаренко А. И.</i>	К проблеме «монокультурности» в музыке	73
<i>Варданян А. А.</i>	Роль интонационных связей в объединении циклической композиции концерта для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского	79
<i>Граб У. Б.</i>	Музыкальный профиль романа Агаты Кристи «Хлеб гениев»	86
<i>Корякин А. А.</i>	Приёмы использования искусственной реверберации в современной звукорежиссуре	93
<i>Кречко Н. М.</i>	Информационно-коммуникационные дистанционные технологии в музыкальной образовательной практике	100
<i>Макаревич А. А.</i>	Концерт a-moll для фортепиано с оркестром С. Людкевича — найденный образец первого украинского фортепианного концерта	107
<i>Молчанова Т. О.</i>	Музыкальное творчество Доры Пеячевич как феномен позднеромантического стиля	116
<i>Петришина Т. В.</i>	Найденные духовные концерты Д. Бортиянского в контексте традиций сольного вокального исполнительства	124

<i>Рой Е. Е.</i>	Музыкальный универсализм композитора Игоря Шамо и его отражение в многожанровом творчестве автора (вторая половина XX столетия)	133
<i>Симеонова Ю. В.</i>	Оперная музыка украинских композиторов в исполнении Константина Симеонова	141
<i>Синельников И. Г., Синельникова В. В.</i>	Народно-музыкальная традиция в современных сценических практиках	148
<i>Ситникова И. П.</i>	Творческая личность как объект научного исследования в области эстрадного музыкального искусства	156
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО		
<i>Гринишина М. А.</i>	Сценический перформанс в системе нового гуманитарного знания	167
<i>Кундеревиц Е. В., Кириленко Е. М., Бенюк О. Б.</i>	Имерсивность как художественная стратегия начала XXI века (анализ театрального опыта и его философских основ)	174
<i>Лукьяненко Е. А.</i>	Инклюзивный театральный спектакль: типологический аспект	183
<i>Малярчук Е. Г.</i>	Грим и маска как структурные составляющие сценического образа	191
<i>Сорока М. В.</i>	Специфика театральной инсценизации произведений В. Винниченко в конце XX – начале XXI ст.	199
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО		
<i>Джафарова Э.</i>	Роль образовательных процессов в формировании новых тенденций азербайджанского народного сценического танца в начале XXI века	211
<i>Ткаченко И. А.</i>	Балетмейстерская деятельность Иржи Килиана: от балетной сцены до кинотанца	218
ДИЗАЙН		
<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В.</i>	Междисциплинарность неопластицизма на примере проектной деятельности Томаса Геррита Ритвельда	224
<i>Жданович Ю. А.</i>	Мимезис и пойесис в формировании сельской предметной среды XX века на славяно-романском пограничье Украины	233
<i>Литвиненко Н. Н., Пенчук А. П., Лавренюк О. А., Морозова А. В.</i>	Свадебная женская одежда в традиции и современности	241
<i>Походенко Е. Р.</i>	Устойчивая мода как предмет научных исследований	249
<i>Яснев О. П., Дубовой А. В.</i>	Образное мышление как фактор развития профессионального мастерства у студентов художественных специальностей	257

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Andrii Zinchenko, Valentyn Holius, Oleksandr Levadnyi</i>	Pictogram: Historiographic Aspect and Contemporary Development	11
<i>Farida Mammadova</i>	Features of the Implementation of the Rhombus Figure in Azerbaijan Ornamental Art	18
<i>Andrii Puchkov</i>	Artistic Language of Contemporary as a Form of Visual Zaum: to the Problem Statement	23
<i>Ekaterina Reznikova</i>	The Process of Formation of National Identity in the Painting of Kazakhstan	34
<i>Olha Shkolna</i>	European Porcelain and Faience: Egg Poachers and Coddlers	46

AUDIOVISUAL ARTS

<i>Volodymyr Myslavskiy, Oleksandr Bezruchko</i>	Formation of the Adventure Genre in Ukrainian Cinema of the First Half of the 1920s	54
<i>Yevheniia Morieva, Andrii Maslov-Lysychkin</i>	Audiovisual Content of Darryl Zanuck's Docudrama <i>The Longest Day</i>	59

MUSIC

<i>Gabriella Astalosh</i>	Jeno Hubay's Creative Work in the Context of the History of Hungarian Chamber and Instrumental Art in the Late 19 th – Early 20 th Centuries	66
<i>Andrii Bondarenko</i>	On Monoculturalism Issue in Music	73
<i>Alyona Vardanyan</i>	The Role of Intonation Connections in Combining the Cyclic Composition of the Concerto for Piano and Orchestra by Boris Dubossarsky	79
<i>Uliana Hrab</i>	Musical Profile of Agatha Christie's Novel, <i>Giant's Bread</i>	86
<i>Oleksii Koriakin</i>	Techniques for Using Artificial Reverberation in Modern Sound Engineering	93
<i>Nataliia Krechko</i>	Information and Communication Remote Technology in Music Education Practice	100
<i>Andrii Makarevych</i>	Piano Concerto in A Minor for Piano and Orchestra by Stanyslav Liudkevych — a Detected Sample of the First Ukrainian Piano Concerto	107
<i>Tetiana Molchanova</i>	The Musical Work of Dora Pejačević as a Phenomenon of the Late-Romantic Style	116
<i>Tetiana Petryshyna</i>	Found Sacred Concerts of D. Bortniansky in the Context of the Traditions of Solo Vocal Performance	124

CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 45 • ISSN 2616-4183 (Online)

<i>Yevhenii Roi</i>	Musical Universalism of the Composer Ihor Shamo and Its Reflection in the Author's Multigenre Work (Second Half of the 20 th Century)	133
<i>Yuliia Symeonova</i>	Opera Music of Ukrainian Composers Performed by Conductor Kostiantyn Symeonov	141
<i>Ivan Sinelnikov, Valentyna Sinelnikova</i>	Folk Music Tradition in Contemporary Performing Practices	148
<i>Inna Sitnikova</i>	Creative Personality as a Matter For Scientific Inquiry in the Field of Pop Music	156

PERFORMING ARTS

<i>Maryna Grynyshyna</i>	Stage Performance in the System of New Humanitarian Knowledge	167
<i>Olena Kunderevych, Kateryna Kyrylenko, Olesia Beniuk</i>	Imersiveness as the Twenty-First-Century Art Strategy (Analysis of Theatre Experience and Its Philosophical Bases)	174
<i>Kateryna Lukianenko</i>	Inclusive Theatre Performance: a Typological Aspect	183
<i>Kateryna Maliarchuk</i>	Makeup and Mask as Structural Components of the Stage Image	191
<i>Maryna Soroka</i>	The Special Features of the Theatrical Dramatisation of V. Vynnychenko's Works in the Late 20 th and Early 21 st Centuries	199

CHOREOGRAPHY

<i>Eteri Jafarova</i>	The Role of Educational Processes in the Formation of New Trends in Azerbaijan's Folk Stage Dance in the Beginning of the Twenty-First Century	211
<i>Iryna Tkachenko</i>	Jiří Kylián's Choreographic Work: from the Ballet Stage to the Cinema Dance	218

DESIGN

<i>Nataliia Verhunova, Serhii Verhunov</i>	Neoplasticism Interdisciplinarity on the Example of Thomas Gerrit Rietveld's Designing Practice	224
<i>Yuliia Zhdanovych</i>	Mimesis and Poiesis in the Formation of the Rural Subject Environment of the 20 th Century on the Slavic-Roman Border of Ukraine	233
<i>Nataliia Lytvynenko, Oleksandra PENCHUK, Olha Lavreniuk, Anastasiia Morozova</i>	Women's Wedding Dress in Tradition and Today	241
<i>Kateryna Pokhodenko</i>	Sustainable Fashion as a Subject of Scientific Research	249
<i>Oleh Yaseniev, Oleksii Dubovy</i>	Visual Thinking as a Development Factor of Arts Students' Professional Skills	257

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247254

УДК 76.01:003.212

**ПІКТОГРАМА:
ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ
ТА СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК**Зінченко Андрій Георгійович^{1а},
Голіус Валентин Анатолійович^{2а},
Левадний Олександр Миколайович^{3а}¹Асистент,

ORCID: 0000-0002-3429-070X,

e-mail: zinchenko.andrew.art@gmail.com,

²Асистент,

ORCID: 0000-0001-9116-4665,

e-mail: ottobisma@gmail.com,

³Народний художник України, доцент, професор,

ORCID: 0000-0002-5469-1842,

e-mail: levadnyart@gmail.com,

^аХарківський національний університет

міського господарства імені О. М. Бекетова,

вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, Україна, 61002

Мета статті — узагальнити теоретико-методологічні підходи формування та розвитку піктограм як графічних елементів із різних галузей життєдіяльності людини на сучасному етапі. Методи дослідження. Хронологічний та історико-порівняльний методи сприяли реконструкції основних історичних віх піктографічної мови в часовій послідовності та виявленню сучасних галузей її використання. Метод художньо-композиційного аналізу систематизував деякі проєктні рішення для детального розкриття образного потенціалу піктограм. Метод термінологічного аналізу забезпечив виявлення сучасних термінів для позначення піктограм, зокрема в цифровому середовищі. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні джерел з історіографічного аспекту формування піктограм та їхнього розвитку на сучасному етапі; представленні історичних етапів розвитку піктографічної мови та її трансформації, нових функціональних та естетичних якостей у цифровому середовищі. Висновки. Важливим поштовхом у розвитку піктографії став початок ХХ століття. Активне функціонування школи Баухауз та встановлені цим закладом орієнтири, у тому числі й у графічному дизайні, сформували нову систему піктографічної мови для наочного подання інформації. Професійна діяльність О. Нейрата та Л. Лисицького також активізувала лаконічність, впізнаваність та зрозумілість як основні орієнтири у формуванні піктограм. Кінець ХХ століття ознаменував початок цифрової ери, у якій піктограми не лише посіли одне з провідних місць, але і трансформувалися змістовно й естетично, набули інтерактивності та видозмінилися в графічному виконанні. Піксельна структура відображення на моніторах телефонів, планшетів, комп'ютерів зумовила нові правила формування виразності піктограм. На сучасному етапі найбільший розвиток піктограм забезпечується ігровою індустрією, проте риси цілісності, єдиного стилю та підпорядкованості залишаються основними векторами у формуванні цих графічних елементів, зокрема в гейм-дизайні.

Ключові слова: піктограма; ідеограма; іконка; знак; символ; інфографіка

Вступ

Життя сучасної людини неможливо уявити без піктограм. Як у фізичному, так і в цифровому світі, ці графічні елементи є провідниками, які за період формування й розвитку зазнали певних функціональних та естетичних змін. На сьогодні піктографічна мова стрімко розвивається у різних галузях людської життєдіяльності, зокрема в контексті професійної творчої діяльності.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Здебільшого автори, вивчаючи історіографію в розвитку знаків та піктограм, посилаються на семіотику, розроблену американським філософом ХІХ — початку ХХ століття Чарльзом Сандерсом Пірсом (Charles Sanders Peirce). Семіотика Ч. Пірса (2000) стала темою численних досліджень, зокрема Ферруччіо Россі-Ланді (Ferruccio Rossi-Landi), Томаса Себеока (Thomas Sebeok), Едмунда Рунггальдіра (Edmund Runggaldier) та інших. О. Шепетяк (2014) у своїй праці розглядає триступеневу систему класифікації Ч. Пірса, а також знак у його багатовимірності.

О. Бразговська (Бразговская, 2019) структурно й систематизовано аналізує семіотику, К. Д. Волощук (2010) досліджує піктографіку під різними кутами, а також підкреслює роль Л. Лисицького в розвитку піктографічної мови.

У спільному дослідженні С. Хіранчірачіп, А. Ямазакі та В. Фоюпіку (Hiranchiracheep et al., 2016) розкривають використання кольору в проєктних рішеннях піктограм та особливості його впливу на підсвідомість людей. Одна з головних тез цієї роботи актуалізує значення кольору піктограм під час сприйняття та формування у людини відповідної реакції, особливо в критичних випадках, наприклад, на складному виробництві. У публікації Карлоса Роси (Rosa, 2015) сформульовані підходи до створення піктограм та значків для аеропортів і олімпіад. Також наведена теорія про найкращий метод їхньої побудови — використання модуля та модульної сітки. Представлений матеріал переважно оглядовий і комплексно не відтворює вплив графічних властивостей піктограм на сучасному етапі.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні джерел з історіографічного аспекту формування піктограм та їхнього розвитку на сучасному етапі; представленні історичних етапів розвитку піктографічної мови та її трансформації, нових функціональних та естетичних якостей у цифровому середовищі.

Мета статті

Мета статті — узагальнити теоретико-методологічні підходи формування та розвитку піктограм як графічних елементів із різних галузей життєдіяльності людини на сучасному етапі.

Методи дослідження. Хронологічний та історико-порівняльний методи сприяли реконструкції основних історичних віх піктографічної мови в часовій послідовності та виявленню сучасних галузей її використання. Метод художньо-композиційного аналізу систематизував деякі проєктні рішення для детального розкриття образного потенціалу піктограм. Метод термінологічного аналізу забезпечив виявлення сучасних термінів для позначення піктограм, зокрема в цифровому середовищі.

Виклад матеріалу дослідження

Піктограмою (від лат. *Pictus* — намальований і грец. *Γράμμα* — запис) є знак, що відображає найважливіші та впізнавані риси об'єкта або предмета, на які він вказує, найчастіше в схематичному вигляді; тобто силуетне зображення конкретного предмета. Піктограма орієнтована на миттєве сприйняття її змістовного навантаження, тому ймовірність похибки в асоціаціях має зводитися до мінімуму. Графічне рішення піктограм має бути лаконічним, максимально спрощеним та водночас інформативним. Коли змістовне навантаження є розширеним за значенням, таким, що охоплює явище чи дію, буде йтися вже про ідеограму або піктограму-символ (символьна піктограма). В ідеограмі як різновиді піктограми зображення інтерпретується не буквально, бо ідеограма означає не конкретний предмет, як це здебільшого представлено в піктограмах, а визначений сценарій із певним сенсом. Зображення на піктограмах та ідеограмах схожі за своєю суттю, а основною відмінністю між ними є лише сенс. За семіотикою, за системою Ч. Пірса, піктограми можна поділити на три категорії:

1) іконічні піктограми: знакове зображення об'єкта схоже із самим об'єктом, не абстрактне, тотожність у знаку легко зчитується й розуміється;

2) піктограми-символи (символьні піктограми): знаковому зображенню умовно присвоєний певний, зрозумілий і прийнятий більшістю глядачів (споживачів) сенс, розуміння сенсу знаку не залежить від ступеня абстрагування зображення, іншими словами, ідеограма;

3) піктограми-індекси (індексні піктограми): для знакового зображення характерно «звернення» до об'єкта через емоції і відчуття, сенс повідомлення усвідомлюється, якщо в глядача (споживача) зв'язок вибудовується на рівні підсвідомості (архетипу), наприклад, смайли для чатів і соціальних мереж (Волощук, 2010, с. 131).

Сильним поштовхом у розвитку піктографії став початок ХХ століття, зокрема школа Баухауз (Bauhaus). У той час у розвитку графічного дизайну невід'ємними принципами стали техніка, функція і формоутворення. Під впливом цих орієнтирів у графічному дизайні сформувалася нова система піктографічної мови для графічного представлення соціально-економічної інформації, у сфері політосвіти та загальної освіти, яка сьогодні носить назву інфографіка. Основне завдання цього напрямку — в наочному поданні інформації, зміст якої зрозумілий глядачеві з першого погляду, незалежно від рівня його професійної підготовки.

Наочність і зрозумілість візуалізації даних, побудовані на використанні відомих усім елементів, знаків і форм, є основними принципами інфографіки. У стінах Вищої школи будівництва й художнього конструювання Баухауз першим заговорив про цей напрям графічного дизайну Отто Нейрат (Otto Neurath) на лекції «Ілюстрована статистика та теперішній час». Він же заклав фундамент знакової лаконічності «Міжнародної образотворчої мови» — Ізотайп (Isotype), що була розроблена в співдружності та під час спільного обміну досвідом із художниками, архітекторами і дизайнерами з різних країн, зокрема з одним із найбільших майстрів російського авангарду Ель Лисицьким (Лисенкова, 2020, с. 77).

Головна особливість принципів побудови цієї образотворчої мови полягала в створенні системи наочної візуалізації наукових знань для розвитку візуальної освіти. Графічним оформленням наборів Isotype займався соратник Отто Нейрата — Герд Арнц (Gerd Arntz) — німецький художник-модерніст та графік, який працював у стилі «нова речовинність» та фігуративний конструктивізм. Роботи Г. Арнца — це свого роду піктограми — багатофігурні, складні за композицією, що позначають не елементарні поняття, для яких автор знайшов точну міру графічної умовності й побутової конкретності. Це була спроба створити нову образотворчу мову — графічне есперанто, яке приваблювало багатьох провідних дизайнерів із галузі типографіки. Багато хто цікавився системою Isotype та брав активну участь у її розвитку, наприклад, відомий німецький друкар Ян Чихольд (Jan Tschichold), який рекомендував використовувати в оформленні шрифт Futura.

Актуальність теми нової візуальної мови не згасла й після того, як Інститут Isotype припинив свою діяльність. Найяскравішим прикладом застосування піктограм як візуальної мови комунікацій стала виставка «Навколо Рембрандта» та її однойменний каталог (Around Rembrandt, 1938), у якому, використовуючи фігурні піктограми, О. Нейрат і Г. Арнц представили глядачеві епоху та біографію художника, його творчість, процес створення картин, сюжети й долю живописних полотен іменитого голландця. Цей захід довів спроможність системи Isotype як проекту візуальної освіти. О. Нейрат здійснив гуманістичну спробу зблизити народи, віднайти точки ідеологічних зіткнень та розширити освітні межі для широкого загалу.

Л. Лисицький як майстер і реформатор мистецтва книги широко використовував у творчості геометричні шрифти, фотомонтаж, діаграми й піктограми. Його внесок яскраво продемонстрований в оформленні видання В. Маяковського «Для голосу», оформленні журналу «Річ», у роботах «Супрематична оповідь про два квадрати в 6-ти будівлях», «4 дії», а також у його численних «проунах». Л. Лисицький використовував стилізовані знаки-образи й піктограми як навігаційні елементи, створив строго вивірені типографічні конструкції, призначені не тільки на читання, але й для візуального естетичного сприйняття. У своїй статті «Типографські знаки» (1925) дослідник прямо говорить про те, що «типографічна пластика має своєю оптичною дією виробляти той же ефект, що і голос та жести оратора» (Lissitzky & Lissitzky-Küppers, 1967, с. 356-357), бо візуальне сприйняття має велику вагу в системі пізнання світу.

Л. Лисицький та О. Нейрат через графічне узагальнення й лаконічність подання прагнули створити цілісну систему елементарної символічної мови, як альтернативу до вербальної мови. Дослідники також намагалися передати цю ідею своїм учням, слухачам і соратникам, що заклало основи нового актуального нині напрямку проектної діяльності — інформаційного дизайну.

Друга половина ХХ століття започаткувала епоху комп'ютеризації, у 70-х роках електронні обчислювальні машини стали доступнішими та зрозумілішими у використанні. Того часу з'явилася перша ігрова приставка — Magnavox Odyssey. Поява персонального комп'ютера мала не менш значний цивілізаційний прорив, ніж винахід друкарського верстата в XV столітті або радіо в XIX столітті. Засновник компанії Apple Стів Джобс (Steven Jobs) вигадав і реалізував бізнес-концепцію, змістовним сенсом якої було зробити комп'ютер масовим та долучити до нього споживача, що не володіє мовою програмування, але забезпечити комфорт та необхідні ергономічні показники цього процесу. Саме з цього моменту піктограма розпочала свій шлях у кіберпростір.

Сьюзан Кер (Susan Kare) — магістр витончених мистецтв Нью-Йоркського університету, працювала скульптором у Музеї образотворчих мистецтв Сан-Франциско (Fine Arts Museums of San Francisco, FAMSF). Одного разу з нею зв'язався її друг Енді Херцфельд (Andy Hertzfeld), член першої команди розробників Apple Macintosh. За його замовленням вона зобов'язувалася розробити шрифти та значки (піктограми) для Apple, проте складність полягала в тому, що піктограми мали позначати ситуації, що не мають аналогів у реальному світі, а функціонували лише в цифровому, наприклад, що комп'ютер «зависнув» або файл «битий» (Ромашин, 2019).

Для цієї графічної й одночасно цифрової задачі С. Кер почала зображати іконки в простому блокнути із сіткою 32x32, і, розфарбовуючи квадрати з мозаїчною точністю, вона, по суті, зобразила кожен клітинку в блокнути як піксель на екрані. Ці пікселі об'єднувалися для створення графічно виразних символів із при-

голомшливим рівнем пізнаваності. Завдяки цій графічній техніці С. Кер розробила мінімалістичні, проте зрозумілі та виразні образи. Після свого проєкту з Apple вона й надалі працювала з такими технічними корпораціями як IBM, Microsoft, Facebook та іншими. Її новаторська робота в дизайні піктограм стала величезним проривом та спростувала поширений тоді стереотип, що індустрія технологій призначена лише для діяльності інженерів, а проєкти С. Кер надихнули інших графічних дизайнерів активно працювати в цій та інших суміжних галузях. Із цих проєктних експериментів Сьюзан Кер в Apple почалася нова епоха в розвитку піктограми, саме тоді й увійшло в обіг це слово «іконка», коли піктограма набуває інтерактивності.

Слово «іконка» походить від англ. «Icon» і носить більш сленговий характер, проте цей різновид піктограм у комп'ютерних програмах і мобільних додатках також має зберігати риси пізнаваності та лаконічності. Інтерактивність піктограм передбачала ще вищу швидкість зчитування інформації, а їхнє формотворче рішення мало стати практично непомітним для користувача, перетворившись, по суті, із зображення на одиницю інформації. Усі ці нові вимоги диктувалися маркетингом, який до 2000-х років стає «головним» у ситуації постановки завдань і прийнятті рішень у створенні систем візуальних комунікацій, а саме необхідності такої піктограми вміщуватися у квадрат розміром 32 пікселі. У 2000-х технологічні обмеження, пов'язані зі створенням іконок, почали поширюватися на проєктування логотипів. З розвитком маркетингових технологій сформувався розуміння того, що споживача легше навчити розпізнаванню максимально простого значка, ніж складного й багатослівного.

Отже, законодавцями в цих процесах стають гігантські комунікаційні компанії типу Facebook або Instagram, що й досі формують тренди, у тому числі й в айденітиці. Логотип такої компанії — це максимально простий, легко запам'ятовуваний знак, що витримує будь-яке масштабування, і під час зміни якого не втрачається графічна виразність. Зауважимо, що поняття піктограми вже настільки розширилося та поглибилося в різних галузях, що часом користувачам не завжди зрозуміло, з яким саме графічним елементом вони комунікують. Натиснувши на значок, користувач розуміє, що цей значок відповідає за певну дію, наприклад, відкриває додаток. Усередині додатків розміщені інші значки (піктограми), які виконують уже інші дії, наприклад, зберігають поточний прогрес або процес роботи. Так, піктограми із зображенням дискети позначають збереження файлу або прогресу, а не дискету, а курси інформатики та інші подібні навчальні матеріали вчать запам'ятовувати та інтуїтивно розпізнавати ці знаки. Подібно, як і букви в алфавіті, ми вивчаємо піктограми з їхніми ідеограмами.

На сучасному етапі одним із найрозвинутіших напрямів є створення піктографічної мови в ігровій індустрії, зокрема в гейм-дизайні. Цей процес вимагає цілісного та грамотного підходу, бо добре продумані піктограми оформлюються в різні елементи гри. Вони є частиною візуальної комунікації гри з користувачем, починаючи від її запуску та відображення головного меню; налаштовують ігровий процес; створюють ігрового персонажа; забезпечують процес проходження сценарію за основними (сюжетними) та допоміжними квестами, коли необхідно взаємодіяти з іншими персонажами, вести діалоги, робити передбачений сценарієм вибір.

Важливим чинником у створенні піктограм для тієї чи іншої гри є цілісність, єдиний стиль та підпорядкованість певній системі. Жанрова градація ігор також має значення в цьому випадку, адже формує її змістовне наповнення та певний алгоритм ігрового процесу, від якого залежать способи використання піктограм. Якщо це браузерна гра, що переважно має простий за змістом сюжет, коли необхідно відгадувати слова або складати комбінації із різнокольорових елементів, то в таких випадках візуальна комунікація гри з користувачем не тільки здійснюється з допомогою подібних піктограм, але й вони є головними ігровими елементами, ті ж самі літери для вгадування слова або різнокольорові елементи, які потрібно збирати в певні комбінації. Якщо гра складніша за змістом та структурою, а саме рольова гра (Role playing game, RPG), де алгоритм керування персонажем здійснюється від першої та третьої особи, де потрібно досліджувати оточення, вести діалоги та виконувати інші ігрові дії, піктограми у цьому випадку особливо функціональні. Проте організація їхньої графічної системи значно складніша за браузерні та мобільні ігри. Це багатопланова структура, де піктограми можуть бути ігровим об'єктом у середовищі; відображати об'єкти в інвентарі персонажу; забезпечувати комунікацію персонажа з іншими неігровими персонажами (Non-Player Character, NPC) у цифровому середовищі.

Висновки

У статті з'ясовано стан наукової розробленості процесу формування та розвитку піктограм як графічних елементів на сучасному етапі. Представлено основні історичні віхи у розвитку піктографії, по-

чинаючи з ХХ століття, коли активне функціонування школи Баухауз та встановлені цим закладом орієнтири, в тому числі й у графічному дизайні, сприяли формуванню нової системи піктографічної мови. Основне завдання цього процесу — наочне подання інформації, зрозумілої глядачеві з першого погляду, незалежно від рівня його професійної спеціалізації, що пізніше здобуло назву — інфографіка.

Професійна діяльність О. Нейрата та Л. Лисицького також сприяла активізації лаконічності, впізнаваності та зрозумілості як основних орієнтирів у формуванні піктографії. Кінець ХХ століття ознаменував початок цифрової ери, у якій піктограми не тільки зайняли одне з провідних місць, але і трансформувалися змістовно та естетично. Вони набули інтерактивності, сприяли розширенню функціонального навантаження через безпосередню взаємодію з користувачем, використовувалися як провідники у цифровому світі. Піктограми перетворилися в графічному виконанні, бо піксельна структура відображення на моніторах телефонів, планшетів, комп'ютерів зумовила нові правила формування виразності піктограм. Зокрема компактність, адже піктограма (іконка) має вміщуватися в обмеженому просторі девайсу, особливо під час розроблення інтерфейсів. Не менш важливою є акуратність та чіткість проектних рішень піктограм, їхня графічна вивіреність.

На сучасному етапі найбільший розвиток піктографічної мови забезпечується ігровою індустрією. Так, у гейм-дизайні важливим чинником у створенні піктограм для тієї чи іншої гри є цілісність, єдиний стиль та підпорядкованість певній системі, адже піктограми є не тільки частиною візуальної комунікації гри з користувачем, але й безпосереднім учасником ігрового процесу як елемента ігрового середовища, статичного або динамічного, що забезпечує процес проходження ігрового сценарію.

Подальше дослідження планується спрямувати на поглиблений аналіз розвитку та використання піктограм у віртуальній реальності — створеного технічними засобами світу, що сприймається користувачем з допомогою спеціальних шоломів.

Список використаних джерел

- Бразговская, Е. Е. (2019). *Семиотика. Языки и коды культуры* (2-е изд.). Юрайт.
- Волошук, К. Д. (2010). *Пиктографика в художественной и визуальной культуре* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Алтайский государственный университет].
- Лисенкова, Ю. В. (2020). Принципы Отто Нейрата и Эль Лисицкого как основа преподавания полиграфических дисциплин в Баухазе и Художественной школе Витебска. В *Наука, образование и экспериментальное проектирование*, Материалы международной научно-практической конференции (с. 76-80). Московский архитектурный институт.
- Пирс, Ч. С. (2000). *Избранные философские произведения* (К. Голубович, К. Чухрукидзе, & Т. Дмитрев, пер.). Логос.
- Ромашин, А. (2019, 13 мая). *Пиктограмма или иконка?* Romashin Design School. <https://blog.romashin-design.com/articles/piktoqramma-ili-ikonka.html>
- Шепетяк, О. (2014). Класифікація знаків у семиотиці Чарльза Пірса. *Університетська кафедра*, 3, 129-136.
- Hiranchiracheep, S., Yamazaki, A., & Foypiku, W. (2016). A Preliminary Surveying of the Meaning of Colored Pictogram Instructions for Emergency Settings in Manufacturing. *Procedia Computer Science*, 96, 1528-1534. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.08.199>
- Lissitzky, E., & Lissitzky-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. VEB Verlag der Kunst.
- Rosa, C. (2015). Design Processes in Pictogram Design: Form and Harmony through Modularity. *Procedia Manufacturing*, 3, 5731-5738. <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.812>

References

- Brazgovskaya, E. E. (2019). *Semiotika. Yazyki i Kody Kul'tury* [Semiotics. Languages and Codes of Culture] (2nd ed.). Yurait [in Russian].
- Hiranchiracheep, S., Yamazaki, A., & Foypiku, W. (2016). A Preliminary Surveying of the Meaning of Colored Pictogram Instructions for Emergency Settings in Manufacturing. *Procedia Computer Science*, 96, 1528-1534. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.08.199>
- Lisenkova, Yu. V. (2020). Printsipy Otto Neirata i El' Lisitskogo kak Osnova Prepodavaniya Poligraficheskikh Distsiplin v Baukhaze i Khudozhestvennoi Shkole Vitebska [Principles of Otto Neurath and El Lissitzky as the Basis for Teaching Polygraphic Disciplines at Bauhas and the Vitebsk Art School]. In *Nauka, Obrazovanie i Eksperimental'noe*

- Proektirovanie [Science, Education and Experimental Design]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 76-80). Moscow Architectural Institute [in Russian].
- Lissitzky, E., & Lissitzky-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf [El Lissitzky: Painter, Architect, Typographer, Photographer]*. VEB Verlag der Kunst [in German].
- Peirce, C. (2000). *Izbrannye Filosofskie Proizvedeniya [Selected Philosophical Works]* (K. Golubovich, K. Chukhrukizhze, & T. Dmitrev, Trans.). Logos [in Russian].
- Romashin, A. (2019, May 13). *Piktogramma ili Ikonka? [Pictogram or Icon?]*. Romashin Design School. <https://blog.romashin-design.com/articles/piktogramma-ili-ikonka.html> [in Russian].
- Rosa, C. (2015). Design Processes in Pictogram Design: Form and Harmony through Modularity. *Procedia Manufacturing*, 3, 5731-5738. <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.812>
- Shepetyak, O. (2014). Klasyfikatsiia Znakiv u Semiotytsi Charlza Pirsy [The Classification of Signs in the Semiotics of Charles Peirce]. *Universytetska Kafedra [University Department]*, 3, 129-136 [in Ukrainian].
- Voloshchuk, K. D. (2010). *Piktografika v Khudozhestvennoi i Vizual'noi Kul'ture [Pictography in Art and Visual Culture]* [Abstract of PhD Dissertation, Altai State University] [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 01.10.2021

ПИКТОГРАММА: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ

Зинченко Андрей Георгиевич^{1а},
Голиус Валентин Анатольевич^{2а},
Левадный Александр Николаевич^{3а}

¹Ассистент,

²Ассистент,

³Народный художник Украины, доцент, профессор,

^аХарьковский национальный университет

городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,

Харьков, Украина

Цель статьи — обобщить теоретико-методологические подходы формирования и развития пиктограмм в виде графических элементов из разных отраслей жизнедеятельности человека на современном этапе. Методы исследования. Хронологический и историко-сравнительный методы способствовали реконструкции основных исторических вех пиктографической языка во временной последовательности и выявлению современных отраслей ее использования. Метод художественно-композиционного анализа систематизировал некоторые проектные решения для детального раскрытия образного потенциала пиктограмм. Метод терминологического анализа обеспечил выявление современных терминов для обозначения пиктограмм, в частности в цифровой среде. Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании источников с историографического аспекта формирования пиктограмм и их развития на современном этапе; представлении исторических этапов развития пиктографической языка и его трансформации, новых функциональных и эстетических качеств в цифровой среде. Выводы. Важным толчком в развитии пиктографии стало начало XX века. Активное функционирование школы Баухауз и установленные этим учреждением ориентиры, в том числе и в графическом дизайне, сформировали новую систему пиктографической языка для наглядного представления информации. Профессиональная деятельность А. Нейрата и Л. Лисицкого также активизировала лаконичность, узнаваемость и понятность как основные ориентиры в формировании пиктограмм. Конец XX века ознаменовал начало цифровой эры, в которой пиктограммы не только заняли одно из ведущих мест, но и трансформировались содержательно и эстетически, приобрели интерактивность и видоизменились в графическом исполнении. Пиксельная структура отображения на мониторах телефонов, планшетов, компьютеров обусловила новые правила формирования выразительности пиктограмм. На современном этапе наибольшее развитие пиктограмм обеспечивается игровой индустрией, однако черты целостности, единого стиля и подчиненности остаются основными векторами в формировании этих графических элементов, в частности в гейм-дизайне.

Ключевые слова: пиктограмма; идеограмма; иконка; знак; символ; инфографика

**PICTOGRAM:
HISTORIOGRAPHIC ASPECT
AND CONTEMPORARY
DEVELOPMENT**Andrii Zinchenko^{1a},
Valentyn Holius^{2a},
Oleksandr Levadnyi^{3a}¹Assistant,²Assistant,³People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor,^aO. M. Beketov National University

of Urban Economy in Kharkiv,

Kharkiv, Ukraine

The purpose of the article is to generalize theoretical and methodological approaches to the formation and development of pictograms as graphic elements at the present stage, which constantly accompany a person in various areas of one's life. The research methodology applies a chronological, historical and comparative method for a general theoretical understanding of selected problems and detection of main historical milestones of the pictographic language in chronological order and the identification of current branches of its use. The artistic and composite analysis method was used when working with some design solutions and revealing the figurative potential of the icons more fully. The method of terminological analysis was used to identify modern terms to characterize pictograms, in particular for the digital environment. The scientific novelty of the work lies in a comprehensive study of the sources that reveal the historiographical aspect of the formation of pictograms and their development at the present stage; presenting development stages of pictographic language and its transformation, new options and aesthetic qualities in the digital environment. Conclusions. The significant impulse for the development of pictography was the beginning of the 20th century, when the project activity of Bauhaus and the guidelines established by this institution, including graphic design, contributed to the formation of a new system of pictographic language aimed at the visual presentation of information. Otto Neurath and E. Lissitzky's work also contributed to the conciseness, recognition and clarity as to the main guidelines in the formation of pictograms. The end of the 20th century marked the beginning of the digital age when pictograms took the lead and transformed functionally and aesthetically. The pixel structure of the display on the monitors of phones, tablets, computers led to new rules for forming the expressiveness of the pictograms. At the present stage, the significant development of icons is provided by the gaming industry. Still, the features of integrity, uniform style, and subordination remain the main vectors in forming these graphic elements, particularly for game design.

Keywords: pictogram; ideogram; icon; sign; symbol; infographics



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247257

UDC 7.048:745.52(479.24)

**FEATURES OF THE IMPLEMENTATION
OF THE RHOMBUS FIGURE
IN AZERBAIJAN ORNAMENTAL ART**

Farida Mammadova

*Doctoral Student,**ORCID: 0000-0002-7500-7835,**e-mail: faridaconfidence@mail.ru,**Azerbaijan State Academy of Arts,**58 Heydar Aliyev Ave., Baku, 1029, Azerbaijan*

The purpose of the research is to examine the features of the embodiment of the rhombus figure in Azerbaijani ornamental art. Research methodology. The methodological in this article are based on the determinants of ornamentation, which are a necessary and expedient basis for the study. The methodological vectors in this article are based on the postulate that such a concept as ornamentation is considered both as an applied property of an artefact, on the one hand, and the meaningfulness of the ornamental principle of development, on the other hand. The article emphasises that the correlation of a specific material with the methods of their analysis allows optimising the research. The scientific novelty of the enterprise, given in this article, concludes that the first rhombus figure in the ornamental context of Azerbaijani carpet art is distinguished as the formulaic units with the peculiarities of the functionalities. Conclusions formulated in the article on the peculiarities of the semantics of the rhombus figures allow revealing the dynamics of the development of ornamentality in the decorative-applied art of Azerbaijan. The system of ornamental content, expressed through one of its elements — the rhombus figure — testifies to the national specificity, which is great in the characteristic context of carpet art. Effective for research is the degree of variability of the shape of a rhombus. Fixation of ornamental types and it is the rhombus model allows recreating the formation mechanism.

Keywords: ornament; art; culture; rhombus; model; formula; carpet; history

Introduction

One of the scientific priorities in contemporary art history is considering Azerbaijani artistic culture in the context of ornamentation. In modern art history, the problems of studying Azerbaijani ornament acquire a multifaceted nature. Certain factors dictate this circumstance. This article notes the historical specification of the manifestation of ornamentation, the determinants of ornamentation in the morphological system of Azerbaijani art, the parallelism of meaningful vectors in the ornamental structure.

The scientific novelty of the enterprise, given in this article, concludes that the first rhombus figure in the ornamental context of Azerbaijani carpet art is distinguished as the formulaic units with the peculiarities of the functionalities.

Purpose of the article

The purpose of the article is to study the peculiarities of the embodiment of the rhombus figure in Azerbaijani ornamental art.

Main research material

One of the most common figures of Azerbaijani ornamental art is a diamond figure. Consider the example in which one of the main elements of the ornament is a rhombus figure.

Here are some options:

1. The structure of the middle field consists of rhombic structures;
2. Elements of a rhombic figure are placed on the corners and the sides of the carpet ornament;
3. Symmetrically arranged rhombus shapes form the basis of the composition;
4. The ornamental axis of the ornament has a rhombic structure;
5. Asymmetrically scattered ornamental elements of a rhombus, which have a definite dynamic effect;
6. Rhombic figures are lined up in a strict vertical row, and symmetrically repeating figures are filled;

7. The shape of a rhombus is filled from the inside with a specific ornament;
8. The contours of the rhombus are reproduced in a somewhat softened version with rounded edges;
9. The outline of the stroke of the central rhombus is numerous and different a variety of ornamental patterns;

10. From the edges of the rhombic figures, like the extension of the sides of this figure, various geometric elements diverge — lines, hooks, palmettes and others.

The rhombus figure, which functions as a central medallion, is capable of creating centripetal development around itself. Quite often, in the samples of carpet art, elements are reproduced that resembles the circulation of a spiral laid out on a plane. In other words, the rhombus shape quite often plays the role of generating the first impulse.

Let us emphasise that the rhombus shape is initially variable. Squares and rhombuses are variations of the same shape. So, a rhombus figure in an ornament can be represented by a triangle, a figure with cut corners, with a variety of edging — meander, hook-shaped, vector, etc. Rhombic shapes can be stretched in their contour, or, on the contrary, be as if flattened, acquire more vertically expressed forms, or rounded. The rhombus figure is reproduced and identified with its stereoscopic basis, cliché, and matrix with all metamorphoses. Let's consider some parameters.

The “Zeyva” carpet is based on a chain-link between two medallions (qoshakyol) along a vertical line and three along a horizontal one. Two square medallions on the vertical central axis of the “Zeyva” carpet have small rhombic shapes on the square's four sides. It is noteworthy that they are filled with a clear rhombus inside this figure and underline the rhombus with several contour elements. As a result, the square based on the carpet takes on the shape of a rhombus. Moreover, the two central units are linked by the middle ornamental element, which becomes common in the “qoshakyol” structure.

The principle of ornamental chain connection is preserved in the structure of large elements on the right and left sides of the medallion. Symmetrically located figures, which also function as a medallion, comprise the synthesis of the “Zeyva” carpets, characteristic of the ornamental patterns — a rhombus and an eight-pointed star. The connecting elements are a multi-piece rhombus shape with eight levels of edging.

According to carpet experts, this kind of ornamental cohesion arises due to the fact that the ornamental elements are closely, closely spaced to each other. Given the unconditionality of this provision, we will add the effect of such development processes as clinging and germination.

In the “Mollakamalli” carpet, the ornamental structure of the carpet is based on clearly expressed rhombic patterns. Three large rhombus figures are connected in the centre of the carpet. The crushing of the rhombus falls on the curb complex. The principle of the ornamental image “rhombus in rhombus” seems remarkable in this ornamental process. The figures are not simply “mechanically” inserted into each other. Each one is individual and distinguished by its original pattern. Thus, the upper and lower elements, located along the central vertical axis, are bordered with a “daraq” pattern; the following “dolanghac” pattern (meander) are enriched with a contour broken line. The central medallion is enriched with an additional border and an inner outline.

The border is composed of a rhythmically repeated rhombus figure, traced from the inside by a meander. The curb figures are framed with characteristic cogs, which fully corresponds to the ornamental content of the main “text” of the carpet.

A complex compositional system distinguishes Azerbaijani carpets. So, the carpet of the Shemakha carpet school “Shirvan” of the 19th century, kept in the Victoria and Albert Museum in London, has an elongated shape. The viewer's eye is drawn to four large diamond-shaped medallions located in the central field of the carpet. Medallions bordered with hook-like elements are widely found in the carpets of the Shirvan zone. The entire free space of the middle area is filled with diamond-shaped auxiliary elements” (Sadygova, 2013, p. 265).

The typological model of the rhombus has received a virtuoso embodiment in the Azerbaijani arts and crafts. Let me give you an example of the composition of the “Qollucici” carpets. In the analytical reconstruction of Latif Kerimov, “the composition of the middle field of carpets consists of several gels located one on top of the other, criss-cross; The principle of their construction is the crossing of four large arms with a direction” (Kerimov, 1983, p. 147). Such a delicate, exquisite ornamental solution of the rhombic model is characteristic only of Azerbaijani carpet artefacts.

The even movement of the rhombuses, optionally executed from the inside, is dynamised by the fragmentation of the main motive. So, the extreme parts of the carpet are a corner cut of a rhombus, and in a double line, the rhombus is divided into four squares. Variant repetition of the form enhances the expressive expression of the overall pattern of the carpet. Each diamond is edged with a comb-shaped frame. Spatial “layers” in Azerbaijani carpets are subordinate to each other but, at the same time, independently.

The visual equivalence of the ornamental elements creates a continuous “stream” of decorative information. In this process, it is the rhombus shape that determines the sequence of visual perception. The border is composed of a rhythmically repeated rhombus figure, traced from the inside by a meander. The curb figures are framed with characteristic cogs, which fully corresponds to the ornamental content of the main “text” of the carpet.

The determinants of the ornamental pattern with a rhombus figure are built on several levels of the artistic text. Thus, between the central elements of the carpet (medallions), there are a number of elements that dynamise the overall ornamental context. Let us first of all note the modifications of the “bird” motives. So, on the large stylised images “qushbashi” located between the medallions and at two points of the carpet — above and below, there are images of birds of small size but differing in their specificity.

Between the stylised images of birds, there are two more elements — this is an octagonal element, defined as the stylisation of the grape leaf and by the definition of the carpet weavers “chinar”. Lapidary, clarity, evenness, severity of the main field of the carpet are compensated by the ornamental energy of the borders. Variant reproduction of the main motives of the carpet is distinguished by small, rich, dynamic ornamental development.

The placement of the main ornamental, I would say, semantic figure — a rhombus — in the centre of the carpet field testifies to the importance of this figure. The expressiveness of the details that function in conjunction with this figure emphasises the importance of the central figure. The compositional space is divided into several structural units, which are based on rhombic figures.

By the degree of saturation of the pattern, the principle of ornamental grasping, Azerbaijani carpets are unique. Let me give you an example of the “Khile Afshan” carpet of the 18th century. The carpet pattern is created from a whole series of interconnected, maximally varied patterns, synthesising the figure of a rhombus and an eight-pointed figure.

The outstanding scientist Latif Kerimov emphasised the important communicative role of the “corner” fragments of the central rhombus — the medallion — in the composition of carpets. So, carrying out an artistic analysis of the Cuban carpet “Alikhanly”, the scientist writes: “... on the sides of the middle field and at the end of it, halves of gels are placed; As a result, it becomes clear that the middle field is in the background compared to the curb; Thus, the common border, the border strip comes to the fore, the gels are in the background, and the background of the middle field is in the third plan; This means that if we mentally remove the frame surrounding the middle field — the border, then under it we will see the continuation of the middle field and the second half of the cut off gel and the gels will appear already intact” (Kerimov, 1983, p. 179).

Interestingly, the ornamental figure “taxing” (grape leaf) can be interpreted as a synthesis of rhombus and eight-petalled flower patterns. We find a vivid confirmation of this in the “text” of the Cuban carpets “Ugah”. The clearly woven rhombus in the centre of the ornamental figure “taxing” encloses eight-pointed patterns inside itself. The main element of the carpet is the rhombus, which has numerous modifications here. It is no coincidence that, according to Latif Kerimov’s observations, the Ugah Cuban carpets are identical to the Turkmen carpets called Bashir. And the crushing of the rhombus into triangles, the expressiveness of zigzag lines, filling the rhombus with various shapes, colours, and interactions with the context.

The expressiveness of the rhombic stereobase is directly related to the frequency of repetition, and the density of the ornamental context, and the specificity of the rhombus figure, which is distinguished by the minted, sharpened corners of the rhombus. All this, inscribed in the general context, correlates with the clarity and definiteness of the spatial “drama”.

The image of a rhombus, popular in folk ornament, combined with the corners of a rhombus, creates the illusion of an openness of the ornament.

In Cuban “Zagly” carpets, numerous and varied elements of a rhombic shape are placed between the “sajayat” ornamentation. This type of pattern is known to be a specific feature of “Zagly” carpets. There are carpets in which diamond-shaped medallions are presented with a sajayat pattern on parity bases.

Undoubtedly, Latif Kerimov is right that in the “Gonakh-kend” carpet the central medallion is not a figure of a cross. In our opinion, this is a rather complex artistic depiction of a rhombic stereoscopic base, which precisely by its complexity gives impetus to the “virtuoso” unfolding of the variant process.

An ornamental polygon with an inscribed rhombus is found in “Mughan”, “Chichekli Mughan”, “Qebele”, “Shirvan”, “Salyankhile”, “Daghkesemen”, “Qazakh”, “Qeyceli”.

In Kazakh carpets, a popular composition is diamond-shaped medallions combined with a fragment — half a diamond on both edges of the middle field.

It is also necessary to consider compositions with a diamond-shaped grid. The diamond from the background is transformed into the main drawing of the foreground and represents a symmetrically repeating rapport, the edges of which intersect with each other. The dynamics of this kind of structure is based on the principle of grasping,

which has the quality of “eternal” motion. In other words, the rapport stripes, located vertically or horizontally, are filled with rhombus shapes. A variety of colours enlivens the structure of clear rapport stripes. In the history of ornamental art, such grids were defined as hexagonal patterns and were used as the structural basis for more complex ornamentation.

K. Aliyeva emphasises the Turkic manifestations of the compositional scheme based on the rhombic grid in his works. Thus, the researcher writes: “... the type of compositional scheme is based on a rhombic grid that completely covers the middle field of the carpet; he is known as *bendy rumi*; It is based on the geometric scheme of folk carpets that used a mesh composition; The net composition was typical for both the Seljuk and Timurid carpets” (Aliyeva, 1988, p. 50).

Samples of a rhombic lattice ornament can represent both a fine background mesh and filling with large medallions — rhombuses of the entire surface of the carpet. The authenticity of the rhombic grid is substantiated by its discovery on the unique artefacts of Azerbaijan of the late II — early I millennium b.c. So, triangles as an element of a rhombus figure, modifications of this figure function on the ancient artefacts of Azerbaijan.

The grace of the ornamental pattern is combined with strict regular rows of rapports. The reproduction of the diamond grid has a huge variety of options.

Shirvan carpet with the image of densely laid floral ornament. It is important here to emphasise the process of growing one diamond shape into another. So, the bottom of the top rhombus becomes the top of the next downward rhombus.

A diamond-shaped net with a symmetrical arrangement of ornamental units, called “*Bendi-rumi*”, is the basis of such carpets of the Shemakhi school as “*Khirda Gyuli Kobystan*”, “*Israfil*”. Copper rhombic mesh. Carpet from Khotan, 19th century.

The rhombus shape also fulfilled the original function of the background. For example, in “*Qimil*” (Cuban school) carpets, the middle field is composed of a fine grid of diamond-shaped units. According to scientists, this kind of mesh is found only in Azerbaijani carpets “*Qimil*” and “*Qədimminarə*”.

The combination of diagonal, vertical and horizontal lines has its own characteristics. Due to the colour highlighting of the diagonal lines, this structural unit acquires equal rights with the vertical and horizontal structure lines.

Latif Kerimov called this kind of composition “*diamond-shaped shebeke*” (Kerimov, 1983, p. 140). The scientist gives the following decoding of this phrase: the composition consists of several short-distance rapports symmetrically located horizontally and asymmetrically — vertically (Kerimov, 1983, p. 139). Indeed, carpets of this type are reminiscent of colourful stained-glass windows with the same elements, located at close range, interlocking vertically. Such a composition gives the impression of a dense texture, saturated with identical rows of ornamental units.

Conclusions

Characteristics of the content of ornamental units, methods of interconnection, the creation of a general context as a result of integrity testify to important features in the ornamental art of the Azerbaijani people.

The ornamental art of the Azerbaijani people, with all the diversity of local schools and manifestations, has certain constant dominants of its functioning. I mean certain aspects of the semantic level, as well as structural principles. The analysis of the artistic system allows arguing the relationship and the priorities of unity in the art of Azerbaijani carpets. The combination of diagonal, vertical and horizontal lines has its own characteristics. Due to the colour highlighting of the diagonal lines, this structural unit acquires equal rights with the vertical and horizontal structure lines.

The peculiarities of the semantics of the rhombus figures allow to reveal the dynamics of the development of ornamentality in the decorative-applied art of Azerbaijan. The system of ornamental content, expressed through one of its elements — the rhombus figure — testifies to the national specificity, which is great in the characteristic context of carpet art. Effective for research is the degree of variability of the shape of a rhombus. Fixation of ornamental types, and it is the model of the rhombus allows recreating the mechanism of formation.

References

- Aliyeva, K. (1999). *Tebrizskaya Kovrovaya Shkola XVI-XVII vv. [Tabriz Carpet School XVI-XVII Centuries]*. Elm [in Russian].
 Aliyeva, K. (1988). *Bezvorsovye Kovry Azerbaidzhana [Lint-Free Carpets of Azerbaijan]*. Ishyg [in Russian].

- Kerimov, L. (1983). *Azerbaidzhanskii Kover [Azerbaijani Carpet]* (Vol. 3). Gyandzhlik [in Russian].
- Zarif, M. (2006). *Kovry [Carpets]*. AST, Astrel [in Russian].
- Adamchik, V. V. (2008). *Polnaya Entsiklopediya Simvolov i Znakov [The Complete Encyclopedia of Symbols and Signs]*. Harvest [in Russian].
- Sadygova, A. A. (2013). *Kovrovoye Iskusstvo Azerbaidzhana Vtoroi Poloviny XX Stoletiya [Carpet Art of Azerbaijan in the Second Half of the 20th Century]*. Teknur [in Russian].

The article was received by the editorial office: 23.09.2021

**ОСОБЛИВОСТІ
ВТІЛЕННЯ ФІГУРИ РОМБА
В АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОМУ
ОРНАМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Фаріда Маммадова
Докторант,
Азербайджанська державна академія мистецтв,
Баку, Азербайджан

Мета статті — вивчити особливості втілення фігури ромба в азербайджанському орнаментальному мистецтві. Методологія дослідження. В статті використано методи дослідження засновані на детермінантах орнаменталізації, які є необхідною і доцільною основою для дослідження. Методологічні напрямки даної статті засновані на постулаті, що, таке поняття, як орнаменталізація, розглядається як прикладна властивість артефакту, з одного боку, і осмисленість орнаментального принципу розвитку, з іншого боку. У статті підкреслюється, що співвіднесення конкретного матеріалу з методами їх аналізу дозволяє оптимізувати дослідження. Наукова новизна даної статті, полягає в тому, що вперше фігура ромба в орнаментальному контексті азербайджанського килимового мистецтва визначається як шаблонна одиниця з особливим функціональним навантаженням. Висновки. Сформульовані в статті особливості семантики фігур ромба дозволяють виявити динаміку розвитку орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві Азербайджану. Система орнаментального змісту, виражена через один з її елементів — фігуру ромба, свідчить про національну специфіку, яка є значущою в контексті килимового мистецтва. Ефективним для дослідження є ступінь мінливості форми ромба. Фіксація орнаментальних типів, а саме модель ромба, дозволяє відтворити механізм формування.

Ключові слова: орнамент; мистецтво; культура; ромб; модель; формула; килим; історія

**ОСОБЕННОСТИ
ВОПЛОЩЕНИЯ ФИГУРЫ
РОМБА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ
ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Фарида Маммадова
Докторант,
Азербайджанская государственная академия художеств,
Баку, Азербайджан

Цель исследования — изучить особенности воплощения фигуры ромба в азербайджанском орнаментальном искусстве. Методология исследования. В статье использованы методы исследования основанные на детерминантах орнаментации, которые являются необходимой и целесообразной основой для исследования. Методологические векторы в данной статье основаны на постулате, что, такое понятие, как орнаментация, рассматривается как прикладное свойство артефакта, с одной стороны, и осмысленность орнаментального принципа развития, с другой стороны. В статье подчеркивается, что соотношение конкретного материала с методами их анализа позволяет оптимизировать исследования. Научная новизна данной статьи, заключается в том, что впервые фигура ромба в орнаментальном контексте азербайджанского коврового искусства определяется как шаблонная единица с особенной функциональной нагрузкой. Вывод. Сформулированные в статье особенности семантики фигур ромба позволяют выявить динамику развития орнаментальности в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана. Система орнаментального содержания, выраженная через один из ее элементов — фигуру ромба, свидетельствует о национальной специфике, которая является существенной в контексте коврового искусства. Эффективным для исследования является степень изменчивости формы ромба. Фиксация орнаментальных типов, а именно модель ромба, позволяет воссоздать механизм формирования.

Ключевые слова: орнамент; искусство; культура; ромб; модель; формула; ковер; история



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247339

УДК 7.01:7.036

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК
КОНТЕМПОРАРИ КАК ФОРМА
ВИЗУАЛЬНОЙ ЗАУМИ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Пучков Андрей Александрович
Доктор искусствоведения, профессор,
ORCID: 0000-0002-0635-6361,
e-mail: dr.a.puchkov@ukr.net,
Национальная академия изобразительного
искусства и архитектуры,
Вознесенский спуск, 20, Киев, Украина, 04053

Цель — предложить рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари как своеобразной формы визуальной зауми. Методы: механизм проведения исследования заключён в логико-понятийном раскрытии условий существования визуальных форм контемпорари как творческих приёмов реализации художником здравого смысла через «заумный смысл». Исследование опирается на дедуктивно-индуктивный метод, ориентировано на вскрытие противоречий и демонстрацию междисциплинарного компаративного подхода к выяснению природы изучаемого явления. Научная новизна заключается в том, что впервые в гуманитаристике рассмотрено визуальной и умственной природы проектов контемпорари осуществлено с точки зрения их опредмечивания в форме визуальной зауми. Выводы. На основе привлечения результатов междисциплинарных исследований из сферы истории изящной словесности показано, что задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики. Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях нетрадиционного искусства последних двух десятилетий. Выявлено, что явление контемпорари установилось в искусстве «после» постмодерна, «вслед» за ним, то есть после утверждения точных методов в искусствоведении. Обращение к проектам контемпорари как явлениям языковой визуальной зауми позволяет «прочитать» проект (произведение) более или менее адекватно тому, что намеревался сказать художник. Обычные искусствоведческие методы толкования визуальных референций художника в отношении проектов контемпорари должны быть оставлены в прошлом, а поиск новых осуществляется на наших глазах — с мониторингом явлений контемпорари арт.

Ключевые слова: контемпорари; художественный язык; визуальная заумь

Введение

Если традиционную картину, по мнению Поля Валери, принято расценивать по законам реальности, по степени её ответа этим законам, — проект контемпорари следует не столько исключить из этого эстетического законодательства, сколько присвоить ему иную модель распределения заложенных художником *умственных* смыслов. То есть, рассматривать по-левистроссовски: не как «сырое» — как «варёное».

Если проект контемпорари — это собрание 2D-изображений, зрителю трудно выбраться из законодательного собрания визуальной реальности, гравитации, смены времён года и часовых поясов — и он, чтобы понять, пользуется категориями «фантастического реализма» или «реалистической фантазии», то есть: не выбирается из песочницы здравого визуального смысла на асфальт якобы бессмыслицы, художественной зауми. И художнику, а затем и зрителю до сих пор трудно перестроить сознание, привыкшее к *очевидному*, чтобы воспринимать *неочевидное*. О природе форм и приёмов контемпорарного предъявления неочевидного в виде очевидного и пойдёт речь в данной публикации.

Анализ последних публикаций. В предлагаемом виде вопрос в искусствоведческой литературе, насколько мне известно, не ставился, однако среди украинских исследователей, которые обращали внимание на сущностную природу контемпорари, можно назвать искусствоведов В. Бурлаку, Г. Вышеславского, О. Сидора-Гибелинду, О. Петрову, В. Сидоренко, Т. Сильваши (Балашова, 2013, 2017), Г. Складенко, В. Хаматова и Л. Смирную (2016) и некоторых других, в частности, философа В. Личковаха, труды которых в рамках данной статьи не нуждаются в библиографической конкретизации, поскольку имеют фундаментальный характер и известны тем, кто занимается проблематикой современного искусства.

Научная новизна заключается в том, что впервые в гуманитаристике рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари осуществлено с точки зрения их опредмечивания в форме визуальной зауми.

Цель статьи

Цель статьи — предложить рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари как своеобразную форму визуальной зауми.

Изложение материала исследования

От письменного слова к визуальному делу

Каждому памятен Михаил Врубель, который полагал, что нечто в картине должно быть показано непременно в точной реалистической, даже натуралистической манере, а всё прочее — нафантазировано, — и тогда зрителю случится занимательное счастье удивлённого разглядывания: умному глазу есть за что зацепиться, чтобы потешить дальнейший разум. Оттого Врубель кажется мистическим, оттого при упоминании имени его знающий человек умиротворённо цокнет языком, мол, ну да это ж Врубель — не «этим» нынешним чета. И загрустит. А почему «нашим не чета»? Чем «Прожорливые гуманоиды», «Бандурист» и «Маленький пришелец» Василия Цаголова, бесконечные аватары обезьяны Ильи Чичкана, пуантилистический сатанопозз Александра Ройтбурда или стритартовские ситуации Гамлета Зиньковского отличаются от врубелевских принципов превращения *данного* в *помышленное*? Нечего грустить.

Сколько усилий преодолеть удивление перед неведомым затратили теоретики 1920-х, чтобы объяснить себе и читателям явление поэтической зауми второй половины 1910-х — всех этих Хлебниковых с «Рыкающим Парнасом», Ларионовых-Гончаровых, Кручёных с «Выпытом» и прочим футуризмом (Ковтун, 2014), — сколько теоретического остроумия потребовалось, чтоб академическим языком сказать о том, что этому языку подлежит лишь оттого, что буквы знакомы, но не причастно, отвлечено от него на принципиально непреодолимое расстояние. Заумный язык — то, чего не может быть в общенародной повседневности, хотя в домашнем обиходе каждой семьи есть квартирная заумь, неведомая посторонним.

Поди растолкуй «рококовый рокукуй» (Кручёных); «Бобэоби пелись губы, // Вээоми пелись взоры» (Хлебников), поди поверь Николаю Асееву, пытавшемуся в статье «Ухват языка. Приставки» (1917) найти общее значение квазипрефиксов *су-*, *ту-*, *па-*, *го-*, *я-*: *су-* — неполное бытие (*су-мрак*, *су-пруг*, *су-глинок*, *су-мный*, *су-тужный*, *су-гроб*), поди пойми хлебниковские волноба и звеноба, летава и метава, владун и могун и прочее «заклятие смехом». И не нужно сбрасывать Пушкина с корабля современности — сам с перепугу соскочит¹.

Словоновшество было нужно футуристам, чтобы не увязнуть в прошлом, они строили язык из звуковых отбросов, которые раньше нигде негодились, остались в пространстве языка неупорядоченными неясными телами с неочевидной этиологией.

Молодой Георгий Винокур (1896–1947), который едва ли не впервые обратил академическое внимание на прорабские заботы футуристов — строителей языка (1923), углядел: «От наклейки о сдаче комнаты внаём и конферирования на митинге до поэтического произведения и ораторской речи — лежит путь преодоления языковой инерции» (Винокур, 1990, с. 14–15). И вот — почти инструкция к пользованию: «Всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приёмов поэтической организации языкового материала, смена навыков культурного преодоления языковой стихии» (Винокур, 1990, с. 15). Подставьте в эту мысль вместо «поэтического» «художественное» — и получите эпиграф к сегодняшним рассуждениям о постмодернизме и контемпорари в визуальном искусстве.

Так создаётся если не *форма объяснения языка* как внешности внутренних явлений — следствие сознательно сотворённого образа, который выражен художественно, то — *оболочка собственно визуальной культуры его восприятия*.

Языкотворчество искусства не создавалось на пустом месте — всегда как реагирование на среду, потакание ей или противление — с всей инструментальной палитрой, которая обеспечивает степень выражения образа вовне, в материале художественной формы.

¹ Впрочем, у Пушкина есть зачаток будущего европейского верлибра: незаконченная «Сказка о медведихе» (1830).

Художественный язык не только социальный факт, не только, как кролики, «ценный мех», но и социальный *сбыт*, воздействие на сознание зрителя — знающего лексикон по предложенному произведению. Когда-то футуризм был новьём, требовавшим комментирования, — ныне это классическое «старьё» (до которого, правда, ещё предстоит дотянуться) столетней давности, на диво сохранившее свежесть визуального высказывания. Отчего? Оттого что был — *futurum* — рассчитан на будущее, и вот оно, наконец, для него наступило. Если произведения футуризма до сих пор вызывают негодование зрителя, значит, дело своё он делает хорошо, значит, был верно задуман его мастерами, его старателями.

Идеи футуристов витают в необычном воздухе творческого человека, книжки футуристов — библиографический раритет — стоят на полке у немногих, произведения футуристов, будто оползни в горах, нет-нет да прогрохочут рядом с тобой, напугав добропорядочного путешественника до полусмерти, и тихо схрустнутя снежком в долине. Раннего Хлебникова с Кручёных невозможно читать, но они *должны быть*; нечего рассматривать в «Чёрном квадрате», но без него смысл искусства постижим не до конца.

Георгий Винокур говорил о слове как производстве — время было производственное: «“Заумный язык” как язык, лишённый смысла, — не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще» (Винокур, 1990, с. 21). Винокур пыхтит, пытаюсь оправдать номинативную функцию футуристической зауми: «Если можно назвать кино “Арс”, то с одинаковым результатом, то же кино можно окрестить “Змостра”. И почему — если есть часы “Омега” — не может быть часовой фабрики “Возоби”? Наконец, почему можно заказать себе в ресторане “Трипильсеквантро”² и нельзя подать на стол порцию “Рококового рококуя”?» (Винокур, 1990, с. 21). Ой ли? Нет, не совсем так определяется заумь в культуре языка. В 1914-м, в разгар футуристического «строительства языка», тогдашний профессор Петербургского университета, доктор сравнительного языковедения и потомок крестоносцев, Иван Бодуэн де Куртенэ (1845–1929) писал, что есть только один способ перевести заумное слово в разряд «настоящих» — назвать им какой-нибудь предмет: «явится новое собственное имя, но непременно приуроченное к какому-нибудь представлению из внешнего, внеязыкового мира» (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 240). Собственно, слова так и возникали, и спроси собаку, почему она называется «собака», — смолчит по незнанию. «Сочинение подобных “слов” я объясняю себе прежде всего беспросветным сумбуром и смешением понятий и по части языка, и по части искусства, сумбуром, насаждённым в головах и школьным обучением языку, и безобразиями современной жизни» (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 240), — не слишком обинюясь, пытается скрыть в себе обывателя Бодуэн де Куртенэ. Чем плохи имена называемых им лекарств: усатин, кефальдол, стимулол? (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 241). Названия нынешних не менее футуристичны и номинативны: амлодипин, кетонал, трихопол.

Уже в 1923-м сторонники ЛЕФ’а подвергали сомнению номинативную роль зауми, посмеиваясь над Винокуром: «*непосредственное* применение *готовых продуктов* индивидуалистического “заумного” творчества в быту невозможно. Предложение Г. Винокура так же утопично, как утопичны фантазии Кручёных и Хлебникова о “вселенском” языке, долженствующем возникнуть из “зауми”» (Арватов, 1923, с. 90). Люди и так плохо понимают друг друга, отчего же им не делать это профессионально? (Слышишь ли ты меня, проектировщик контемпорари? понимаешь ли, любезный?)

Алексей Кручёных в «Декларации слова как такового» (трёхстраничная листовка, апрель 1913-го) провозглашал: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, даёт всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово “Лилия”, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию “еуы”, — первоначальная чистота восстановлена». Ему кажется «еуы» звукоприятней, чем «лилия»? Надеюсь, это было убеждением. И такой «вынос мозга» приемлем.

Виктор Шкловский, в 1916-м процитировав это наблюдение, размышляет и показывает: сами заумники полагали, что их стихотворения хотя и лишены *общеобязательного значения*, но исполнены при этом *индивидуального смысла*, — *ergo*, если не являются *фактом языка*, то остаются *фактом речи* (Шапир, 1987, с. 223–224). Шкловский продолжает: «Но в какой степени этому явлению <зауми> можно присвоить название языка?» — самый главный вопрос, шарнир для дальнейшего. «Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, заумный язык отпадает как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один

² Винокур фантазирует: откуда ему знать подлинное состояние вещей? Это три разных алкоголических слова: «Triple Sec» — «тройной сухой» (ликёр с апельсинным ароматом), «Cointreau» — апельсиновый 40% ликёр из двух видов *Citrus sinensis* и *Citrus aurantium*.

<...> изгнав заумный язык из речи, мы не изгоняем ещё его тем самым и из поэзии <...> почему мы смеёмся над Бобэобами и Вээомами? Чем чоктосы [у Лонгфелло] лучше Бозэбоби? Ведь и там и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов <...> будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми видом литературы? Кто знает. Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства» (Шкловский, 1990, с. 57).

Будто в воду глядел: контемпорари, а не литература, теперь пользуется приёмами заумного языка, стараясь вместо образа преподнести заумный знак, именно за-умный, тот, что расположен за умом, и его нужно отведова вытаскивать рабочими усилиями активного сознания зрителя. Хливкие шорьки Цаголова, ау: «Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe», — переводы, толмач, Льюиса Кэрролла на другой язык. «Заумные песни владели Парижем. Но всего пронзительней увлечение символистов звуковой стороной слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, ещё более остро поставивших вопрос» (Шкловский, 1990, с. 57).

Эту долгую цитату с купюрами и перебивкой я списал, чтобы не фантазировать самому. Если перескочить, — а это пора сделать, — от 1920-х к контемпорари, то современные проекты 2D-произведений можно сопоставить с символическими происками в литературе 1920-х, с орнаментальной прозой Андрея Белого (Новиков, 1990), и «Чёрный квадрат» здесь — на красном коне (Дрофань, 2014), будто Адриан Пиотровский, позирующий Петрову-Водкину. Проекты 3D-произведений (с чистеньким писсуаром Дюшана) можно сравнить с футуризмом.

Ничто не проходит даром, особенно для художника. История искусства капризна, всякий раз норовит усмехнуть новопредставленного мастера указанием на эпигонство. «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться» (*Экклезиаст*, 1:9), и нужно порой напоминать, что ты не оригинален. Стоит с контемпорарного художника сбить его самодовольную спесь, — этот якобы «непрожёванный крик» (как говорил Роман Якобсон) его творческой «души» однажды пережёван и успел затихнуть.

Так что, современному художнику — заткнуться [shut up]?

От художественного бормотания к осмысленному говорению

Максим Шапир (1962–2006), слишком рано скончавшийся историк культуры, комментируя тексты Винокура в прекрасном издании 1990 года, показал, что поскольку «смысл не дан иначе как через знак», осуществление мысли в знаке — одна из наиболее драматических задач, за её постановкой угадывается скрытый конфликт между смыслом и знаком, частью и целым, континуальностью и дискретностью.

Неразвитость иного сознания восстаёт против несовершенств коммуникации — порождать внутренний смысл посредством внешнего знака. «Двукратное перекодирование текста со смыслового уровня на знаковый и с него вновь на смысловой неизбежно оказывается двукратным искажением смысла. Это вызвано тем, что знаковая и смысловая ипостаси имеют разную природу, разную семантическую плотность: смысл невидим и неслышен — знак сенсорно воспринимаем; смысл конкретен — знак абстрактен; смысл изменчив — знак неизменен; смысл уникален — знак воспроизводим, и наконец, смысл бесконечен — в отличие от конечности знака. Поэтому неудивительно, что в системе дискурсивной культуры подняться от знака к смыслу так же трудно, как и реализовать смысл в знаке» (Шапир, 1990, с. 314).

О чём здесь? О том, что инструмент сообщения смысла противоположен этому смыслу, и вся тяжесть работы понимания — *о-смысления* зрителем виденного — ложится исключительно на сознание зрителя.

Художник как бы ни при чём.

Художник сам не знает наверняка.

Художник тщится изобразить смысл при помощи знака, вязнет в знаке, выдавая за смысл гуттаперчевость знака, в припадках собственной «многозначительности» доводит попытку выкарабкаться из многозначности до абсурда и безнадежно предьявляет зрителю своё беспомощное «ну, что скажете?» Оттого его язык безъязык. Особенно, когда проект 3D, когда кажется реалистическим и сделан из «нормальных», понятных советскому пенсионеру земных материалов. Маяковский, хотя не робкого был десятка, оглянувшись, крикнул бы: «нате!» И нервические барышни закололи бы его зонтиками (как это чуть не случилось 19 октября 1913 года в тихом Мамоновском переулке на открытии кабаре «Розовый фонарь»).

А что, спрашиваю, ждут от зрителя все эти компаративные косноязычники, каждый из которых — из кожи вон — хочет быть неповторимым, узнаваемым, а оттого чтимым, покупаемым, с долгой историей и убедительно-важным провенансом?

Ведь ещё в 1934-м Лев Выготский удивился, что единицы мысли и единицы речи не совпадают, что «мысль не совпадает не только со словом, но и со значениями слов, в которых самовыражается» (Выготский, 1934, с. 313). Как же спастись? По Выготскому (1934), нужно усвоить, что переход от внутренней речи к внешней, то есть от мысли художника к изображаемому им знаку, это не перевод с одного языка на другой, но переструктурирование внутренней речи, её сложная динамическая трансформация.

Готов ли его зритель к такой тяжёлой — камни безмыслия в голове ворочать — работе? А сам художник готов?

Отсюда и «непонимание», которое ведёт зрителя к равнодушию, художника — к алкоголизму и прочим неприличным излишествам.

В середине 1960-х Николай Жинкин (1893–1979) предложил ещё одно средство спасения от несоответствия между знаком и символом. Он сказал, что основная единица внутренней речи — не слово, а образ; отсюда выражением внутренней речи оказывается не словесный, но образный «универсальный предметный код» (Гиндин, 1985). Это наблюдение заставило в 1990-м Максима Шапира задуматься о *незнаковой* природе «внутренней речи» и «внутреннего слова» (о чём размышляли Александр Потебня (1989), Бенедетто Кроче (1920/2000), Густав Шпет (2007) и Михаил Бахтин (1986)): смысл, который является основной реальностью мышления, оказывается принципиально *асемиотичным* (Шапир, 1990, с. 315). Лучше б он этого не говорил. Это выход в никуда: наша жизнь это — на поверку, в «умном снятии» — текст, и если, по Роману Тименчику, она не текст, что она такое? Асемиотичность смысла, особенно в искусстве, — тупик мыслительного движения в контемпорари. Ключ к замку в этой двери пока не придуман.

Спасательный круг вроде брошен, но искусствоведы (а это уже не только сфера литературоведения и филологии) не могли за него тогда зацепиться: семиотика и искусствометрия в 1960-х — начале 1970-х состояли в забавном гражданском браке. Они сожительствовали будто понарошку, будто стесняясь невнятной связи искусства с точными методами его исследования, будто советские лирик с физичкой.

Этот «симбиоз муравьёв и тлей» ползал по тверди тогдашней гуманитарной науки. Один «семантический дифференциал» Чарльза Э. Осгуда (Осгуд и др., 1972) чего стоит: якобы позволяет описывать отдельные произведения искусства и *надёжно* сравнивать их с другими; вырабатывать критерии эстетической оценки; выявлять различия в восприятии и переживании явлений искусства разными группами зрителей; анализировать то, в какой степени признаются широкой публикой иные направления искусства; разграничивать периоды в творчестве художника; регистрировать эффективность воспитательного воздействия на эстетическую оценку. Метод семантического дифференциала «даёт квантифицированные результаты, относящиеся к качествам, эмоционально-оценочным свойствам и ассоциациям» (Симмат, 1972, с. 325).

В те же десятилетия если не в искусствоведении, то в стиховедении — усилиями прежде всего Михаила Гаспарова (1935–2005) — точные методы, то есть количественные, утвердились в качестве эффективно оперативных. Гаспарова упрекали, что метод его исследования стихотворений количественный, а не качественный: он выявляет признаки, не ощутимые непосредственно, но лишь выделяемые умственно. «После ваших разборов от стиха ничего не остаётся, даже удовольствия». Гаспаров пояснял: «Одно без другого не существует: непосредственно ощутимые качественные характеристики слагаются именно из тех непосредственно неоощутимых количественных характеристик, выявление которых и составляет задачу науки. Качественными методами можно описать, каким представляется нам произведение, но только количественными методами можно объяснить, почему оно представляется именно таким» (Гаспаров, 1974, с. 9–10).

Хотите наслаждаться, читайте стихи; хотите понимать, почему они вам нравятся, как устроены, чтобы нравиться не только эмоционально, но и умственно, займитесь подсчётами.

Крупнейший российский словесник XX века, Гаспаров уверен, что «цель творчества — преобразовать свой объект, цель исследования — оставить его неприкасаемым. И то и другое, конечно, одинаково недостижимо, но эти недостижимые идеалы диаметрально противоположны» (Гаспаров, 2012, с. 148).

То есть, возвратясь к визуальному искусству, поставлю предварительный акцент: задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не совпадающие, не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики.

Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях современного искусства. И дело здесь не столько в том, что попытка выявить смысл, который заложен в произведении (проекте) художником, всякий раз есть бегство искусствоведа в тёплые воды изящной словесности «по поводу произведе-

ния», — сколько в том, что развеществление предьявленного художником знака не ведёт к концентрации вещественности смысла, и всякий раз доброе намерение оставить объект в неприкосновенности приводит к подмятию его под себя. Художник, не будучи понят, страдает от безысходности, искусствовед; будучи сноровист в письме, набирает очки в глазах потенциальных кураторов. Снова противоположность.

С чем мы остались? Один на один с новой формой заумного языка, на этот раз не в литературе, но в визуальном искусстве.

Явление контемпорари относительно этих наблюдений проступило несколько позднее, как бы «после» постмодерна, на затухающей волне его всеобщности, и, похоже, вследствие утверждения точных методов в искусствоведении. Если постмодерн был формой осмеяния традиции при помощи её цитирования, то контемпорари, учтя опыт постмодерна и хронологически сосуществуя с ним, относится к своим объектам предельно серьёзно — как традиционная форма художества. Казалось бы, искусствовед давно может, умилительно потирая руки (основная работа проделана предшественниками), приспособить то, что годно для литературных вещей, к тому, что годно для творческого акта вообще. Но почему-то этого не делает.

Он не делает этого в отношении контемпорари потому, что: 1) привык смешивать эмоциональное удовольствие с удовольствием умственным, забывая, что эмоциональное удовольствие в контемпорари невозможно; 2) привык подносить к произведениям современного искусства те же инструменты, что подносит к произведениям традиционным; 3) привык рассматривать своё профессиональное дело не как точную науку, а как форму изящной словесности со всем набором её тропов (как эта статья), орнаментаций и стилистической самоуверенности; 4) привык рассматривать знаковый слой проектов контемпорари как «человеческий язык» традиционных произведений, а не как заумь, для обретения смысла в которой нужны необычные средства и инструменты; 5) привык не анализировать произведение, а интерпретировать его.

В своё время Евгения Кириченко (1931–1921) в книге об архитекторе эпохи модерна Фёдоре Шехтеле показала, что миф о декоративной природе модерна возник вследствие распространения на него ренессансно-классических представлений о тектоничности как о сугубо зрительном, внешнем по отношению к зданию факторе. В модерне «речь не идёт об использовании орнаментации как таковой, а о её роли в общей системе стиля. Без ордерной системы (даже при отсутствии колонн) невозможно существование архитектуры Ренессанса, барокко, классицизма <...> Но вполне возможны здания в стиле модерн» (Кириченко, 1973, с. 69, 70, 44).

Архитектуровед говорит об архитектурном декоре как художественной системе, определяющей характер стиля и выполняющей функцию формообразования. Искусствовед имеет дело с произведениями / проектами контемпорари тоже как с художественными системами, к каждой из которых следует прикладывать свою мерную трость, а не одну для всех.

Однако, привычка — вторая натура, свидетельствует об устойчивости мировоззрения и строгостях профессиональной ориентации, держит стержень характера вертикально — без каверз неверной походки и мелодраматизма неустойчивых социальных ассоциаций, утверждает модель поведения в среде.

Не желая отказываться от вышеназванного набора привычек, современный искусствовед, трудящийся в сфере контемпорари, стремится сделать эти привычки своеобразным явлением контемпорари, то есть рассматривает самого себя как произведение искусства, свои комплексы и фобии причисляя к *художественным* формам выражения, а якобы необычную стилистику письма назначая параллельной контемпорари. Он бы и хотел создавать вместо «концепций» манифесты в духе Маринетти и афоризмы в духе Монтеня, да вот тяжесть привычек — устаревающее чудо, которое опухло и уже давно мешает ходить.

Контемпорарный художник, как и всякий другой, вожделеет быть понятым, то есть пребывает в пространстве здравого эмоционального смысла (если не идиот, подзуживающий себя бухлом и дурью [booze and dope], этой особой формой материи, скажем, в сквотном скотстве «Парижской коммуны»: «He said you got the good stuff»). Он раззадоривает себя эмоционально, а должен бы — умственно. А ещё он желает быть «купленным» на титулованном аукционе («Сотбис», «Кристис», «Poly's», «Mac'Dougal», «Дом Совком», «Доротеум», финский «Bukovski's», «Vonhem's», «Дрюо»), и естественно-творческое желание быть понятым без смущения смешивает с естественно-меркантильным желанием понять, что сейчас покупают. Ему трудно так же, как его искусствоведу: «Стулья расползаются, как тараканы» (Ильф & Петров, 1961, с. 221).

Отчётливее всех, по-моему, корни ситуации в среде художников в интервью О. Балашовой объяснил Тиберий Сильваши (р. 1947), умственный аристократ нашего контемпорарного пространства: «В конце

80-х, начале 90-х в украинском искусстве сложилась ситуация, когда необходимо было осуществить выбор модели, по которой двигаться дальше. Эта модель определила дальнейшее развитие искусства. Тогда было очевидное противостояние между двумя группами — двумя мыслительными структурами — нарративной “Парижская коммуна” и ненарративной “Живописный заповедник”. Одна выворачивала наизнанку советскую живописную традицию, тем самым продолжая её, а другая призывала к переходу к совершенно иным моделям. Из того же времени и все процедурные проблемы нашей художественной системы. Например, когда советская система рухнула, мы пытались наследовать западные модели, но воссоздать их в условиях нищей страны» (Балашова, 2013).

В среде искусствоведов ситуация на удивление сходная, только нет группировок, нет отчётливых мыслительных структур, есть индивидуальные желания разотождествиться с «советским искусствоведением», тем самым продолжая его традицию, и нежелание отказаться от привычек, без которых наш искусствовед как бы и не искусствовед. Традиции искусствоведения более интерны, нежели традиции искусства.

Почему? Потому что искусствовед имеет дело с обиходным словом, слегка приперчённым горчинкой латинскокорневого термина, а художник — с намеренной художественной заумью, знаковой по существу и образной по форме.

Если художественная заумь оставляет зрителю надежду на явление смысла, то искусствоведная заумь невозможна, поскольку она вместе с визуальными смыслами контемпорари аннигилирует собственный, и читателю такого текста нечего с ним делать.

Об умственном удовольствии от контемпорари

В пространстве ценностных ориентаций контемпорари — умственное удовольствие, при котором удовольствие эстетическое — малозначимый, но приятный довесок: есть — хорошо, нет — тоже хорошо.

В реалистическом искусстве — наоборот: умственный довесок к эстетической цели оправдывает все три «функции» искусства — гедонистическую, познавательную и воспитательную, — не являясь главенствующим: доставить эстетическое удовольствие, как портье подаёт шубу, — главное в реализме, в «фигуративе».

Если говорить на языке марксистской эстетики, в контемпорари имеет значение лишь познавательная функция, остальные существуют в нём факультативно. Тайнственная воспитательная функция если и срабатывает, то лишь в сознании другого художника: мол, «делай так» или «так не делай»; зритель с ней дела не имеет.

Как же быть, если, например, даже к традиционной визуальности жинкински-шапировские тонкости (см. выше) не относятся: достаточно иконографического пересказа «по Вёльфлину» и иконологической интерпретации «по Панофскому»?

Что единит традицию с контемпорари, кроме слова «искусство», как породить смысл, если акт его порождения в контемпорари заведомо порочен?

И формам традиционного искусства при наличии непосредственного эстетического переживания, и формам контемпорари при отсутствии непосредственного эстетического переживания в пору *иконическое передумывание*.

Макс Имдаль (1925–1988) предложил этот подход, годный и художнику, и зрителю, и искусствоведа — каждому в свою меру: использование структуры художественного произведения (фактура, цвет, формат, лексикон и т. д.) для определения его значения, обретения смысла (Имдаль, 2011). Художник пытается разумно насытить произведение смыслом при помощи внятного инструментария, зритель пытается разумно обрести этот смысл, искусствовед, исследуя структуру, передумывая её, предлагает веер возможных прочтений: технико-технологическое, формологическое, историко-культурное (культуроведческое), социальное. Этот веер может быть предъявлен читателю преимущественно в форме прямого значения, реже — метафорически. Нельзя же всерьёз отказывать искусствоведа в праве чувствовать себя чуть-чуть художником.

При этом искусствовед должен, обязан чётко отделить эмоциональное удовольствие от удовольствия умственного; приставлять к произведениям контемпорари адекватные ему инструменты исследования его языка как лексической зауми; рассматривать свой письменный «отчёт» не только как форму изящной словесности, но и вразумительное, полезное для читателя письмо.

О тех же задачах искусствоведа по-своему хлётко выразился в интервью Тиберий Сильваши: «Вот, кажется, тогда <1989> мне пришла в голову идея о двух линиях, образующих украинскую визуальность. Это был не уход в сторону, как нам тогда казалось, но продолжение. Картинное мышление остаётся тем же; возможно, изменяется язык. В каком-то смысле язык переизобретался. Включились какие-то пропущенные нами моменты искусства XX века. Но было ещё что-то, ещё глубже, на другом уровне. Тут бароч-

ный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины. Продолжая миф. Хочется подчеркнуть, что это не оценочное суждение, не шкала плохо–хорошо, а попытка увидеть некую логику в работе механизма, который воспроизводит эти две парадигмальные линии, и их влияние на общество, на способ мышления людей» (Балашова, 2017).

Среди инструментальных средств всякие хороши, лучше — апробированные в иных гуманитарных областях, например, в стиховедении (макрополиметрия, микрополиметрия, сверхмикрополиметрия) или искусствометрии 1960–1970-х (семантический дифференциал, факторный анализ и т. д.) — они хоть и выглядят полувековым старьём, но — молоды как новобранцы.

У меня нет задачи перечислить все, моя задача — отрешить искусствоведа от письменной советскости научного мышления, ткнув его морщинистой мордочкой, будто кутёнка, в методологическую новизну, которая способна существовать рядом с контемпорари как неотъемлемая его часть.

Не берусь порадовать читателя возможностью близкой удачи, но в который раз подтвердить, что в искусстве и науке о нём много дверей, дорожек, особенно громкоговорителей и прочих неиспользованных возможностей, — обязан.

Выводы

На основе привлечения результатов междисциплинарных исследований из сферы истории изящной словесности показано, что задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики.

Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях нетрадиционного искусства последних двух десятилетий. И дело здесь не столько в том, что попытка выявить смысл, который заложен в произведении (проекте) художником, всякий раз есть литературное упражнение искусствоведа «по поводу произведения», — сколько в том, что развеществление предъявленного художником знака не ведёт к концентрации вещественности смысла, и всякий раз доброе намерение оставить объект в неприкосновенности приводит к подмятию его под себя.

Художник, не будучи понят, страдает от безысходности, искусствовед, будучи сноровист в письме, набирает очки в глазах потенциальных кураторов. Выявлено, что явление контемпорари установилось в искусстве после постмодерна, после утверждения точных методов в искусствоведении.

Казалось бы, искусствовед давно может, умилительно потирая руки, — основная работа проделана предшественниками, — приспособить то, что годно для литературных вещей, к тому, что годно для творческого акта вообще. Он не делает этого в отношении контемпорари потому, что 1) привык смешивать эмоциональное удовольствие с удовольствием умственным, забывая, что эмоциональное удовольствие в контемпорари невозможно; 2) привык подносить к произведениям современного искусства те же инструменты, что подносит к произведениям традиционным; 3) привык рассматривать своё профессиональное дело не как точную науку, а как форму изящной словесности со всем набором её тропов, орнаментаций и стилистической самоуверенности; 4) привык рассматривать знаковый слой проектов контемпорари как «человеческий язык» традиционных произведений, а не как заумь, для обретения смысла в которой нужны необычные средства и инструменты; 5) привык не анализировать произведение, а интерпретировать его.

Обращение к проектам контемпорари как явлениям языковой визуальной зауми позволяет «прочитать» проект (произведение) более или менее адекватно тому, что намеревался сказать художник. Обычные искусствоведческие методы толкования визуальных референций художника в отношении проектов контемпорари должны быть оставлены в прошлом, а поиск новых осуществляется на наших глазах — с мониторингом явлений контемпорари арт.

Список использованных источников

- Арватов, Б. (1923). Речетворчество (По поводу «заумной» поэзии). *ЛЕФ*, 2, 79–91.
- Балашова, О. (2013, 29 октября). Тиберий Сильваши: «В культуре преобладают развлечения. Мы ждём, что нас должны удивить и поразить». *Українська правда*. <https://life.pravda.com.ua/society/2013/10/29/142081/>
- Балашова, О. (2017, 8 мая). Тиберий Сильваши: «Барочный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины». *Korydor*. <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvashi-sednev.html>
- Бахтин, М. М. (1986). *Эстетика словесного творчества* (2-е изд.). Искусство.

- Бодуэн де Куртенэ, И. А. (1963). *Избранные труды по общему языкознанию* (Т. 2). Издательство Академии наук СССР.
- Винокур, Г. О. (1990). *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Наука.
- Выготский, Л. С. (1934). *Мышление и речь: Психологические исследования*. Госсоцэкгиз.
- Гаспаров, М. Л. (1974). *Современный русский стих: метрика и ритмика*. Наука.
- Гаспаров, М. Л. (2012). *Филология как нравственность: Статьи, интервью, заметки*. Фортуна ЭЛ.
- Гиндин, С. И. (Сост.). (1985). Неизданная работа Н. И. Жинкина по теории образа. *Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка*, 44(1), 72-82.
- Дрофань, Л. (2014). *Дев'ятнадцяте грудня 1915 року: Один день в історії* (А. О. Пучков, ред.). Фенікс.
- Ильф, И. А., & Петров, Е. П. (1961). *Собрание сочинений в 5 томах* (Т. 1). Государственное издательство Художественной литературы.
- Имдаль, М. (2011). *Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков* (А. Вайсбанд, пер.; 2-е изд.). Дух і Літера.
- Кириченко, Е. И. (1973). *Фёдор Шехтель*. Стройиздат.
- Ковтун, Е. Ф. (2014). *Русская футуристическая книга*. РИП-холдинг.
- Кроче, Б. (1920/2000). *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика* (В. Яковенко, пер.; Ч. 1). Intrada. (Репринтное издание 1920 года).
- Новиков, Л. А. (1990). *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*. Наука.
- Осгуд, Ч., Суси, Дж., & Танненбаум, П. (1972). Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам. В Ю. М. Лотман & В. М. Петров (Ред.), *Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования* (В. С. Каменский, пер.; с. 278-297). Мир.
- Потебня, А. А. (1989). *Слово и миф*. Правда.
- Пучков, А. А. (2019). Искусствоиспытательское промышленное о контемпорари как о виде знания (над эстетикой Густава Шпета). В М. Ю. Савельева, Т. Д. Суходуб, & Г. Е. Аляев (Ред.), *Философское самоопределение Густава Шпета* (с. 220-268). Издательский Дом Дмитрия Бурого.
- Симмат, В. Е. (1972). Семантический дифференциал как инструмент искусствоведческого анализа. В Ю. М. Лотман & В. М. Петров (Ред.), *Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования* (Л. А. Меламид, пер.; с. 298-325). Мир.
- Смирна, Л. & Хаматов, В. (2016, 1 июня). Модерное, современное и новейшее искусство: попытка осмысления понятий. *Art Ukraine*. <https://artukraine.com.ua/a/modernoe-sovremennoe-i-noveyshee-iskusstvo--popytko-osmysleniya-ponyatiy/#.YV8X-NVBzGg>
- Шапир, М. И. (1987). «Грамматика поэзии» и её создатели: (Теория «поэтического языка» Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона). *Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка*, 46(3), 221-236.
- Шапир, М. И. (1990). Комментарий. В Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика* (с. 256-365). Наука.
- Шкловский, В. (1990). *Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Советский писатель.
- Шпет, Г. Г. (2007). *Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры*. Российская политическая энциклопедия.

References

- Arvatov, B. (1923). Rechtyvorchestvo (Po Povodu "Zaumnoi" Poezii) [Speeches (Concerning the "Abstruse" Poetry)]. *LEF*, 2, 79-91 [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika Slovesnogo Tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]* (2nd ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Balashova, O. (2013, October 29). Tiberii Silvasi: "V Kul'ture Preobladayut Razvlecheniya. My Zhdem, chto Nas Dolzhny Udivit' i Porazit'" [Tiberii Silvasi: "The Culture is Dominated by Entertainment. We are Waiting for What Should Surprise and Amaze Us"]. *Ukrainska Pravda*. <https://life.pravda.com.ua/society/2013/10/29/142081/> [in Russian].
- Balashova, O. (2017, May 8). Tiberii Silvasi: "Barochnyi Mif, Mif Sotsrealizma i Raboty Molodykh Khudozhnikov Ob"Edinila Narrativnaya Funktsiya Kartiny" [Tiberii Silvasi: "The Baroque Myth, the Myth of Socialist Realism and the Works of Young Artists Were United by the Narrative Function of the Painting"]. *Korydor*. <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvasi-sednev.html> [in Russian].
- Baudouin de Courtenay, I. A. (1963). *Izbrannye Trudy po Obshchemu Yazykoznaniiyu [Selected Works on General Linguistics]* (Vol. 2). USSR Academy of Sciences Publishing [in Russian].
- Croce, B. (1920/2000). *Estetika kak Nauka o Vyrazhenii i kak Obshchaya Lingvistika [Aesthetics as the Science of Expression and as General Linguistics]* (V. Yakovenko, Trans.; Ch. 1). Intrada. (Original work published 1920) [in Russian].

- Drofan, L. (2014). *Deviatnadsiate Hrudnia 1915 Roku: Odyn Den v Istorii [December 19, 1915: One Day in History]* (A. O. Puchkov, Ed.). Feniks [in Ukrainian].
- Gasparov, M. L. (1974). *Sovremennyi Russkii Stikh: Metrika i Ritmika [Modern Russian Verse: Metrics and Rhythm]*. Nauka [in Russian].
- Gasparov, M. L. (2012). *Filologiya kak Nravstvennost': Stat'i, Interv'yuy, Zametki [Philology as Morality: Articles, Interviews, Notes]*. Fortuna EL [in Russian].
- Gindin, S. I. (Comp.). (1985). Nezdannaya Rabota N. I. Zhinkina po Teorii Obraza [Unpublished Work of N. I. Zhinkin on the Theory of the Image]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya Literatury i Yazyka [Bulletin of the USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series]*, 44(1), 72-82 [in Russian].
- Ilf, I. A., & Petrov, E. P. (1961). *Sobranie Sochinenii v 5 Tomakh [Collected Works in 5 Volumes]* (Vol. 1). Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury [in Russian].
- Imdahl, M. (2011). Opyt Drugogo Videniya: Stat'i ob Iskusstve X-XX Vekov [Experience of a Different Vision: Articles on Art of the 10th-20th Centuries] (A. Weisband, Trans.; 2nd ed.). Dukh i Litera [in Russian].
- Kirichenko, E. I. (1973). *Fedor Schechtel*. Stroiiizdat [in Russian].
- Kovtun, E. F. (2014). *Russkaya Futuristicheskaya Kniga [Russian Futuristic Book]*. RIP-holding [in Russian].
- Novikov, L. A. (1990). *Stilistika Ornamental'noi Prozy Andrey Belogo [The Stylistics of Andrei Bely's Ornamental Prose]*. Nauka [in Russian].
- Osgood, Ch., Suci, G., & Tannenbaum, P. (1972). Prilozhenie Metodiki Semanticheskogo Differentsiala k Issledovaniyam po Estetike i Smezhnym Problemam [Application of the Semantic Differential Methodology to Research on Aesthetics and Related Problems]. In Yu. M. Lotman & V. M. Petrov (Eds.), *Semiotika i Iskusstvometriya: Sovremennye Zarubezhnye Issledovaniya [Semiotics and Art Metrics: Contemporary Foreign Studies]* (V. S. Kamenskii, Trans.; pp. 278-297). Mir [in Russian].
- Potebnya, A. A. (1989). *Slovo i Mif [Word and Myth]*. Pravda [in Russian].
- Puchkov, A. A. (2019). Iskusstvoispytatel'skoe Promyshlenie o Kontemporari kak o Vide Znaniya (nad Estetikoi Gustava Shpeta) [Art Test Industry about Contemporary as a Form of Knowledge (over the Aesthetics of Gustav Shpet)]. In M. Yu. Savel'eva, T. D. Sukhodub, & G. E. Alyaev (Eds.), *Filosofskoe Samoopredelenie Gustava Shpeta [Philosophical Self-Determination of Gustav Shpet]* (pp. 220-268). Dmitry Burago Publishing House [in Russian].
- Shapir, M. I. (1987). "Grammatika Poezii" i Ee Sozdateli: (Teoriya "Poeticheskogo Yazyka" G. O. Vinokura i R. O. Yakobsona) ["The Grammar of Poetry" and Its Creators: (The Theory of "Poetic Language" by G. O. Vinokur and R. O. Yakobson)]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya Literatury i Yazyka [Bulletin of the USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series]*, 46(3), 221-236 [in Russian].
- Shapir, M. I. (1990). Kommentarii [Comments]. In G. O. Vinokur, *Filologicheskie Issledovaniya: Lingvistika i Poetika [Philological Studies: Linguistics and Poetics]* (pp. 256-365). Nauka [in Russian].
- Shklovskii, V. (1990). *Gamburgskii Schet: Stat'i – Vospominaniya – Esse (1914–1933) [The Hamburg Account: Articles – Memories – Essays (1914–1933)]*. Sovetskii Pisatel' [in Russian].
- Shpet, G. G. (2007). *Iskusstvo kak Vid Znaniya: Izbrannye Trudy po Filosofii Kul'tury [Art as a Kind of Knowledge: Selected Works on the Philosophy of Culture]*. Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya [in Russian].
- Simmat, W. E. (1972). Semanticheskii Differentsial kak Instrument Iskusstvovedcheskogo Analiza [Semantic Differential as a Tool of Art History Analysis]. In Yu. M. Lotman & V. M. Petrov (Eds.), *Semiotika i Iskusstvometriya: Sovremennye Zarubezhnye Issledovaniya [Semiotics and Art Metrics: Contemporary Foreign Studies]* (L. A. Melamid, Trans.; pp. 298-325). Mir [in Russian].
- Smirna, L. & Khamatov, V. (2016, June 1). Modernoe, Sovremennoe i Noveishee Iskusstvo: Popytka Osmysleniya Ponyatii [Modern, Contemporary and Contemporary Art: an Attempt to Comprehend Concepts]. *Art Ukraine*. <https://artukraine.com.ua/a/modernoe-sovremennoe-i-noveishee-iskusstvo--popytka-osmysleniya-ponyatii/#.YV8X-NVBzGg> [in Russian].
- Vinokur, G. O. (1990). *Filologicheskie Issledovaniya: Lingvistika i Poetika [Philological Research: Linguistics and Poetics]*. Nauka [in Russian].
- Vygotsky, L. S. (1934). *Myshlenie i Rech': Psikhologicheskie Issledovaniya [Thinking and Speaking: Psychological Research]*. Gossotsekgiz [in Russian].

Статья поступила в редакцию: 03.09.2021

ХУДОЖНЯ МОВА КОНТЕМПОРАРІ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОГО ЗАУМУ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Пучков Андрій Олександрович
Доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури,
Київ, Україна

Мета — запропонувати розгляд візуальної та розумової природи проєктів контемпорарі як своєї форми візуального зауму. Методи: механізм проведення дослідження полягає у логіко-понятійному розкритті умов існування візуальних форм контемпорарі як творчих прийомів реалізації художником здорового глузду через «розумний зміст». Дослідження спирається на дедуктивно-індуктивний метод, орієнтоване на розв'язання протиріч та демонстрацію міждисциплінарного компаративного підходу до з'ясування природи досліджуваного явища. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в гуманітаристиці розгляд візуальної та розумової природи проєктів контемпорарі здійснено з погляду їхнього опрідметнення у формі візуального зауму. Висновки. На підставі залучення результатів міждисциплінарних досліджень зі сфери історії красномовства показано, що завдання художника та глядача, художника та мистецтвознавця протилежні, для їхнього розв'язання у кожного заготовлені власні методи, що за режимом використання не можуть збігтися в межах здорового глузду та формальної логіки. Особливо ситуація загострюється, щойно йдеться про твори нетрадиційного мистецтва останніх двох десятиліть. Виявлено, що явище контемпорарі встановилося у мистецтві «після» постмодерну, «слідом» за ним, тобто після затвердження точних методів у мистецтвознавстві. Звернення до проєктів контемпорарі як явищ мовного візуального зауму сприяє «прочитанню» проєкту (твору, об'єкту) більш-менш адекватно тому, що мав намір мовити художник. Звичайні мистецтвознавчі методи тлумачення візуальних референцій митця щодо проєктів контемпорарі мають залишитися у минулому, а пошук нових здійснюється на наших очах — з моніторингом явищ контемпорарі арт.

Ключові слова: контемпорарі; художня мова; візуальний заум

ARTISTIC LANGUAGE OF CONTEMPORARY AS A FORM OF VISUAL ZAUM: TO THE PROBLEM STATEMENT

Andrii Puchkov
DSc in Art Studies, Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to offer consideration of the visual and mental nature of the projects of contemporary as a kind of form of visual zaum. Research methodology: the mechanism for undertaking the research lies in the logical and conceptual disclosure of the conditions for the existence of visual forms of contemporary as creative methods of the artist's realisation of common sense through “beyond sense”. The study is based on the deductive and inductive methods and is focused on revealing contradictions and demonstrating an interdisciplinary comparative approach to identify the nature of the phenomenon under study. The scientific novelty lies in the fact that for the first time in the humanities, the consideration of the visual and mental nature of the projects of contemporary is carried out from the point of view of their reification in the form of visual zaum. Conclusions. Based on the results of interdisciplinary research from the field of the history of belles-lettres, it has been shown that the tasks of the artist and the viewer, the artist and the art critic are opposite, each has its own solution methods, which according to the mode of use cannot coincide within the limits of common sense and logic. The situation is particularly acute when it comes to the works of non-traditional art of the last two decades. The article demonstrates that the phenomenon of contemporary was established in art “after” postmodern, “following” it, that is, after the approval of precise methods in art studies. Referring to contemporary projects as phenomena of linguistic visual zaum makes it possible to “read” the project (work) more or less adequate to what the artist intended to say. The usual art studies methods of interpreting the visual references of the artist in relation to the projects of contemporary should be left in the past, and we are witnessing the search for new ones - with the monitoring of contemporary art phenomena.

Keywords: contemporary; artistic language; visual zaum



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247341

УДК 75.036(574)

**ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ
В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА**

Резникова Екатерина Ильинична
Кандидат искусствоведения, ученый секретарь,
ORCID: 0000-0001-7928-5982,
e-mail: reznikat@gmail.com,
Государственный музей искусств
Республики Казахстан имени А. Кастеева,
«Коктем-3», 22/1, Алматы, Казахстан, 05004

Цель данной статьи направлена на выявление национальной идеи как определяющей константы в живописи Казахстана через анализ основных этапов становления и развития казахстанской профессиональной школы изобразительного искусства на примере коллекции Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Методы исследования. Базовым методом исследования стал искусствоведческий анализ, направленный на изучение авторских произведений ведущих казахстанских художников. Сравнительно-сопоставительный, аналитический и исторический методы позволили выявить характерные тенденции художественных поколений в определенные временные этапы и обозначить ключевые точки историко-культурной реконструкции процесса становления национального самосознания в живописи. Фактологической базой исследования, помимо монографий и статей искусствоведов, культурологов и философов, являются оригиналы и репродукции произведений казахстанских художников. Научная новизна. Национальная идентичность является определяющей культурологической парадигмой современности, что находит отражение в трудах многих исследователей. При этом впервые сделана попытка проследить становление национальной идеи в живописи Казахстана за 100-летнюю историю существования в исторической ретроспективе от истоков до современности. Принципиальной новизной материала является опора на исследование коллекции живописи в фондах ведущего художественного музея страны — Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Выводы. Несмотря на обилие научно-исследовательских изысканий, проблема становления национального самосознания по-прежнему остается малоизученной, в то время как «поиск национальной самоидентификации» как ключевой постулат современного художественного процесса определяет актуальность и востребованность темы исследования. Анализ каждого художественного этапа позволяет определить характерные особенности в каждом отдельном десятилетии в становлении казахстанской живописи.

Ключевые слова: живопись Казахстана; национальное самосознание в искусстве; профессиональная школа изобразительного искусства; национальная самоидентификация; древняя традиция; кочевая цивилизация

Вступление

Традиционная система ценностей, образы древней истории и культуры сыграли определяющую роль в художественном осмыслении действительности и способе ее отображения в разных поколениях профессиональных художников Казахстана. Этот принцип определил процесс становления национального самосознания в профессиональном искусстве Казахстана.

Анализ последних публикаций. Эволюция живописи Казахстана с выявлением разнообразных исторических и культурологических аспектов отражена у искусствоведов советского периода — Г. Сарыкуловой, И. Рыбаковой, Р. Копбосиновой, Н. Вул и др., а также активно исследуется теоретиками эпохи Независимого Казахстана, в числе которых: Б. Барманкулова, Р. Ергалиева, В. Ибраева, Ли К., Г Шалабаева и др.

Несмотря на обилие научно-исследовательских изысканий, проблема становления национального самосознания по-прежнему остается малоизученной, в то время как «поиск национальной самоидентификации» как ключевой постулат современного художественного процесса определяет актуальность и востребованность темы исследования.

Новизна статьи состоит в выявлении этапов становления национального самосознания в живописи Казахстана, ставшей культурной доминантой современной казахстанской идентичности.

Цель статьи

Цель статьи направлена на выявление национальной идеи как определяющей константы в живописи Казахстана через анализ основных этапов становления и развития казахстанской профессиональной школы изобразительного искусства

Методы и материалы. Широкий методологический аппарат исследования, комбинирующий искусствоведческий, аналитический, сравнительно-сопоставительный и исторический методы позволяет достаточно полно отразить картину становления и развития идеи национального самосознания в живописи Казахстана и, шире, отобразить эволюцию художественных процессов в профессиональной школе регионального изобразительного искусства.

Основным материалом исследования стала коллекция Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева, где представлены лучшие произведения художников со времени зарождения казахстанской живописи до современного этапа. Важным опорным источником при подготовке статьи стал каталог живописи Казахстана из фондов ГМИ РК имени А. Кастеева в трех томах (Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева, 2017, 2018, 2020).

Изложение материала исследования

Профессиональное изобразительное искусство Казахстана за более чем вековую историю существования стремительно освоило основные формы русского реализма, опробовало установки европейского модернизма и даже успело проявить бунтарский дух мирового постмодернизма. Интенсивный поиск стилистик, созвучных мировой ситуации, в казахстанской культуре происходил с постоянным обращением к собственным историческим истокам. Национальное мировидение нашло отражение через творческое осмысление традиционного культурного и природного наследия. Произведения наполнялись местными этническими типажам, предметами кочевой цивилизации, образами национального пейзажа, запечатлевали древние традиции, ритуалы, обряды и игры.

Национальная идея определила казахстанскую живопись на всех этапах ее развития, обретая в каждом различные формально-образные воплощения, в зависимости от исторической ситуации, идеологических установок эпохи, личностного реагирования художников на вызовы времени и внутренние потребности. Наглядно эти процессы можно проследить на примере развития живописной школы, наиболее полно представленной в коллекции Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Музейное собрание, основанное в 1935 году, является наиболее значимым в Республике Казахстан по составу, художественному уровню и численности произведений. Коллекция позволяет проследить эволюцию казахстанской живописной школы с момента возникновения до современности. Здесь представлено значительное число имен, стилей, форм и подлинных шедевров, определивших специфику национальной живописной школы. Обзор произведений нескольких поколений казахстанских живописцев позволит выявить стилистические особенности, методы и приемы формирования национального самосознания в искусстве.

В исторической ретроспективе данный регион определялся кочевой культурой проживавших на территории племен, чей образ жизни, верований, традиций и философии определялся постоянными перекочевками. Казахское декоративно-прикладное искусство как основной вид изобразительного творчества отражало принципы номадизма, впитав в себя бытовой уклад, традиции и мироощущение, орнаментальную семантику и обожествление природных сил. Имея утилитарное предназначение, каждый предмет был подлинным художественным произведением, щедро орнаментированным и украшенным. Именно в декоративно-прикладном искусстве гений казахского народа воплотился в полной мере. Традиция и технология работы с материалами (войлок, шерсть, дерево, металл, кожа) пришли из древности, бережно сохраняясь и передаваясь из поколения в поколение. Основой изобразительности был орнамент. Традиции декорирования дома кочевника — юрты, одежды, женских украшений, конской сбруи формировались многими веками, наполняясь смысловыми и символическими контрапунктами.

Осмысление исторического прошлого в художественной системе XX века становится отсылкой к традиционным национальным истокам.

Казахская живопись возникает в первой трети XX столетия. Это был принципиально новый для региона вид художественного творчества, который вскоре обрел немалое число последователей. Реалистическая профессиональная школа России стала основой и получила развитие в системе художественного образования многих советских республик. Истоки становления художественного образования

в Казахстане связаны с творчеством и художественно-педагогической деятельностью русского художника Н. Г. Хлудова (1850–1935), который в 1921-м году организовал первую в Казахстане частную школу-студию, где начинающие живописцы (А. Кастеев, А. Бортников, А. Исмаилов, И. Чуйков и др.) обучались азам станковой живописи. Общность художественных задач в передаче традиций казахского быта прослеживается в творчестве художников первого поколения, задававших вектор развития изобразительного искусства. Элементы номадизма становятся этническими маркерами, которые требуют достоверной передачи. Стремление передать полноту окружающего мира побуждает их опираться на конкретику, тщательность, подробную детализацию, сюжетную достоверность — отсюда внимание к деталям и подробная повествовательность.

Николай Хлудов и первый национальный художник Абылхан Кастеев (1904–1973) стали подлинными летописцами своей эпохи, стремясь достоверно запечатлеть множество явлений действительности. Особенностью их художественного мышления стало точное воспроизведение специфики быта казахов, где нет ничего несущественного и неважного.

А. Кастеев — подлинный самородок, он по наитию постигал новые принципы творческого осмысления действительности и отображения реальности. Живопись и ее возможности перевернули сознание восторженного юноши, сразу и навсегда полюбившего этот новый творческий метод и избравшего его в качестве главного дела своей жизни. Базовые профессиональные навыки в работе масляными красками и акварелью он получает сначала в упомянутой школе-студии Хлудова в Алматы, а после развивает их во время обучения в Москве (1934–1936). При этом всю жизнь он остается художником-«самоучкой». Образование ему заменяет мощное чутье, беспримерное трудолюбие и глубинное знание народной жизни. Реалистический метод, основанный на жизнеподобии и точном следовании натуре, определяет суть творческого метода художника. Он стал летописцем своей эпохи, стремясь достоверно запечатлеть множество явлений действительности. Особенностью его художественного мышления стало точное воспроизведение быта казахов. Природа — степь, горы — предстает гармоничным универсумом, где разворачиваются привычные события повседневности. Лейтмотивом акварельных и живописных работ А. Кастеева стали женщина в интерьере юрты, приготовление пищи, выпас лошадей, стрижка овец, доение кобылиц, заготовка курта (Рис. 1). Древние, как мир, привычные занятия в трактовке художника превращаются в возвышенные и опоэтизированные образы. Органическая взаимосвязь человека и окружающего мира — основная идея творчества А. Кастеева. Талант и вдохновенность неразрывно сплавляются с приемами примитивизма — фронтальное размещение предметов в ряд, плоскость формы, развернутая на зрителя центрированная композиция, акцент на первом плане, неподвижно «позирующие» фигуры, упрощенный рисунок, декоративность. Впрочем, говоря о декоративности — именно таким было восприятие цвета и формы у художника, не мыслящего свое существование вне орнаментальных форм. Он с рождения впитал яркую нарядность казахских узоров, окружавших его всю сознательную жизнь. А. Кастеев, будучи носителем двух культур — русской и казахской, стал связующим звеном в их диалоге и взаимопроникновении.



Рисунок 1. Кастеев А. Народный художник Республики Казахстан. Доение кобылиц. 1936. Холст, масло. 69x89. Из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева

Picture 1. A. Kastejev. People's Artist of the Republic of Kazakhstan. Milking of Mares. 1936. Oil on canvas. 69x89. From the collection of the A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan

Несколько иной, более этнографический подход у его предшественника и учителя Н. Хлудова. Местные типы, региональный быт находятся в центре внимания художника, постигающего новую для себя культурную среду. Он чувствует необходимость максимально подробно и точно фиксировать национальные типы, элементы костюма, характерные предметы обихода в их непосредственно функциональном применении (Рис. 2). Будучи, своего рода, беспристрастным документом своего времени, живопись Н. Хлудова сегодня является важным источником для понимания специфики повседневной жизни казахов на рубеже XIX–XX вв. Наблюдательность позволяет концентрироваться на характерных деталях. Например, он добросовестно отмечает обитое мехом седло, доставляющее седоку некий комфорт во время длительных поездок (Мальчик на быке, 1907). При изображении кимешека — традиционного головного убора замужней женщины — художник обращает внимание на способ заматывания белого тюрбана, контрастирующего со смуглой кожей степнячки. Изображая юрту, населяющие ее типы, он внимателен и к конструкции передвижного дома кочевников, и к деталям интерьера, и его особенностям — делению внутреннего пространства на женскую и мужскую половины.



Рисунок 2. Хлудов Н. В юрте. 1891. Холст, масло. 80x108.

Из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева

Picture 2. N. Khudov. In the Yurt. 1891. Oil on canvas. 80x108.

From the collection of the A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan

Принцип культурного взаимообмена иллюстрируется в картине Алексея Бортникова «Хлудов на джайлау» (1960). Художник, работающий на пленэре, окружен местными жителями, увлеченно наблюдающими необычное занятие приезжего. Своеобразный диалог культур и цивилизаций становится главной темой полотна. Принципиально новый способ художественного осмысления действительности, доселе неизвестный в казахстанских степях, проходил адаптацию к местным условиям. «Ускоренный процесс усвоения был не просто механическим переносом мирового культурного наследия на новую почву — это был трудный период постижения нового способа творческого мышления. Художники Казахстана сумели за исторически краткий период переработать параметры нового для казахской культуры художественного метода, синтезировав в своем творчестве эстетику и философию национального мировоззрения и накопленный художественно-исторический национальный опыт с европейской художественной практикой» (Ахметова, 2015, с. 102-103).

Во второй половине 30-х и 40-х годов в развитии профессиональной живописной школы сыграли роль многие приезжие художники, чья жизнь и судьба оказались связаны с Казахстаном, в их числе: Л. Леонтьев, А. Черкасский, Н. Крутильников, П. Зальцман и другие. «Казахское изобразительное искусство напрямую связано с их именами и русской реалистической школой в целом, и именно реализм с его наглядной убедительностью, ориентацией на натуру и выработанной жанровой структурой стал тем методом, который помог ему на раннем этапе стремительно войти и адаптироваться в контекст европейской художественной системы» (Ли, 2001, с. 29). Открывшиеся в этот период новые для Казахстана институции: Союз художников, Алматинское художественное училище и Картинная галерея содействовали интенсификации творческой жизни.

Основная часть произведений этого времени создавалась уже в иных, отличных от кочевой культуры, исторических условиях. Проживание преимущественно в городской среде, получение образования в специализированных художественных учебных заведениях, творческая работа в контексте новых реалий — все эти условия определяли новое мироощущение, связанное с инновациями в повседневной жизни. Произведения соцреализма, создающиеся в это время, также обретают национальный колорит и топографическое обозначение происходящего события. В полотна официального стиля в советском искусстве включаются опознавательные знаки кочевья (юрта, сырмак, традиционная одежда), отражая основную тенденцию эпохи — «искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию». Это был период освоения и утверждения нового для Казахстана метода и стиля социалистического реализма, продиктованного идеологическими установками данной эпохи.

С середины 50-х годов выступила плеяда мастеров, представивших зрелое профессиональное искусство в лучших традициях классической русской художественной школы. Это первое поколение профессиональных казахстанских художников — наиболее талантливые выпускники Алматинского художественного училища направляются в ВУЗы Москвы, Ленинграда, Киева и по возвращении обращаются к национальной тематике через традиции русского реалистического искусства.

Профессор живописи А. Черкасский стал учителем для многих художников Казахстана этого периода. Высокий критерий профессионализма, который был заложен этим мастером в процессе формирования молодой художественной школы, практически стал фундаментом ее дальнейшего развития. Выпускник Академии художеств в Петрограде, преподаватель Киевского художественного института, художник, соединяющий в своем творчестве академическую школу с высоким, по-настоящему живописным колоризмом, шестнадцать лет отдал преподавательской деятельности. И своим творческим примером, и прямым педагогическим воздействием он дал мощный толчок к тому, что наши лучшие живописцы во главу своих поисков поставили работу со сложносоставным цветом, ставшим впоследствии определяющей особенностью казахстанской живописи.

В творческом осмыслении феномена кочевничества поколение 1950-х годов — Канафия Тельжанов, Камиль Шаяхметов, Молдахмет Кенбаев — опирается на иные приемы. ореол романтики, праздничность и поэтичность создают идеальную картину бытия, где деятельный человек — хозяин на своей земле, почитающий предков и устремленный в будущее. Такой человек осуществляется, только понимая и почитая свою землю. По сути, идея неразрывности человека и природы является определяющей константой мировосприятия казаха-кочевника, не мыслящего себя вне природной среды обитания.

К. Тельжанов (1927–2013) — лидер поколения пятидесятых — обращается к поэтическому осмыслению народной традиции не через отдельные предметы и образы, а через масштабные явления культурного наследия, такие как национальная игра (*Кокпар*, 1960) (Рис. 3), музыкальные и песенные традиции (*Звуки домбры*, 1958), выраженные с характерной эмоциональной подачей.



Рисунок 3. Тельжанов К. Народный художник СССР. Кок-пар. 1960. Холст, масло. 150x325.
Из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева

Picture 3. K. Telzhanov. People's Artist of the USSR. Kokpar. 1960. Oil on canvas. 150x325.
From the collection of the A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan

Излюбленным героем является мчащийся на коне всадник, с характерной динамикой и экспрессивностью (влияние педагога М. Авилова в период обучения в ЛИЖСА им. И. Репина — ныне Санкт-Петербургская Академия художеств им. И. Репина, увлечение манерой Е. Моисеенко). Образ всадника связан с многовековой историей кочевников, их бытом, необъятными степными просторами, знаковый для казахской культуры. Значительная часть жизни степняка проходила в седле. Умению владеть конем придавалось огромное значение, навык этот формировался практически с младенчества. Сюжет конных игр становится отличной возможностью показать парящего в воздухе коня и слившегося с ним воедино всадника — так возникают *Кокпар (1960)*, *Кыз куу (1966)*, *Охота с бекрутом (1964)*. Торжественность духа кочевничества, выраженного в гордых и прекрасных персонажах и атрибутах кочевой жизни, является смысловой и композиционной доминантой и преобладает в полотнах Тельжанова, символизируя устойчивость многовековой традиции.

В отличие от пафосной трактовки К. Тельжанова, подход к изображению казахского быта у Айши Галимбаевой является камерным, почти интимным. Жанр натюрморта как нельзя лучше подходит для передачи внутренней атмосферы юрты. Самоценная выразительность предметов выходит на первый план. Праздничный стол-дастархан накрыт в ожидании гостей, он полон символов щедрости и гостеприимства. Деревянный половник ожау и чаша для кумыса, пиала кесе и декорированная войлочная сумка коржын, орнаментированные ковры и расписной керамический кувшин — неотъемлемые атрибуты степной жизни и символы казахского дома. Объектом творческого исследования становится философия вещи, отражающая специфику быта и мир кочевничества. Достигаемое в композиции состояние спокойствия и гармонии, праздничности и уюта отсылает к созидательной энергии женщины — главного персонажа в творчестве А. Галимбаевой.

Благодаря труду мастериц, создающих уникальные предметы, облик дома не только обретает своеобразие — орнаментальный декор каждого предмета несет в себе энергетику благожелания. Умение читать орнаменты позволяет раскрывать суть этих зашифрованных посланий. Традиция передачи знаний и духовности из поколения в поколение — одна из основополагающих у казахов. Этой теме посвящается ряд работ, в числе которых: *Народная мастерица с учениками (1959)* О. Кужеленко, *Сказка (1958)* М. Лизогуб и другие. Труд мастериц, создающих уникальные произведения народного творчества, — отдельная большая тема. Нередко главными героинями становятся не безымянные собирательные опозитизированные образы, а реальные прототипы. Так, Гульфайрус Исмаилова в работе *Народная мастерица (1967)* создает портрет своей матери, которая славилась созданием тканых ковров, баскуров, алаша. В их торжественном окружении предстает образ пожилой женщины в белоснежном одеянии, на фоне которого контрастно выделяются смуглые лицо и руки, а дополнительные цветовые акценты в орнаментах насыщают живопись торжеством жизни. *Народный мастер (1961)* Марии Лизогуб запечатлевает образ известной художницы Латипы Ходжиковой в окружении созданных ее руками предметов — тональное изобилие фона превращается в почти абстрактное поле с открытой жизнеутверждающей цветовой гаммой. М. Кенбаев в *Кошмоделани (1958)* завороченно наблюдает за процессом производства текемета. Изящно склоненные женские фигуры в разноцветных жилетах, почти музыкальные движения рук, выкладывающих красный орнамент на белую основу, величественная монументальность горной панорамы в лучах заходящего солнца, красочная полифония — все это превращает бытовую зарисовку в выражение обобщенной и обобщающей идеи. «Настоящим завоеванием этого периода стало вхождение в изобразительное искусство национальных художников, ибо именно им было дано впервые воплотить национальное мироощущение новым для национальной культуры художественно-пластическим языком» (Ли, 2001, с. 31).

Поистине прорывными становятся поиски и открытия художников шестидесятых. Содержательно их произведения созвучны творениям художников предшествовавшего десятилетия, но формально стилистика работ подвергается кардинальным изменениям. Поиск цветопластических приемов для выражения национальной идеи, острое стремление к узнаваемому художественному самовыражению определили суть их искусства. На первый план выходит потребность в выработке изобразительного языка собственно казахской национальной живописи. Показательна фраза Шаймардана Сариева: «Я хочу класть краски по-казахски». Живопись шестидесятников значительно меняется — она становится обобщенной, обретает большую условность, очищается от излишних подробностей. Визуальный язык их живописи органично соединил и впитал стилистику восточной миниатюры, западноевропейского модернизма и, главное, орнаментальные установки казахского прикладного искусства — через лаконичность форм, контрастность цвета, подчеркнутый абрис фигур.

Степная жизнь у С. Айтбаева (1938–1994) разворачивается в торжественном предстоянии героев, наполняя картины ощущением вневременности — вечные люди в вечной степи. Укрупненная силуэтность

форм и подчеркнутая контрастность цвета в описании жизни кочевников у Сариева имеет очевидную отсылку к лаконичным знакам орнамента традиционного искусства (Рис. 4). Переключки с приемами народного творчества наблюдаются и у Т. Токусбаева — пространство юрты или дома, обобщается и стилизуется, наполняется эпическим звучанием. И натюрморт, и жанровая сцена трансформируются в возвышенный символ, выражение национальной идеи.



Рисунок 4. Айтбаев С. Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан. Счастье. 1966. Холст, масло. 160x160. Из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева

Picture 4. S. Aitbaev. Honoured Artist of the Republic of Kazakhstan. Happiness. 1966. Oil on canvas. 160x160. From the collection of the A. Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan

У Б. Табиева бытовые сцены решены в реалистическом ключе с определенной долей условности. Комбинирование реалистических и абстрактных форм, геометрических лоскутов глиняных мазанок или проветриваемых войлочных ковров создают единое цветовое пространство, сплавляя воедино землю и небо, фигуры людей и бытовые предметы.

Искусство шестидесятников было направлено на глубинное осмысление и воссоздание в живописи образа Великой степи. Понимание прообраза строилось в соответствии с реконструкцией тюркской концепции мира через осмысление древней традиции и стилистических приемов прошлого. Образ степи в творчестве поколения 1960-х до начала 1990-х годов «...аккумулирует интенсивные поиски национального художественного стиля, подтверждает активно идущие процессы самоидентификации в изобразительном искусстве. Степь то стилизуется у них под восточную миниатюру, то преобразуется в орнаментальную вязь, то предстает абстрактной геометрией форм» (Ергалиева, 2008, с. 6). Именно широкий диапазон формальных, эмоциональных поисков и интеллектуальных установок позволил по-новому переосмыслить кодовый сакральный объект культуры нашего региона — степь.

Выработка колористических и стилистических приемов, способных создать самостоятельную школу казахской живописи, стал основополагающей задачей в творчестве 1960-70-х. Другим мощным прорывом в искусстве этого поколения стало вплетение в художественную изобразительную систему произведений открытий и достижений западноевропейского модернизма начала XX века. Новая стилистика и приемы постимпрессионизма, кубизма, фовизма органично сплелись с языком казахского орнамента, породив уникальный художественный феномен. Так, в живописи Казахстана произошло переосмысление проявлений западноевропейской культуры и их интерпретирование через призму национальных кодов казахского менталитета. Социокультурный феномен этого времени вовлекает в себя различные сферы интеллектуальной жизни Казахстана: литературу (О. Сулейменов, М. Макатаев, М. Ауэзов мл., А. Алимжанов), философию (А. Кодар, Р. Джангужин), музыку (Н. Тлендиев, Г. Жубанова), научно-теоретические изыскания культурного наследия, включая археологию и пр. (А. Медоев, А. Маргулан, У. Жанибеков).

«Следуя экспрессивной эмоциональности именно 1970-80-х годов, в искусстве республики идет широкий многоаспектный процесс интегрирования идей XX столетия, обнаруживая глубокую философскую связь с историей родной земли» (Копбосинова, 2005, с. 120). В этот период наблюдается постепенный отход от общей коллективистской тенденции в сторону подчеркнутого индивидуализма

с активизацией личного взгляда и усилением авторского подхода, основанного на внутренних интенциях. В живописных высказываниях Е. Толепбая, К. Муллашева, Д. Алиева, Б. Тюлькиева на первый план выдвигаются общечеловеческие ценности и глубокое чувство мира.

Среди мощных колористов сегодня продолжает активно работать Кенжебай Дуйсенбаев, продолжая утверждать приоритет цветопластической энергии в живописи. Окружающий мир в трактовке художника преобразуется в живописный эквивалент действительности, не теряющий связи с реальностью. Колоризм для ведущих казахстанских художников становится не только ключевым инструментом отражения действительности, но значимым способом самопознания.

У Гани Баянова в его камерных проникновенных, почти интимных сценах фиксируются моменты, наполненные тишиной и покоем — чтение книги, заплетание волос, встреча у родника — моменты, наполненные тишиной и покоем. В изображении героев он избегает прямых внешних этнографических примет. Не изображая кимешек, чапанов, юрт, автор ищет сущностное выражение образа своего народа через цвет, через отношения полутонов и музыкальность красок, возвышая повседневную сцену до почти ренессансной выразительности и красоты.

Мощной фигурой нового времени стал А. Сыдыханов (1937–2011). В своем осмыслении национальных истоков, он органично соединяет в пространстве одного произведения фигуративные символические образы с орнаментальными мотивами и родовыми танба — отличительными знаками тюркских родственных объединений. Такой ход позволяет найти сжатую изобразительную квинтэссенцию выражения идеи предмета или явления — Знак Чабан (Рис. 5), Знак Коркыт, Символ Шолпан.



Рисунок 5. Сыдыханов А. Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан. Знак «Чабан». 1989.

Холст, масло. 101x121. Из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева

Picture 5. A. Sydykhanov. Honoured Artist of the Republic of Kazakhstan. The Shepherd Badge. 1989.

Oil on canvas. 101x121. From the collection of the A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan

В конце 1980-х-начале 1990-х он именуется «основателем знаковой живописи», практически первым обратившись к языку абстрактного искусства. Этот прием предопределяет творческие искания последующего поколения эпохи Независимого Казахстана, когда главной культурной парадигмой художественного процесса станет поиск национальной самоидентификации.

Особое значение семантической смысловой стороны орнамента в динамике развития живописи Казахстана в последние три десятилетия подчеркивает доктор Р. Ергалиева. «При очевидном поиске в орнаментальной символике своих истоков, идентификационных корней и кодов, погружившись в их глубины, живописцы смогли ощутить и общий идентификационный код единой человеческой культуры. И если в предыдущие десятилетия (1960–1980) наибольший интерес отечественных художников к орнаменту привлекала его национальная компонента, то уже в 1990-2000-е этот акцент постепенно смещается в сторону более универсальных экзистенциальных вопросов бытия» (Ергалиева, 2017).

Для многих представителей новой волны 1990-х (Б. Бапишев, Г. Маданов, А. Есдаulet, М. Бекеев) характерно усиление философского начала, символика, активизация общечеловеческих, глобальных идей. При этом каждый из них демонстрировал принципиально и сущностно важное для своего твор-

чества отношение к древнему культурному наследию. «Образы тюркской богини Умай, каменные балбалы – бесстрастные хранители вечного покоя кочевников, природные стихии и первоэлементы: вода, огонь, глина, камни, древо жизни, казахские родовые знаки (тамги), символизируют божественный дар, энергию жизни, молитву, обращенную к Богу, которая спасет человека от разлада с миром и самим собой — основная тематика художественных произведений этого периода» (Крыкбаева и др., 2020).

Архаическая духовная традиция в трактовке Бахыта Бапишева обретает возвышенную идею абсолюта, в которой эстетика живописных каменных изваяний пропущена через орнаментально-декоративную систему древней традиции и соединена с собственными мировоззренческими установками. У Галыма Маданова, «как и в произведениях Б. Бапишева, в работах отчетливо прочитываются отголоски божественной сути Земли и Неба, культ гор, священного древа жизни, общий космогонизм мироощущения архаики» (Ергалиева, 2017). Марат Бекеев в своих картинах создает собственный миф о Человеке и Вселенной, где балансирует на тонкой грани между абстракцией и фигуративностью. Из хаоса живописной массы рождаются тюркские знаки, образы кочевника и воина, птицы или рыбы — древние как мир они порой напоминают сюжеты наскальных изображений. Его полотна со сложным, пульсирующим, подвижным цветом наполняются таинственными знаками, ассоциативными связями, осмыслением прошлого и/или предощущением будущего.

Духовная связь и глубинные истоки, воплощенные в древней традиции, являются символической основой, актуальной и сегодня. В архаике художники видели и видят благодатный источник своего рода транслитераций для создания новых смыслов. Одни авторы выражают это через материалы и форму, другие используют семантику петроглифов и древних мифов, третьи — элементы древних ритуалов. В произведениях, как живописи, так и актуального искусства, активно включаются национально-этнические образы — степь, кочевничество, шаманизм, жертвоприношение и т. д. Художественный процесс рубежа тысячелетий в Казахстане направлен на поиск национальной самоидентификации во внезапно открывшемся огромном мировом арт-сообществе. Обозначилось одновременное стремление влиться и стать равноценной и органичной частью продвинутого цивилизованного мира, сохранив при этом собственную целостность и самобытность как ключевое выражение национальной идеи искусства.

В 2000-е наблюдается новый всплеск интереса к наследию кочевой цивилизации, вплетающемуся в повествовательную канву художественных произведений. Здесь определяются две линии — последователи реалистической школы и мастера, в живописи которых преобладают экспериментальные поиски и тенденции. Отечественные художники сегодня по-разному ориентируют свое творчество: на актуализацию мифологии, на попытку провести взаимосвязь между национальным достоянием и наследием европейского авангарда; некоторые стремятся избавиться от консервативной выучки академических школ живописи, графики. Вместе с тем, художников объединяет желание познать и открыть в знаках и символике традиционного искусства ценностно значимые для кочевника философские понятия.

Владение рисунком, сложное построение композиций и внимание к деталям отличает Н. Килибаева, М. Нургожина, Т. Тлеужанова, Д. Кастеева, А. Дузельханова и других. В канву батальных, исторических, эпических сцен 2000-х вплетаются предметы кочевой цивилизации. Большеформатные многофигурные сюжетные композиции, выполненные в стилистике неореализма, наполняются тщательно проработанным изображением оружия, военной амуниции, костюмов, музыкальных инструментов. Для искусства новейшего времени характерны не конкретика, а историзм прочтения, не отдельный человек, а народ и его герои.

Живопись на современном этапе все больше ориентирована на внешнюю эффектность, с опорой на орнаментальность, декоративность, фрагментарность, мозаичность. Нередко используются контраст и противопоставление — как в живописно-цветовой структуре, так и в образном построении. Порой это полуабстрактные цветопластические метафоры-размышления о повседневном человеческом существовании.

Несмотря на смену культурологических парадигм, в условиях современности образы кочевой цивилизации не теряют своей актуальности, постоянно включаясь в контекст художественных произведений. Эволюция казахстанской живописи показала, что живописцы обращаются к архетипическим знакам номадической культуры, стремясь выразить многогранный спектр нравственных, этических пластов. Осмысление этнокультурных и этнобытовых традиций в современном художественном процессе было и остается одной из значимых тенденций, в связи с неизменностью духовного базиса, имеющего значение как в прошлом, так и сегодня.

Выводы

К началу XX столетия казахский народ имел богатейшее культурное наследие, в основе которого лежали традиции кочевой культуры. Специфика национальной культуры заключалась в синкретичности и суггестивности, которые выразились в глубинной мировоззренческой позиции, выразившейся в многообразии жанров и видов казахского народного творчества. Глубокие традиции народного искусства во многом определили характер и пути развития различных видов профессионального искусства XX и XXI веков, в том числе станковой живописи на разных этапах ее развития, обретая в каждом поколении свою специфику и особенности.

Данное исследование не претендует на исчерпывающую полноту. Обозначив ключевые контрапункты, обратившись к творчеству ведущих мастеров казахстанской живописи, автором сделана попытка определить механизмы и предпосылки возникновения и развития национального самосознания через анализ эволюции профессиональной школы живописи в Казахстане. Дальнейшие исследования в этом направлении позволят глубже понять истоки происхождения казахской идентичности как ключевой парадигмы современного арт-процесса.

Список использованных источников

- Ахметова, Э. (2015). Традиции классического искусства в аспекте формирования новых национальных школ изобразительного искусства (на примере скульптуры Казахстана). *Общество. Среда. Развитие*, 1, 102-110.
- Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. (2017). *Қазақстанның бейнелеу өнері. Кескіндеме = Изобразительное искусство Казахстана. Живопись* (Т. 1) [Каталог].
- Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. (2018). *Қазақстанның бейнелеу өнері. Кескіндеме = Изобразительное искусство Казахстана. Живопись* (Т. 2) [Каталог].
- Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. (2020). *Қазақстанның бейнелеу өнері. Кескіндеме = Изобразительное искусство Казахстана. Живопись* (Т. 3) [Каталог].
- Ергалиева, Р. (2008). *Феномен степи в живописи*. Арда.
- Ергалиева, Р. (2017). Орнаментальные реминисценции в живописи Казахстана. *Естественно-гуманитарные исследования*, 18(4), 39-44.
- Ибраева, В. (2014). *Искусство Казахстана: Постсоветский период*. Тонкая грань.
- Копбосинова, Р. (2005). Живопись Казахстана. *Shahar-Культура*, 6, 106-126.
- Крыкбаева, С., Абдурахманова, Г., & Бакирова, Л. (2020). Архетипы и образы казахской национальной культуры в творчестве современных художников. *Евразийский Союз Ученых*, 2(71), 4-7. <https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2020.2.71.583>
- Ли, К. (Сост.). (2001). *Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр = Изобразительное искусство Казахстана. XX век* [Альбом]. Атамұра; ChevronТехасо.
- Шевцова, А. А. (2016). Этничность и традиционализм в творчестве современных казахстанских художников. *Самарский научный вестник*, 2(15), 136-140. <https://doi.org/10.17816/snv20162214>

References

- Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan. (2017). *Fine Arts of Kazakhstan. Painting* (Vol. 1) [Catalog] [in English, in Kazakh, in Russian].
- Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan. (2018). *Fine Arts of Kazakhstan. Painting* (Vol. 2) [Catalog] [in English, in Kazakh, in Russian].
- Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan. (2020). *Fine Arts of Kazakhstan. Painting* (Vol. 3) [Catalog] [in English, in Kazakh, in Russian].
- Akhmetova, E. (2015). Traditsii Klassicheskogo Iskusstva v Aspekte Formirovaniya Novykh Natsional'nykh Shkol Izobrazitel'nogo Iskusstva (na Primere Skul'ptury Kazakhstana) [Traditions of Classical Art in the Aspect of the Formation of New National Schools of Fine Arts (on the Example of the Sculpture of Kazakhstan)]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 1, 102-110 [in Russian].
- Ergalieva, R. (2008). *Fenomen Stepi v Zhivopisi [The Phenomenon of the Steppe in Painting]*. Arda [in Russian].
- Ergalieva, R. (2017). Ornamental'nye Reministsentsii v Zhivopisi Kazakhstana [Ornamental Reminiscences in the Painting of Kazakhstan]. *Estestvenno-Gumanitarnye Issledovaniya [Natural Humanitarian Studies]*, 18(4), 39-44 [in Russian].

- Ibraeva, V. (2014). *Iskusstvo Kazakhstana: Postsovetskii Period [Art of Kazakhstan: Post-Soviet Period]*. Tonkaya Gran' [in Russian].
- Kopbosinova, R. (2005). Zhivopis' Kazakhstana [Painting of Kazakhstan]. *Shahar-Culture*, 6, 106-126[in Russian].
- Krykbaeva, S., Abdurakhmanova, G., & Bakirova, L. (2020). Arkhetipy i Obrazy Kazakhskoi Natsional'noi Kul'tury v Tvorchestve Sovremennykh Khudozhnikov [Archetypes and Images of Kazakh National Culture in the Work of Contemporary Artists]. *Evrasiiskii Soyuz Uchenykh [Eurasian Union of Scientists]*, 2(71), 4-7. <https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2020.2.71.583> [in Russian].
- Li, K. (Comp.). (2001). *Fine Arts of Kazakhstan. The 20th* [Album]. Atamura; ChevronTexaco] [in English, in Kazakh, in Russian].
- Shevtsova, A. A. (2016). Etnichnost' i Traditsionalizm v Tvorchestve Sovremennykh Kazakhstanskikh Khudozhnikov [Ethnicity and Traditionalism in the Contemporary Kazakhstan Art]. *Samarskii Nauchnyi Vestnik [Samara Journal of Science]*, 2(15), 136-140. <https://doi.org/10.17816/snv20162214> [in Russian].

Стаття получена редакцією: 11.10.2021

**ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ
В ЖИВОПИСІ КАЗАХСТАНУ**

Резнікова Катерина Іллівна
Кандидат мистецтвознавства, вчений секретар,
Державний музей мистецтв
Республіки Казахстан імені О. Кастеева,
Алмати, Казахстан

Мета статті спрямована на виявлення національної ідеї як визначальної константи в живописі Казахстану через аналіз основних етапів становлення та розвитку казахстанської професійної школи образотворчого мистецтва на прикладі колекції Державного музею мистецтв Республіки Казахстан імені О. Кастеева. Методи дослідження. Базовим методом дослідження став мистецтвознавчий аналіз, спрямований на вивчення авторських творів провідних казахстанських художників. Порівняльно-співставний, аналітичний та історичний методи дозволили виявити характерні тенденції художніх поколінь у певні часові етапи та позначити ключові точки історико-культурної реконструкції процесу становлення національної самосвідомості у живописі. Фактологічною базою дослідження, окрім монографій та статей мистецтвознавців, культурологів та філософів, є оригінали та репродукції творів казахстанських художників. Наукова новизна. Національна ідентичність є визначальною культурологічною парадигмою сучасності, що знаходить свій відбиток у працях багатьох дослідників. Водночас уперше зроблено спробу простежити становлення національної ідеї у живописі Казахстану за 100-річну історію існування в історичній ретроспективі від витоків до сьогодення. Принциповою новизною матеріалу є опора на вивчення колекції живопису фондах провідного художнього музею країни — Державного музею мистецтв Республіки Казахстан імені О. Кастеева. Висновки. Незважаючи на велику кількість наукових досліджень, проблема становлення національної самосвідомості, як і раніше, залишається маловивченою, тоді як «пошук національної самоідентифікації» як ключовий постулат сучасного художнього процесу визначає актуальність і затребуваність теми дослідження. Аналіз усіх художніх етапів дозволяє визначити характерні риси кожного десятиліття в становленні казахстанського живопису.

Ключові слова: живопис Казахстану; національна самосвідомість у мистецтві; професійна школа образотворчого мистецтва; національна самоідентифікація; давня традиція; кочова цивілізація

**THE PROCESS OF FORMATION
OF NATIONAL IDENTITY
IN THE PAINTING OF KAZAKHSTAN**

Ekaterina Reznikova
PhD in Art Studies, Academic Secretary,
A. Kasteyev State Museum of Arts
of the Republic of Kazakhstan,
Almaty, Kazakhstan

The purpose of the article is to highlight the national idea as a defining constant in the painting of Kazakhstan through the analysis of the main stages of the formation and development of the Kazakh professional school of fine arts on the example of the collection of the A. Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan. Research Methodology. The art studies analysis aimed at exploring the original works of leading Kazakhstani artists became the basic method of research.

Comparative, analytical and historical methods made it possible to identify the characteristic tendencies of artistic generations at certain time stages and to outline the key points of historical and cultural reconstruction of the process of formation of national identity in painting. The factual basis of the research, in addition to monographs and articles by researchers in art and cultural studies, philosophers, is the originals and reproductions of works by Kazakhstani artists. Scientific novelty. National identity is the defining cultural paradigm of modernity, which is reflected in the works of many researchers. At the same time, the article is the first attempt to trace the development of the national idea in the painting of Kazakhstan over the 100-year history of its existence in the historical retrospective from the origins to the present. The principal novelty of the material is that it is based on the study of the collection of paintings in the funds of the country's leading art museum — the A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan. Conclusions. Despite the abundance of scientific research, the issue of the formation of national identity remains insufficiently researched, while the “search for national identity” as a key postulate of the modern artistic process determines the relevance of the research topic. The analysis of each artistic stage allows us to determine the characteristic features in each individual decade in the development of the painting of Kazakhstan.

Keywords: painting of Kazakhstan; national identity in art; professional school of fine arts; national identity; ancient tradition; nomadic civilisation



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247342

УДК 738.1/.22:[642.738:637.4](4)"18/20"

**ПАШОТНИЦІ ТА КОДЛЕРИ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
ФАРФОРІ-ФАЯНСІ**

Школьна Ольга Володимирівна
Доктор мистецтвознавства, професор,
ORCID: 0000-0002-7245-6010,
e-mail: dushaorchidei@ukr.net,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154

Мета дослідження — окреслити специфіку форм для подачі яєць, виконаних у фарфорі та фаянсі, у французькій та англійській традиціях, поширених в Україні. Методологія дослідження включає принцип всебічності, мистецтвознавчий і культурологічний підходи; основні засади дослідження базуються на онтологічному, аксіологічному, герменевтичному, типологічному методах та методі мистецтвознавчого аналізу. Наукова новизна полягає у порівнянні конструкції та функції означених предметів, уточненні даних щодо випуску означеної продукції провідними європейськими підприємствами. Висновки. Охарактеризовано художні особливості фарфоро-фаянсових форм для яєць, що випускалися на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці упродовж XIX століття, Баранівському фарфоровому заводі протягом XX століття та низці тонкокерамічних підприємств Європи протягом XIX – початку XXI століть. Виявлені різні конструктивні варіації пашотниць (вертикальних і горизонтальних, комбінованих) і кодлерів на одне-два та кілька яєць. З'ясовано, що деякі з них входили до сніданкових сервізів за традицією англійських сніданків, а також егоїстів, солітерів, тет-а-тетів, дежене, кабаре (так званих скорочених сервізів для сніданків) у французькій традиції, а також являли собою великодні підставки для яєць. Розглянуто типорозміри кодлерів, розрахованих на різний об'єм місткості. Зазначено, що зазвичай цей посуд поділяють на standart — для одного яйця, king size — на два яйця, jumbo — на три-чотири яйця та maxime — на чотири-шість яєць. Сьогодні ці вироби, як вінтажного походження, так і сучасні, мають особливий попит у поціновувачів англійського посуду, колекціонерів та аукціоністів. Водночас особливо цінується марка «egg coddler» від Роял Ворчестер, що є незмінним лідером виробництва цього сегмента виробів на світовому ринку, хоча з нею конкурують як численні британські компанії з виготовлення тонкокерамічних виробів, так і іспанські та навіть китайські й японські.

Ключові слова: пашотниця; кодлер; підставка для яєць; Україна; Франція; Англія; XIX – початок XXI століття

Вступ

Європейський фарфор і фаянс, зокрема, українських виробництв XIX–XXI століть, досі лишається малодослідженим. Деякі найменування форм виробництв, що діяли в означений період на теренах різних європейських країн, наразі сприймаються як незрозумілі назви невизначених предметів. Адже зараз у побуті багато з колись популярних речей майже не використовується, відповідно, втрачена культура їхнього вжитку та розуміння функцій та відмінностей окремих різновидів.

Одними з таких «призабутих» і на сьогодні маловживаних предметів є підставки для яєць, про наявність яких в асортименті найбільшого фаянсового підприємства Київщини XIX століття у Межигір'ї — колишньої Імператорської фабрики, що перебувала у віданні Кабінету Його імператорської величності (аналог теперішнього Кабінету Міністрів) — було відомо в колах науковців лише завдяки архівним справам й експонатам малодоступних наразі предметів, зібраних у колишніх союзних республіках СРСР.

Упродовж останніх кількох десятиліть вдалося порівняти зовнішній вигляд зразків із європейського арт-простору, архівні (фонди Центрального державного історичного архіву та Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України) та натурні матеріали (експонати найбільших музейних колекцій України, зокрема, Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького), що дозволило уточнити функції окремих предметів. Відповідно, з'явилася можливість охарактеризувати їхні конструктивні особливості, які впливають на розрізнення предметів, що може прислужитися в мистецтвознавчій атрибуції та музейній експертній практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію тонкокерамічних виробів України для яєць варто починати з асортименту фаянсових фабрик Любичі Королівської (сучасна Польща) та Потелича (Галичина), де у XIX столітті створювалися унікальні вироби групи україно-юдаїки — пасхальні коробки для

маці з накривками-кіарами. Саме форма останніх, де представлені або заглибини для шести ритуальних страв, однією з яких є яйце (єврейською «бейца»), або спеціальні чарунки у вигляді незйомних невеличких піал (розміру сільничок), що укорінені у тонкокерамічній традиції формотворення XVIII століття, стали, напевно, першими в Європі зразками предметів подібного типу.

Окрему увагу означеному питанню приділено у статті «Взаємозв'язок всенощників православної традиції та єврейських хлібниць з кіарами в українському фаянсі XIX – початку XX століття», видану у збірнику «Історія релігій в Україні» у львівському Інституті релігієзнавства 2011 р. (Школьна, 2011), де розглянуто свхаристичні традиції християн та настанови юдаїзму під час Седеру — передпасхальної святкової вечері в юдаїзмі.

Пасхальні підставки для кількох яєць відомі за колекціями Державного російського музею у Санкт-Петербурзі, а однопорційні чарки для яйця виробництва Києво-Межигірської фаянсової фабрики — за писемними джерелами. Це підтверджується й асортиментом означеного підприємства середини XIX століття з Центрального державного історичного архіву України у м. Києві за матеріалами фонду 581 «Справи Києво-Межигірської фаянсової фабрики» (Книга для записки прихода и расхода печатных фаянсовых вещей по Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрике, 1840). Також продукція цієї установи розглядалася у каталозі Всеукраїнського історичного музею імені Тараса Шевченка (1925), частина архіву якого зберігається у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (Виставка художньо-промислової Межигірська кераміка. Вітрини, 1925), й досліджувалася в працях Н. Онацького «Межигірський фаянс» (1931), Н. Полонської-Василенко «Межигір'я» (б.д.), монографічній роботі з Інституту рукопису Національної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського НАН України, проте деталізації означене питання не набуло.

Водночас кодлерам, які були поширені від XIX століття як частина англійського сніданку в асортименті британських виробництв тонкої кераміки, присвячено розвідку галереї Берсоантик (2019). Однак, досі дослідники не намагалися порівняти форми українського фарфору-фаянсу для яєць з продукцією Англії, Франції, Німеччини, Австрії тощо.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі розрізнити види підставок для яєць, пашотниць (вертикальних і горизонтальних, комбінованих) і кодлерів на одне-два та кілька яєць, поширених у фарфорі та фаянсі Європи XIX – початку XXI століть.

Мета статті

Мета публікації — визначити призначення багатопорційних та однопорційних підставок (пашотниць, чарок) для яєць, і кодлерів різних типів в європейському фарфорі-фаянсі у зв'язку з традиціями формотворення тонкокерамічної продукції України XIX – початку XXI століть.

Завдання дослідження — розкрити функцію виробів для яєць в асортименті Києво-Межигірської фаянсової фабрики XIX століття та Баранівського фарфорового заводу XX століття у порівнянні з близькою їм за призначенням продукцією європейських підприємств «білого золота».

Виклад матеріалу дослідження

На сьогодні для українського пересічного громадянина майже однаково незрозуміло звучать терміни «пашотниця» та «кодлер», які ще в недалекому минулому були звичні більшості аристократів і заможних містян. Так, у колекції Державного російського музею у Санкт-Петербурзі представлена багатопорційна пашотниця, виконана у XIX столітті на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці, аналог якої поки що відсутній в Україні за даними найбільших вітчизняних музейних колекцій. Подібні вироби, що включали, зазвичай, до дюжини чарунок-підставок для яєць у межах одного блюда (Рис. 1), і зараз активно випускають до передпасхальних ярмарків у Німеччині, Австрії, Польщі, Угорщині для великоднього столу з крашанками та писанками.

Вочевидь, одинарні (однопорційні) пашотниці або на 2-3 яйця, залежно від кількості людей, які брали участь у сніданні, додавалися від межі XVIII–XIX століть до так званих скорочених сервізів. Яйце завжди вважалося поживним і корисним, особливо для чоловічої сили, тому його подавали у складі одноосібних солітерів й егоїстів, а також розрахованих на 2 персони тет-а-тетів та на 2-3 дежене або кабаре, поширених у куртуазних взаєминах із фаворитками. Оскільки французькі правила етикету були поширені на теренах етнічної України до 1812 р. (до поразки армії Наполеона), вочевидь, їхніми естетичними ідеями керувалися в процесі запровадження певних норм застільних трапез.



Рисунок 1. Підставка для яєць «у пашот». Лімож. XIX ст. Фарфор, позолота.

Джерело: (<https://www.facebook.com/RareFind.ru/photos/pcb.1078787265881310/1078787075881329/>)

Figure 1. The nineteenth-century egg poaching cups. Limoges. Porcelain, gilding.

Source: (<https://www.facebook.com/RareFind.ru/photos/pcb.1078787265881310/1078787075881329/>)

В асортименті межигірського виробництва XIX століття також фіксуються так звані чарки для яєць — цебто однопорційні підставки на ніжках, в яких подавалися зварені круто або некруто яйця (Книга для записки прихода и расхода печатных фаянсовых вещей по Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрике, 1840). Можна припустити, що яйце в такій формі могли класти навскісно по діагоналі або й плазом — горизонтально, що відповідає традиції формотворення німецьких, австрійських, польських й українських виробництв XIX століття.

Найбільш поширеним прикладом виробу в українській тонкій кераміці є сервіз для сніданку на 6 персон під назвою «Цирк» («Клоуни», «Клоунада») (Рис. 2). Він виготовлявся з 1950-х рр. на Баранівському фарфоровому заводі (Житомирщина) за ескізом відомого російського скульптора Сергія Орлова, розробленого у підмосковних Вербілках. Такі чарки у російській мові інколи називають «подъячницею».



Рисунок 2. Сервіз (набір) «Цирк». 1950-ті – початок 1960-х рр. Фарфор, криття, розпис.

Баранівський фарфоровий завод.

Джерело: (https://auction.ru/offer/redkost_polnyj_nabor_serviz_cirk_klouny_klounada_baranovka_1950_e_statuetki_ssr_100_original-i16692486405863.html)

Figure 2. The “Circus” set of the 1950s – early 1960s. Porcelain, painting. Baranivka Porcelain Factory.

Source: (https://auction.ru/offer/redkost_polnyj_nabor_serviz_cirk_klouny_klounada_baranovka_1950_e_statuetki_ssr_100_original-i16692486405863.html)

Сьогодні один із таких сервізів у яскравому розписі зберігається у фондах Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. Яворницького. Чарки для яєць у цьому ансамблі розраховані на варені яйця, розміщені вертикально, а не на фаршировані, котрі потребують бічної орієнтації і позовжнього розрізу.

Загалом яйця вважаються частиною європейського «континентального» (середземноморського) сніданку від XIX сторіччя. Джерелом поширення їхнього застосування слід вважати Францію XIV сторіччя, де було започатковано моду варити яйце до напівготовності, коли білок вже тримається «у мішечку» (від фр. *Pochette* — кишень, мішок, чохол, цебто «пашот»), а жовток ще має ніжний, вишуканий смак. До того ж — варити такі яйця треба в окропі без шкаралупи, тоді середина яйця, огорнута білком, стає м'якою, легкою, наче кремоподібною. Саме тому форми для яйця «у пашот» можуть мати вигляд трохи розпластаних і дещо ширших за форму яйця у шкаралупі.

Відомо, що подібний тип страви готували для французької еліти кухарі ще від XIV століття (Сольський, 2013). Пізніше традиція виготовлення подібного начиння поширилася й у країнах «німецького» світу, наприклад, у люксембурзькому відомому бренді «Вілерой і Бох», де могли застосовувати традиційний розпис «Флора Даніка» (Рис. 3).



Рисунок 3. Пашотниці у вигляді чарок і «під'ячниць». Вілерой і Бох, Люксембург. 1976–2008 рр.

Джерело: (<https://gramho.com/media/2628620085471796330>)

Figure 3. Egg poachers in the form of shot glasses and egg cups. Villeroy & Boch, Luxembourg. 1976–2008.

Source: (<https://gramho.com/media/2628620085471796330>)

Натомість в Англії на початку XIX століття винайшли свій варіант приготування яйця. Тут невід'ємним атрибутом сніданку, чільне місце в якому, (на відміну від французьких кави з круасанами) посідали чай з молоком та вівсянка, став кодлер. Це одночасно й назва страви, й назва посуду, в якому вона готується. Так, «церемонні» британці приділяли особливу увагу ритуалу самої подачі страв до столу (Рис. 4), подеколи сервіруючи пашотниці в ансамблі, близькі пладеменажу — набору для спецій, притаманного для придворних застіль Франції XVIII ст. Відомо, що кухня англійців досить проста й невибаглива в порівнянні з французькою. До того ж їхні застільні форми такого посуду не були схожими на видовжені блюда для яєць, поширені, наприклад, у Чехії (Рис. 5).

На таке сервірування були зорієнтовані й багатопорційні пашотниці українського виробництва у Межигір'ї XIX ст., характерний зразок яких наявний у фондах Державного російського музею м. Санкт-Петербург.

Так, наприкінці XIX століття англійські шанувальники «високої кухні» вимагали від своїх кухарів яєць, зварених у спеціальних однопорційних, двопорційних, чотирьохпорційних чи шестипорційних слоїках-контейнерах з накривкою на різьбі, що в англійській мові отримали назву «egg coddler». Цю страву споживали виключно під час славнозвісного англійського снідання, коли кодлер розкручували й діставали зварені всередині яйця «у пашот» або легкі варіанти омлету (інколи з беконом) чи жульєну. Здебільшого такі форми багаторазового приготування стали улюбленим кухонним приладдям молодих мам, в яких вони готували сніданок малечі. Декор кодлерів виконувався деколлю у стилі оздоблення дитячих сервізів або із зображеннями квітів чи фруктів. Більш ранні зразки не мали кільця-ухвату на накривці й, відповідно, не потребували гачка для виймання з окропу.

Нині відомими брендами, котрі налагодили випуск цієї продукції, лишаються англійські Royal Worcester (Рис. 6) і Joseph Joseph, а також іспанська Lekue та китайська Eggies. Власне лексема «код-

лер» походить від англійського вислову «to coddle», що означає варити на маленькому вогні й не давати кипіти. Здебільшого такі яйця і страви з ними варять 6-10 хвилин, на відміну від французьких, де етальонними є 2-5 хвилин. Для англійських кодлерів, які набули широкого вжитку в Іспанії, а також у Китаї, прийнятним є поділ за розмірами: це standart (для одного яйця), king size (на 2 яйця), jumbo (на три-чотири яйця) та maxime (на чотири-шість яєць). До того ж уже склалися й усталені варіанти паттернів — Birds, June Garland, Lavinia, Eversham, Woodland, Bournemouth, Flying Cloud тощо (Галерея Берсоантик, 2019).



Рисунок 4. Пашотниця на 6 персон виробництва Великобританії початку ХХ ст. Фарфор, позолота.

Джерело: (<https://www.ozon.ru/reviews/139795277/>)

Figure 4. The egg poacher for 6 persons produced in Great Britain at the beginning of the twentieth century. Porcelain, gilding.

Source: (<https://www.ozon.ru/reviews/139795277/>)



Рисунок 5. Блюдо для фаршированих або нарізаних навпіл яєць. Чехія. Ходов. Початок ХХ ст.

Фарфор, деколь, люстр. Джерело: (<https://posuda-luxe.com/>)

Figure 5. The dish for stuffed or halved eggs of the early twentieth century. The Czech Republic. Chodov.

Porcelain, decal, luster. Source: (<https://posuda-luxe.com/>)



Рисунок 6. Кодлери розміру standart зі срібними гачками для діставання з окропу.

Роял-Ворчестер. Фарфор, деколь. Кінець ХХ – початок ХХІ ст.

Джерело: (<https://www.livemaster.ru/item/26276951-vintazh-kodler-redkij-louise-tsvety-staroe-klejmo-royal-worce>)

Figure 6. The Standard Size Coddlers with silver hooks to lift them out of the boiling water.

Royal Worcester. Porcelain, decal. Late 20th – early 21st centuries.

Source: (<https://www.livemaster.ru/item/26276951-vintazh-kodler-redkij-louise-tsvety-staroe-klejmo-royal-worce>)

Слід зазначити, що в Україні такі вироби почали цінуватися лише останнім часом у колі колекціонерів і ніколи вітчизняними виробництвами не виготовлялися. Тобто можна вважати, що культура харчування у сегменті страв з яєць у вітчизняному просторі донедавна переважно зводилася до французької традиції.

Висновки

Отже, окреслюючи специфіку форм для подачі яєць, виконаних у фарфорі та фаянсі, у французькій та англійській традиціях, поширених в Україні, варто виділити багатопорційні пасхальні підставки для яєць та однопорційні у вигляді чарок, що відомі в асортименті українських виробництв «білого золота» від XIX століття, коли їх почали виготовляти з фаянсу у Межигір'ї. Надалі протягом XX століття продовжувався випуск цих, вже усталених форм (характерним прикладом є продукція Баранівки — сервіз «Цирк» С. Орлова), а також від межі XXI століття з'явилося зацікавлення у колах колекціонерів формами для варіння та подачі до столу на 1–6 яєць англійської генези.

Так звані кодлери, котрі поділяються за розмірами на основні чотири типи (standart — для одного яйця, king size — на два яйця, jumbo — на три-чотири яйця та maxime — на чотири-шість яєць), варять, на відміну від французьких яєць «у пашот», не 2-3/5 хвилин, а 6-7/10 хвилин. Їхньою особливістю виготовлення є декор з деколі на фарфорі, здатний витримувати високі температури. Одноійменна страва «кодлер» може являти собою не лише яйце, зварене без шкаралупи, а й омлет із беконом, сиром та зеленню, жульєн тощо.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані із докладним вивченням межигірської багатопорційної пашотниці з фондів Державного російського музею у м. Санкт-Петербург, яка в своєму роді є унікальною з-поміж тих, які збереглися.

Список використаних джерел

- Виставка художньо-промислова. Межигірська кераміка. Вітрини. (1925). (Фонд 1, опис 3, справа 4), Архів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Київ.
- Всеукраїнський історичний музей імені Тараса Шевченка. (1925). *Виставка фаянсових і порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики*.
- Галерея Берсоантик. (2019, 7 септембля). *Удивить гостей: солифлоры, роузболы и кодлеры*. BersoAntik. Взято 22 января 2021 из <https://bersoantik.com/ru/blog/2019/09/07/udivit-gostej-soliflory-rouzbody-i-kodlery/>
- Книга для записки прихода и расхода печатных фаянсовых вещей по Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрике. (1840). (Фонд 581, опис 1, справа 1248), Центральный державный историчный архив Украины, Київ.
- Онацький, Н. (1831). *Межигірський фаянс* [Брошура].
- Полонська-Василенко, Н. Д. (б.д.). *Межигір'я* (Фонд 42, опис 1, справа 17), Архів Інституту рукопису Національної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського, Київ.
- Сокольский, И. (2013). Яйца птичьего двора. *Наука и жизнь*, 4, 113.
- Школьна, О. (2011). Взаємозв'язок всеношників православної традиції та єврейських хлібниць з кіарами в українському фаянсі XIX – початку XX століття. *Історія релігій в Україні*, 2, 579-587.

References

- Galereia Bersoantik. (2019, September 7). *Udivit Gostei: Soliflory, Rouzbody i Kodlery [Surprise Guests: Soliflora, Roseballs and Codlers]*. BersoAntik. Retrieved January 22, 2021, from <https://bersoantik.com/ru/blog/2019/09/07/udivit-gostej-soliflory-rouzbody-i-kodlery/> [in Russian].
- Kniga dlya Zapiski Prikhoda i Raskhoda Pечатnykh Fayansovykh Veshchei po Imperatorskoi Киево-Mezhigorskoi Fayansovoi Fabrike [Book for a Note of the Arrival and Consumption of Printed Earthenware Items at the Imperial Kyiv-Mezhyhirya Faience Factory]. (1840). (Fund 581, Inventory 1, Folder 248), Central State Historical Archives of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Onatskyi, N. (1931). *Mezhyhirskiy Faians [Mezhyhirya Faience]* [Brochure] [in Ukrainian].
- Polonska-Vasylenko, N. D. (n.d.). *Mezhyhiria [Mezhyhirya]* (Fund 42, Inventory 1, Folder 17), Archive of the Institute of Manuscript of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

- Shkolna, O. (2011). *Vzaimozv'iazok Vsenoshchnykh Pravoslavnoi Tradytsii ta Yevreiskykh Khlibnyts z Kiaramy v Ukrainskomu Faiansi XIX – Pochatku XX Stolittia* [The Relationship of All-Night Believers of the Orthodox Tradition and Jewish Breadbaskets with Chiaras in the Ukrainian Faience of the 19th - Early 20th Centuries]. *Istoriia Relihii v Ukraini [History of Religions in Ukraine]*, 2, 579-587 [in Ukrainian].
- Sokolskii, I. (2013). *Yaitsa Ptich'ego Dvora* [Poultry Eggs.]. *Nauka i Zhizn [Science and Life]*, 4, 113 [in Russian].
- Vseukrainskyi Istorychnyi Muzei imeni Tarasa Shevchenka. (1925). *Vystavka Faiansovykh i Portselianovykh Vyrobiv Kyievo-Mezhyhirskoi Fabryky* [Exhibition of Faience and Porcelain Products of Kyiv-Mezhyhirya Factory] [in Ukrainian].
- Vystavka Khudozhno-Promyslova. Mezhyhirska keramika. Vitryny [Exhibition of Art and Industry. Mezhyhirya Ceramics. Showcases]. (1925). (Fund 1, Inventory 3, Folder 4), Archive of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 30.08.2021

ПАШОТНИЦЫ И КОДЛЕРЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ФАРФОРЕ-ФАЯНСЕ

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

Цель исследования — определить специфику форм для подачи яиц, выполненных в фарфоре и фаянсе, во французской и английской традициях, распространенных в Украине. Методология исследования включает принцип всесторонности, искусствоведческий и культурологический подходы, в основном исследование базируется на онтологическом, аксиологическом, герменевтическом, типологическом и методе искусствоведческого анализа. Научная новизна заключается в сравнении конструкции и функции указанных предметов, уточнении данных по выпуску названной продукции ведущими европейскими предприятиями. Выводы. Охарактеризованы художественные особенности фарфоро-фаянсовых форм для яиц, выпускавшихся на Киево-Межигорской фаянсовой фабрике в течение XIX века, Барановском фарфоровом заводе в течение XX века и ряде тонкокерамических предприятий Европы XIX — начала XXI века. Выявлены различные конструктивные варианты пашотниц (вертикальных и горизонтальных, комбинированных) и кодлеров на одно-два, либо несколько яиц. Уточнено, что некоторые из них входили в состав сервизов традиционных английских завтраков, а также эгоистов, солитеров, тет-а-тов, дежене, кабаре (так называемых сокращенных сервизов для завтраков) во французской традиции, и кроме того, представляли собой пасхальные подставки для яиц. Рассмотрены типоразмеры кодлеров, рассчитанные на разный объем емкости. Отмечено, что обычно эту посуду разделяют на standart — для одного яйца, king size — на два яйца, jumbo — на три-четыре яйца и maxime — на четыре-шесть яиц. Сейчас эти изделия, как винтажного происхождения, так и современные, пользуются особым спросом у ценителей английской посуды, коллекционеров и аукционистов. При этом особенно ценится марка «egg coddler» от Роял Ворчестер, что является неизменным лидером производства данного сегмента изделий на мировом рынке, хотя ей составляют конкуренцию как многочисленные британские компании по изготовлению тонкокерамических изделий, так и испанские, и даже китайские и японские.

Ключевые слова: пашотница; кодлер; подставка для яиц; Украина; Франция; Англия; XIX — начало XXI века

EUROPEAN PORCELAIN AND FAIENCE: EGG POACHERS AND CODDLERS

Olha Shkolna
DSc in Art Studies, Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine

The main purpose of the article is to outline the specific features of egg cups, made in porcelain and faience, in the French and English traditions common in Ukraine. The research methodology includes the principle of comprehensiveness, art studies and culturological approaches, the main principles of the research are based on ontological, axiological, hermeneutical, typological methods and the method of art studies analysis. The scientific novelty consists in comparing the design and function of these items, clarifying the data on their production by the leading European factories. Conclusions. The article describes the artistic features of porcelain and faience egg cups produced at the Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory during the 19th century,

the Baranivka Porcelain Factory during the 20th century, and a number of fine ceramic enterprises in Europe during the 19th – beginning of the 21st centuries. Different design variations of egg poachers (vertical and horizontal, combined) and coddlers for one, two, and several eggs were identified. It is specified that some of them were part of the breakfast sets in accordance with the tradition of English breakfasts, as well as of the so-called shortened versions of breakfast sets in the French tradition *egoist*, *solitaire*, *tete-a-tete*, *dejeuner*, *cabaret*, and also represented Easter egg stands. The standard sizes of coddlers designed for different capacity volumes are considered. It is indicated that these coddlers are usually divided into the Standard Size — for one egg, the King Size — for 2 eggs, the Jumbo size — for three or four eggs, and the Maxime size — for four or six eggs. Today, these products, both vintage and modern, are in particular demand among connoisseurs of English tableware, collectors, and auctioneers. The Royal Worcester egg coddlers are especially valued, and although the company is the undisputed world's leading manufacturer in this segment, many British fine ceramic companies? as well as Spanish and even Chinese and Japanese compete with it.

Keywords: egg poacher; coddler; egg stand; Ukraine; France; England; the 19th – beginning of the 21st century



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247343

УДК 791.221.5(477)"1920/1925"

**СТАНОВЛЕННЯ
ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ
В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1920-х РОКІВ**Миславський Володимир Наумович^{1а},
Безручко Олександр Вікторович^{2б}¹Доктор мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0003-0339-1820,
e-mail: cineta2@i.ua,²Доктор мистецтвознавства, професор,
ORCID: 0000-0001-8360-9388,
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net,^аХарківська державна академія культури,
Бурсацький Узвіз, 4, Харків, Україна, 61057^бКиївський національний університет
культури і мистецтв,

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

Мета статті — дослідити становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років на основі аналізу жанрових і тематичних особливостей національних фільмів про громадянську війну. Методологічні засади дослідження базуються на системі загальних науково-дослідних принципів, методів і наукових підходів. У статті застосовано комплексний та системний методи; принципи історизму, об'єктивності, всебічності, які забезпечують багатовекторне вивчення об'єкта та предмета дослідження, а також дають можливість розглянути особливості пригодницького жанру українського кінематографа першої половини 1920-х в контексті культурних взаємозв'язків і взаємозалежностей. Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві здійснено системний аналіз жанрових і тематичних особливостей пригодницьких фільмів, знятих вітчизняними кінематографістами в першій половині 1920-х років. Висновки. Еволюція вітчизняного екранного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації пригодницьких фільмів про громадянську війну, створених фахівцями Всеукраїнського кіно-фото управління (ВУФКУ) у першій половині 1920-х років. За допомогою аналізу тогочасних українських і російських спеціалізованих часописів доведено, що більшість фільмів пригодницького жанру мали невисоку якість з мистецької точки зору й не мали успіху в глядачів і критиків. Значною мірою це було пов'язано з тим, що формування багатьох традицій пригодницького жанру українського кіно відбувалося за умов переосмислення національних особливостей громадянської війни в Україні й водночас під тиском комуністичної ідеології, яка домінувала в радянському кінематографі.

Ключові слова: пригодницький жанр; Всеукраїнське кіно-фото управління; український кінематограф; громадянська війна; фільми

Вступ

Фільми про громадянську війну стали предтечею становлення пригодницького жанру й посідали одне з провідних місць в репертуарі українського кіно у першій половині двадцятих років ХХ століття. Але в роботах істориків кіно ця тема не знайшла належного відображення й залишається маловивченою сторінкою в історії українського кінематографа. Таким чином, актуальність цього дослідження полягає, переважно, в заповненні істотного пробілу в історії українського кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах українських кінознавців про історію українського кіно різноманітність репертуару не аналізувалася з точки зору тематики та жанрових конструкцій. Лише в окремих публікаціях В. Миславського була зроблена спроба розглянути окремі жанрово-тематичні аспекти становлення українського кінематографа: дитячі фільми (Миславський, 2017), побутові фільми (Миславський, 2015), комедії (Миславський, 2016), фільми на інтернаціональні теми (Миславський, 2019). О. Безручко, досліджуючи життя і творчу діяльність українського режисера театру і кіно Фавста Лопатинського, описав фільми пригодницького жанру, зняті митцем у двадцятих роках ХХ ст.: «Синій пакет», «Василина», «Поєдинок», «Суддя Рейтанеску» (інші назви — Суддя Рейтан, Двійник) тощо (Безручко, 2013, 2016). Таким чином, вказана проблематика не стала предметом окремого дослідження, хоча й відіграла одну з ключових ролей у процесі розвитку українського кінематографа 1920-х років.

Мета статті

Мета статті — дослідити становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х на основі аналізу жанрових і тематичних особливостей національних фільмів про громадянську війну.

Методологія дослідження. Методологічні засади дослідження базуються на системі загальних науково-дослідних принципів, методів і наукових підходів. У статті застосовано комплексний та системний методи; принципи історизму, об'єктивності, всебічності, які забезпечують багатовекторне вивчення об'єкта та предмету дослідження, а також дають можливість розглянути особливості пригодницького жанру українського кінематографа першої половини 1920-х років у контексті культурних взаємозв'язків і взаємозалежностей.

Виклад матеріалу дослідження

Фільми про громадянську війну посідають вагоме місце в репертуарі ВУФКУ першої половини 1920-х років. У 1923 році режисерів В. Гардіну доручається постановка фільму за мотивами повісті Л. Нікуліна «Хміль». Спільна робота Ялтинської та Одеської кінофабрик отримала назву «Отаман Хміль» і була здійснена винятково творчими силами, які прибули з Москви ("Успехи русского кино", 1923), за участю, як повідомлялося в пресі, понад 3 000 статистів ("На кино-фабриках ВУФКУ", 1923).

Дія фільму розгортається в одному з південних міст, де невелика частина білогвардійських військ, що залишилася, відступаючи під тиском Червоної армії, об'єднується з формуванням отамана Хмеля. Водночас набуває розвитку сімейний конфлікт, в результаті якого глава буржуазної родини через подружню зраду розчаровується в людях свого кола й переходить на бік Радянської влади. Для режисера В. Гардіна така тема стала доброю нагодою продемонструвати власну майстерність (Мик, 1924). Утім його фільм, який показує мелодраматичну історію кохання на тлі подій громадянської війни, було піддано критиці, що мала цілком слушний та конструктивний характер.

Картину здебільшого критикували за концепцію, неправильно розставлені акценти, в результаті чого симпатію глядача викликав білогвардієць. Але головна проблема полягала в тому, що завдяки професійному втіленню в кіно цієї «шкідливої історії» твір міг задурманити глядачів і було вирішено, що в робітничих районах йому не місце ("Атаман Хмель", 1926).

Ще один фільм В. Гардіна про громадянську війну вийшов у 1924 році, в часи, коли активно починає розгортатися українське кіновиробництво ВУФКУ. Картина «Остап Бандура», знята за сценарієм українського письменника М. Майського, розповідає про вихідця з селянської родини, який став грізним очільником партизанського загону. У в'язниці Остап знайомиться з робітником Онисимом і під його керівництвом стає письменним і свідомим революціонером. Дорогою до Сибіру обидва втікають, і їхнім єдиним прихистком стає безмежна тайга. Остап проходить школу підпілля й починає вести активну боротьбу з царизмом.

І глядачі, й критики сприйняли фільм неоднозначно. Рецензії в пресі були різними — від різко негативних до максимально схвальних. «Досить переглянути перші дві частини, щоб побачити, що цікава тема, цікавий сюжет перетворені в нудну психологічну жуйку. Половина сюжету, замість дії, подана в оповіданні спогадами, — зазначав критик І. Уразов. — Головні ролі грають Капралов і Бистрицька. У актриси безсилля в русі. Капралов грає трохи краще своєї партнерки, але і йому "Остап Бандура" не до снаги» (Уразов, 1924).

Інші рецензенти навпаки вважали фільм досягненням радянської кінематографії: «Вся картина близька за змістом робітникові, тільки, на жаль, неприродний бій червоноармійців з білими, схожий, скоріше, на маневри. Але, загалом, вся картина, як агітаційна, дуже цінна для пролетарської маси і повинна також демонструватися в робітничих кіно при клубах» (Холмская, 1924). «Фігура Остапа Бандури, як борця і революціонера, дуже гарна. Сценарій цієї стрічки складений з глибокою марксистською продуманістю... "Остап Бандура", безсумнівно, одна з кращих наших картин» (Скрынников, 1924).

«Щодо постановки, зокрема в масових сценах, в цій картині досягнуті великі успіхи. Відсутні красивості і симетричності прийомів Любича, але глядач, тим не менш, захоплений жвавістю масових сцен і самою масою — завжди природною і театральньо-дисциплінованою» (М. В., 1924).

Ще один фільм про громадянську війну, що вийшов у 1924 році, був поставлений за сценарієм українського письменника Д. Бузька. Картина «Лісовий звір» (реж. А. Лундін) розповідала про боротьбу Червоної армії із залишками білих загонів в Україні в 1921 році, зокрема на Одещині. Молодий козак Юхим на псевдо «Лісовий звір» (права рука отамана Заболотного) після довгих роздумів переходить на бік червоних. Картина була однією з найбільш важливих для ВУФКУ, внаслідок чого процес зйомок фільму часто висвітлювався в пресі. Слід зазначити, що в цьому разі рецензенти були одностайними у своїх критичних зауваженнях.

Так, зокрема, вони вважали, що фільм зтягнутий (Лель, 1925); певні його елементи запозичені з пригодницької картини «Червоні дияволята»; стверджували думку про те, що радянські глядачі вже давно переросли «Лісового звіра» (Соколов, 1926).

Інші рецензенти звертали увагу на те, що політичний і соціальний складники ворогів Радянської влади у фільмі показано лише частково, і невдачу режисера списували на слабкий сценарій, в якому розкриті лише зовнішні риси ворогів (Узїтинг, 1925). Однак, разом з критикою, деякі рецензенти зазначали, що «Лісовий звір» — одна з найкращих картин виробництва ВУФКУ (Ур, 1925).

Висновки

Таким чином, проведене дослідження підтверджує, що становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років відбувалося на основі національних фільмів про громадянську війну. У наукових розвідках ця тема не знайшла належного відображення й залишається маловивченою сторінкою в історії вітчизняного кіно.

Еволюція екранного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації пригодницьких фільмів, створених спеціалістами Всеукраїнського кіно-фото управління (ВУФКУ). За допомогою аналізу тогочасних українських і російських спеціалізованих журналів доведено, що більшість фільмів указанного жанру мали невисоку якість з мистецької точки зору й не мали успіху в глядачів і критиків. Значною мірою це було пов'язано з тим, що формування багатьох традицій пригодницького жанру українського кіно відбувалося за умов переосмислення національних особливостей громадянської війни в Україні й водночас під тиском комуністичної ідеології, яка домінувала в радянському кінематографі. Проте ці фільми відіграли важливу роль у становленні пригодницького кіно в Україні, створюючи підґрунтя для всебічного розвитку відповідного жанру.

Здійснений аналіз дозволяє зробити висновки щодо перспективи подальших наукових досліджень в цьому сегменті, спрямованих, наприклад, на вивчення розвитку пригодницького кіно в українському кінематографі різних історичних періодів.

Список використаних джерел

- «Атаман Хмель». (1926). *Рабочий и театр*, 21, 16.
- Безручко, О. В. (2013). Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф. Л. Лопатинського. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2013*, 5(16), 206-212.
- Безручко, О. В. (2016). Лопатинський Фавст Львович. В І. Дзюба (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 17, с. 669-670). Інститут енциклопедичних досліджень.
- Лель. (1925). «Лесной зверь». *Театральная неделя*, 4, 6.
- М. В. (1924). «Остап Бандура». *Кино-неделя*, 33, 4.
- Мик. (1924). «Атаман Хмель» (ВУФКУ). *Пролеткино*, 4-5, 43.
- Миславський, В. Н. (2016). Комедии в украинском кинематографе 1920-х годов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 109-113.
- Миславський, В. Н. (2015). Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 8, 91-95.
- Миславський, В. Н. (2017). Дитячі фільми в українському кінематографі 1920-х рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 119-123.
- Миславський, В. Н. (2018). Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років. В О. Безручко (Ред.), *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* (Т. 6, с. 121-143). Видавничий центр КНУКіМ.
- Миславський, В. Н. (2019). Фільми на інтернаціональні теми в українському кінематографі 1920-х рр. В О. Безручко (Ред.), *Генега ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв* (Т. 7, с. 132-158). Видавничий центр КНУКіМ.
- На кино-фабриках ВУФКУ: Очередные постановки. (1923). *Силуэты*, 13, 14.
- Скрынников, В. (1924). «Остап Бандура». *Рабочий зритель*, 24, 13.
- Соколов, И. (1926). «Лесной зверь». *Новый зритель*, 27, 16.
- Ур. (1925). «Лесной зверь». *Кино-неделя*, 4, 12.
- Уразов, И. (1924). «Остап Бандура». *Пролетарий*, 70, 3.
- Успехи русского кино. (1923). *Силуэты*, 12, 13.
- Узїтинг. (1925). «Лесной зверь». *Театральная неделя*, 4, 6.
- Холмская. (1924). «Остап Бандура» (В «Художественном»). *Кино-неделя*, 35, 8.

References

- "Ataman Khmel". (1926). *Rabochii i Teatr [Worker and Theatre]*, 21, 16 [in Russian].
- Bezruchko, O. V. (2013). Malovidomi Storinky Zhyttia Rezhysera Teatru i Kino, Pedahoha F. L. Lopatynskoho [Little-known Pages of the Life of the Director of Theatre and Cinema, Teacher F. L. Lopatynskiy]. *Aktualni Problemy Mystetskoi Praktyky i Mystetstvoznavchoi Nauky [Actual Problems of Art Practice and Art History]*, 5(16), 206-212 [in Ukrainian].
- Bezruchko, O. V. (2016). Lopatynskiy Favst Lvovych. In I. Dziuba (Ed.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine]* (Vol. 17, pp. 669-670). NASU Institute of Encyclopedic Research [in Ukrainian].
- Kholm'skaya. (1924). "Ostap Bandura" (v "Khudozhestvennom"). *Kino-nedelya [Film Week]*, 35, 8 [in Russian].
- Lel'. (1925). "Lesnoi zver". *Teatral'naya nedelya [Theatre Week]*, 4, 6 [in Russian].
- M. V. (1924). "Ostap Bandura". *Kino-nedelya [Film Week]*, 33, 4 [in Russian].
- Mik. (1924). "Ataman Khmel" (VUFKU). *Proletkino*, 4-5, 43 [in Russian].
- Myslavskiy, V. N. (2015). Pobutovi Filmy v Ukrainському Kinematohrafi 1927–1930-kh rokov [Domestic Films in Ukrainian Cinema of 1927–1930s.]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 8, 91-95 [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2016). Komedii v Ukrainському Kinematografe 1920-kh godov [Comedies in the Ukrainian Cinema in the 1920s.]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 2, 109-113 [in Russian].
- Myslavskiy, V. N. (2017). Dytiachi Filmy v Ukrainському Kinematohrafi 1920-kh rr. [Children's Movies in the Ukrainian Cinematography in the 1920s.]. *Tradytzii ta Novatsii u Vyshchii Arkhitekturno-Khudozhnii Osviti [Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education]*, 3, 119-123 [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2018). Filmy pro Sotsialno-politychni Kataklizmy v Ukrainському Kinematohrafi 1920-kh rokiv [Films about Socio-political Cataclysms in the Ukrainian Cinema of the 1920s.]. In O. Bezruchko (Ed.), *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni Komunikatsii. Mediapedahohika [Art History. Social Communications. Media Pedagogy]* (Vol. 6, pp. 121-143). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2019). Filmy na Internatsionalni Temy v Ukrainському Kinematohrafi 1920-kh rr. [Films On International Themes in Ukrainian Cinema in the 1920s.]. In O. Bezruchko (Ed.), *Geneza Idei i Dynamika Rozvytku Ekrannykh Mystetstv [Genesis of Ideas and Dynamics of Development of Screen Arts]* (Vol. 7, pp. 132-158). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Na Kino-fabrikakh VUFKU: Ocherednye Postanovki [At the Film Factories of VUFKU: Next Productions]. (1923). *Siluety [Silhouettes]*, 13, 14 [in Russian].
- Skrynnikov, V. (1924). "Ostap Bandura". *Rabochii Zritel' [Working Viewer]*, 24, 13 [in Russian].
- Sokolov, I. (1926). "Lesnoi Zver". *Novyi Zritel' [New Viewer]*, 27, 16 [in Russian].
- Ueiting. (1925). "Lesnoi Zver". *Teatral'naya Nedelya [Theatre Week]*, 4, 6 [in Russian].
- Ur. (1925). "Lesnoi Zver". *Kino-nedelya [Film Week]*, 4, 12 [in Russian].
- Urazov, I. (1924). "Ostap Bandura". *Proletarii [The Proletarian]*, 70, 3 [in Russian].
- Uspekhi Russkogo Kino [Achievements of Russian Cinema]. (1923). *Siluety [Silhouettes]*, 12, 13 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 20.07.2021

**СТАНОВЛЕНИЕ
ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО ЖАНРА
В УКРАИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-х ГОДОВ**

Миславский Владимир Наумович^{1а},
Безручко Александр Викторович^{2б}

¹Доктор искусствоведения,

²Доктор искусствоведения, профессор,

^аХарьковская государственная академия культуры,
Харьков, Украина

^бКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — исследовать становление приключенческого жанра в украинском кинематографе в первой половине 1920-х годов на основе анализа жанровых и тематических особенностей национальных фильмов о гражданской войне. Методологические основы исследования базируются на системе общих научно-

исследовательских принципов, методов и научных подходов. В статье использованы комплексный и системный методы, принципы историзма, объективности, всесторонности, которые обеспечивают многовекторное изучение объекта и предмета исследования, а также дают возможность рассматривать особенности приключенческого жанра украинского кинематографа первой половины 1920-х годов в контексте культурных взаимосвязей и взаимозависимостей. Научная новизна. Впервые в украинском искусствоведении совершен системный анализ жанровых и тематических особенностей приключенческих фильмов, снятых отечественными кинематографистами в первой половине 1920 годов. Выводы. Эволюция отечественного экранного искусства продемонстрировала различные вариации приключенческих фильмов о гражданской войне, созданных специалистами Всеукраинского кино- фото управления (ВУФКУ) в первой половине 1920-х годов. С помощью анализа украинских и российских специализированных журналов того времени доказано, что большинство фильмов приключенческого жанра, оказались недостаточно качественными с художественной точки зрения и не пользовались успехом у зрителей и критиков. Такая ситуация связана с тем, что формирование многих традиций приключенческого жанра украинского кино происходило в условиях переосмысления национальных особенностей гражданской войны в Украине и одновременно под давлением коммунистической идеологии, которая доминировала в советском кинематографе.

Ключевые слова: приключенческий жанр; Всеукраинское кино фото управление; украинский кинематограф; гражданская война; фильмы

**FORMATION
OF THE ADVENTURE GENRE
IN UKRAINIAN CINEMA
OF THE FIRST HALF OF THE 1920S**

Volodymyr Myslavskyi^{1a},
Oleksandr Bezruchko^{2b}

¹*DSc in Art Studies,*

²*DSc in Art Studies, Professor,*

^a*Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine*

^b*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to investigate the formation of the adventure genre in Ukrainian cinema in the first half of the 1920s based on the analysis of genre and thematic features of national films about the Civil War. The research methodology is based on a system of general research principles, methods, and scientific approaches. The authors of the article apply complex and systematic methods; principles of historicism, objectivity, comprehensiveness, which provide a multipronged study of the object and subject of research, and also make it possible to consider the features of the adventure genre of Ukrainian cinema of the first half of the 1920s in the context of cultural interrelations and interdependencies. Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art studies, a systematic analysis of the genre and thematic features of adventure films made by domestic cinematographers in the first half of the 1920s was carried out. Conclusions. The evolution of domestic screen art has demonstrated different variations of adventure films about the Civil War, created by specialists of the All-Ukrainian Photo-Cinema Administration (VUFKU) in the first half of the 1920s. By analysing the Ukrainian and Russian specialised journals of that time, it is proved that most of the films of the adventure genre were of poor quality from an artistic point of view and were not very popular with the viewers and critics. To a large extent, this was due to the fact that the formation of many traditions of the adventure genre of Ukrainian cinema took place in the context of rethinking of the national features of the Civil War in Ukraine and at the same time under the pressure of the communist ideology that dominated Soviet cinema.

Keywords: adventure genre; All-Ukrainian Cinema and Photo Administration (VUFKU); Ukrainian cinema; Civil War; films



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247344

УДК 791.222:791.6

**АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ
ДОКУДРАМИ ДЕРРІЛА ЗАНУКА
«НАЙДОВШИЙ ДЕНЬ»**

Морева Євгенія Олександрівна^{1а},
Маслов-Лисичкін Андрій Олегович^{2б}

¹Кандидат мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0003-4342-7242,

e-mail: ginasea@ukr.net,

²Старший викладач,

ORCID: 0000-0003-4679-7214,

e-mail: amlisichkin@gmail.com,

^аАкадемія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва
Таврійського Національного університету
імені В. І. Вернадського,

вул. Джона Маккейна, 33, Київ, Україна, 01042

^бКиївський національний університет

культури і мистецтв,

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

Мета статті — визначити основні аудіовізуальні засоби в процесі кіновиробництва докудрами Дерріла Занука «Найдовший день». Роль батального кіно в культурі завжди була особливою, ці фільми формували свідомість поколінь. З огляду на розвиток вітчизняної кіноіндустрії в сучасних соціальних і політичних реаліях вони затребувані в нашому суспільстві, аналіз особливостей знімального процесу класичних зразків цього жанру з теоретичним узагальненням сприяє розумінню його драматургічної логіки. Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано історичний підхід (для розкриття особливостей організації знімального процесу) та культурологічний підхід (посприяв виявленню чинників впливу соціокультурних процесів на кіновиробництво докудрами загалом, так і особливо складних її епізодів зокрема). Застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи, зокрема: метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення ролі аудіовізуального контенту в драматургії сценарію та його впливу на ступінь емоційного сприйняття фільму) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків дослідження). Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві аналізуються особливості знімального процесу докудрами Д. Занука у виборі художніх засобів і практичній реалізації художнього задуму. Висновки. Докудрама Д. Занука «Найдовший день» — це унікальний кінопроект, який висвітлює події фатального дня Другої світової війни — 6 червня 1944 р. Рішення продюсера зняти чорно-білий фільм вплинуло на майбутнє кіноіндустрії. Сцени спеціальних операцій (захоплення мосту Пегас, висадка парашутистів, підрив залізниці учасниками французького опору) знімали вночі з використанням жорсткого світла для посилення контрасту. Вербальне наповнення фільму різними мовами є експериментальним, а залучення повсякденної лексики змінило сприйняття сценарної роботи. Випуск фільму прискорив занепад «Кодексу Гейза» та подальшу відмову від нього наприкінці 1960-х років. Практичне значення цього дослідження полягає в тому, що досвід Занука, описаний у статті, може бути корисним для сучасних режисерів, які знімають фільми про війну.

Ключові слова: кіновиробництво; батальний фільм; аудіовізуальні засоби; знімальна група; акторський склад; Дерріл Занук; Друга світова війна

Вступ

Кіноепопея Дерріла Занука «Найдовший день» 1962 року особливо цікава з погляду організації кіновиробництва та умов знімального процесу. Вихід фільму започаткував новий етап у розвитку кіноіндустрії, змінив кіностандарт, спричинив занепад Кодексу Американської асоціації кінокомпаній (Кодекс Гейза) та закріпив нові правила у виробництві батального кіно впродовж наступних сорока років (до виходу фільму «Врятувати рядового Раяна» Стівена Спілберга у 1998 році). Воєнний блокбастер, у якому поєднуються діалогічні (камерні) сцени з батальними масовими, побудований за особливи-

ми драматургічними законами, використання тих чи інших видів монтажу залежить від посилення та розрядження емоційного напруження, яке сягає найвищого рівня в центральній сцені (у фільмі «Найдовший день» — це висадка союзників на Омаха-біч). Процес кіновиробництва у фільмі розділено на декілька рівнів: у ньому розв'язуються творчо-технічні завдання, матеріальні питання та здійснюється налагодження співробітництва з військовими організаціями різних країн. Залучили численний інтернаціональний акторський ансамбль і команду каскадерів, ретельно підготували масовку як у змістовному, так і в технічному аспекті. Чорно-біле рішення сприяло реалістичнішому відтворенню історичних подій і посилило емоційне сприйняття фільму.

Аналіз останніх досліджень. Кіно батального жанру аналізується в роботі Ж. Бейсінгер «Батальне кіно Другої світової війни: анатомія жанру» (Basinger, 2003), де кінопроект Д. Занука в ній відводиться одне з центральних місць. У праці К. О. Шеффілда «Воєнний фільм: історична перспектива чи розвага» (Sheffield, 2001) розглядаються візуальні засоби батального кіно. Особливу увагу мовному аспекту приділяє С. Лабате в статті «Гетеролінгвізм у фільмах Другої світової війни» (Labate, 2013). Критичну думку про фільм «Найдовший день» К. П. Брунер висловлює у дослідженні «Роль фільмів «Докудрами» в американській суспільній пам'яті: Друга світова війна як «хороша війна» (Bruner, 2013). Останніми роками дослідження, які присвячені зображенню війни на екрані, залучають фахівців із різних галузей знань: історії, соціології, психології, мистецтва. У статті Дуга МакКейба «Збірник Корнеліуса Райана з публікацій про Другу світову війну» (McCabe, 2018) аналізується історія створення роману «Найдовший день» К. Раяном та розглядається процес співробітництва з Д. Зануком. Про достовірність відображення подій у кіно «Дня Д» ідеться у статті К. Роса та Дж. Роса «Вбивати або не вбивати: зображення насильства та жорстокості у «Групі братів» (K. Rosa & J. Rosa, 2018). У статті «12 годин та образ американської авіації, 1946–1967» С. Едвардс (Edwards, 2016) досліджує особливості знімального процесу повітряних боїв. У роботі Дж. Р. Бьорда «Туризм, пам'ять та ландшафт війни» (Bird, 2016) фільм Д. Занука аналізується в контексті міфотворчості подій Другої світової війни.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві аналізуються особливості знімального процесу докудрами Д. Занука у виборі художніх засобів і практичній реалізації художнього задуму.

Мета статті

Мета статті — визначити основні аудіовізуальні засоби у процесі кіновиробництва докудрами Дерріла Занука «Найдовший день».

Методи дослідження. Роль батального кіно в культурі завжди була особливою, ці фільми формували свідомість поколінь. З огляду на розвиток вітчизняної кіноіндустрії в сучасних соціальних і політичних реаліях, вони затребувані в нашому суспільстві, аналіз особливостей знімального процесу класичних зразків цього жанру з теоретичним узагальненням сприяє розумінню його драматургічної логіки. Для досягнення поставленої мети використано історичний підхід (для розкриття особливостей організації знімального процесу) та культурологічний підхід (посприяв виявленню чинників впливу соціокультурних процесів на кіновиробництво докудрами загалом, так і особливо складних її епізодів зокрема). Застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи, зокрема: метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення ролі аудіовізуального контенту в драматургії сценарію та його впливу на ступінь емоційного сприйняття фільму) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків дослідження).

Виклад матеріалу дослідження

Американське батальне кіно за систематизацією Ж. Бейсінгер (Basinger, 2003) поділяється на 5 етапів (хвиль). Перший охоплює фільми, які були створені до вступу США в Другу світову війну (до 1943 р.), центральним є фільм «Острів Вейк» Дж. Ферроу (1943 р.). Другий етап — після 1943 року та фільми, які були випущені одразу після закінчення війни. Знаковим фільмом дослідники вважають «Ціль — Бірма» Р. Волша (1945 р.). Третій етап вкладається в часові межі між 1949 та 1959 рр., у якому особливої уваги заслуговують фільми «Поле бою» В. А. Веллмана (1949 р.), «Піски Іводзіми» А. Двона (1949 р.), «Атака» Р. Олдріча (1956 р.). Четвертий етап охоплює фільми, які були створені у десятиліття між 1960 та 1970 рр., тоді, як відзначають дослідники, відбулись якісні зміни в екранних засобах: «Цей період епічного відтворення із значною увагою до дрібниць щодо часу та місця, може розглядатись як завершальний етап еволюції воєнного кіно, реалістичність подій не є пріоритетною, головною метою

фільмів є панорама воєнних подій» (Basinger, 2003, с. 170). Велике значення у фільмах цього періоду мають найдрібніші деталі, серед знакових фільмів дослідники називають «Найдовший день» Д. Занука (1962 р.) та «Битву в Арденнах» К. Аннакіна (1965 р.). П'ятий етап у своїх часових рамках насувається на попередній та датується 1965–1975 рр., включно з такими стрічками як: «Брудна дюжина» Р. Олдріча (1967 р.), «Бригада диявола» Е. В. МакЛаглена (1968 р.), «Герої Келлі» Б. Дж. Хаттона (1970 р.). У дослідженні Ж. Бейсінгер аналізуються згадані кінотвори окреслених періодів у фокусі драматургічних особливостей та виражальних засобів. Перше видання роботи датоване 1986 р., подальша періодизація є предметом наступних досліджень, у яких окремо виділяється період 90-х рр. Крім тематики, пов'язаної з Другою світовою війною, актуальними сюжетами стають хроніки корейської та в'єтнамської війни, що формує окрему галузь американського воєнного кіно.

В історії жанру є фільми, що створюють вісь, яка керує всіма парадигмальними характеристиками батального кіно. Такими є «Найдовший день» Дерріла Занука (1962 р.) та «Врятувати рядового Раяна» Стівена Спілберга (1998 р.). Обидва фільми хронологічно належать до найважливіших періодів у розвитку жанру воєнного кіно, в яких формувались та стандартизувалися його іманентні риси. Цікавим збігом є використання прізвища Раян: Корнеліус Раян — воєнний кореспондент, автор літературної хроніки «Найдовший день», покладеної в основу сюжету однойменного фільму Д. Занука. Ім'я Джеймса Раяна, який стає метою пошуків восьми членів другого батальйону рейнджерів, винесено в назву картини С. Спілберга «Врятувати рядового Раяна». Розповсюдженість прізвища ірландського походження Ryan (Раян, Райан) може вказувати й на випадковість збігу, відомо близько ста людей із таким прізвищем, популярних у своїй сфері діяльності. Однак С. Спілберг не коментує цей факт, залишаючи відкритим питання, чому він обрав саме це прізвище.

Фільм «Найдовший день» Д. Занука — широкомасштабний проєкт, створений на згадку про один із переломних моментів Другої світової війни — операцію «Оверлорд», що тривала із 6 червня до 30 серпня 1944 р. Події фільму розгортаються лише в перший день, який отримав назву «День Д» через безпрецедентну насиченість воєнними операціями у різних напрямках висадки союзників на французьке північне узбережжя. Особливістю кіновиробництва є зосередження управління в руках продюсера, який також був співавтором сценарію та режисером певних сцен. Під час знімального процесу перед Зануком постали такі основні завдання: організація роботи величезного колективу з кількома основними та другорядними знімальними групами; організація матеріального забезпечення, включно з пошуком раритетного реквізиту — воєнної техніки Другої світової війни; організація співробітництва зі збройними силами декількох країн, без якого неможливо було зняти жодну батальну масову сцену.

Історія фільмування «Найдовшого дня» розпочалася зі створення однойменного історико-документального роману К. Раяна, ідея якого виникла в день святкування з групою колег (воєнних кореспондентів) п'ятиріччя висадки союзників на Омаха-біч. Автор згадує, як він побачив скрізь уламки техніки, сліди бомбувань, зажатий в колесах гармат, скелет у касці. Враження від побаченого викликали безліч питань: хто були ці люди, які опинились у першій хвилі «Дня Д» — 6 червня 1944 р. та загинули в перші секунди висадки? Упродовж наступних десяти років К. Раян збирав інформацію, шукав реальних учасників подій того дня. Ним було розіслано орієнтовно шість тисяч опитувальних листів та опрацьовано з отриманих приблизно дві тисячі, на дві тисячі запитів він отримав сімсот інтерв'ю. У 1959 р. книга вийшла в літературному додатку до журналу «Reader's digest». Результатом багаторічної роботи автора стали історичні романи «Найдовший день» (1959 р.), «Останній бій» (1966 р.) та «Міст надто далеко» (1970 р.), який покладено в основу сюжету однойменного фільму Р. Аттенборо (1977 р.).

На знімальний процес монументальної стрічки поклали місію врятувати засновану Д. Зануком кіностудію «20 століття Фокс». Продюсер у буквальному сенсі встигнув перехопити сценарій у конкурентів, покладаючи всі надії на екранізацію роману К. Раяна. Цьому передувала історія з нездійсненим проєктом французького продюсера Р. Леві, який планував залучити до роботи над запланованим міжнародним блокбастером А. Делона, однак, дістав відмову від Британської асоціації кіно. Д. Занук постав перед надскладним завданням організації кіновиробництва. Основною своєю метою він бачив не достовірне відтворення подій за хронологією, а досягнення особливого емоційного впливу на глядача завдяки зображенню на екрані психологічної реакції персонажів у той чи інший момент. Сценарій, створений самим К. Райном, був суттєво перероблений сценаристами Е. Вільямсом, Р. Гері, Дж. Джонсоном та самим Д. Зануком. Запросили декілька режисерів задля того, щоб відтворити особливості різних сторін учасників подій Нормандської воєнної операції, в тому числі французького опору та німецького командування: американські епізоди знімав Е. Мартон, британські та французькі — К. Аннакін, німецькі — Б. Вікі.

Особливості тричастинної побудови роману К. Раяна було спроектовано на структуру фільму, де перша частина присвячена підготовці до висадки союзників на узбережжя Франції. У першій третині фільму використано прийом «пансапенсу», напруженого очікування «Дня Д», що проявляється в повільних діалогах, поодиноких коротких репліках, періодичній демонстрації грозового неба, проливного дощу, постійних включеннях зі зведеннями погодних прогнозів, довгих поглядах головних героїв, знятих крупним планом. В умовах сюжету витримати поступово наростаюче психологічне напруження було вкрай важко, тому режисери використали засоби, які максимально сприяли досягненню цього ефекту: повторення (телефонних розмов, зведень новин тощо), затемнення світла в кадрах, знімання нічних подій, паралельний монтаж (переключення сцени на побут мирних жителів та інші другорядні епізоди). Такою, приміром, є сцена гри солдатами в азартні ігри: її включено не випадково, адже тема азартних ігор для американського суспільства в першій половині ХХ ст. була достатньо гострою та ставлення до неї зазнало кардинальних змін саме у воєнний час (Kurella, 2015). Друга частина присвячена початку висадки та викид парашутистів та командування у тил ворога, третя — безпосередньому штурму берегів Нормандії. Відповідно у другій та третій частинах відбувається жанрова модуляція та значно прискорюється темп подій.

«Найдовший день» здобув дві премії Американської кіноакадемії: за найкращу чорно-білу операторську роботу Ж. Бургуена та В. Воттіца та найкращі візуальні ефекти Р. Макдональда та Ж. Момона. Рішення знімати чорно-білу стрічку пов'язували з інтеграцією кінохроніки, а також із переконанням Д. Занука відтворити суворий настрій документального кіно в чорно-білих тонах. Але, як зазначає К. О. Шеффілд, «Військово-морський флот та морська піхота в Тихому океані вже використовували кольорову плівку, в той час, як армія в Європі користувалась чорно-білою» (Sheffield, 2001, с. 53). До того ж Д. Занук не вмонтовував кінохроніку у відзнятий матеріал, а лише використовував її як документ: «Реалізм «Найдовшого дня» інколи помилково бачать у включенні реальних бойових кадрів. Насправді їх немає, кожна сцена відтворена до деталей завдяки зібраній хроніці. Фільм максимально наближений до історичної точності» (Sheffield, 2001, с. 102).

Незважаючи на те, що знімальний процес фільму віддаляли від переламних для Другої світової війни подій лише 17 років, зібрати відповідний армійський реквізит було досить складним завданням, його діставали майже з усіх кутків континенту: два десантних глайдери — від британської звукової компанії, 36 десантних човнів — від армії США, 3 спітфайри викупили в бельгійських ВПС, 2 мессершітти — в іспанців. Під час підготовчих робіт на пляжі відкопали британський танк, відремонтували та використали його в сцені, коли французькі союзники «розбивають» німців у будівлі казино. 20-міліметрові гармати, які були захоплені в битві поблизу міста Дьєпп, були привезені з Англії, декілька 50-міліметрових зеніток знайшли в бункерах Іль-де-Ре, німецькі важкі кулемети, сотні гвинтівок та автоматів відправили з Парижу на оперативну базу Д. Занука в Кан, британські бази потрапили на знімальний майданчик із лондонського музею. 600 тисяч холостих патронів виготовили у США, Великій Британії, Німеччині та Нідерландах, норвезький майстер виготовляв саморобні боєприпаси для німецької зенітки. Найбільші труднощі виникли з уніформою для німецьких солдатів, її зшили на замовлення в кількості 60 штук та одягли на французьких акторів масовки.

На період курортного сезону продюсер був змушений відмовитися від знімань у Нормандії та перенести виробництво на корсиканське узбережжя. Для цього Занук звернувся до командування Шостого флоту США, який готувався до червневих військових маневрів біля французького острова. Широка берегова смуга влаштувала режисера Е. Мартона, якому для далеких планів та повітряного знімального процесу потрібно було не менше двох миль морського узбережжя. Проте субтропічний пляж виразно відрізнявся від нормандського, тому треба було постійно зрошувати пісок, щоб досягти сірого кольору, а для відтворення суворого північного неба використовували дим від палаючих покришок та спеціальні кольорові фільтри.

Докудрама Д. Занука відрізняється від інших батальних екранних епопей тим, що в ній зібрали не просто зірковий акторський ансамбль, який за чисельністю дорівнює інтернаціональному армійському взводу, але й обмеженістю екранного часу для головних персонажів, зіркові кіноактори могли з'явитись у фільмі лише в одній сцені, і за відведений проміжок часу їм треба було продемонструвати особливості характерів їхніх персонажів. У спойлері до прем'єри наголошувалося на тому, що у фільмі залучено безпрецедентний акторський склад: 28 американців, 15 британців, 24 французи та німці. Серед відомих на той час кінозірок були запрошені Джон Вейн (підполковник Б. К. Вандерворт), Роберт Мітчем (генерал-майор Н. Д. Кота), Генрі Фонда (бригадний генерал Т. Рузвельт-молодший), Річард Бертон (старший лейтенант авіації Д. Кемпбелл), Шон Коннері (рядовий Фланган). Для зацікавлення молодіжної кіноау-

диторії в знімальному процесі взяли участь популярні рок-виконавці того часу: Пол Анка, Фабіан Форте та Томмі Сендс, які під час штурму 80-футової берегової скелі разом зі справжніми 150 рейнджерами США виконували надскладне завдання. Запрошення акторів з-поміж бойових ветеранів посилило реалістичність відтворених на екрані подій: Річард Тодд, який брав участь у висадці в Нормандії та операції «Дедстік», зіграв свого прототипа — майора Говарда та повторив на екрані захоплення мосту Пегас, Джозеф Лоу вдруге піднявся на скелю Пуент-дю-Ок, Ханс Блех зіграв німецького майора В. Плуската.

Найскладнішу сцену висадки повітряного десанту в Сент-Мер-Егліз знімав Г. Освальд, який згодом вийшов із проєкту. Досягти бажаного результату природним чином було майже нереально: до задалегідь відомих перешкод (тісно розташовані будівлі, лінії електропередач, розставлення знімального обладнання) додався поривчастий вітер, через який парашутисти не могли приземлитись у потрібних місцях, з 25 учасників лише двоє виконали завдання, один каскадер під час приземлення зламав обидві ноги. Після невдалих багатоденних спроб дійшли до висновку використовувати підйомні крани та знімати середні та крупні плани. Співпродюсер Занука та координатор знімального процесу Елмо Вільямс планував зняти сцену у вертикальній перспективі, використовуючи кадри під прямим кутом, щоб показати характер цього унікального бою очима протиборчих сторін. В усіх бойових сценах знімали каскадерів через високий рівень складності та небезпечності трюків.

Знімання висадки на Омаха-біч — центральної сцени другої частини фільму — здійснювалися шістьма операторськими групами. Середні та крупні плани зняли на пляжі Іль-де-Ре, адже на Омаха-біч спорудили величезний монументальний ансамбль, присвячений подіям «Дня Д». Пляжну смугу від берега до скелі маркували спеціальною плівкою, яка спрямовувала рух та допомагала обходити замасковані снаряди. В масовці брали участь солдати регулярних військ: кожен актор та учасник масовки точно знав, де його місце, коли він «поранений» або «вбитий». Але, не зважаючи на ретельну підготовку, в одному з дублів непередбачений густий дим спричинив паніку, військові зіштовхнулись між собою та огорожено, дістали травми, натрапили на вибухівку, в іншій сцені групу людей підкидає у повітря, що на екрані виглядає ефектно, але, на жаль, це не було постановкою. В сцені висадки з кораблів актор та каскадер Р. Мітчем власним прикладом надихав солдатів і перший зійшов у воду.

Д. Занук навмисно порушив Кодекс Американської асоціації кінокомпаній (Кодекс Гейза) через штучні та неприродні обмеження, які містились в зводі його правил. Фільми того часу знімалися за редакцією 1930 року, яка отримала статус примусового виконання американськими кіновиробниками з 1934 р. Продюсер прагнув емоційної реалістичності відтворених на екрані подій, що унеможливило дотримання деяких правил, на кшталт, використання солдатами повсякденної та ненормативної лексики, демонстрації сцен насилля та драматизації смертей. Найбільше обурення від заборон цензорів висловлював один зі сценаристів Дж. Джонс, який був вражений їхньою «занепокоєністю» від надмірної різанини. Його думку поділяв і Д. Занук та проігнорував рекомендації цензорів. На фінальному етапі виробництва він також конфліктував із міністерством оборони, яке вимагало видалити сцену випадкового розстрілу американцями німців, які здались у полон, але продюсер не тільки залишив її, але й додав діалог, з якого ясно, що американці не розуміють німецької.

У фільмі вперше застосована практика використання різних мов у певних епізодах. В оригінальній версії застосовані такі співвідношення: англійська — у 91 сцені, англійська/французька — у 4, французька — у 23, французька/німецька — у 2, німецька — у 54, англійська/німецька — у 2 сценах. В адаптованій французькій версії використовуються такі співвідношення: англійська — у 3 сценах, англійська/французька — у 2, французька — в 148, французька/німецька — у 3, німецька — у 20 сценах (Labate, 2013, с. 5).

Загалом фільм Д. Занука глядачі та критики сприйняли позитивно. Картина достатньо швидко окупила свій бюджет, а касові збори перевищили його уп'ятеро. Проте лунала і справедлива критика, про яку згадає К. П. Брунер: «“Найдовший день” піддався прискіпливій увазі, дехто вважав, що у фільмі перевага віддана видовищу, а не змісту. Так, у кульмінації фільму американські солдати спокійно пересуваються вздовж німецької лінії, але ворожі барикади зносяться вогнем ... це настільки нереально, що схоже на голлівудське фентезі» (Bruner, 2013, с. 14-16).

Висновки

Докудрама Д. Занука «Найдовший день» — унікальний кінопроект, у якому висвітлено події доле-носного для Другої світової війни — 6 червня 1944 р. Рішення знімати чорно-білу картину мало причини та наслідки: реконструкція документальної історії, наближення до реалістичності хронікальних кадрів, зосередження уваги глядача на головних персонажах та предметах, відтворення зміни емоційного стану

в крупних планах завдяки використанню жорсткого та м'якого світла та різкого світового контрасту. Таке кольорове рішення фільму вплинуло на індустрію кіно, серед чорно-білих фільмів на воєнну тематику виразно виділяється «Список Шиндлера» С. Спілберга (1993 р.), також сучасні режисери використовують певні чорно-білі епізоди для створення особливого емоційного ефекту. Спецефекти батальних сцен, які оздоблені необхідним реквізитом, спрямовані на відтворення реалістичності бойових дій із вибухами, пострілами, пожежами, задимленням тощо. Для сцен спеціальних операцій (таких як захоплення мосту Пегас, висадка парашутного десанту, закладення вибухівки на залізниці членами французького опору) обирали нічні знімання з жорстким світлом для посилення контрасту. Вербальне наповнення фільму різними мовами є експериментальним, а залучення повсякденної лексики змінило сприйняття сценарної роботи. Вихід фільму на екрани прискорив процес занепаду «Кодексу Гейза» з подальшою остаточною відмовою від нього наприкінці 60-х рр. «Найдовший день» став переломним у жанрі батального кіно, оскільки в ньому вперше відтворена максимально наближена атмосфера драматичних подій Другої світової війни.

References

- Basinger, J. (2003). *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Wesleyan University Press.
- Bird, G. R. (2011). *Tourism, Remembrance and the Landscape of War* [Doctoral Thesis, University of Brighton]. British library.
- Bruner, K. P. (2013) *The Role of Docudrama Films in American Public Memory: World War II as "The Good War"* [Undergraduate Research Scholars Thesis, Texas A&M University]. The OAKTrust Digital Repository. <https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/148884/BRUNER-THESIS-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Chinita, F. (2018). Redefining Melodrama: Saving Private Ryan as Male Weepie. In D. Roche (Dir.), *Steven Spielberg, Hollywood Wunderkind and Humanist* (pp. 165-184). Presses universitaires de la Méditerranée.
- Edwards, S. (2016). 12 O'clock High and the Image of American Air Power, 1946-1967. In A. Froula & S. Takacs (Eds.), *American Militarism on the Small Screen* (pp. 46-62). Routledge.
- Kurella, A. (2015). *Cinematic Analysis: The Longest Day*. Scribd. <https://ru.scribd.com/document/310301857/Cinematic-Analysis-The-Longest-Day>
- Labate, S. (2013). *Heterolingualism in Second World War Films*. KU Leuven.
- McCabe, D. (2018). The Cornelius Ryan Collection of World War II Papers. In F. Mehring, H. Bak, & M. Roza (Eds.), *Politics and Cultures of Liberation: Media, Memory, and Projections of Democracy* (pp. 309-318). Brill.
- Rosa, K. M., & Rosa, J. M. (2018). To Kill or Not to Kill: Images of Violence and Cruelty in "Band of Brother". *Revista Estudos Anglo-Americanos*, 47, 194-209.
- Sheffield, C. O. (2001). *The War Film: Historical Perspective or Simple Entertainment* [Master's Thesis, University of Florida]. Fort Leavenworth.

Стаття надійшла до редакції: 04.10.2021

АУДИОВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ ДОКУДРАМИ ДЕРРИЛА ЗАНУКА «САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ»

Морева Евгения Александровна^{1а},
Маслов-Лисичкин Андрей Олегович^{2б}
¹Кандидат искусствоведения,
²Старший преподаватель,
^аАкадемия искусств имени С. С. Прокофьева
Таврического Национального университета
имени В. И. Вернадского,
Киев, Украина
^бКиевский Национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — определить основные аудиовизуальные средства в процессе кинопроизводства докудраны Дэррила Занука «Самый длинный день». Роль батального кино в культуре всегда была особенной, эти фильмы формировали сознание поколений. Учитывая развитие отечественной киноиндустрии в современных социальных и политических

реалиях, они востребованы в нашем обществе, анализ особенностей съемочного процесса классических образцов этого жанра с теоретическим обобщением способствует пониманию его драматургической логики. Методы исследования. Для достижения поставленной цели использован исторический подход (для раскрытия особенностей организации съемочного процесса) и культурологический подход (способствовал выявлению факторов влияния социокультурных процессов на кинопроизводство докудрамы в целом, и особенно сложных ее эпизодов в частности). Применены общенаучные и конкретно научные методы, в частности метод искусствоведческого анализа (для выявления роли аудиовизуального контента в драматургии сценария и его влияния на степень эмоционального восприятия фильма) и метод теоретического обобщения (для подведения итогов исследования). Научная новизна в том, что впервые в украинском искусствоведении анализируются особенности съемочного процесса докудрамы Д. Занука в выборе художественных средств и практической реализации художественного замысла. Выводы. Докудрама Д. Занука «Самый длинный день» — это уникальный кинопроект, освещающий события рокового дня Второй мировой войны — 6 июня 1944 г. Решение продюсера снять черно-белый фильм повлияло на будущее киноиндустрии. Сцены специальных операций (захват моста Пегас, высадка парашютистов, подрыв железной дороги участниками французского сопротивления) снимали ночью с использованием жесткого света для усиления контраста. Вербальное наполнение фильма разными языками является экспериментальным, а привлечение повседневной лексики изменило восприятие сценарной работы. Выпуск фильма ускорил упадок Кодекса Гейза и последующий отказ от него в конце 1960-х годов. Практическое значение этого исследования заключается в том, что опыт Д. Занука, описанный в статье, может быть полезен современным режиссерам, снимающим фильмы о войне.

Ключевые слова: кинопроизводство; батальный фильм; аудиовизуальные средства; съемочная группа; актерский состав; Дэррил Занук; Вторая мировая война

AUDIOVISUAL CONTENT OF DARRYL ZANUCK'S DOCUDRAMA THE LONGEST DAY

Yevheniia Morieva^{1a},
Andrii Maslov-Lysychkin^{2b}

¹*PhD in Art Studies,*

²*Senior Lecturer,*

^a*Prokofiev Academy of Arts,*

V. I. Vernadsky Taurida National University,

Kyiv, Ukraine

^b*Kyiv National University of Culture and Arts,*

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the main audiovisual means in the process of production of Darryl Zanuck's docudrama *The Longest Day*. The role of combat films in culture has always been special, these films have shaped the consciousness of generations. Given the development of the domestic film industry in modern social and political realities, they are in demand in our society, the analysis of the features of making the classical examples of this film genre with theoretical generalisation contributes to the understanding of its dramatic logic. Research methodology. In pursuing the objective of the study, the authors of the article use a historical approach to reveal the features of the organisation of the filming process and a culturological approach to identify the factors of influence of socio-cultural processes on the docudrama's production in general, and complex episodes in particular. General scientific and specific scientific methods are applied, in particular: the method of art studies analysis (to identify the role of audiovisual content in the dramaturgy of the script and its influence on the degree of emotional perception of the film) and the method of theoretical generalisation (to summarise the results of the study). The scientific novelty lies in the fact that the features of the filming process of Zanuck's docudrama regarding the choice of artistic means and practical implementation of the artistic idea are examined for the first time in Ukrainian art studies. Conclusions. D. Zanuck's docudrama *The Longest Day* is a unique film project that covers the events of the fateful day of World War II – June 6, 1944. The producer's decision to make a black-and-white film affected the future of the film industry. Scenes of special operations (capture of the Pegasus Bridge, landing of paratroopers, mining of the railway by members of the French resistance) were filmed at night using hard light to enhance contrast. The verbal content of the film in different languages is experimental, and the use of everyday vocabulary has changed the perception of the script. The film's release accelerated the decline of the Hays Code and its subsequent abandonment in the late 1960s. The practical significance of this research is that the experience of Zanuck described in the article can be useful to contemporary directors who make war films.

Keywords: film production; combat film; audiovisual means; film crew; cast; Darryl Zanuck; World War II



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247347

УДК 785.7(439)"18/19":78.071.2Губаї

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ
ЙЕНЕ ГУБАЇ В КОНТЕКСТІ
ІСТОРІЇ УГОРСЬКОГО КАМЕРНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Асталаш Габрієла Ласлівна
Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
ORCID: 0000-0002-5539-2713,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005

Мета статті — на основі детального вивчення життєдіяльності Йене Губаї висвітлити провідні аспекти творчої спадщини митця та його роль в історії угорського камерно-інструментального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. У процесі дослідження представленої проблематики були використані такі методи: історичний (вивчення генези угорської інструментальної музики кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст.), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний та структурно-логічний (осмислення та висвітлення хронології історичного аспекту, освоєння специфіки стилю творчої особистості) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві розглядається творчість Йене Губаї в контексті еволюції угорського мистецтва зазначеного періоду як комплексне явище життєдіяльності митця. Висновки. Творча діяльність Й. Губаї, що припадає на кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст., стала ключовою в історії угорської музики на перетині століть. Вона сформувалась під знаком національної самосвідомості митця, включає різні аспекти його творчості: виконавський, педагогічний, громадський, композиторський. Як скрипаль-віртуоз, він активно концертував у ранні роки, досягнувши вершин професіоналізму; педагогічна та просвітницька діяльність музиканта постали в центрі його життєвих пріоритетів зрілого періоду, він успішно виховував молодих скрипалів та створював фундамент для професійної музичної освіти краю, став основоположником скрипкової школи в ньому; співпрацюючи з відомими постатями зазначеного періоду, митець зміг створити у рідній країні справжній музичний осередок, значно поживавити концертну практику вітчизняних виконавців, завоювати щирі симпатії та викликати поживлений інтерес вибагливої європейської публіки до особливого колориту угорської музики; композитор Й. Губаї залишив чимало спадщину, питомо частину якої становить концертно-педагогічний репертуар, зокрема камерно-інструментальні полотна.

Ключові слова: угорська музика; камерно-інструментальне мистецтво; креативна діяльність; Йене Губаї

Вступ

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. став переломним в угорській музичній культурі. Цей період позначився розквітом діяльності чималої когорти талановитих, неординарних та ініціативних митців, які усвідомлювали назрілу потребу національної ідентичності угорської музики в загальноєвропейському мистецькому просторі, необхідність створення міцної освітньої бази для молодих поколінь музикантів, важливість та фундаментальність фольклору у формуванні музичного іміджу Угорщини. Саме тому вивчення творчості особистостей, які стояли біля витоків композиторської та виконавських шкіл, є надзвичайно важливою ланкою у цілісному мистецькому ланцюжку історії професійної музики країни. На жаль, сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві знаходимо дуже мало зразків комплексного висвітлення мистецького доробку багатьох кульмінаційних постатей угорської музичної культури, зокрема і Йене Губаї — найбільш плідного представника камерно-інструментальної спадщини країни, креативна діяльність якого активно відбувалась на перетині ХІХ та ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чимало сучасних дослідників присвятили свої фундаментальні праці вивченню різних аспектів творчості угорських митців зазначеного періоду, зокрема Ф. Боніш (2010), Ю. Галієва (Галиєва, 1995), Л. Добсаї (Dobszay, 1998), Р. Сокачик (2019), Ф. Фрідецькі (Frideczky, 2000) та багато ін. Найвагомим у зазначеній науковій сфері є праця угорського дослідника Л. Гомбоша (Gombos, 1998), присвячена життєтворчості митця. У світовому мистецтвознавстві зустрі-

чаємо й окремі нариси, статті, присвячені цій проблематиці: С. Марголіс (Margolis, 2020), Ф. Сечеді (Szecsődi, 2018). Однак, в українському музикознавстві ці питання досі залишаються невисвітленими. Особливої уваги заслуговує проблема цілісного осягнення творчості Й. Губаї, котрий став основоположником скрипкового та камерно-інструментального мистецтва в Угорщині та ключовою постаттю в історії національного мистецтва в кінці XIX на початку XX ст. В цьому полягає актуальність обраної проблематики.

Наукова новизна праці окреслюється самою темою, адже творчість Йене Губаї у контексті еволюції угорського мистецтва зазначеного періоду в аспекті комплексного явища життєтворчості цього митця у вітчизняному мистецтвознавстві розглядається вперше.

Мета статті

Мета статті — на основі детального вивчення життєдіяльності Йене Губаї висвітлити провідні аспекти творчої спадщини митця та його роль в історії угорського камерно-інструментального мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Відповідно до мети були поставлені такі завдання: розглянути еволюцію угорської інструментальної музики кінця XIX ст. – початку XX ст.; визначити її основних представників; охарактеризувати творчий спадок митця, показати зв'язок із національною специфікою професійного музичного мистецтва Угорщини; висвітлити роль Йене Губаї в історії угорського камерно-інструментального мистецтва початку XX ст.

У процесі дослідження розкриття представленої проблематики були використані такі методи: історичний (вивчення генези угорської інструментальної музики кінця XIX ст. – початку XX ст.), джерелознавчий (опрацювання наявних музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний та структурно-логічний (осмислення та висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки стилю у творчості митця) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків).

Виклад матеріалу дослідження

Угорська інструментальна музика вже понад три століття славиться по всій Європі. Вона сягає корінням творчості відомих «прімашів» — мандрівних циган-скрипалів, котрі вирізнялись неабияким вродженим виконавським обдаруванням. На тлі їхньої віртуозної гри упродовж багатьох десятиліть формується та викристалізовується своєрідний музичний стиль — «вербункош», який згодом став своєрідною візитівкою країни, досягнувши у кінці XVIII ст. кульмінації свого розвитку. В епоху Романтизму він зазнає справжнього розквіту, приваблює увагу композиторів. Зокрема, яскраві приклади імплементації національного угорського стилю зустрічаємо у творчості Й. Брамса, «Угорський дивертисмент» (D. 818) для двох фортепіано Ф. Шуберта, «Угорська фантазія» для фагота й фортепіано ор. 35 К. М. Вебера, «Ракоці-марш» Г. Берліоза, «Угорські рапсодії» Ф. Ліста (Асталаш, 2018, с. 245). Вербункош став міцним фундаментом для креативної спадщини угорських митців кінця XIX – початку XX ст. (творчість М. Мошонї, Й. Губаї, Е. Донанї, Й. Лендваї, Е. Вайнера, З. Кодая, Б. Бартока та ін.).

Чимала роль у революційному арт-прориві XIX ст. належала Ф. Лісту та Ф. Еркелю — засновникам Музичної Академії в Будапешті, завдяки яким на перетині століть заклад поповнюється талановитими мистецькими кадрами: композитори Е. Донанї, Б. Барток, З. Кодай, Л. Вайнер, В. Якобі, І. Кальман, всесвітньо відомі органіст Ф. Райнер, диригент Е. Ліхтенберг, скрипаль І. Вальдбауер, віолончеліст Й. Керпей, чимало ін. Значного розквіту зазнає угорська опера. Справжнім її Прометеєм став Ф. Еркель — чудовий піаніст, талановитий композитор та суспільно-громадський діяч, котрий приклав чимало зусиль для ідей просвітництва, загальної музичної ерудиції нації. Його роль у формуванні національної угорської культури є унікальною та значущою. У контексті композиторського доробку майстра жанр опери посів чільне місце, що й скерувало вектор пріоритетів багатьох митців подальших поколінь. На ниві формування професійної інструментальної, насамперед скрипкової, камерно-ансамблевої школи, на авансцену музичного життя виходять не менш вагомими та гучними іменами Кароля Флеша та Йене Губаї. Вони сформували професійну скрипкову школу, яка не тільки стала фундаментом для угорського камерно-інструментального арт-простору, але й спричинила розвиток сольного та ансамблевого виконавства інших країн.

Ім'я К. Флеша в історії скрипкового мистецтва набуло широкого резонансу не тільки як практика, але, насамперед, як теоретика. Його епістолярна спадщина є вагомим джерелом на ниві методики

викладання гри на цьому інструменті. Серед відомих праць цього дослідника слід згадати такі: «Мистецтво скрипкової гри», «Проблема звучання в скрипковій грі», «Система гам», «Вища школа скрипкової аплікатури», «Основні вправи» та ін. У своїх розвідках митець порушує найважливіші питання скрипкового виконавства, він закладає теоретичну базу для вирішення проблем технічної підготовки скрипалів, розвитку їхньої художньої майстерності.

Ще одним титаном угорського камерно-інструментального мистецтва став Йене Губаї (1858–1937), котрий створив власну скрипкову школу, став розробником високохудожнього репертуару, підніс угорську скрипкову школу до рівня світових лідерів, виховав величезну плеяду виконавців. Угорські дослідники творчості маестро (Л. Гомбош, Ф. Сечеді) відводять йому амбітну роль засновника угорської скрипкової школи. Цей видатний музикант, почесний професор близько пів століття очолював кафедру струнних інструментів, суттєво сприяв еволюції камерно-інструментальної ансамблевої культури, був відзначений численними винагородами. Його діяльність поклала відбиток на формування та подальший розвиток всієї когорти представників національного камерно-інструментального доробку.

Народжений в Угорщині в родині знаменитого скрипаля та диригента Карла Губера (Karoly Huber), юнак стрімко підкорив європейську сцену, отримавши у спадок від батька феноменальні здібності та ґрунтовну професійну підготовку. Наступним етапом у формуванні скрипкової майстерності стало навчання в Берліні у знаменитого віртуоза угорського походження Йозефа Іоахима. Роки навчання у цього іменитого скрипаля принесли юнаку не тільки фахове вдосконалення на найвищому рівні, можливість проникнення в секрети квартетної та камерно-інструментальної музики, у сфері яких на той час його наставнику майже не було рівних, але й здобути справжню європейську славу. Педагогічні принципи всесвітньовідомого наставника значною мірою вплинули на формування багатьох національних шкіл, зокрема й угорської; провідним принципом його методики була єдність технічної підготовки учня із розвитком художнього мислення, загальної мистецької ерудиції, креативне конструювання досконалого та високохудожнього естетичного смаку музиканта.

Етапним періодом у житті Й. Губаї, що викристалізував його власний, неповторний виконавський стиль та сформував індивідуальні погляди на камерно-ансамблеве музикування високого професійного рівня, стали роки творчої кооперації із Ф. Лістом. Рано розпочавши сольну кар'єру скрипаля, з дитинства активно беручи участь в конкурсах та фестивалях, віртуозно володіючи інструментом, цей музикант уже в п'ятнадцятирічному віці виступає у відомих музичних салонах, привертаючи увагу вишуканої мистецької публіки. На одному з концертів у Будапешті в 1876 р. юнак викликав особливий інтерес у знаменитого угорського композитора, котрий, будучи на той час вже однією з ключових постатей європейського мистецтва, запропонував ансамблеву співпрацю. Згодом, підготувавши концертну програму зі скрипкових сонат Л. ван Бетховена, видатний музикант увів юнака в елітні паризькі кола, де він став улюбленцем публіки та був проголошений французькими критиками «новим Паганіні» (Margolis, 2020). Його гра позначалася досконалою технікою, блискучою віртуозністю, надзвичайною експресивністю, м'яким звуковидобуванням та майстерністю виконання «*pianissimo*». Креативна діяльність Й. Губаї була надзвичайно позитивно оцінена не тільки широкою аудиторією, але й відомими музикантами, зокрема К. Сен-Сансом та Ж. Масне, а його напарниками по ансамблю часто виступали Ф. Ліст та Й. Брамс. Останній навіть доручив скрипалю-віртуозу прем'єру кількох власних композицій: Сонати d-moll, Тріо c-moll та оновленої редакції Тріо B-dur.

Розгорнувши серйозну виконавську діяльність, угорський митець підкорив сцени Англії, Німеччини, Франції, Італії, Голландії, Бельгії тощо. У Брюсселі він отримує запрошення від скрипкового титана епохи Г. В'етана стати його учнем, а згодом (у віці 23 років) колегою та очолити кафедру скрипки в одному з найпрестижніших європейських закладів — Брюссельській Музичній Академії. Й. Губаї завдяки неймовірній обдарованості та дивовижній працездатності дуже швидко стає виконавцем всесвітнього рівня, отримує потужну професійну підготовку, вдосконалює свою майстерність у кращих педагогів-інтерпретаторів кінця XIX ст.

Відчуття приналежності до угорської культури ніколи не полишало музиканта. Концертуючи Європою, він обов'язково включав до програм твори Б. Бартока — флагмана нової угорської музики початку XX ст. Підкреслюючи своє національне походження, скрипаль свідомо змінив своє прізвище з Губер на Губаї (останнє звучить більш природно для угорської фонетики). Кульмінацією його патріотизму й національної самосвідомості стало рішення полишити престижну посаду в Бельгії та повернутись на Батьківщину. Головною метою його подальшої праці був розвиток та підняття професійної музичної культури рідного краю на той рівень, частиною якого зміг стати молодий скрипаль.

У 1886 році на запрошення міністра культури Угорщини Йене Губаї — в минулому Ойген Губер (Eugen Huber) — отримує почесну посаду професора скрипки у Будапештській Академії Музики. Пізніше він очолює кафедру, а згодом стане ректором начального закладу. На Батьківщині митець розгорнув потужну мистецьку діяльність, став однією з ключових постатей країни, провідним педагогом-скрипалем, камерно-ансамблевим виконавцем, відомим композитором, культурним діячем. Того ж року разом із однодумцем і другом, віолончелістом Д. Поппером, він заснував квартет, просвітницько-виконавська діяльність якого розгорнулася не тільки у містах Угорщини, але й в інших країнах Європи. Величезний сценічний досвід, розуміння специфіки камерно-інструментальної та квартетної музики, особливих прийомів ансамблевої гри та психологічних аспектів взаємодії музикантів стали запорукою майстерної педагогічної роботи Й. Губаї на кафедрі камерного ансамблю та квартету, що була створена в Музичній Академії в 1891 р. Окрім того, дім маестро став справжнім музичним салоном, місцем, де сконцентрувались та акумулювались творчі ідеї. У «Білий салон» (будинок маестро) часто з'їжджалась справжня європейська мистецька еліта: Йоганнес Брамс, Макс Брух, Бруно Вальтер, Артуро Тосканіні та багато інших видатних діячів культури. Протягом 1920–1937 рр. у палаці Губаї відбувались систематичні камерні вечори, на яких були присутні найвищі посадовці, виступали найпрестижніші артисти Угорщини. Постать маестро стала осердям національного мистецтва цього періоду.

У своїй викладацькій діяльності Й. Губаї ретранслював власні погляди на мистецтво, які сформувалися в контексті активної виконавської творчості попередніх років у синтезі із досвідом своїх наставників — передових педагогів європейських скрипкових шкіл кінця XIX ст.; національних традицій, які беруть своє коріння від імпровізаційної віртуозної манери «прімашів»; особистісного підходу до мистецького виховання молоді, що ґрунтувався на феноменальній мистецькій інтуїції. Його вихованці вирізнялися особистісною виконавською манерою й водночас відображали специфіку «школи Губаї». Цей термін увійшов в угорське виконавське мистецтвознавство (Л. Гомбош, Ф. Сечеді), став визначальною ознакою національної скрипкової школи першої половини XX ст. Його особливістю була максимальна свобода апарату та природне положення рук, тулуба, тіла під час гри. Й. Губаї радив учням музикувати якомога простіше, не вигадувати нічого зайвого, прислухатися до власних відчуттів. Він прагнув під час творчого процесу зберігати спокій, загострював увагу на розслаблених м'язах, природному куті та свободі лівої руки, легкості правої руки, рівновазі тіла, підкреслював важливість прямої осанки. Педагог вважав, що будь-які погрішності в цих технічних аспектах, відсутність свободи м'язового комплексу скрипаля можуть стати причиною недосконалого інтонування, неприродного, перебільшеного вібрато і навіть професійних хвороб. Представники «школи Губаї» стали носіями високопрофесійного мистецтва, віртуозно володіли скрипкою, вражали повнотою та дзвінкістю звуку. Серед найвідоміших учнів та послідовників митця слід згадати Е. Браун, І. Вальдбауер, Ф. Вечеї, Ш. Гейер, Дж. д'Орані, Ю. Орманді, З. Сейкей, Ф. Сечеді, Й. Сігеті та ін.

Ще однією важливою ланкою життєтворчості митця зрілого періоду стала його композиторська діяльність. Як уже було зазначено, центральне місце в спадщині угорських митців кінця XIX – початку XX ст. посідає опера. Міцні підвалини для розвитку жанру, закладені Ф. Еркелем, визначили творчі інтереси багатьох художників, зокрема і Й. Губаї. З величезним успіхом на Батьківщині та за її межами йшли «Скрипаль з Кремени», «Венера Мілоська», «Маска», «Анна Кареніна» –найвідоміші твори майстра. Однак, як засновник угорської скрипкової школи, він прагнув збагатити скарбницю музичної літератури для цього інструмента, сприяти розвитку фахового педагогічного репертуару на національній основі, пропагувати самобутність угорських виконавських традицій. У більшості творів цього автора (всього понад 400) здійснюється поєднання романтичних тенденцій та особливостей угорського фольклору, стилізація в народному руслі крізь призму використання основних ознак імпровізаційного виконавства історичних мандрівних циган-скрипалів. Розвиваючи специфіку унікального угорського обрядового виконавського стилю — вербункош, Й. Губаї стає його спадкоємцем та носієм й у власній інтерпретаційній діяльності, і в композиторській творчості. Цей феномен, сформований у результаті еволюції інструментальної музики на теренах угорського мистецтва, синтезує в собі національні ознаки на багатьох рівнях (жанровому, інтонаційному, ладо-гармонічному, ритмічному, художньо-образному тощо). Камерні та концертні скрипкові шедеври автора стали одними з перших професійних художніх зразків угорської інструментальної музики, прототипом яких став синкретичний виконавсько-композиторський жанр. Типовою ознакою, яка притаманна творам цього майстра, є яскраво виражена віртуозність, ритмічна імпровізаційність, пісенність, ладо-гармонічна специфіка, в основі якої лежить т. зв. «циганський лад».

Жанр скрипкової музики (камерно-інструментальної, симфонічної) у творчості Й. Губаї представлений досить широко, він репрезентує професійне володіння митцем численними формами; вміння розкрити різні аспекти скрипкового виконавства — від кантиленного трактування інструмента до прояву найскладніших технічних прийомів майстерності; вдале вирішення проблеми тембрового співвідношення як в контексті ансамблевої взаємодії з фортепіано, так і в сольній партії на тлі симфонічного оркестру. Серед його оригінальних скрипкових творів слід назвати «Fantasie brillante» на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе, 6 угорських поем для скрипки та фортепіано, 4 концерти для скрипки з оркестром, Варіації на угорську тему для скрипки з оркестром, Сюїти, численні програмні твори, зокрема самотні чардаш-сцени «Моя маленька флейта» ор. 13, «Води Марош» ор. 18, «Hejre Kati» ор. 32, «Жовтий жук» ор. 34, «Хвилі Балатона» ор. 33, «Життя квітів. Зефір» ор. 30 та ін.

Висновки

Творча діяльність Йене Губаї стала ключовою в історії угорської музики на перетині століть. Вона сформувалася під знаком національної самосвідомості митця, включає різні аспекти його життєтворчості: виконавський, педагогічний, громадський, композиторський. Як скрипаль-віртуоз, він активно концертував у ранні роки, досягнувши вершин професіоналізму, прославивши Угорщину в Європі. Педагогічна та просвітницька діяльність музиканта постали в центрі життєвих пріоритетів зрілого періоду його творчості. Педагог виховав кілька поколінь відомих інструменталістів, став основоположником скрипкової школи. Співпрацюючи з відомими постатями арт-середовища зазначеного періоду, завдяки наполегливій праці митець зміг створити в рідній країні справжній музичний осередок, значно поживити концертну практику вітчизняних виконавців, завоювати щирю симпатію та викликати поживлений інтерес вибагливої європейської публіки до особливого колориту угорської музики. Як композитор Й. Губаї залишив чимало спадщину, питому частину якої становить концертно-педагогічний репертуар, зокрема камерно-інструментальні твори. На жаль, роки війни внесли негативні корективи в життєпис цієї постаті: як діяча з єврейським аристократичним корінням, Й. Губаї було знецінено в часи апогею нацистської системи та в роки панування соціалістичного режиму в країні. І хоча зараз мистецтвознавча Угорщина значною мірою відродила творчу постать Йене Губаї, чимало аспектів його діяльності потребують глибинного та детального вивчення, особливо на ниві взаємодії культур, на перетині яких формувалась та розвивалась постать цього неординарного, надзвичайно яскравого митця.

Список використаних джерел

- Асталаш Г. (2018). Угорська Цментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 242-246. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147419>
- Галиева, Ю. Н. (1995). *Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века: вопросы музыкального языка, формы и жанра* [Диссертация кандидата искусствоведения, Государственный институт искусствознания]. Российская государственная библиотека.
- Сокачик, Р. М. (2019). *Оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики XX–XXI століть* [Диссертация кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Gombos, L. (1998). *Jenő Hubay*. Mágus Kiadó.
- Dobszay, L. (1998). *Magyar Zenetörténet*. Mezőgazda Kiadó.
- Frideczky, F. (2000). *Magyar Zeneszerzők*. Athenaeum Kiadó.
- Margolis, S. (2020). Prodigious Talent: How Violinist Jenő Hubay Drew a Generation of Stars to His Budapest Studio. *Strings*, 292. <https://stringsmagazine.com/prodigious-talent-how-violinist-jeno-hubay-drew-a-generation-of-stars-to-his-budapest-studio/>
- Szecsődi, F. (2018). Hubay Jenő Zeneszerző Iskolateremtő Hegedűművészete. *Parlando*, 1. https://www.parlando.hu/2018/20181/Hubay_Jeno_laudacio.htm?fbclid=IwAR0_uUPpeLqXqg8sbISWcZYIYtSRw2gTesH2YD-d8l0vyuDrdtiixi-VJ5g

References

- Astalosh, G. (2018). Uhorska Instrumentalna Muzyka v Konteksti Stanovlennia Natsionalnoho Styliu [Hungarian Instrumental Music in the Context of the Formation of a National Style]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh*

- Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 3, 242-246. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147419> [in Ukrainian].
- Dobszay, L. (1998). *Magyar Zenetörténet [A History of Hungarian Music]*. Mezőgazda Kiadó [in Hungarian].
- Frideczky, F. (2000). *Magyar Zeneszerzők [Hungarian Composers]*. Athenaeum Kiadó [in Hungarian].
- Galieva, Yu. N. (1995). *Vengerskaya Instrumental'naya Muzyka Vtoroi Poloviny XX Veka: Voprosy Muzykal'nogo Yazyka, Formy i Zhanra [Hungarian Instrumental Music of the Second Half of the 20th Century: Issues of Musical Language, Form and Genre]* [PhD Dissertation, State Institute for Art Studies]. Russian State Library [in Russian].
- Gombos, L. (1998). *Jenő Hubay*. Mágus Kiadó [in Hungarian].
- Margolis, S. (2020). Prodigious Talent: How Violinist Jenő Hubay Drew a Generation of Stars to His Budapest Studio. *Strings*, 292. <https://stringsmagazine.com/prodigious-talent-how-violinist-jeno-hubay-drew-a-generation-of-stars-to-his-budapest-studio/>
- Sokachyk, R. M. (2019). *Operna Tvorchist Petera Etvesha v Konteksti Rozvytku Uhorskoj Muzyky XX-XXI Stolit [Peter Etves' Opera Creativity in the Context of the Development of Hungarian Music of the 20th-21st Centuries]* [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Szecsődi, F. (2018). Hubay Jenő Zeneszerző Iskolateremtő Hegedűművészete [Composer Jenő Hubay's School-creating Violin Art]. *Parlando*, 1. https://www.parlando.hu/2018/20181/Hubay_Jeno_laudacio.htm?fbclid=IwAR0_uUPpeLqXqg8sbISWcZYIYtSRw2gTesH2YD-d8l0vyuDrdtiixi-VJ5g [in Hungarian].

Стаття надійшла до редакції: 10.09.2021

**ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ЙЕНЕ ХУБАИ В КОНТЕКСТЕ
ИСТОРИИ ВЕНГЕРСКОГО КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.**

Асталаш Габриєлла Ласловна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — на основе детального изучения жизнедеятельности Йене Хубаи осветить ведущие аспекты творческого наследия этого художника и его роль в истории венгерского камерно-инструментального искусства конца XIX — начала XX веков. В процессе исследования для раскрытия представленной проблематики нами были использованы следующие методы: исторический (изучение генезиса венгерской инструментальной музыки конца XIX в. — начала XX в.); источниковедческий (обработка существующих работ по касательным вопросам); аналитический и структурно-логическое (осмысление и освещение хронологии исторического аспекта проблемы, освоение специфики стиля личности) и метод теоретического обобщения (для подведения итогов). Научная новизна. Впервые в украинском искусствоведении рассматривается творчество Йене Хубаи в контексте эволюции венгерского искусства указанного периода как комплексное явление жизнедеятельности этого художника. Выводы. Творческая деятельность Й. Хубаи, которая приходится на конец XIX в. — начало XX в., стала ключевой в истории венгерской музыки на пересечении веков. Она сформировалась под знаком национального самосознания художника, включает различные аспекты его творчества: исполнительский, педагогический, музыкально-общественный, композиторский. Как скрипач-виртуоз он активно концертировал в ранние годы, достигнув вершин профессионализма; педагогическая и просветительская деятельность музыканта были в центре его жизненных приоритетов зрелого периода, он успешно воспитывал молодых скрипачей и создавал фундамент для профессионального музыкального образования края, стал основоположником скрипичной школы в нем; сотрудничая с известными личностями указанного периода, художник смог создать в родной стране настоящий музыкальный центр, значительно оживить концертную практику отечественных исполнителей, завоевать искреннюю симпатию и вызвать оживленный интерес взыскательной европейской публики к особенному колориту венгерской музыки; композитор Й. Хубаи оставил немалое наследие, основную часть которого составляет концертно-педагогический репертуар, включая камерно-инструментальные полотна.

Ключевые слова: венгерская музыка; камерно-инструментальное искусство; креативная деятельность; Йене Хубаи

**JENO HUBAY'S CREATIVE WORK
IN THE CONTEXT OF THE HISTORY
OF HUNGARIAN CHAMBER
AND INSTRUMENTAL ART IN THE LATE
19th – EARLY 20th CENTURIES**

Gabriella Astalosh

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer**Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,**Lviv, Ukraine*

The main purpose of the article is to highlight the leading aspects of the creative heritage of Jenő Hubay and his role in the history of Hungarian chamber and instrumental art of the late 19th – early 20th centuries on the basis of a detailed study of the artist's life and work. In the course of the study, the author of the article applies the following methods: historical (the study of the genesis of Hungarian instrumental music of the late 19th and early 20th centuries); source studies (the review of the existing musicological works on related issues); analytical, structural and logical (the comprehension and highlighting of the chronology of the historical aspect, the examination of the specific features of the artist's style); and the method of theoretical generalisation (to sum up the results). Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art studies, the work of Jenő Hubay is considered in the context of the evolution of Hungarian art of the given period as a complex phenomenon of the artist's activities. Conclusions. The creative activity of J. Hubay, which occurred in the late 19th and early 20th centuries, became a key one in the history of Hungarian music at the turn of the centuries. It was characterised by the artist's national consciousness and includes various aspects of his work: performing, pedagogical, social, and composing. As a virtuoso violinist, he actively gave concerts in the early years, reaching the pinnacle of professionalism; the musician's pedagogical and educational activities were his life priorities of the mature period, he successfully educated young violinists and created the foundation for professional music education of the region, became the founder of the violin school; collaborating with famous figures of this period, the artist was able to create a real musical centre in his native country, significantly revive the concert practice of domestic performers, and arouse the lively interest of discerning European audience in the special colour of Hungarian music; composer J. Hubay left a considerable legacy, the main part of which is the concert and pedagogical repertoire, in particular, chamber and instrumental masterpieces.

Keywords: Hungarian music; chamber and instrumental art; creative activity; Jenő Hubay



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247350

UDC 78:130.2

**ON MONOCULTURALISM
ISSUE IN MUSIC**

Andrii Bondarenko

*PhD in Art Studies,**Senior Lecturer,**ORCID: 0000-0002-6856-991X,**e-mail: bondareandre@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36 Ye. Konvaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse the context of the use of the term monoculturalism in music, determine the features of the relation with the concept of multiculturalism, outline the prospects for their application. Research methodology. Analytical and comparative methods are to analyse the context of the application of the term monoculturalism in cultural and music literature and compare the meanings in the interpretation by different researchers. The scientific novelty of the study is the definition of criteria for applying the concepts of monoculture (monoculturalism) and multiculture (multiculturalism) in music background discourse. Conclusions. During the study, it has been revealed that in music art, the term monoculture is understood by the authors in different ways — in the sense of focusing on the traditions of certain national communities (with the restriction of interethnic influences) or on the conventions of individual social communities (with the restriction of national identity), the examples of which are the Soviet socialist realistic doctrine (CPSU officials introduced the restrictions) or contemporary mass art (the restrictions due to the laws of the market economy). The use of the term monoculture in works that are performed within the framework of the Kovchek Ukraina Art Project, in particular, folk songs in authentic-sounding and modern arrangements, symphonic works by D. Bortniansky, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, M. Skoryk, etc. has been analysed in detail by critics of The Claquers publication. It has been proved that the term monoculture is used uncritically in a negative emotional colour by the authors, the sources of which come from certain areas of sociology and agronomy, which forms a basis for discrimination and stigmatisation of creative initiatives aimed at maintenance and development of original national art. It has been noted that the ambiguity and instability of the term monoculture in music art is a prerequisite for its uncritical, politically motivated use. At the same time, the opposite concept is multiculturalism, ambiguously assessed by culturologists, can be used in music art.

Keywords: monoculturalism; monoculture; multiculturalism; globalisation; contemporary music art

Introduction

In recent years, the terms *monoculture* or *monoculturalism* have been increasingly used in the national literature, both academic and journalistic. While in sociology, *monoculturalism* has already acquired an unquestionable terminological certainty, the use cases of the term so far seem somewhat sporadic in the art of music. Meanwhile, considering the special activity of the term-forming process due to globalisation and integration processes in the world, it seems important to analyse and outline the field for the application of certain concepts, the possibility of their borrowing from a foreign language or other industry semantic field, in particular, to outline the phenomena of musical culture in Ukraine.

Analysis of recent researches and publications. The dichotomy of *monoculturalism* and *multiculturalism* in European literature emerged at the end of the 20th century. Among the authors of the largest monographs devoted to the issues of *multiculturalism* of the last two decades are B. Brian, D. Bennett, R. R. Fillion, G. Paul, H. Barnor, B. Parekh, Ch. Taylor, A. Tremblay and others. *Multiculturalism* is contrasted with *monoculturalism* with a tendency to justify the advantages of the former in terms of the comfortable coexistence of persons of different nationalities within the same multiethnic community or state.

In music, the issue of certain national cultures became relevant in the 19th century during the emergence of national composition schools, including the Ukrainian one. Although there are few, Ukrainian studies in this direction are indicative in the context of changes in the geopolitical situation in Ukraine. Thus, S. Liudkevych (1999) and O. Kozarenko (2000) describe the national originality of art as a certain self-value and achievement

of Ukrainian culture, while I. Liashenko (1991) sees the value of the national only in the dialectical process of interaction of cultures of different nationalities and their development.

The scientific novelty of the study is the definition of criteria for applying the concepts of *monoculture* (*monoculturalism*) and *multiculture* (*multiculturalism*) in music background discourse.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the context of the use of the term *monoculturalism* in music, determine the features of the relation with the concept of *multiculturalism*, outline the prospects for their application.

Main research material

The term *monoculture* first appeared in agronomy to denote a method of crop production in which the same crop is grown on the same plot for many years (Zharinov & Dovhan, 2008, p. 183). In agronomy, this term has a negative connotation due to biological reasons — monoculture creates a constant unvaried load on soils, leading to their depletion, and therefore — negative environmental and economic consequences.

In sociology, the term has acquired a slightly different grammatical form — *monoculturalism* and has received the following definition: “the policy or process of supporting, advocating, or allowing the expression of the culture of a single social or ethnic group” (online Oxford dictionary). The opposite term is *multiculturalism*, initially introduced in the context of problems of racial discrimination in the USA in the 1950 and the 1960s, and is defined as “the principle of ethnonational, educational, cultural policy that recognises and supports the right of citizens to preserve, develop and protect their (ethno) cultural features by all legitimate methods, and the state is obliged to support such efforts of citizens” (Kolodii, 2008, p. 66).

The assessment of multiculturalism in sociology is ambiguous. The apologists of multiculturalism proceed from the priority of protecting the rights of national minorities in multinational communities (Ch. Taylor and V. Kymlichka, B. Parekh, etc.). Opponents, on the other hand, call multiculturalism a means of “the destruction of the national spirit” (Shils, 1997) and “the deprivation of the cultural core” (Huntington, 1996, p. 306).

In Ukrainian culturology, the terms *monoculturalism* and its opposite — multiculturalism- also find themselves in the field of opposite tendencies of their interpretation. For example, S. Drozhzhyna (2008, p. 104) considers that “multiculturalism based on universal values, on the principles of equal coexistence of various forms of cultural life, including subcultural forms, can become a unifying ideology”. O. Hrytsenko (2019) expresses scepticism about the *unifying prospects* of multiculturalism. According to the researcher, the policy of multiculturalism “does not bring much success in overcoming interethnic and intercultural conflicts, but provides a cheap platform for supporters of extreme ideologies, instigators of hostility and distributors of *fake*” (Hrytsenko, 2019, p. 229). T. Usatenko (2011) has a similar opinion, pointing to “the need to form an integral monocultural space capable of meeting Ukrainian citizens’ cultural and linguistic needs” (p. 146).

In direct musicology, the use of the term *monoculturalism* by Ukrainian musicologists is rare and different in context. Thus, I. Savchuk (2016) calls the Soviet doctrine of the interwar years a *monocultural component*, which limited the possibilities of cultural exchange between Soviet composers (in particular, B. Liatoshynsky) and European ones. O. Tsekhmistro (2012), considering the problems of Ukrainian vocal and symphonic music of the last third of the 20th century, emphasises the possible risks of “transformation of different world cultures into a single monoculture” (p. 124). It is significant that in both cases, monoculture is somewhat supranational, that levelling out certain national cultural features, facilitates their assimilation into a certain international space, and is negatively assessed. This understanding of “monoculture” differs from the one expressed in T. Usatenko’s article but does not contradict the above-mentioned sociological definition — after all, both culture under the Soviet totalitarian regime and modern mass culture are focused on certain social groups (in the USSR — on “workers and peasants”, in the conditions of mass culture — on the mass consumer), and, in addition, the rejection of these guidelines makes it impossible for an artist to build a successful career (in the USSR — due to the intervention of the CPSU leadership and employees of the relevant law enforcement agencies, in the conditions of mass culture — due to the market mechanisms).

A different understanding of the word *monoculture* is given by I. Rozumeiko and L. Sirenko (2021) in a critical review of the Kovchek *Ukraina* project. The reviewers accused the authors of the project of rejecting “cross-cultural or multinational ways of creating the new”, “focusing only on folk art”, and a lack of novelty. *Monoculture* in this article is interpreted as a concentration on the artefacts of a particular national culture (in this case Ukrainian

one), but, unlike T. Usatenko's article mentioned above, is perceived as something unacceptable, or at least devoid of innovation.

The use of the term *monoculture* by I. Rozumeiko and L. Sirenko negatively encourages us to analyse in which works this term has been used. The analysis of the programme of the Kovchek *Ukraina* Art project indicates the presence of several types of works in it: authentic folklore (performed by 85-year-old folk singer Dominika Chekun and ethnoband Kurbasy), Ukrainian Christian music of the 16th–18th centuries, vocal and symphonic works of the 18th–20th centuries (D. Bortniansky, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, M. Skoryk, etc.), modern arrangements of folk songs (I. Nebesnyi, Dakha Brakha, etc.).

In fact, *monocultural* in the sense of being completely in the Ukrainian national traditions should be considered only the songs performed by Domenika Chekun and Kurbasy (performed a capella) in this programme, which made up no more than 20% of the entire concert programme. The presented Christian songs go beyond purely national traditions because, as it is known, Christianity originated in the eastern provinces of the Roman Empire, and church musical practice came to the territory of Ukraine through Byzantium. The symphonic works of D. Bortniansky, M. Lysenko and his followers are even more *multicultural* — the article does not need to describe the European background of their opera and symphony opuses in detail, as well as the Lysenko composition school in general, because many musicologists outlined certain issues in the last century. Finally, the work of the Dakha-Brakha band, which has not yet received proper coverage in musicological discourse, should still be considered in the context of the exclusively Ukrainian tradition. At least, the use of oriental percussion instruments and cello, the presence of ostinato rhythms (first of all, the 3+3+2 structure), and, finally, self-attribution as an “ethno-chaos band” indicate the interaction of various national traditions, although with a predominance of Ukrainian ones, in the work of this band. In addition, the symphonic orchestrations by Serhii Vilka and Roman Hryhoriv, which were used in the Dakha-Brakha performance, added a European symphonic element to the *ethno-chaos*, expanding the *multicultural* basis.

Thus, we can state that the use of the term *monoculture* by I. Rozumeiko and L. Sirenko (2021) was uncritical and conditioned by a biased negative attitude either towards the project organisers or a politically motivated negative attitude towards Ukrainian culture in general.

The different context and different understanding put by certain authors into the concept of *monoculture* encourages us to single out the features of its use in musical culture.

First, in all cases, *monoculture* generally implies a certain self-isolation of the system, but this isolation relates to the national character in different ways. In some cases, *monoculture* means focusing on certain national traditions and, consequently, restrictions of the influence of cultures of other nationalities; in others, on the contrary: focusing on certain conventions that limit the inclusion of pronounced national elements. That is, if we return to the above-mentioned sociological definition, *monoculture* can be understood as either maintaining the culture of certain national communities (for example, Ukrainians) or the culture of certain social communities (for example, “workers and peasants” in the USSR or the average mass consumer in the modern globalised world).

Second, there is the question of criteria or quantitative indicators of *multiculture*. For example, comparing the operas of the above-mentioned D. Bortniansky and M. Lysenko, it is probably necessary to conclude that the former is more *multicultural* and the latter more *monocultural* since M. Lysenko's operas are mostly focused on the Ukrainian national intonation sphere (Kozarenko, 2000) and are written for Ukrainian-language librettos, unlike D. Bortniansky's operas. A similar problematic issue arises after the attempt to outline the Soviet “monoculture” — for example, in the work of the above-mentioned B. Liatoshynsky it is possible to find works focused on the conventions of socialist realism, and conversely, more stylistically individualised ones. In both cases, however, there is hardly a definite quantitative criterion for the unambiguous attribution of work as a *monocultural* or *multicultural* one.

In addition, the same artistic phenomena turn out to be both *multicultural* and *monocultural*, depending on the chosen criterion. Thus, if the criterion of *multiculturalism* is the interaction of multiethnic elements, then the socialist realistic works of Soviet times are quite *multicultural* since they form a certain fusion of multiethnic traditions. In this case, all types of mass culture are also positioned as *multicultural*, despite their limited focus on certain social groups of people.

It should be clarified that the terms *monoculture* and *multiculture* are used rather not for certain works of art, but for cultural and artistic policies that can be implemented by the state (represented by officials of relevant ministries and departments) or certain regions, municipalities (represented by officials), individual institutions (represented by their heads), and so on. However, this does not eliminate the problem of criteria for *multiculture* for separate works of art — after all, one way or another, the question arises which of them are acceptable or unacceptable for inclusion in concerts, festivals, training programmes, etc. in the context of *monocultural* vice versa *multicultural* policy.

Finally, the relation between the concepts of multiculturalism and innovativeness is a relevant issue. In the works of some authors, it is possible to trace the opinion that only multiculturalism implies innovativeness. In fact, this position was advocated by I. Liashenko (1991, p. 35), considering that “the development of national traditions... is impossible without their interethnic and international relations”. However, in most of the cases, we have analysed, *monoculture* does not mean the absence of interethnic ties. At least among the works of the monocultural Kovchek *Ukraina* Art project, the following series of relations can be clearly drawn: M. Lysenko is innovative in comparison with D. Bortniansky; B. Liatoshynsky — with M. Lysenko; M. Skoryk — with B. Liatoshynsky, etc.

Conclusions

The term *monoculture* has a certain potential for uncritical use and manipulation or deliberate discrediting and stigmatisation of the processes of national revival, which we see in the works of individual Ukrainian critics. This potential is due to the different content of the concept — in some cases, “monoculture” is understood as a focus on the traditions of certain national communities (with limited interethnic influences), in others — on the conventions of certain social communities (with limited national identity). The uncritical use of the term “monoculture” in Ukraine creates a semantic field that encourages cultural figures to stigmatise and discriminate against artists who create in the most nationally distinctive areas of music art and, therefore, serve the political purpose of the destruction of the foundations of original Ukrainian culture.

At the same time, the opposite term *multiculture*, due to ambiguous coverage in sociological and cultural literature, can cause ambiguous connotations and be used by music critics for political rather than art historical purposes.

The prospects for the use of the terms *monocultural*, *monoculture* and their antonyms — *multicultural*, *multiculture* in music art should be considered dubious, or such that will be used in an extra-musical and, above all, political context.

At the same time, the problems of the development of national art in the context of interethnic relations and the challenges of globalisation will remain relevant. Further profound research of determinants of national styles and the constancy of national cultural codes in the context of cross-national interaction should be considered a relevant task of future scientific research.

References

- Drozhzhyna, S. (2008). Multykulturalizm: Teoretychni i Praktychni Aspekty [Multiculturalism: Theoretical and Practical Aspects]. *Politychnyi Menedzhment [Political Management]*, 3(30), 96-106 [in Ukrainian].
- Hrytsenko, O. (2019). *Kulturnyi Prostir i Natsionalna Kultura: Teoretychne Osmyslennia ta Praktychne Formuvannia [Cultural Space and National Culture: Theoretical Understanding and Practical Formation]*. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*. Simon & Schuster.
- Kolodii, A. (2008). Amerykanska Doktryna Multykulturalizmu i Etnonatsionalnyi Rozvytok Ukrainy [American Doctrine of Multiculturalism and Ethno-National Development of Ukraine]. *Ahora*, 6, 5-14 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen Ukrainskoi Natsionalnoi Muzychnoi Movy [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]*. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Liashenko, I. F. (1991). *Natsionalne ta Internatsionalne v Muzytsi [National and International in Music]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1999.). *Doslidzhennia, Statti, Retsenzii, Vystupy [Research, Articles, Reviews, Speeches]* (Vol. 1). I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Oxford University Press. (2021). Monoculturalism. In *Lexico.com*. Retrieved October 30, 2021, from <https://www.lexico.com/definition/monoculturalism>
- Rozumeiko, I., & Sirenko, L. (2021, September 1). *Kovchek "Ukraina" – Korabletoshcha Natsionalnoho Kulturnoho Kodu [Kovchek "Ukraine" – a Shipwreck of the National Cultural Code]*. The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/7359> [in Ukrainian].
- Savchuk, I. (2016). Borys Liatoshynskiy i Polska Kultura: Typolohichni Osoblyvosti [Borys Liatoshynsky and Polish Culture: Typological Features]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine]*, 114, 16-49 [in Ukrainian].

- Shils, E. (1997). *Natsiia, Natsionalnist, Natsionalizm i Hromadianske Suspilstvo* [Nation, Nationality, Nationalism and Civil Society] (V. Yeshkiliev, Trans.). In E. Shils, *The Virtue of Civility: Selected Essays on Liberalism, Tradition, and Civil Society* (pp. 188-224). Liberty Fund. <http://www.ji.lviv.ua/n21texts/shilz.htm> [in Ukrainian].
- Tsekhmistro, O. V. (2012). *Kulturno-Istorychni Peredumovy Rozvytku Ukrainskoi Vokalno-Symfonichnoi Muzyky Ostannoï Tretyny XX st.* [Cultural and Historical Preconditions for the Development of Ukrainian Vocal and Symphonic Music of the Last Third of the 20th Century]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 37, 224-232 [in Ukrainian].
- Usatenko, T. (2011). *Identychnist v Konteksti Mystetskoï Osvity* [An Identity in the Context of Artistic Education]. *Estetyka i Etyka Pedahohichnoi Dii* [Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action], 1, 137-148 [in Ukrainian].
- Zharinov, V. I., & Dovhan S. V. (2008). *Ahroekolohiia: Terminolohichni ta Dovidkovyi Material* [Agroecology: Terminological and Reference Material]. Nova knyha [in Ukrainian].

The editor office received the article on 30.10.2021

**ДО ПРОБЛЕМИ
«МОНОКУЛЬТУРНОСТІ»
В МУЗИЦІ**

Бондаренко Андрій Ігорьович
Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті — проаналізувати контекст вживання терміна «монокультурність» в музиці, визначити особливості співвідношення з поняттям «мультикультурність», окреслити перспективи їхнього застосування. Методологія дослідження. У роботі використано аналітичний та компаративний методи — аналізується контекст застосування терміна «монокультурність» у культурологічній та музикознавчій літературі, порівнюються значення в тлумаченні різних дослідників. Наукова новизна дослідження — окреслення критеріїв застосування понять «монокультурність» («монокультуралізм») і «мультикультурність» («мультикультуралізм») у музикознавчому дискурсі. Висновки. Під час дослідження виявлено, що в музичному мистецтві термін «монокультурність» автори розуміють по-різному — у значенні зосередження на традиціях певних національних спільнот (з обмеженням міжнародних впливів) або на конвенціях поодиноких соціальних спільнот (з обмеженням національної самобутності), прикладами яких є радянська соцреалістична доктрина (обмеження впроваджувалися чиновниками КППС) або сучасне масове мистецтво (обмеження, зумовлені законами ринкової економіки). Детально проаналізовано вживання терміна «монокультурність» критиками видання «The Claquers» у творах, які виконані в рамках мистецького проекту «Ковчег „Україна”», зокрема народних пісень в автентичному звучанні та сучасних обробках, симфонічних творів Д. Бортнянського, М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика та ін. Доведено, що термін «монокультурність» автори вживають некритично у негативному емоційному забарвленні, джерела якого походять із певних напрямів соціології та агрономії, що створює підґрунтя для дискримінації та стигматизації творчих ініціатив, спрямованих на підтримання і розвиток самобутнього національного мистецтва. Зауважено, що невизначеність, неусталеність терміна «монокультурність» в музичному мистецтві є передумовою для некритичного, політично вмотивованого його застосування. Водночас і протилежне поняття — «мультикультуралізм», неоднозначно оцінене культурологами, можливе для застосування у музичному мистецтві.

Ключові слова: монокультуралізм; монокультурність; мультикультуралізм; глобалізація; сучасне музичне мистецтво

**К ПРОБЛЕМЕ
«МОНОКУЛЬТУРНОСТИ»
В МУЗЫКЕ**

Бондаренко Андрей Игоревич
Кандидат искусствоведения,
Старший преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать контекст употребления термина «монокультурность» в музыке, определить особенности соотношения с понятием «мультикультурность», определить перспективы их применения. Методология

исследования. В работе использован аналитический и компаративный методы — анализируется контекст применения термина «монокультурность» в культурологической и музыковедческой литературе, сравниваются значения в толковании разных исследователей. Научная новизна исследования — определение критериев применения понятий «монокультурность» («монокультурализм») и «мультикультурность» («мультикультурализм») в музыковедческом дискурсе. Выводы. В ходе исследования выявлено, что в музыкальном искусстве термин «монокультурность» авторы понимают по-разному — в значении сосредоточения на традициях определенных национальных сообществ (с ограничением межнациональных влияний) или на конвенциях единичных социальных сообществ (с ограничением национальной самобытности), примерами которых является советская соцреалистическая доктрина (ограничения вводились чиновниками КПСС) или современное массовое искусство (ограничения, обусловленные законами рыночной экономики). Подробно проанализировано употребление термина «монокультурность» критиками издания «The Claquers» в произведениях, выполненных в рамках художественного проекта «Ковчег „Украина”», в частности народных песен в аутентичном звучании и современных обработках, симфонических произведений Д. Бортнянского, Н. Лысенко, Б. Лятошинского, М. Скорика и др. Доказано, что термин «монокультурность» авторы употребляют некритически с негативной эмоциональной окраской, источники которой исходят из определенных направлений социологии и агрономии, что создает основу для дискриминации и стигматизации творческих инициатив, направленных на поддержание и развитие самобытного национального искусства. Замечено, что неопределенность, неустойчивость термина монокультурность в музыкальном искусстве является предпосылкой для некритического, политически мотивированного его применения. В то же время и противоположное понятие — «мультикультурализм», неоднозначно оцененное культурологами, возможно для применения в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: монокультурализм; монокультурность; мультикультурализм; глобализация; современное музыкальное искусство



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247361

УДК 781.6:[785.6:780.616.433]:78.071.1(478)

**РОЛЬ ИНТОНАЦИОННЫХ СВЯЗЕЙ
В ОБЪЕДИНЕНИИ ЦИКЛИЧЕСКОЙ
КОМПОЗИЦИИ КОНЦЕРТА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
БОРИСА ДУБОССАРСКОГО**

Варданян Алёна Альфредовна

*Кандидат искусствоведения и культурологии,**доцент, и.о. профессора,**ORCID: 0000-0001-6469-4011,**e-mail: aliona_piano@list.ru,**Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Республики Молдова,**ул. А. Матеевич, 111, Кишинёв, Республика Молдова, MD 2009*

Цель статьи — определение роли интонационных связей в объединении циклической композиции Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского. Методология. При помощи метода комплексного музыковедческого анализа рассматриваются интонационные связи между всеми темами трех частей анализируемого концерта, выявляется проявление принципа монотематизма. Научная новизна. Впервые системно анализируются интонационные процессы в концерте для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского, характеризуется соотношение традиционных и новаторских черт данного сочинения. Будучи по жанровой атрибуции концертным опусом с ярко выраженной принадлежностью к молдавской национальной музыкальной традиции, он отличается стилистическими взаимодействиями классицизма, романтизма и современного письма. При этом интонационное единство между частями формы, будучи развитием романтического принципа поэмности, выражается в форме монотематизма. Выводы. Творческий метод Б. Дубоссарского проявляется в синтезе традиции и эксперимента. Это подтверждается интонационно-тематическим строением концерта для фортепиано с оркестром, в котором сближение контрастного материала способствует становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, образующие основу монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между частями сочинения, скрепляя их и подчиняя общему замыслу. Большое значение принадлежит национальным музыкальным элементам как базы молдавского профессионального искусства. Они представляют собой тот фундамент, который оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён ее основоположника Штефана Няги.

Ключевые слова: Борис Дубоссарский; концерт для фортепиано с оркестром; монотематизм; интонационные связи

Введение

Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского (1947–2017), написанный в 1983 г., явился значительным событием как для профессионального роста композитора (Ciaicovschi-Mereşanu, 1992; Mironenco, 2009), так и для музыкальной жизни Молдовы. Жанр этот стал для Б. Дубоссарского одним из самых излюбленных, поскольку раскрытие выразительных возможностей солирующего инструмента было для него одной из причин, обуславливающей постоянный интерес к данной области творчества (Пирогова, 1982). Право первого исполнения концерта композитор доверил одарённому пианисту А. Палею и оркестру Национальной филармонии под руководством талантливого дирижёра Д. Гоя. В начале 1990-х гг. сочинение прозвучало на пленуме Союза композиторов Молдовы (солистка А. Соколова, дирижёр Д. Гоя) и на юбилейном вечере композитора (дирижёр М. Сечкин). Последнее исполнение концерта состоялось в 2016 г. на международном фестивале молдавской музыки ARC, солировала Н. Ботнарюк, оркестром дирижировал М. Сечкин.

Анализ последних исследований и публикаций. О концертах молдавских композиторов для фортепиано с оркестром музыковедческие материалы ограничены, их можно обнаружить лишь в публикациях А. Мирошникова, Е. Мироненко и Э. Абрамовой (Mironenco, 2009). Фортепианный концерт Б. Дубоссарского впервые проанализирован автором настоящей статьи и нашел отражение в монографии, посвященной жанру фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв. (Варданян, 2017). Актуальность статьи определяется возрастающим интересом национального музыковедения к творческой личности Б. Дубоссарского, а также стремлением молодых пианистов к пропаганде молдавского концертного репертуара.

Научная новизна. Впервые системно анализируются интонационные процессы в Концерте для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского, характеризуется соотношение традиционных и новаторских черт данного сочинения.

Цель статьи

В настоящей статье ставится цель определить роль тех интонационных связей в циклической композиции Концерта для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского (2013), которые способствуют созданию единой творческой концепции анализируемого художественного феномена. Метод комплексного музыковедческого анализа позволил убедительно доказать, что рассматриваемые интонационные связи между всеми темами трех частей концерта служат выявлению принципа монотематизма.

Изложение материала исследования

Концерт для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского опирается на традиции западноевропейской и русской музыки в области симфонизированного концерта. Современная позиция автора проявляет себя в их сочетании и взаимообогащении, в ассимиляции влияния музыки таких композиторов XX в., как С. Прокофьев и, особенно, Д. Шостакович. В концерте представлен комплекс романтических черт — данная намёком программность, наличие импровизационных элементов, характерный образный строй. Они неотделимы и от классических, в числе которых задеятельное парное состав оркестра, противопоставленного «корифею» — солисту, инкрустирование характерных фигурационных, фактурных формул, каденционных оборотов. В то же время не возникает сомнения в том, что произведение написано современным композитором, в результате чего эти классицистско-романтические идиомы воспринимаются в новом ключе. Музыка концерта Б. Дубоссарского в равной мере современна и традиционна ввиду её неизменной опоры на фольклорные и академические традиции и направленности на эмоциональный отклик в душе слушателей (Варданян, 2017).

В концерте три части с нормативными смысловыми и жанровыми характеристиками: I ч. — *Andante, Allegro con brio*, II ч. — *Interniezzo, Larghetto*, III ч. — *Allegretto vivace*. Первая часть представляет собой оригинальную композицию, в основе которой лежит схема сонатного *Allegro*, обогащённая элементами романтической поэчности листовского образца. Соответствие данной схеме убедительно доказывается наличием всех необходимых тем: главной партии (ц. 6-8), побочной (ц. 12) и заключительной (ц. 14). Будучи наиболее развёрнутой и масштабной в содержательном плане из всех трёх частей, первая является смысловым и драматургическим центром всего сочинения.

В целях достижения единства сонатно-симфонического опуса композитор использует принцип монотематизма. Во вступлении к первой части представлены главные интонационные звенья, присутствующие во всей циклической конструкции концерта. На первом этапе формируются интонации, приобретающие со временем значение лейттематических: а) кварто-секундовая, в) терцовая, с) секундово-септимовый комплекс с квартой, д) ритмическая формула восьмая и две шестнадцатые. Тема вступления в начальном оркестровом *tutti* образует три фазы: экспонирующую, развивающую и репризную. Роялю предоставлена здесь столь важная функция как первое проведение главной темы. Оно базируется на секундово-септимовом комплексе с квартой, лаконично излагая все основные мотивы и интонации.

Диалогическое проведение основной темы (ц. 2) может расцениваться как презентация исполнительских сил, участвующих в разворачивающемся действии. Благодаря контрастному противопоставлению тембров и регистров её образ обогащается новыми оттенками. На массивное звучание ведущей темы, продублированной в три октавы, наслаиваются фортепианные фигурации, опевающие целотонные ходы и в дальнейшем хроматизированные. Развивающий раздел вступления (ц. 4) закрепляет в памяти нисходящую терцовую попевку.

Небольшой предыкт к экспозиции построен на варьировании ритмического мотива из темы вступления, однако здесь он более лаконичен и использует иную интервалику. Интонация, представленная группой из двух шестнадцатых и восьмой, при варьировании приобретает восходящую устремлённость. Пунктирные ритмы, активные переключки духовых и струнных, усиление звучания оркестра и непрерывное темповое нарастание (*crescendo e accelerando*) способствуют нагнетанию напряжения. При приближении к кульминации в музыке зарождается и утверждается властная решительность, призывная настойчивость, подготавливающая динамичную главную партию сонатного *Allegro* (ц. 6, *Allegro con brio, con tutta forza*). Базовые интонации появились уже в предыкте, поэтому её можно

охарактеризовать как производную, вырастающую на основе ранее изложенного материала. Общность тем вступления и главной партии обнаруживается в наличии восходящего квартового хода, секундовых интонаций, данных в нисходящем и восходящем движении.

Следующая ступень динамизации образа главной партии достигается введением нового тематического элемента с танцевальным колоритом. Ритмически упругие моторные фигурации у солиста выдержаны в духе цимбальных наигрышей. Они выступают как контрапунктическая линия, сопровождающая тему главной партии в оркестре (ц. 8). Бесхитростная в своей интонационной простоте, она скомпонована из кратких и близких по строению мелодико-фактурных ячеек. Привлекает её юношеская порывистость и воодушевлённость. Танцевальные истоки её ритмики вызывают определённые ассоциации со стилем скерцо Д. Шостаковича.

В развёртывании главной партии привлекает внимание такой важный приём, как игра тональных красок. Тема сначала проходит в основной тональности *G-dur* (ц. 8), затем в *As-dur* (т. 7, ц. 8), в *C-dur* (ц. 9). Позже подключаются более далёкие тональности — *Ges-dur* (т. 5, ц. 9) и, наконец, *Des-dur* (ц. 10). Изложение темы варьируется также за счёт порядка проведения её в диалоге оркестра и солиста: вначале она звучит в оркестре (ц. 8), затем у рояля (т. 7, ц. 8), и, наконец, в ц. 9-10 оркестр и солист «делят» тему между собой. Возвращение к основной тональности *G-dur* знаменует начало репризного раздела главной партии, звучащей только в оркестровом *tutti*.

Побочная партия (*Poco meno mosso*, ц. 14) является модифицированным вариантом главной. Обогащённая тритоновой интерваликой, она продолжает развитие жанрового начала, напоминая о народном молдавском танце сырба. Заключительная партия (ц. 14) проста и лаконична, а фундаментом её служит нисходящий терцовый ход. Она складывается из двух неравноценных по масштабу построений (6 и 10 тактов). Первое из них приносит в мелодию элементы интервальной трансформации при небольшом ритмическом варьировании целотонного хода. (Здесь напомним об интонационном родстве его с материалом вступления (ц. 18) и темой главной партии (т. 58).

Предвосхищая начало разработки (ц. 16), оркестр проводит тему, созвучную той, что появилась в первых тактах *Allegro con brio* (ц. 6). Однако здесь она проходит не поочерёдно у нескольких оркестровых групп, а в совместной их игре, звуча как в прямом, так и в обращённом виде (приём, который позже найдёт развитие в разработочном разделе). Основную драматургическую роль в нём выполняет продолжающееся переосмысление основных лейтмотивов. Мелодическая линия, возникающая в оркестре в начале разработки на фоне остинатных *pizzicato* струнных в низком регистре, обнаруживает сходство с темой вступления (ц. 16, 3 т., 7 т.). Нисходящие секундовые интонации приносят напряжённую экспрессию в звучание суровой, и в то же время элегичной темы. В партии рояля проходит ещё одна тема, производная от оркестровой. Она словно спрятана в фигурационных построениях, но при этом тематический материал в партии левой руки солиста содержит оборот, который в уменьшении повторяет остинатный мотив, изложенный у оркестра крупными длительностями. Каркас фигураций у фортепиано выявляет линию, дублируемую в октаву, и служащую дополнительной «подцветкой» контура мелодии у оркестра.

На данном этапе в развитии доминируют тематические ячейки главной и заключительной партии, однако в кульминации разработки звучит туттийное проведение темы вступления в сопровождении октавных пассажей пианиста. При точном сохранении ритмического и мелодического рисунка темы в партиях солиста и оркестра наблюдается смещение метрических акцентов, переметризация темы, влекущее за собой несовпадение границ между фразами рояля и оркестра. Метрическая независимость способствует дополнительному нагнетанию напряжения, придавая разработке действенный характер.

Смысловая кульминация разработки подчёркнута использованием горизонтально-подвижного контрапункта (ц. 18); особенно большого их разнообразия автор добивается в ц. 19. Здесь сконцентрированы варианты, возникающие за счёт мотивных вычленений и перестановок. В основу же контрапунктического развития ложатся три тематических ядра из темы вступления (элементы *a*, *b* и *c*, ц. 19). Они сжаты во времени и даны как в прямом виде, так и в обращении. Мотив *a*, имитирующий начальную интонацию темы вступления, проходит в увеличении, в прямом и обращённом варианте в ц. 20.

Усилению лирико-повествовательного характера способствуют приёмы, связанные с выходом за пределы диатоники, появлением полиладовости в совместном звучании оркестра и солиста, а также с применением выразительных возможностей натурально-ладовой переменности на основе дорийского и эолийского ладов. Проведение той же темы в обращении (ц. 23) непосредственно подводит к фортепианной каденции, которая строится на материале мотивов *a* и *c* из темы вступления. В ц. 24 наступает спад напряжения — на пике эмоциональной «температуры» проясняется гармония, возникает сосредоточенный

хорал (*cis-moll*). Этот контрастный эпизод лишь ненадолго отодвигает продолжение мотивной разработки, основой для которой по-прежнему служат главные лейтинтонации из вступления (мотивы *b* и *c*), изложенные как в прямом виде, так и в обращении.

Короткий предыкт, построенный на поочерёдном проведении реплик из главной темы у оркестра и солиста, подготавливает репризу сонатного *Allegro*. Стремление к лаконичности реализовано здесь за счёт сжатия материала, при помощи отсечения повторов. Единственным исключением становится главная партия. Следующий за репризой раздел, готовящий коду, основан на тех же интонациях, напряжённость которых усилена синкопированием. Коду условно можно разделить на две неравные части: первая основана на материале темы вступления, вторая служит своего рода кодой в коде. Представляется интересным и появление замаскированного целотонного ниспадающего хода в последовательности финальных аккордов, что придаёт им особую весомость и значительность.

Вторая часть фортепианного концерта Б. Дубоссарского, обозначенная как *Intermezzo* и выдержанная в темпе *Larghetto*, погружает слушателя в сферу сосредоточенных раздумий, выразительных монологов и диалогов. Близкая по типу к лирическим интермеццо И. Брамса, она передаёт различные оттенки настроений — от элегической мечтательности и балладной неторопливости повествования до чувств более острых и драматичных в среднем разделе (т. 4, ц. 2-7). Мелодический язык опирается здесь на декламационно-речевую интонацию, некоторое же ладовое напряжение и усложнение достигается средствами политональности.

Изложение темы подготовлено аккордовым аккомпанементом в исполнении трёх флейт, который проходит в дорийском *es*. В первом же такте экспонируется и целотонный восходящий ход, что сразу позволяет обнаружить интонационную общность с элементами тематизма первой части. Лирическая сольная тема у рояля, наслаиваясь на формулу аккомпанемента, звучит в дорийском *d*, и это полутонное хроматическое сочетание субтональностей, подчёркнутое применением высоких тембров флейт и прозрачной тесситурой у рояля в третьей и четвёртой октавах, определяет колористический характер этой политональности, закреплённой в партитуре соответствующей записью ключевых знаков. На данном этапе происходит концентрация фонового материала в партиях первых и вторых скрипок и материала мелодического: тему, синтезирующую главный интонационный комплекс у рояля и оркестра, исполняет фагот (ц. 1). Завершается раздел *A* монотональным эпизодом в *es-moll*. Здесь же автор вновь использует тематическое звено раздела *Allegro con brio* первой части, и влетает в музыкальную ткань гармонии увеличенного трезвучия. Оно же, но на другом высотном уровне обозначает границу между начальным (*A*) и средним (*B*) разделами.

Тема у оркестра обнаруживает интонационное родство не только с материалом из начального раздела (*A*), но и с тематическими звеньями вступления первой части (мотивы *a* и *c*). В фортепианных фигурациях метроритмическое варьирование повторяющейся характерной попевки обрисовывает контуры увеличенного трезвучия. На данном этапе в её роли выступает фрагмент целотонного звукоряда — тематическое зерно (*d*) из первой части. Автор с большой фантазией трактует здесь интонации, исходящие из молдавского фольклора, в частности, в том, что касается ритмики. Так, фортепианная партия значительно выигрывает за счёт широкого использования приёма переритмизации, сохраняя тесную смысловую связь с оркестровой. Кульминация и её подготовка (ц. 3-5) отмечены активно-разработочным изложением музыкальной канвы. В момент появления в оркестре главной интонации, заимствованной из темы вступления первой части возникает небольшое увеличение темпа (*Poco più mosso*, ц. 3).

Активность восходящего квартового мотива, неуклонное усиление динамики, планомерное усложнение фактуры за счёт напластования элементов, широкая амплитуда арпеджированных пассажей способствуют созданию мощных аккордовых построений. Насыщенное звучание оркестрового *tutti* в ещё большей степени подчёркивает начало следующей ступени динамизации лирико-драматического образа концерта. Сосредоточенная во вступлении первой части главная идея сочинения получает своё дальнейшее развитие в кульминации *Intermezzo*. Композитор значительно укрупняет изложение хроматических комплексов в оркестре, одновременно изменяя ладовый облик темы вступления (здесь она звучит в миксолидийском ладу).

Небольшой предыкт на органном пункте *B* у рояля вновь вводит в сферу лирических, просветлённых эмоций, характерных для репризы-коды. Тембровое решение подчёркивает светлый характер образа: мягкие политональные наложения, а также высокая тесситура солирующего инструмента и лёгкое звучание флейты в сопровождении трёх гобоев придают теме воздушность и прозрачность. Постепенно растворяясь в звучании *pp* (*morendo*), она завершает репризу-кodu второй части, возвращая из сферы героико-эпических образов среднего раздела к нежным, поэтично-одухотворённым, олицетворяющим искренность и чистоту чувств.

После лирической второй части финал концерта воспринимается как яркая жанровая сценка. Типичный для рондальных форм рефрен выполняет функцию главной партии (ц. 1), истоки нового образа сконцентрированы в материале побочной (ц. 2), где музыкальная ткань развивается динамично и целенаправленно. Роль заключительной партии определена задачей обобщения всего интонационного комплекса экспозиции. Главная партия не вносит дополнительный контраст, а, выполняя функции сквозного материала, в то же время помогает создать тематическую арку к заключительному проведению рефрена в рамках экспозиции. Тем самым, не противореча основному танцевальному, жизнерадостному характеру, она, напротив, способствует интонационно-тематическому единству данного раздела.

Небольшая связка развивающего типа (ц. 6), соединяющая рефрен с разработкой, основана на теме главной партии, проходящей в новой тональности (*C-dur*). Обыгрывание отдельных тематических элементов в сочетании с неуклонным динамическим нарастанием даёт право говорить о данном разделе как о кульминации экспозиции. Центральный эпизод (ц. 7) рондо-сонаты индивидуализирован: в нём развиваются жанровые образы, представленные в виде танцевального дивертисмента.

Далее короткий оркестровый предрыв, выполненный на материале рефрена, подводит к сжатой репризе, где по одному разу проходят все основные темы: главная — у рояля (ц. 16), её связующая часть — в оркестре (ц. 17), где затем проходит и побочная партия. Короткая, стремительная кода завершает колоритную жанровую картинку, воссозданную в третьей части произведения.

Выводы

Трактовка циклической композиции, характер тематического материала, а также особенности драматургии концерта Б. Дубоссарского позволяют сделать вывод о тяготении композитора к традиции в сочетании с экспериментом, что характерно для романтического мышления. Об этом же свидетельствует и характер данного сочинения, покоряющего открытым эмоциональным обликом, опосредованным воплощением фольклорного начала и свободной трактовкой музыкальной формы, основанной на принципах интонационно-тематического единства.

От романтиков унаследовал Б. Дубоссарский и принцип монотематизма для объединения частей композиционной триады и для связи между собой этапов развития циклической формы. Интонационно-тематическое единство в концерте способствует сближению контрастного материала и становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, лежащие в основе монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между всеми частями сочинения, скрепляя их, наряду с моментами тембрового, фактурного, жанрового порядка, и подчиняя их общему замыслу. В то же время в структуре цикла есть индивидуальные особенности, определяемые соотношением масштабов частей и сложностью их внутреннего устройства.

Романтический склад концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского подтверждается и значимостью национальных музыкальных корней, являющихся базой молдавского профессионального искусства и рельефно прочерчивающихся в музыкальной ткани произведения. Это представляет собой тот фундамент, который, вкупе с открытостью новациям, оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён ее основоположника Штефана Няги.

Список использованных источников

- Ceaicovschi-Mereşanu, G. (Comp.). (1992). *Compozitori și muzicologi din Moldova*. Universitas.
- Mironenco, E. (2009). Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. În *Arta muzicală din republica Moldova: Istorie și modernitate* (pp. 29-31). Grafema Libris.
- Варданян, А. (2017). *Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова: Вторая половина XX – начало XXI вв.* LAMBERT Academic Publishing.
- Дубоссарский, Б. (2013). *Концерт для фортепиано с оркестром: Переложение для двух фортепиано* (А. Варданян, ред.). Căpățînă-Print.
- Пирогова, Г. (Сост.). (1982). Борис Дубоссарский. В *Молодые композиторы Советской Молдавии* (с. 32-42). Литература артистикэ.

References

- Ceaicovschi-Mereşanu, G. (Comp.). (1992). *Compozitori și Muzicologi din Moldova* [The Composers and the Musicologists of Moldova]. Universitas [in Romanian].
- Dubossarsky, B. (2013). *Kontsert dlya Fortepiano s Orkestrom: Perelozhenie dlya Dvukh Fortepiano* [The Concerto for Piano and Symphony Orchestra: Arrangement for Two Pianos] [Piano score] (A. Vardanyan, Ed.). Capatina-Print [in Russian].
- Mironenco, E. (2009). Concertul Instrumental în Creația Componistică din Moldova Instrumental [Concerto in the Composer's Creativity in the Republic of Moldova]. In *Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și Modernitate* [The Musical Art of the Republic of Moldova: History and Modernity] (pp. 29-31). Grafema Libris [in Romanian].
- Pirogova, G. (1982). Boris Dubossarsky. In *Molodye Kompozitory Sovetskoi Moldavii* [The Young Composers of Moldavian Soviet Republic] (pp. 32-42). Literatura artistike [in Russian].
- Vardanyan, A. (2017). *Fortepiannyyi Kontsert v Tvorchestve Kompozitorov Respubliki Moldova: Vtoraya Polovina XX – Nachalo XXI vv.* [The Concerto for Piano and Symphony Orchestra in the Creative Output of the Composers from the Republic of Moldova from the Second Half of the 20th Century to the Beginning of the 21st Century]. LAMBERT Academic Publishing [in Russian].

Статья получена редакцией: 19.10.2021

**РОЛЬ ІНТОНАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ
В ОБ'ЄДНАННІ ЦИКЛІЧНОЇ
КОМПОЗИЦІЇ КОНЦЕРТУ
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ
БОРИСА ДУБОССАРСЬКОГО**

Варданян Олена Альфредівна

Кандидат мистецтвознавства та культурології,
доцент, в.о. професора,

Академія музики, театру та образотворчих мистецтв
Республіки Молдова,
Кишинів, Республіка Молдова

Мета статті — визначення ролі інтонаційних зв'язків в об'єднанні циклічної композиції Концерту для фортепіано з оркестром Б. Дубоссарського. Методологія. За допомогою методу комплексного музикознавчого аналізу розглядаються інтонаційні зв'язки між усіма темами трьох частин аналізованого концерту, виявляється прояв принципу монотематизму. Наукова новизна. Вперше системно аналізуються інтонаційні процеси у концерті для фортепіано з оркестром Б. Дубоссарського, характеризуються співвідношення традиційних і новаторських характеристик цього твору. За жанровою атрибуцією концертний опус із яскраво вираженою приналежністю до молдавської національної музичної традиції відрізняється стильовими взаємодіями класицизму, романтизму та сучасного письма. Водночас інтонаційна єдність між частинами форми з розвитком романтичного принципу поємності виявляється у вигляді монотематизму. Висновки. Творчий метод Б. Дубоссарського проявляється у синтезі традиції та експерименту. Це підтверджується інтонаційно-тематичною будовою концерту для фортепіано з оркестром, в якому зближення контрастного матеріалу сприяє становленню цілісної музично-драматургічної концепції. Мотиви, що утворюють основу монотематичного комплексу, встановлюють інтонаційні арки між частинами твору, скріплюючи їх і підпорядковуючи спільному задуму. Важливе значення належить національним музичним елементам як основі молдавського професійного мистецтва. Вони є тим фундаментом, який виявляється ніби заповітом вітчизняній культурі з часів її основоположника Штефана Няги.

Ключові слова: Борис Дубоссарський; концерт для фортепіано з оркестром; монотематизм; інтонаційні зв'язки

**THE ROLE OF INTONATION
CONNECTIONS IN COMBINING
THE CYCLIC COMPOSITION
OF THE CONCERTO FOR PIANO
AND ORCHESTRA
BY BORIS DUBOSSARSKY**

Alyona Vardanyan

PhD in Art and Cultural Studies,

Associate Professor, Acting Professor,

Academy of Music, Theatre and Fine Arts
of Republic Moldova,
Chisinau, Republic Moldova

The purpose of the article is to determine the role of intonation connections in combining the cyclic composition of a Piano Concerto by Boris Dubossarsky. Research methodology. Using the method of complex musicological analysis, the intonation

connections between all the themes of the three parts of the analysed concert are considered, the manifestation of the principle of monothematism is revealed. Scientific novelty. For the first time, intonation processes in B. Dubossarsky's Piano Concerto are systematically analysed, the correlation of traditional and innovative features of this composition is characterised. Being by genre attribution a concert opus with a pronounced belonging to the Moldovan national musical tradition, it is distinguished by stylistic interactions of classicism, romanticism, and modern writing. At the same time, the intonational unity between the parts of the form, being a development of the romantic principle of poetry, is expressed in the form of monothematism. Conclusions. B. Dubossarsky's creative method manifests itself in the synthesis of tradition and experiment. This is confirmed by the intonation and thematic structure of the piano concerto, in which the convergence of contrasting material contributes to the formation of an integral musical and dramatic concept. The motifs that form the basis of the monothematic complex establish intonational arches between the parts of the composition, fastening them and subordinating them to a common plan. National musical elements as the basis of Moldovan professional art are of great importance. They represent the foundation that turns out to be a testament to the national culture since the time of its founder Stefan Neaga.

Keywords: Boris Dubossarsky; Piano Concerto; monothematism; intonation connections



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247366

УДК 821.111-311.1.09:78

**МУЗИЧНИЙ ПРОФІЛЬ
РОМАНУ АГАТИ КРІСТІ
«ХЛІБ ГЕНІЇВ»**

Граб Уляна Богданівна

*Доктор мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0002-1352-1951,**e-mail: ulya.hrab@gmail.com,**Львівська національна музична академія**імені М. Лисенка,**вул. Остана Нижанківського 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — дослідити музичний контекст роману Агати Крісті «Хліб геніїв» з точки зору відображення проблем британської музичної культури першої третини ХХ століття та пошуку нових музичних форм. Головним завданням статті є інтерпретація художніх явищ та музичних термінів як певних смислових знаків, за допомогою яких автор передає реальні музично-художні запиту свого часу у художньому контексті роману. Методи дослідження. У статті застосовано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, а саме: порівняльний, історичний, біографічний та герменевтичний, а також метод теоретичного узагальнення. Новизна дослідження. Вперше об'єктом дослідження стала вербальна музика роману Агати Крісті «Хліб геніїв», британської письменниці, авторки детективних творів, яка друкувалася під псевдонімом Мері Вестмакотт. «Хліб геніїв», написаний у 1928 році, був одним із шести психологічних романів Агати Крісті. Висновки. Роман Агати Крісті «Хліб геніїв» належить до літературних творів, які можна визначити поняттям «роман, що тяжіє до музики». Авторка вербалізує музику в різних формах, відтворюючи реальний британський музичний контекст 20-х років, вводячи імена композиторів, їхні твори, художні явища тощо в художню концепцію роману. Аналіз їх як певного семантичного орієнтиру дає підстави стверджувати, що авторка зображує проблеми британської музичної культури через своїх героїв та оцінює музичні процеси в континентальній музиці з точки зору естетичних потреб британської музики того часу.

Ключові слова: Агата Крісті; роман «Хліб геніїв»; інтермедіальність; вербальна музика; британська музика; музичний модернізм; творчість А. Шенберга; балети С. Прокоф'єва

Вступ

Міждисциплінарні дослідження, які вивчають точки дотику різних видів мистецтв, спосіб і форми їхньої взаємодії, становлять важливий напрямок сучасної гуманітарної думки, адже інтермедіальність через поєднання семантичних кодів різних мистецтв в рази посилює емоційний вплив на глядача/читача/слухача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості взаємозв'язку словесного й музичного (вплив літератури, зокрема поезії, на образний зміст музичного твору, а відтак, і на його музичну стилістику) — це багатоаспектна проблема, яку сьогодні вивчають зарубіжні та українські літературознавці й музикознавці. Серед праць з інтермедіальної тематики, використаних у дослідженні, — статті С. Маценка, зокрема, «Смислова партитура роману, спрямованого до музики» (2013), «Метамистецтво. Словник досвіду терміноутворення на межі літератури і музики» (2017), монографія «Партитура роману» (2014), О. Павлової «Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ століття» (2017). Теоретичною основою музикознавчого аспекту дослідження стали праці С. Павлишин «Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики» (1976), О. Корчової «Музичний модернізм як terra cognita» (2020), Пола Гріффітса «Пів століття британської музики (1900–1950)» (Griffiths, 2010) та ін.

Наукова новизна полягає у розкритті музичного контексту роману «Хліб геніїв», який відобразив актуальні проблеми англійської музичної культури першої третини ХХ століття.

Мета статті

Зважаючи на те, що роман Агати Крісті «Хліб геніїв» ще не був предметом окремого інтермедіального аналізу, метою статті є дослідження вербальної музики роману, а саме музичного контексту з точ-

ки зору відображення сучасних проблем британської музичної культури першої третини ХХ століття та пошуку нових музичних форм. Головним завданням стало розкриття мистецьких явищ, музичних термінів як певних семантичних знаків, за допомогою яких авторка в художньому тексті роману «транслює» реальні музично-мистецькі запити свого часу.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні інтердисциплінарного підходу, що передбачає використання комплексу загальнонаукових та спеціальних методів, а саме: порівняльного, історичного, біографічного та герменевтичного, а також методу теоретичного узагальнення.

Виклад матеріалу дослідження

Роман Агати Крісті «Хліб геніїв» належить до творів, які літературознавці окреслюють поняттям «роман, що тяжіє до музики». Термінологічна дефініція цього поняття звучить так: це «інтеграційна форма» вираження загального тривалого взаємного інтересу літератури та музики як споріднених мистецтв»; такий твір стає своєрідним метатекстом, «який підтримує семантичні амбіції музики, сприймаючи музичний об'єкт як текст. Мовний характер метатексту сприяє засвоєнню музики на рівні понятійного мислення і тим самим долучається до розуміння того, що репрезентує музика» (Маценка, 2017, с. 46). Систематизуючи інтердисциплінарні «контакти» за тематичним спрямуванням, дослідники визначають три головні тематичні сфери: музика й література, література в музиці, музика в літературі. Однією з головних тематичних сфер інтермедіального зв'язку є музика в літературі як вербальне явище. Йдеться про те, що музика стає темою літературного твору: «форми презентації музики теж різні: від слухання до виконання, від обговорення, аналізу, інтерпретації до komponування музичного твору», а також «літературне наближення до справді наявної або вигаданої музики з метою відтворити еквівалент музичного переживання» (Маценка, 2014, с. 17).

Отже, предметом дослідження стає вербальна музика роману «Хліб геніїв» Мері Вестмакотт, під псевдонімом якої англійська письменниця Агата Крісті написала 6 романів. «Хліб геніїв», написаний 1928 року (друком вийшов 1930 року), був одним із шести психологічних романів письменниці. Сама авторка у підзаголовку визначає його як «психологічний роман про життєве покликання» (Крісті, 2019, с. 3). Під цим псевдонімом Агата Крісті писала свої романи, не пов'язані з детективним жанром, бо ховаючись за ним, могла дозволити собі бути іншою, ніж її знали й любили прихильники. З автобіографії Агати Крісті (Кристи, 2017) дізнаємося, що вона була музично обдарованою, дуже добре грала на фортепіано, але через панічну боязнь сцени її піаністична кар'єра не склалася. Також мала гарний голос, займалася вокалом і могла стати успішною камерною співачкою, хоча її дуже приваблювала оперна сцена.

У 1904–1905 роках Агата вчилася у Франції, у приватній школі міс Драйден, де ученицям прищеплювали любов до оперного й драматичного мистецтва, часто водили на оперні спектаклі. Після повернення до Англії надзвичайне враження справив на дівчинку концерт артистів вашингтонської опери 1909 року в лондонському Ковент-Гардені з програмою «Опери Вагнера» під диригуванням Карла Ріхтера — виконанню ролі американської співачки Мінні Зольцман-Стівенс вона присвячує сторінки автобіографії. У Лондоні Агата Крісті брала уроки в угорського музиканта, піаніста Френсіса Корбая й виконувала декілька його обробок угорських пісень. Брала участь у місцевих концертах, грала на вечірках. Агата легко читала з листа, мала чуття ансамбліста і її часто запрошували акомпанувати іншим співакам. У зрілому віці купила собі «Стенвей» — присутність інструмента в домі була обов'язковою; час від часу вона писала пісні, переважно балади. Логічно буде припустити, що музичний контекст у романі формували як особисті уявлення Авторки, оперті на її власний музичний досвід про те, якою має бути сучасна музика, так і культурно-мистецький запит того часу, породжений об'єктивними процесами, що відбувалися у європейському мистецтві першої третини ХХ ст.

Отже, сюжет роману розповідає про те, **як** поступово, через страх і неґацію, у головного героя Вернона Дейра формується усвідомлення свого творчого покликання як композитора, **що** стає каталізатором вивільнення його творчої енергії, і **якою** є ціна, яку він за це мусить сплатити. Структура роману — Пролог і п'ять розділів, у яких послідовно розвивається сюжет і де Пролог водночас є закінченням самого твору й початком творчого шляху головного героя.

У Пролозі йдеться про те, як на відкритті нової Національної опери в Лондоні відбувається прем'єра опери «Велетень» — твору невідомого композитора, що виступає під псевдонімом Борис Гроен. Враження про твір, який виходив поза рамки традиційної опери, після першого антракту й після закінченні вистави, а також міркування про композитора, його національну природу й ідею його твору становлять сюжетну канву Пролога. Саме в Пролозі, який розповідає про те, що відбулося з головним героєм в кінці

роману після всіх життєвих випробувань, сконцентровані окремі «розпізнавальні знаки» у вигляді імен, мистецьких явищ, музичних термінів та жанрів, які в контекстуальному тлумаченні розкривають актуальні проблеми англійської музичної культури на час створення роману — двадцять років ХХ століття.

Систематизуємо ці «сміслові маркери»: у театрі відбувається постановка «Велетня» – опери невідомого, за чутками, російського композитора: («Чому було не відкрити британський оперний театр твором достойного британського композитора? Замість оцих російських кривлянь!»), «Однак, розумієте, британських композиторів немає. Сумно, але це так» (Крісті, 2019, с. 7); «наша англійська школа — Голст, Воан Вільямс, Арнольд Бакс» намагалися втілити новітній ідеал в музиці, але їм це не вдалося, тоді як головний герой творить «музику прийдешнього», композитор, якому вдалося наблизитися до «музичного Абсолюту» (Крісті, 2019, с. 13).

Твір Гроена в романі не є традиційною оперою, в ньому відсутні й персонажі, й сюжет: («це радше нагадувало російський балет нечуваного розмаху – з надзвичайними спецефектами, дивовижними й вигадливими світловими ефектами», «шумовий оркестр», «простежується вплив кубізму», «це найновіша тенденція! Умисний дисонанс... Потрібно прочитати Айнштейна, щоб збагнути сенс») (Крісті, 2019, с. 7-8).

П'ять частин роману послідовно розкривають сюжетну лінію, починаючи від дитинства головного героя і до подій, які відбуваються в Пролозі та дають відповідь на головні питання роману: що живить творчість генія і якою має бути сучасна музика. Наприкінці п'ятої частини в листах головного героя – композитора Вернона Дейра, які він пише до свого приятеля, знову увиразнюється, конкретизується «музична» лінія роману. Семантичне поле згущується, текст прямо відсилає до конкретних імен, які були уособленням найновіших тенденцій у музиці, з'являються міркування про природу музики, її завдання та значення. Ця частина має назву *Листи Вернона Дейра Себастьяну Левіну* і по суті є розміркованням над тими музичними ідеями, які в Пролозі будуть втілені на практиці. Музика в цих листах — головна тема, і тепер виразно видно, як розрізнені семантичні «знаки», розкидані в Пролозі та попередніх частинах роману, стають смисловими напрямними, «озвучуючи» конкретні прізвища та прояснюючи творчі пошуки: Прокоф'єв, Стравінський, Меєргольд, Шенберг.

І тут постає запитання: чи такий поворот сюжету – лише художній задум, чи авторка насправді вбачала в радикальних процесах, які відбувалися в європейській та російській музичній культурі у 20-х роках, шляхи оновлення національного музичного клімату?

Як відомо, між періодом творчої діяльності Генрі Персела і появою на британському музичному горизонті Бенджаміна Бріттена минуло два століття, за які музичну культуру Великобританії творило й розвивало чимало талановитих композиторів, однак всі вони залишалися в тіні своїх європейських колег, яким традиційно надавав перевагу королівський двір. Протягом тривалого часу вартісна композиторська творчість ототожнювалася з континентальною музикою й англійські композитори не сприймалися суспільством. Як стверджує О. Корчова (2020, с. 377), «епоха композиторського мовчання» цього періоду була зумовлена ментальною природою англійського музичного мислення, «кодексом англійського індивідуалізму», які не резонували зі світоглядними змінами континентальних стилів — ані «класичною підпорядкованістю», ані «романтичною чуттєвістю».

І хоча твори відомих композиторів початку ХХ століття Арнольда Бакса (Baks), Густава Голста (Holst), Ральфа Воана Вільямса (Vaughan Williams), яких згадує авторка у Пролозі роману, ввібрали в себе нові потужні імпульси, однак у цей період у британській музиці все ще панує консерватизм, романтична традиція і «мінімальний вплив того, що відбувалося у той час в континентальній Європі» (Griffiths, 2010, с. 18). Ці тенденції стосувалися не лише музичного мистецтва: «У Лондоні до 1910 року ні мистецтвознавці, ні митці не сприйняли й не оцінили художнього буму континентальної Європи. Острівне положення Великої Британії, вікторіанські ідеали й захоплення «старим добрим» реалізмом ХІХ століття значно сповільняли естетичний прорив до нового сприйняття. Однак культура, яка сформувалась упродовж попередніх століть, традиційна художня майстерність уже були поставлені під сумнів» (Павлова, 2017, с. 18-19).

Музична культура континентальної Європи до Другої світової війни була дуже насиченою, розмаїтою, і новаторські пошуки в оновленні музичної мови, композиційних прийомів та засобів виразності стали її головною ознакою. Беззаперечним авторитетом у цій ділянці був А. Шенберг і його винахід — додекафонія, однак ціла низка мистецьких напрямків, які розвиваються у той час, засвідчують головну тенденцію – зміну й радикальне оновлення передовсім технічної, а з ним образної й емоційної виразової палітри. «У музиці ХХ ст. новаторство стало головним рушійним фактором — у прогресивному й регресивному, позитивному чи негативному проявах, — писала відома дослідниця музики ХХ століття, зокрема творчості А. Шенберга, Стефанія Павлишин (1976, с. 14). — У жодну епоху воно не виявлялося з такою

прямолинійністю, безпосередністю й агресивністю». Захоплення музичними ідеями Шенберга відображене й на сторінках роману: «Чиста нещадна логіка — дух нашого часу. Шенберг, і лише він один, мав сміливість зневажити традицію, повернутися до основ і відкрити Істину. Як на мене, він єдиний справжній композитор» (Крісті, 2019, с. 469).

Експресіонізм, футуризм, конструктивізм, урбанізм — їхня естетика більшою чи меншою мірою проникла в усі ділянки мистецького життя, часто породжуючи дискусійні у своєму художньому втіленні творчі ідеї. На радикальні зміни у музичному мистецтві були рішуче налаштовані футуристи, погляди яких конкретизував у своєму маніфесті італійський письменник-футурист Філіп Томазо Марінетті. Його бунтівні ідеї швидко поширюються в Європі й Росії, провокуючи скандали й експерименти в мистецтві, їх розвиває в маніфесті футуристичної музики Франческо Прателла: ідеалізація машин, швидкості руху, технічного прогресу в цілому приводить до поетизації технічних звуків, шумів, нових принципів музичної побудови й створення нових інструментів, які здатні їх відтворити. Так, вокальний цикл Даріуса Мійо «Сільськогосподарські машини» був написаний на текст каталогу з виставки, і кожна з шести частин представляла окрему техніку, яка використовується в сільському господарстві: комбайн, косарку, снопов'язалку, сіялку та ін. У 1924 році в Парижі відбулася прем'єра його балету «Голубий експрес», яка відображала неймовірну популярність нового чуда техніки — *Le Train bleu*. 6 травня 1924 року відбулася прем'єра знаменитого «Пасифік 231» Артура Онеггера, а 1926 року в Парижі було поставлено «Механічний балет» американського композитора Джорджа Антейла — твір не для живих виконавців, а для механічних інструментів та багато ін.

Як наслідок, британська музика, оперта на національні традиції, починає орієнтуватися на європейські новації — передовсім творчість А. Шенберга, Р. Штрауса, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, на музику композиторів французької «Шістки». Зокрема, згадаємо Вільяма Волтона (Walton), музика якого зазнала сильного впливу Стравінського, Бартока, Шенберга, з яким він був особисто знайомий, а «його модернізм коренився в модернізмі Прокоф'єва, з домішкою англійськості й елементів джазу» (Griffiths, 2010, с. 22-23).

У Росії, яку в очах Заходу уособлював СРСР, 20-ті – початок 30-х років (час написання роману «Хліб геніїв») — це період нарощування темпу індустріалізації в умовах тоталітарного режиму, поява масових «соціалістичних змагань», сталінська «суцільна колективізація», прагнення продемонструвати перед Заходом переваги соціалізму над капіталізмом і масові репресії. Звуки індустріалізації й урбанізації як головного завдання післяреволюційної країни отримали підтвердження своєї надзвичайної ваги в мистецтві — «більшовики обожають усе, пов'язане з машинами» (Крісті, 2019, с. 461). Натомість Британія переживала період економічної кризи, що призвело до погіршення життєвого рівня населення. І хоча 1924 року Британія однією з перших де-юре визнала СРСР і встановила з нею дипломатичні відносини, систематичне втручання СРСР у справи Британії на зовнішньо та внутрішньополітичному рівні, пропагандистська діяльність призвела до загострення, а згодом і до офіційного розриву дипломатичних відносин у травні 1927 року (Овчаренко, 2012, с. 124-140). Всі ці події постійно висвітлювалися пресою і привертати до себе увагу широких кіл населення. Агата Крісті була інтелектуалкою, повз допитливість якої не проходили не лише важливі для країни політичні події, але й мистецькі процеси, які відбувалися як на батьківщині так і у світі. А там у мистецькій площині відбувалися великі зміни: потужний струмінь оновлення (символізм, кубізм, футуризм, супрематизм та ін.) породжує авангардні пошуки 20-х років у літературі, малярстві, музиці, театрі. «Економіка, голод, мораль, відсутність свободи, хворі й безпритульні діти... і таке інше, — пише в листі головний герой. — Але з пороків, бруду й анархії народжуються дивовижні речі» (Крісті, 2019, с. 461).

Нову музику, яка поетизує музику машин, творять композитори і «другого ешелону», й корифеї — М. Матюшин, А. Лур'є, А. Мосолов, М. Рославець, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін. З'являються звукові машини, призначені спеціально для виконання шумової музики, різноманітні пристрої для експериментів зі звуком, тембром та ін. «Господи, а їхні «шумові оркестри» їхні симфонії фабричних гудків?! У тисяча дев'ятсот двадцять другому в Баку поставили одну виставу: артилерійські батареї — кулемети — хор — гудки військових кораблів. Смішно!» (Крісті, 2019, с. 466). Письменниця згадує реальний факт, на який, імовірно, натрапила в пресі — виконання «Симфонії гудків» авангардного композитора Арсенія Авраамова 7 листопада 1922 року в Баку. Музичними інструментами були труби заводу, свистки пароплава і поїзда, звуки літаків, кулемети замість малих барабанів, а артилерія — замість великих, а композитор диригував своїм «оркестром» з вишки (Музыка и музыкальные технологии авангарда. Энциклопедия русского авангарда) Значний успіх на Заході мав симфонічний епізод «Завод. Музыка машин» із балету «Сталь» (1928) конструктивіста А. Мосолова.

Радикальні оновлення відбуваються в театрі: режисер-реформатор Всеволод Меєргольд у своїх постановках втілює нову театральну естетику «умовного театру», головними виразовими засобами якої стають конструктивізм і експериментальний спосіб підготовки акторів під назвою «біомеханіка»: «Меєргольд справді такий чудовий, як про нього говорять. Але чи можна змішувати театр і пропаганду?», — з листа головного героя (Крісті, 2019, с. 466).

Дуже важливим чинником зростання інтересу до новаторських пошуків у французькій, російській музиці були спектаклі балетної трупи Сергія Дягілєва, які вперше побачила консервативна англійська публіка в 1911 році. Видовищність, театралізація, «модерна образна система балету», яка об'єднує в єдине реальний світ і фантастичний, увага до звукового колориту у сфері гармонії й оркестровки, яскрава декоративність музичних номерів, характеристичність хореографії, яка відходить від канонів класичного балету, елементи модерного танцю — всі ці якості «нового балету», які створювали надзвичайно яскраве дійство, викликали захоплення спочатку у паризької публіки (Редя, 2010, с. 5-17), а згодом і лондонської.

Створені в родовому маєтку Стравінського в Устилузі, що на Волині, балети «Жар-птиця», «Петрушка», а особливо натхненну архаїчними обрядами «Весну священну» лондонська публіка приймала 1913 року спочатку з пересторогою, а потім із захопленням, чому великою мірою посприяла талановита хореографія В. Ніжинського. Балет С. Прокоф'єва «Стальний скок», який репрезентує музично-театральний конструктивізм, було поставлено в Лондоні в театрі принца Уельського балетною трупкою С. Дягілєва 1927 року. «Моя музика буде музикою машин», — писав у листі головний герой роману (Крісті, 2019, с. 468). І справді: основна частина опери, про яку йдеться в Пролозі роману, — це показ верховенства світу машин, «трансформаторні будки, генератори, фабричні димоходи, крани — усе це зливалось й переходило одне в інше. Люди — ціла армія людей з квадратними головами роботів — марширували в колонах» (Крісті, 2019, с. 10). Балети Стравінського та Прокоф'єва, їхня модерна музична мова й сміливий вихід поза межі традиційного жанру справили на стриману аристократичну публіку величезне враження. Його віддзеркалення бачимо в романі Агати Крісті (Мері Вестмакотт): «нині епоха хореографії, і хореографія досягне висот, яких ми навіть не уявляли» (Крісті, 2019, с. 468).

Судження про сутність сучасної музики головного героя суголосні модерністській естетиці: «Музика повинна нагадувати математику — тільки наука, не позначена драмою, романтикою або будь-якими іншими емоціями, окрім тої чистої емоції, яка є наслідком звуку, відділеного від будь-яких ідей (...) Музика повинна бути Абсолютом» (Крісті, 2019, с. 468). Це ті засади, які утверджувалися в європейській музичній практиці: «регламентація творчого процесу взагалі й творчого акту зокрема, зміщення в бік явищ «строкої природи»: раціональних технік, випадків зрощення музики з наукою та технологією» (Корчова, 2020, с. 48). Врешті, ідеї модернізму, реалізовані у творчості І. Стравінського, С. Прокоф'єва, А. Шенберга, головний герой роману композитор Вернон Дейр втілює у своїй опері, яка знаменує для авторки музику прийдешнього.

Висновки

Роман Агати Крісті «Хліб геніїв», написаний під псевдонімом Мері Вестмакотт, можна віднести до літературних творів, які можна визначити поняттям «роман, що тяжіє до музики». Авторка вербалізує музику в різних формах, відтворюючи реальний англійський музичний контекст 20-х років, вплітаючи в художній задум роману імена композиторів, їхні твори, мистецькі явища та ін. Аналіз їх як певних смислових орієнтирів дає підстави стверджувати, що авторка устами своїх героїв змальовує актуальні проблеми англійської музичної культури й дає оцінку музичним процесам, які відбувалися в континентальній музиці з позиції естетичних потреб часу. Новаторська опера, яку створює, перейшовши через усі життєві випробування, головний герой роману і яка порушує всі усталені музичні канони, демонструє яскраві прикмети музичного модернізму, який на час створення роману — 20-ті роки ХХ століття — переживає свій найбільш радикальний період. Композитори, творчість яких є зразком для героя роману, — А. Шенберг, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, відомий театральний діяч-новатор В. Меєргольд репрезентують центральний період музичного модернізму й утворений на основі синтезу різних стильових явищ — «екстремальний стильовий комплекс» (Корчова, 2020, с. 47), головні засади якого вербалізуються в тексті роману. Авторка в художній формі репрезентує естетичні виклики, які стояли перед англійською музикою в добу панування музичного модернізму й пропонує шляхи їх вирішення.

Перспективи подальших досліджень полягають у можливості вивчення різних аспектів вербальної музики роману «Хліб геніїв», зокрема, психології творчості, проблеми якої актуалізувалися в сучасному музикознавстві.

Список використаних джерел

- Корчова, О. (2020). *Музичний модернізм як terra cognita*. Музична Україна.
- Кристи, А. (2017). *Автобіографія* (И. Доронина & В. Чемберджи, пер.). Ексмо.
- Крісті, А. (2019). *Хліб геніїв* (О. Замойська, пер.). Snowdrop.
- Маценка, С. (2013). Смысловая партитура роману, спрямованого до музики. *Питання літературознавства*, 87, 207-218.
- Маценка, С. (2014). *Партитура роману*. ЛНУ імені Івана Франка.
- Маценка, С. (2017). *Метамистецтво: Словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Априорі.
- Овчаренко, О. (2012). Роль політики більшовицького керівництва в загостренні суперечностей із Великою Британією і розторгненні нею дипломатичних відносин з СРСР (1920-ті роки). *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки*, 9(222), 124-140.
- Павлишин, С. (1976). *Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики*. Музична Україна.
- Павлова, О. (2017). *Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ століття* [Дисертація кандидата філологічних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка]. Наукова бібліотека Чорноморського національного університету імені Петра Могили.
- Пчёлкина, Л. Р., & Смирнов, А. И. (б.д.). Музыка и музыкальные технологии авангарда. В *Энциклопедия русского авангарда*. Взято 2 марта 2021 из <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tekhnologii-avangarda/>
- Редя, В. (2010). «Новий балет» в антрепризі С. Дягилєва: початок шляху. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 5, 5-17.
- Griffiths, P. (2010). Pół wieku muzyki brytyjskiej (1900-1950). W A. Kwiecińska (Red.), *Nowa muzyka brytyjska* (s. 9-35). Korporacja Ha!art.

References

- Christie, A. (2017). *Avtobyohrafiya [An Autobiograph]* (Y. Doronyna & V. Chemberdzhy, Trans.). Eksmo [in Russian].
- Christie, A. (2019). *Khlib Heniiv [Giant's Bread]* (O. Zamoiska, Trans.). Snowdrop [in Ukrainian].
- Griffiths, P. (2010). Pół Wieku Muzyki Brytyjskiej (1900-1950) [Half a Century of British Music 1900-1950]. In A. Kwiecińska (Ed.), *Nowa Muzyka Brytyjska [New British Music]* (pp. 9-35). Korporacja Ha!art [in Polish].
- Korchova, O. (2020). *Muzychnyi Modernizm yak Terra Cognita [Musical Modernism as Terra Cognita]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Matsenka, S. (2013). Smyslova Partytura Romanu, Spriamovanoho do Muzyky [Semantic Score of a Novel Pointed at Music]. *Pytannia Literaturoznavstva [Problems of Literary Criticism]*, 87, 207-218 [in Ukrainian].
- Matsenka, S. (2014). *Partytura Romanu [The Musical Score of the Novel]*. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Matsenka, S. (2017). *Metamystetstvo: Slovnyk Dosvidu Terminotvorennia na Mezhi Literatury y Muzyky [Metatart: A Glossary of the Terminology Compilation Experience at the Interface between Literature and Music]*. Apriori [in Ukrainian].
- Ovcharenko, O. (2012). Rol Polityky Bilshovytskoho Kerivnytstva v Zahostrenni Superechnostei iz Velykoiu Brytaniieiu i Roztorhnenni Neiu Dyplomatychnykh Vidnosyn z SRSR (1920-ti roky) [The Role of the Policy of the Bolshevik Leadership in Aggravation of Contradictions with Great Britain and Termination of Diplomatic Relations with the USSR (1920-ies)]. *Visnyk Cherkaskoho Universytetu. Serii: Istorychni nauky [Bulletin of the Cherkasy University. Series: Historical sciences]*, 9(222), 124-140 [in Ukrainian].
- Pavlova, O. (2017). *Londonskyi Tekst Anhliiskoi Literatury Pershoi Tretyny XX Stolittia [Scientific Library of the Petro Mohyla Black Sea National University]* [PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv]. Scientific Library of the Petro Mohyla Black Sea National University [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (1976). *Pro Deiaki Tendentsii Rozvytku Suchasnoi Zarubizhnoi Muzyky [About Some Trends of the Contemporary Foreign Music Development]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pchelkina, L. R., & Smirnov, A. I. (n.d.). Музыка и Музыкальные Технологии Авангарда [Music and Musical Technologies of the Avant-Garde]. In *Entsiklopediya Russkogo Avangarda*. Retrieved March 2, 2021, from <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tekhnologii-avangarda/> [in Russian].
- Redia, V. (2010). "Novyi Balet" v Antrepyzi S. Diahylieva: Pochatok Shliakhu ["New Ballet" in Diaghilev's Non-Repertory Theatre: the Early Stages]. *Muzykoznavchi Studii Instytutu Mystetstv Volynskoho Natsionalnoho Universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 5, 5-17 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 30.05.2021

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОФИЛЬ
РОМАНА АГАТЫ КРИСТИ
«ХЛЕБ ГЕНИЕВ»**

Граб Ульяна Богдановна
*Доктор искусствоведения, профессор,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. Лысенко,
Львов, Украина*

Цель статьи — исследовать музыкальный контекст романа Агаты Кристи «Хлеб гениев» с точки зрения отражения проблем британской музыкальной культуры первой трети XX века и поиска новых музыкальных форм. Главной задачей статьи является интерпретация художественных явлений и музыкальных терминов как определенных смысловых знаков, с помощью которых автор передает реальные музыкально-художественные запросы своего времени в художественном контексте романа. Методы исследования. В статье применен комплекс общенаучных и специальных методов, а именно: сравнительный, исторический, биографический и герменевтический, а также методы теоретического обобщения. Новизна исследования. Впервые объектом исследования стала вербальная музыка романа Агаты Кристи «Хлеб гениев», британской писательницы, автора детективных романов, которая печатались под псевдонимом Мэри Вестмакотт. «Хлеб гениев», написанный в 1928 году, был одним из шести психологических романов Агаты Кристи. Выводы. Роман Агаты Кристи «Хлеб гениев» можно отнести к литературным произведениям, которые определяются понятием «роман, который тяготеет к музыке». Автор вербализует музыку в разных формах, воспроизводя реальный британский музыкальный контекст 20-х годов, вводя имена композиторов, их произведения, художественные явления и т.п. в художественную концепцию романа. Анализ их как определенного семантического ориентира дает основания утверждать, что автор изображает современные проблемы британской музыкальной культуры через своих героев и оценивает музыкальные процессы в континентальной музыке с точки зрения эстетических запросов британской музыки того времени.

Ключевые слова: Агата Кристи; роман «Хлеб гениев»; интермедийность; вербальная музыка; британская музыка; музыкальный модернизм; творчество А. Шёнберга; балеты С. Прокофьева

**MUSICAL PROFILE
OF AGATHA CHRISTIE'S NOVEL,
GIANT'S BREAD**

Uliana Hrab
*DSc in Art Studies, Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine*

The purpose of the article is to study the musical context of Agatha Christie's novel, *Giant's Bread*, from the viewpoint of reflection of the current problems of the British musical culture of the first third of the 20th century and the search for new musical forms. Interpretation of artistic phenomena and musical terms as certain semantic signs, by means of which the author conveys real musical and artistic queries of her time in the artistic context of the novel, has become the main task. The article's research methodology is a complex of general scientific and special methods, namely, the comparative and historical, biographical and hermeneutic methods of research as well as the method of theoretical generalization. Research novelty. It is the first time when verbal music of Agatha Christie's *Giant's Bread* novel, the British writer, the author of detective novels under the pseudonym Mary Westmacott, is the object of research. *Giant's Bread* was written in 1928 and was one of six psychology novels by Agatha Christie. Conclusions. Agatha Christie's *Giant's Bread* novel may refer to the literary works defined by a notion of a *novel, which tends to music*. The author verbalizes music in different forms reproducing the real British musical context of the 20s, introducing the names of composers, their works, artistic phenomena, etc., into the artistic conception of the novel. Analysis of the latter as certain semantic landmarks gives reasons to assert that the author depicts current problems of the British musical culture through her characters and evaluates musical processes in continental music from the viewpoint of esthetic needs of the time.

Keywords: Agatha Christie; *Giant's Bread* novel; intermediality; verbal music; British music; musical modernism; works by A. Schoenberg; ballets by S. Prokofiev



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247373

УДК 781.22:534.843.2"20"

**ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ
ШТУЧНОЇ РЕВЕРБЕРАЦІЇ
У СУЧАСНІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРІ**

Корякін Олексій Олексійович

*Кандидат педагогічних наук, старший викладач,**ORCID: 0000-0002-3084-8796,**e-mail: profextreme@i.ua,**Сумський державний педагогічний університет**імені А. С. Макаренка,**вул. Герасима Кондратьєва, буд. 134, Суми, Україна, 40021*

Мета статті полягає в систематизації основних сучасних прийомів використання реверберації у звукорежисурі. Для реалізації мети використано методи: системно-аналітичний, мистецтвознавчий та порівняльно-історичний. Наукова новизна полягає в уточненні класифікації та систематизації основних сучасних прийомів використання штучної реверберації, а також опануванні методичних засад штучної реверберації в процесі професійної підготовки. Основні результати і висновки дослідження. Еволюція цифрових технологій у галузі звукорежисури, запровадження ревербераційних алгоритмів сприяли активному використанню штучної реверберації, зокрема «згорткової» реверберації із найсучаснішим ревербераційним алгоритмом. У статті розглянуто прийоми штучної реверберації для створення звукової перспективи; для оброблення бас-вокалу та дилею; для «пом'якшення» звучання певних партій музичних інструментів; для опрацювання різних однотипних сигналів; для оброблення партії соло з двома ефектами реверберації. Певні різновиди штучної реверберації використовувалися на різних етапах розвитку музичної індустрії. Сучасний стан розвитку програмного забезпечення дає змогу використовувати відразу декілька алгоритмів реверберації і створювати оригінальне звучання. Засвоєння здобувачами вищої освіти прийомів штучної реверберації доцільно розпочати з найпростіших ефектів із незначним варіюванням лише певних параметрів. Подальше опанування штучної реверберації варто здійснювати засобами програмного забезпечення (зокрема, з допомогою безплатних VST-плагінів) для цифрових звукових робочих станцій.

Ключові слова: штучна реверберація; «згорткова» реверберація; ревербераційний алгоритм; прийом використання штучної реверберації; плагін штучної реверберації

Вступ

Удосконалення технологій у галузі звукорежисури, поширення цифрових приладів оброблення звуку в нашій країні спонукає до активізації їхнього використання у практичній діяльності. Серед поширених технологій дослідження звуку вагоме місце посідає штучна реверберація, алгоритми якої використовуються як у приладах, так і в програмах, якими послуговуються звукорежисери. Відповідно, особливої актуальності набувають дослідження, присвячені систематизації та конкретизації прийомів штучної реверберації в сучасній звукорежисурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Реверберація різних приміщень упродовж тривалого часу була предметом багатьох наукових досліджень у галузі музичної акустики (Н. Ейрінг, Дж. Міллінгтон, У. Себін). Розроблення приладів штучної реверберації вивчалось у галузі музичної електроніки (О. Джуліус, Дж. Деторро). Використання та удосконалення нових алгоритмів реверберації розглядали у працях з інформаційних технологій (Дж. Мурер, Д. Таранов). Творчо-технологічні аспекти використання штучної реверберації у звукорежисурі проаналізували Д. Гібсон (2005), Ю. Козюренко, У. Моллян (2007), Д. Мултон (2000), Б. Овінські (1999), Е. Фернел (2010) та інші. Водночас систематизація прийомів використання штучної реверберації не була предметом актуальних наукових досліджень.

Наукова новизна полягає в уточненні класифікації та систематизації основних сучасних прийомів використання штучної реверберації, а також методичних засад опанування штучної реверберації в процесі професійної підготовки.

Мета статті

Мета статті полягає в систематизації основних сучасних прийомів використання реверберації у звукорежисурі.

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний, мистецтвознавчий та порівняльно-історичний методи. Системно-аналітичний метод використаний для систематизації досвіду штучної реверберації у звукорежисурі, мистецтвознавчий метод застосований для визначення мистецьких завдань у звукорежисурі, а порівняльно-історичний — для конкретизації місця штучної реверберації в історичній ретроспективі та взаємозв'язку зі зміною концепцій побудови простору музичних творів.

Виклад матеріалу дослідження

Розвиток технологій у сфері звукорежисури суттєво вплинув на розширення доступних прийомів та засобів оброблення звуку як в умовах концертної звукорежисури, так і у звукозаписі. Серед нових можливостей у сучасній цифровій звукорежисурі — розроблення новітніх технологій штучної реверберації. Зміст поняття «реверберація» — акустичний процес збереження звучання після закінчення звукового імпульсу або коливання завдяки віддзеркаленню звукових хвиль від поверхонь. Отже, «природна» реверберація функціонує в середовищі, у якому наявні поверхні, від яких звукові хвилі можуть відбиватися. У процесі звукозапису в концертній залі, побудованій за акустично-розрахованим проектом і оздобленій відповідними матеріалами, такі відбивання позитивно впливають на записане звучання. Іноді (коли саме такий ефект і потрібен на записі) у сучасних умовах використовується запис із «природною» реверберацією концертної зали. Коли потрібно розташувати звукові об'єкти в різних віртуальних звукових просторах, реалізовувати інші творчі завдання в процесі зведення або міксування, то економічно недоцільно за сучасних умов здійснювати запис кожного в певній концертній залі з необхідними ревербераційними характеристиками. Із середини минулого століття здебільшого використовується саме штучна реверберація, адже набагато простіше отримати звучання з мінімальною реверберацією (або взагалі без неї) і вже потім з допомогою штучного ревербератора зробити його «живішим», ніж домогтися належного рівня підготовки приміщення чи здійснити звукозапис у такому приміщенні. Відповідно, штучна реверберація — це створена апаратним чи програмним шляхом імітація різних ревербераційних процесів (зокрема, таких, які функціонують у реальних концертних залах).

Сьогодні розроблення сучасних цифрових ревербераторів (як апаратних приладів та комп'ютерних підпрограм (плагінів) характеризується певною стагнацією, без нових досягнень у галузі ревербераційних алгоритмів (математичних моделей) (Browne, 2001). У цій сфері склалася досить суперечлива ситуація: з одного боку, в звукорежисурі використовуються «аналогові» прилади, виготовлені понад пів століття тому (наприклад, пружинні ревербератори в електрогітарних комбопідсилювачах), разом із «цифровими», які функціонують як у апаратному вигляді, так і у програмному; з іншого — жоден із цих ревербераторів, які працюють на алгоритмах, розроблених у минулому столітті, не створює реверберацію, яку неможливо було б відрізнити від природної. Сучасні пошуки математичних моделей спрямовані саме на «відтворення» природної реверберації в різних приміщеннях. Серед сучасних прикладів штучної реверберації цікавим є так звана «згорткова» (імпульсна) реверберація, що оперує поняттям дискретної згортки. Дискретне перетворення Фур'є згортки імпульсної характеристики фільтра і вхідної послідовності дорівнює добутку спектра вхідної послідовності й дискретного перетворення Фур'є імпульсної характеристики. «Згортка» в часовому відрізку еквівалентна помноженню у частотному відрізку. Ця властивість якраз і використовується для розроблення «згорткових» або конволюційних ревербераторів, адже пряма згортка може бути виконана як з імпульсної характеристики якогось апаратного ревербератора, так і з імпульсної характеристики, записаної в якомусь реальному приміщенні. Цей спосіб забезпечує досить правдоподібні результати й набув певного поширення з початку XXI століття. Після отримання імпульсних характеристик слід створити у визначеній смузі частот імпульсний сигнал, подібний функції Дірака (δ -імпульс), і залучити його до випробуваної системи і зафіксувати вихідний сигнал. Отриманий відгук і буде імпульсною характеристикою цієї системи (Browne, 2001). Підставляючи значення відліків отриманої імпульсної характеристики у формулу дискретної згортки, можна дістати точну імітацію властивостей обраної системи (за умови лінійності цієї системи). Сучасні методи отримання імпульсних відгуків приміщень використовують метод деконволюції (інверсної фільтрації) — створення імпульсного відгуку на основі використання спеціальних шумових послідов-

ностей, а ковзний тон сприяє відновленню джерела як тестового сигналу. За інформацією записаного відгуку приміщення можна відфільтрувати гармонійні спотворення, адже вони будуть завжди розміщуватися на частотах вище тестового сигналу, а реверберація — нижче (через зростання частоти за часом). Крім того, для поліпшення співвідношення сигнал / шум можна збільшити амплітуду низько-частотної частини тестового сигналу і врахувати це в процесі деконволюції. Доцільно звернути увагу на те, що сучасні обчислювальні засоби здійснюють цю процедуру з винятковою точністю, що здебільшого і забезпечує відповідність звучання такої реверберації, наприклад, параметрам того приміщення, імпульсну характеристику якого вона імітує. Водночас кількість операцій множення і додавання значно зростає. Наприклад, для згортання сигналу завдовжки 1 с зі стандартною імпульсною характеристикою приміщення завдовжки 2 с і частоті дискретизації 44.1 кГц, кількість операцій множення / складання становить приблизно $3,89 \times 10^9$, а в сучасних студійних умовах оперують сигналами з частотою дискретизації 192 кГц і вище, відповідно, використання прямої згортки є неможливою за необхідності оброблення сигналу в реальному часі. Для розв'язання завдання прискорення та спрощення цього процесу у блоках використовується згортка в частотній частині з допомогою швидкого перетворення Фур'є. Застосування згаданого алгоритму зменшує обсяг обчислень і обробляє сигнали за часом, близьким до реального. Впровадження такої моделі реверберації сприяло появі апаратних та програмних «згорткових» ревербераторів із високою вартістю, але низьким рівнем варіабельності (з майже незмінними параметрами). Окрім того, на початкових етапах розроблення цієї технології у ній також наявні недоліки:

- 1) імпульсна характеристика відповідає тільки одному варіанту розміщення джерела звуку і слухача — очевидно, що неприродність звучання буде помітна для просторово розподілених уявних («віртуальних») джерел звукового сигналу, наприклад, ударної установки або хору;
- 2) уявне приміщення трактується як стаціонарна, інваріантна система, що практично неможливо;
- 3) труднощі створення бібліотек імпульсних характеристик;
- 4) найдосконаліші моделі класичних алгоритмічних ревербераторів (наприклад, такі як «Lexicon 480L») не поступаються «згортковим».

Водночас можливість використати згортки кращих концертних зал або найкращих ревербераторів у звукорежисурі розглядається як значна перевага «згорткової» реверберації. Окрім того, на сучасному етапі у згорткових ревербераторах можливо видозмінювати наявні імпульси для досягнення потрібного звучання реверберації. Найпростішою модифікацією, що зменшує час реверберації, є вкорочення імпульсу, складнішою — його «розтягування» («stretching»). Значна кількість сучасних ревербераторів варіюють відносний рівень ранніх і пізніх відбивань, а також затримання ранніх. Вважається, що для вдалої реверберації перші ранні відбивання мають приходити до слухача через 15-20 мілісекунд після прямого звуку, а сумарна потужність ранніх відбивань (в діапазоні 15-50 мілісекунд) має складати приблизно 6 дБ від потужності прямого сигналу.

Фільтрація імпульсу впливає на тембр реверберації. У загальному випадку фільтрація залежить від часу: застосовуючи до різних частотних смуг імпульсу амплітудні огинаючі, можна змінити швидкість загасання (ступінь демпфування) на різних частотах.

Важливим параметром реверберації є щільність відбивань у часі разом із випадковою всеспрямованістю їхнього приходу. Цей параметр також називається дифузністю реверберації. Для збільшення щільності можна додати до наявного імпульсу штучно модельовані відбивання або продублювати всі відбивання імпульсу з певною фільтрацією.

Інший важливий параметр — частка бічних відбивань («латеральність»). Якщо відбивання приходять з того ж просторового напрямку, що і прямий звук, то вони можуть спотворювати спектр звуку і вмикати «гребінчасту фільтрацію» («comb filtering»). Відбивання, які незалежно приходять з бічних напрямків, навпаки підвищують природність звучання, збільшуючи ефект «обволікання» («envelopment») акустичним середовищем. Застосовують також звукорежисерський прийом, коли під час панорамування прямого сигналу в одну частину стереобазиса, штучна реверберація панорамується в іншу.

Реверберація реальних приміщень практично лінійна, оскільки розміри приміщення не змінюються, відповідно вона може бути досить точно описана згортком із відповідним імпульсом. Однак у разі заповнення зали глядачами може з'явитися певна випадковість параметрів реверберації в часі. Такої випадковості можна домогтися, змінюючи параметри імпульсу в часі або нелінійно обробляючи отриману штучну реверберацію. Можна застосувати випадкові зміни рівня, динамічну обробку або навіть модуляцію частоти. Не всі нелінійні модифікації будуть звучати натурально, але значна їхня частина може використовуватися як додаткові виражальні засоби або спецефекти у звукорежисурі. Наприклад, модуляцію реверберації за висотою не можна застосовувати для записів ролялю, адже це темперованийий

музичний інструмент, без модуляцій і вібрато. Однак той же прийом у низці випадків добре «прозвучить», якщо його застосувати до каналу вокалу або групи струнних.

Очевидно, що звучання «згорткових» ревербераторів визначається насамперед завантаженими в них імпульсами (приміщень або ревербераторів) і їхніми засобами з модифікації цих імпульсів, а алгоритм «застосування» реверберації в них використовується практично один і той же.

Відповідно, виникає необхідність проаналізувати основні прийоми використання штучної реверберації в сучасній звукорежисурі. Передусім, необхідно умовно розмежувати прийоми, які походять із концертної індустрії і використовуються саме у звукорежисурі в режимі реального часу, а також прийоми, які використовуються в процесі зведення звукозаписів. Сучасні цифрові технології дають змогу використовувати у концертній звукорежисурі такі ефекти реверберації, які раніше потребували значного часу на розрахунок і могли бути використані лише у процесі зведення звукозапису. Окрім того, прийоми використання штучної реверберації змінювалися історично, що було пов'язане, передусім, з розвитком технологій та запровадженням у виробництво відповідних приладів (середина минулого століття), розробленням та впровадженням ревербераційних алгоритмів (остання чверть минулого століття), а також удосконаленням програмного забезпечення та зростанням обчислювальних можливостей комп'ютерної техніки (початок ХХІ ст.).

Технологічні та стильові аспекти використання різних видів штучної реверберації корелюють зі зміною «статусу» виконавців у історичній ретроспективі. З початку 60-х років виконавці у звуковому просторі абстрагувалися від слухачів і були для них майже «недосяжними». Цей процес додатково підкреслювався використанням реверберації у значних просторах («Chamber»), але поступове зниження вартості технологій у галузі звукорежисури та їхній активний розвиток і поширення посприяли проведенню звукозапису музичних творів багатьох виконавців. Відомі співаки, хоча набувають популярності, але наближаються до слухача. Підкреслюється цей факт використанням листової реверберації з помітно меншим часом («Plate»). Подальша еволюція музичної індустрії, поширення нових мультимедійних технологій (поява музичного телебачення) знову модифікує «статус» виконавців: слухач опиняється ніби не лише прямо перед виконавцями, а ніби між ними, що підкреслюється реверберацією дуже малого простору («Room»), причому як спецефект використовується також і дуже «довга» реверберація, однак переважає саме коротка.

Доцільно схарактеризувати основні прийоми використання штучної реверберації в сучасній звукорежисурі.

1. Використання реверберації для створення звукової перспективи. Штучна реверберація (одного або різних видів) додається до звукових об'єктів. Ще в умовах «аналогової» звукорежисури започаткували використання кількох різновидів реверберації, детермінованих часом реверберації: 1) «room» — «коротка» реверберація для створення ближнього плану; 2) «plate» — ефект листової реверберації для створення середнього плану; 3) «hall» — «довга» реверберація для створення дальнього плану. У середині минулого століття в концертній звукорежисурі використовувався єдиний прилад штучної реверберації, а плани створювалися різним співвідношенням обробленого й необробленого ревербератором сигналу індивідуально на кожному каналі. Основною закономірністю можна вважати: збільшення реверберації, яка використовується для конкретного звукового об'єкта, віддаляє цей об'єкт від слухача у вторинному звуковому просторі. Водночас для досягнення спільності простору, зазвичай, використовується єдиний тип «короткої» реверберації («room»), який застосовують для всіх звукових об'єктів.

2. Використання реверберації для обробки бек-вокалу. Традиційно на всіх вокальних каналах використовується обробка ревербератором. Насамперед це пов'язане з тим, що між співаком і мікрофоном відстань незначна й реальний простір навколо (навіть якщо це концертна зала) з таким розташуванням мікрофонів передати практично неможливо. Для соло- та бек-вокалів, зазвичай, використовується один і той самий ефект штучної реверберації, однак трапляються випадки, коли в загальному звучанні соло-вокал втрачає яскравість на фоні бек-вокалу. Використання для бек-вокалу тієї ж штучної реверберації, але з дещо більшим часом дає змогу віртуально віддалити цю партію, зберігаючи певну її єдність із соло. Як правило, у поєднанні з частотним обробленням (наприклад, зменшення високочастотної складової сигналу) такий прийом особливо результативний.

3. Використання реверберації на send delay (послідовна обробка дилею ревербератором). Дилей як один із поширених приладів часової обробки сигналу створює повтори сигналу, у якому можна налаштувати кількість повторів, час між ними та їхнє «затухання». Водночас такі різкі однотипні повтори можуть погіршити сприймання інших звуків, але використання обробки дилею ревербератором (з невеликим часом) надасть повторам яскравості, а також знизить їхній вплив на «розбірливість». Окрім

того, такий прийом «розташовує» дилей ніби в певному звуковому просторі, що позитивно впливає на звукову перспективу. Також використання штучної реверберації у поєднанні з іншими ефектами часової обробки сигналу може розглядатися як спецефект і навіть складати певну «партію» у процесі аранжування музичних творів сучасних музичних стилів (наприклад, ambient).

4. Використання реверберації для «пом'якшення» звучання деяких партій музичних інструментів. Штучна реверберація, що імітує дуже маленький простір (зазвичай, «Room») з невеликим часом, дещо «пом'якшує» звучання музичних інструментів, зокрема, таких, для яких традиційно реверберація взагалі не використовувалася (наприклад, бас-гітара). Нетривалий час реверберації робить її малопомітною у загальному звучанні, однак, партія вже не сприймається як зовсім «суха». Варіювання часу реверберації разом із динамічним обробленням суттєво моделює сприйняття «атаки» у звучанні музичного інструмента.

5. Використання реверберації для оброблення різних однотипних сигналів. Йдеться про ситуації, коли здійснюється звукоорежисура дуету вокалістів або будь-яких музичних інструментів. Схожі за змістом, але різні по суті, сигнали потребують власний підхід до оброблення штучною реверберацією. Схожі сигнали часто сильно різняться за тембром. Різна реверберація зробить такі сигнали ще контрастнішими. Наприклад, можна створити ілюзію, що два мікрофони розміщені в різному оточенні. В умовах концертного виконання різниця в обробленні сигналів має бути помітною, але не разуючою, адже значні відмінності в реверберації можуть навпаки погіршити сприйняття музичного твору.

6. Використання двох ефектів реверберації для оброблення партії соло (вокалу або музичного інструмента). Штучна реверберація одного або кількох близьких між собою різновидів додається на канал соло (вокалу або музичного інструмента). Налаштування кожного з ревербераторів мають відрізнятися: встановлюється дещо інший час спаду, інтенсивність (зміни налаштувань мають бути не кардинальними, але помітними). Оброблений ревербераторами сигнал за панорамою розміщується не по центру, а дещо лівіше і правіше, потім ці оброблені сигнали обробляються сатуратором або емулятором магнітної стрічки та поєднуються між собою. Виконані дії створюють оригінальний ефект стереореверберації. Соло збереже простір у центрі, не втратить виразності, але водночас набуде необхідного об'єму і моносумісності.

7. Використання двох ефектів реверберації в обробленні різних барабанів. Ефект штучної реверберації, наприклад, для малого (робочого) барабана використовується паралельно з ревербератором на загальному каналі усієї барабанної установки — доволі поширений прийом у обробленні барабанів. Він виокремлює малий барабан на тлі всієї установки і допомагає йому стати помітнішим у загальній звуковій картині. Найдоцільніше використовувати цей прийом у роботі з акустичними ударними, в яких для робочого барабана використовуються два мікрофони — верхній і нижній. Оброблення звуку від нижнього мікрофона щільно і яскраво виділяє робочий барабан. Для реалізації цього прийому потрібно паралельно до необробленого сигналу від нижнього мікрофона робочого барабана також обробити його послідовно дилеєм із затримкою приблизно 7-15 мілісекунд, а далі — ревербератором (із незначним часом реверберації), відповідно до особливостей музичного твору. Далі, комбінуючи звук необробленого нижнього мікрофона та обробленого у різних пропорціях, важливо домогтися, щоб робочий барабан «злився» з усією установкою, але здобув чіткий високочастотний акцент (від звучання струн). Цей самий прийом можна застосувати і до томів. Сигнал від мікрофонів кожного тому варто обробити окремим ревербератором, в яких варто послабити пізні відбивання і посилити ранні, потім потрібно комбінувати сигнали томів так, щоб кількість реверберації становила орієнтовно 10%.

В умовах активного розвитку та удосконалення процесу професійної підготовки звукоорежисерів, а також значної стильової диференціації в музичному мистецтві, очевидно, що наразі використовується чимало різних оригінальних прийомів штучної реверберації. Пошук і добір конкретних прийомів для визначеного музичного твору, засобів їхньої реалізації є результатом пошуків і досвіду кожного звукоорежисера. Окрім того, досягти одного і того ж «творчого» результату у звукоорежисурі можливо різними «технічними» засобами та рішеннями.

У процесі професійної підготовки використання штучної реверберації доцільно розпочинати зі знайомства з основними різновидами реверберації («Room», «Plate», «Spring», «Hall» тощо) та тим, як на одному і тому ж сигналі «звучать» різні ефекти реверберації. Як звуковий матеріал для здобувачів вищої освіти краще використовувати імпульсні джерела (наприклад, поодинокі удари («shoot») барабанів), адже вони сприяють усвідомленню характеру реверберації. Згодом можна використовувати для цього власний голос. Вагомим значення набуває попередній досвід (передусім, слухацький) здобувачів освіти та їхня здатність «уявляти» звук. Відвідування заходів у спеціально спроектованих

для цього концертних залах формує в здобувачів освіти власні показники «оптимальної реверберації», наприклад, для музичних творів у виконанні симфонічного оркестру. Водночас прослуховування звукозаписів музичних творів певного стилю формує «референсне» звучання для конкретного музичного стилю, зокрема, і «кількість» реверберації, яка використовувалася у процесі зведення. Варіювати на початковому етапі доцільно лише основні параметри, зокрема час реверберації. На цьому етапі може бути використаний навіть «аналоговий» процесор звукових ефектів, бо в найпростіших моделях представлено основні різновиди штучної реверберації та регульований її час. Доцільно використовувати також «вбудовані» до цифрової звукової робочої станції плагіни реверберації.

Серед безплатних VST-плагінів штучної реверберації на початковому етапі професійної підготовки можна схарактеризувати декілька доступних для опанування та широко вживаних: «Abstract Chamber», «AlgorVerb», «Valhalla Supermassive», «Classic reverb 8X», Ambient Reverb.

З-поміж складних безплатних VST-плагінів штучної реверберації на пізніших етапах професійної підготовки можна виділити такі, які дають змогу регулювати чимало параметрів реверберації й надавати звукорежисеру значну свободу творчості: «MConvolutionEZ», «Convology XT», «SIR» «Reverberate LE», «Halls Of Fame 3 Free».

В умовах сучасного розвитку інформаційних технологій і цифрового оброблення звуку доступними є різні засоби (як апаратні, так і програмні), що сприяють опануванню штучної реверберації. До більшості сучасних VST-плагінів виробники створюють навчальні відео для опанування інтерфейсом та засвоєння можливостей конкретного продукту. Їх можна розглядати як важливий і корисний засіб усвідомлення початківцями особливостей штучного ревербератора та його значення у звукорежисурі.

Висновки

Розвиток сучасних цифрових технологій у галузі звукорежисури, впровадження алгоритмів моделювання імпульсних характеристик приміщень суттєво вплинули на можливості використання штучної реверберації у звукорежисурі. У практиці оброблення звуку напрацьовано значну кількість ефективних прийомів використання штучної реверберації для реалізації різних творчих завдань звукорежисури. Історично різновиди штучної реверберації використовувалися на різних етапах розвитку звукозапису. На сучасному етапі програмне забезпечення використовує одразу декілька алгоритмів реверберації і формує оригінальні звучання у сучасній музиці. У процесі засвоєння здобувачами вищої освіти прийомів штучної реверберації варто розпочати з найпростіших ефектів реверберації, які можуть варіювати лише деякі параметри. Подальше опанування штучної реверберації доцільно здійснювати через програмне забезпечення (зокрема, безплатні VST-плагіни), яке змінює чимало показників. На завершальному етапі опанування ефектами штучної реверберації доцільно здійснювати з допомогою сучасних згорткових (конволюційних) ревербераторів. Позитивно на спроможність використання штучної реверберації впливає накопичення слухацького досвіду музичних творів як у концертних залах, так і звукозаписів.

Подальші наукові пошуки в окресленій галузі доцільно спрямувати на розроблення технологій поєднання ревербераційних алгоритмів та методики їхнього використання в сучасній звукорежисурі.

References

- Browne, S. (2001). *Hybrid Reverberation Algorithm Using Truncated Impulse Response Convolution and Recursive Filtering* [Abstract of a Master's Research Project, University of Miami]. CiteSeerX. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.127.67&rep=rep1&type=pdf>
- Farnell, A. (2010). *Designing Sound*. The MIT Press.
- Gibson, D. (2005). *The Art of Mixing* (2nd ed.). [Artistpro.
- Moulton, D. (2000). *Total Recording*. KIQ Productions.
- Moylan, W. (2007). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording* (2nd ed.). Focal Press.
- Owsinski, B. (1999). *The Mixing Engineer's Handbook*. Artistpro.

Стаття надійшла до редакції 31.07.2021

ПРИЁМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОЙ РЕВЕРБЕРАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЗВУКОРЕЖИССУРЕ

Корякин Алексей Алексеевич
*Кандидат педагогических наук, старший преподаватель,
Сумской государственной педагогической университет
имени А. С. Макаренко,
Сумы, Украина*

Цель статьи заключается в систематизации основных современных приемов использования реверберации в звукорежиссуре. Для реализации цели использованы методы: системно-аналитический, искусствоведческий и сравнительно-исторический. Научная новизна заключается в уточнении классификации и систематизации основных современных приемов использования искусственной реверберации, а также овладении методических основ искусственной реверберации в процессе профессиональной подготовки. Основные результаты и выводы исследования. Эволюция цифровых технологий в области звукорежиссуры, введение реверберационных алгоритмов способствовали активному использованию искусственной реверберации, в частности «свёрточной» реверберации с современным реверберационным алгоритмом. В статье рассмотрены приемы искусственной реверберации для создания звуковой перспективы; для обработки back-вокала и дилея; для «смягчения» звучания определенных партий музыкальных инструментов; для обработки различных однотипных сигналов; для обработки партии соло с двумя эффектами реверберации. Определенные разновидности искусственной реверберации использовались на различных этапах развития музыкальной индустрии. Современное состояние развития программного обеспечения позволяет использовать сразу несколько алгоритмов реверберации и создавать оригинальное звучание. Усвоения соискателями высшего образования приемов искусственной реверберации целесообразно начать с самых простых эффектов с незначительным варьированием определенных параметров. Дальнейшее освоение искусственной реверберации следует осуществлять с использованием средств программного обеспечения (в частности, при помощи бесплатных VST-плагинов) для цифровых звуковых рабочих станций.

Ключевые слова: искусственная реверберация; «свёрточная» реверберация; реверберационный алгоритм; прием использования искусственной реверберации; плагин искусственной реверберации

TECHNIQUES FOR USING ARTIFICIAL REVERBERATION IN MODERN SOUND ENGINEERING

Oleksii Koriakin
*PhD in Education, Senior Lecturer,
A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University,
Sumy, Ukraine*

The purpose of the article is to systematise the main modern methods of using reverberation in sound engineering. To achieve the goal, the following methods were used: systematic and analytical, art studies, comparative and historical. The scientific novelty consists in clarifying the classification and systematisation of the main modern methods of using artificial reverberation, as well as mastering the methodological foundations of artificial reverberation in the process of professional training. The main findings and conclusions of the study. The evolution of digital technologies in the field of sound engineering, the introduction of reverb algorithms contributed to the active use of artificial reverberation, in particular “convolution” reverb with the most modern reverb algorithm. The article considers artificial reverberation techniques for creating a sound perspective; for processing back vocals and delay effect; for “softening” the sound of certain parts of musical instruments; for processing various signals of the same type; for processing a solo part with two reverb effects. Certain types of artificial reverberation were used at different stages of the music industry development. The current state of software development makes it possible to use several reverberation algorithms at once and create an original sound. It is advisable for higher education students to start learning the artificial reverberation techniques with the simplest effects with a slight variation of only certain parameters. Further mastering of artificial reverberation should be carried out using software tools (in particular, free VST plug-ins) for digital audio workstations.

Keywords: artificial reverberation; “convolution” reverberation; reverberation algorithm; artificial reverberation technique; artificial reverberation plug-in



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247374

УДК 378.018.43:004.032.6]:37.011.3:78-057.87

**ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ
ДИСТАНЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ
В МУЗИЧНІЙ ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ**

Кречко Наталія Михайлівна
Заслужена артистка України, доцент,
ORCID: 0000-0002-0464-2911,
e-mail: natali3386@gmail.com,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — проаналізувати можливості та перспективи дистанційних інформаційно-комунікаційних технологій та використання «хмарних» ресурсів в освітній практиці музикантів. Методи дослідження — вивчення літературних джерел з указаної тематики, узагальнення власного педагогічного досвіду в умовах дистанційної освіти, спостереження щодо результатів тих чи інших форм застосування інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ) та хмарних технологій (Cloud Technology) в широкому спектрі освітньої сфери. Новизна статті — диференційований аналіз методів упровадження інформаційно-комунікативних технологій та Cloud Technology в навчальний процес музичної освітньої практики та висвітлення як проблемних, так і перспективних елементів цього процесу. Висновки. На основі аналізу методів застосування інформаційно-комунікативних онлайн-технологій робиться висновок, що вони не замінюють безпосереднього контакту з викладачем, але можуть бути корисними як додаткові теоретично-практичні заняття, консультації, елементи контролю організації самостійної роботи студентів, засоби розширення комунікативних фахових можливостей, а також спонукати до пошуку нових креативних рішень на шляху реалізації художньої ідеї. Визначається роль нових форм презентації музичного продукту завдяки ІКТ технологіям, що підвищує інтерес до академічного хорового мистецтва.

Ключові слова: музична освіта; інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ); хор; хормейстер

Вступ

У сучасних реаліях обмеження особистого контакту та вимушеної самоізоляції внаслідок пандемії надзвичайно швидко активізувався процес передачі інформації в електронному форматі. Він доповнився активним розвитком онлайн-зв'язку, який став широко застосовуватися, замінюючи собою безпосереднє спілкування. Навчальні заклади, що повинні були знайти спосіб продовжити навчальний процес у складних реаліях сьогодення, стали певним фарватером активного застосування цих методів. Викладачі опанували й застосовували нові технології як у форматі лекційно-теоретичного матеріалу, так і в процесі різноманітних практичних занять. Саме адаптувати практичні заняття до дистанційної освіти виявилось досить складним завданням. На музичній освіті передусім позначилися всі нюанси, пов'язані з цим процесом, адже музичне мистецтво є звуковим, і це висуває високі вимоги до всіх учасників навчального процесу щодо контролю якості звучання. Статтю присвячено аналізу можливих методів застосування сучасних дистанційних та інформаційних технологій у музичній освіті та їх інтеграції в класичну систему виховання музиканта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми дистанційної освіти активно висвітлюються у наукових публікаціях, але якщо звернути увагу на музичний напрям освітньої практики, то таких досліджень значно менше. Наприклад, О. С. Афоніна (2012) описує дистанційні курси низки теоретичних музичних предметів; Л. Васильєва (2017) звертається до дисципліни «Аналіз музичних форм», окреслюючи елементи дистанційної освіти; Л. Гаврілова (2017) представляє в дистанційному форматі курс «Історія музичного мистецтва України». Важливі проблеми, властиві саме підготовці музикантів-виконавців, які пов'язані з формуванням індивідуальної технічної та художньої майстерності музиканта, розкриває в своїй статті А. А. Бондаренко (2020). Т. А. Вакалюк (2013) аналізує розвиток інформаційних технологій і перенесення вже відомих платформ Moodle та Blackboard у хмарні сховища; В. П. Олексюк (2015) підкреслює доступність та якість навчальних ресурсів завдяки хмарним сервісам Google Apps; А. О. Харук (2015) звертає увагу на розвиток мобільності навчання студентів, активізації

їхньої самостійної роботи завдяки певним перевагам використання сучасних технологій і підкреслює необхідність інноваційних форм організації освітнього процесу; Р. М. Горбатюк та О. І. Потапчук (2016) зазначає як позитивні, так і проблемні фактори, зокрема збереження персональних даних, залежність від якості мереж, платність послуг; Я. В. Топорівська (2018) аналізує можливості хмарних технологій у практичній навчальній сфері майбутніх педагогів-музикантів. Наявність цих цікавих і ґрунтовних публікацій лише підкреслюють необхідність таких наукових досліджень. Аналіз різних аспектів дистанційних режимів онлайн спілкування, використання «хмарних» ресурсів передачі та збереження інформації, їх поєднання з традиційними методами музичної освіти є не тільки актуальною, але й дуже перспективною темою досліджень, адже цей процес продовжує стрімко розвиватися.

Наукова новизна статті полягає в аналізі методів застосування інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ) та хмарних технологій (Cloud Technology) в музичній освіті з диференціацією проблем їх упровадження в систему індивідуальних і групових практичних занять.

Мета статті

Мета статті — проаналізувати можливості та перспективи дистанційних інформаційно-комунікативних технологій та використання «хмарних» ресурсів в освітній практиці музикантів. Для визначення ефективної сфери застосування цих ресурсів необхідно проаналізувати специфіку освіти музиканта-виконавця та методи формування необхідних професійних навичок.

Виклад матеріалу дослідження

Для освітньої практики загалом та музичної освіти зокрема методи отримання інформації, її трансформації та передачі є ключовими. Зосереджуючись на освітній сфері, для послідовності нашого аналізу варто виділити два великі блоки: інформаційно-комунікативні технології (ІКТ) та хмарні технології (Cloud Technology).

Інформаційно-комунікативні технології вражають широким спектром можливостей та сфер їх використання. Вважаємо доречним виділити онлайн-зв'язок в режимі конференцій, який під час карантинних обмежень допоміг частково замінити «живе» спілкування й набув значного поширення. Серед сервісів, що використовуються для проведення вебінарів та різних конференцій, можна виділити Uberconference, Zoom, GoToMeeting. Спілкування в режимі онлайн-конференції має багато переваг: одночасне долучення до обговорення проблеми великої кількості спікерів та слухачів; організація зв'язку з різними регіонами країни та міжнародне спілкування; можливість паралельно робити демонстрації візуальної інформації різного типу (графіки, схеми, тексти, фото, відеозаписи, тощо). Але цей процес має певну специфіку. Використовуючи будь-який пристрій для передачі інформації, ми залежимо від якості цього гаджета й від швидкості мережі інтернет. Треба зауважити, що навіть використання високоякісних периферійних пристроїв і стабільний інтернет-зв'язок не дозволяють уникнути деякого спотворення звуку й ефекту певної «затримки».

Звернемося до короткого аналізу можливостей інформаційних хмарних технологій (Cloud Technology). Вони надзвичайно корисні для збереження та передачі великого обсягу інформації і стали активно входити в наше життя в XXI ст. В освітній практиці варто виділити, як найбільш поширені, сховища файлів Dropbox та Google Docs. Завдяки їхнім можливостям ми можемо ділитися та обмінюватися відео, аудіо та текстовими файлами з великими групами людей. Завантажуючи в «хмару» масив інформації, ми можемо не займати пам'яті комп'ютера, планшета або телефона й водночас мати доступ до необхідних файлів. Ці можливості все ширше входять в наше життя й усе активніше використовуються навчальними закладами.

Зробивши невеликий аналіз сучасних інформаційних комунікативних і хмарних технологій, варто звернутися до питання доцільності їхнього використання саме в музичній освіті.

Базові музичні дисципліни можна розділити на групу практичних та індивідуальних занять та групу музично-теоретичних предметів. Музично-теоретичні дисципліни, що базуються на лекційних формах занять, легше трансформувалися в систему дистанційної освіти. Тоді як адаптація практичних занять, пов'язаних зі звуковим процесом у форматі онлайн конференцій, виявилася дуже складним завданням для викладачів і студентів. Проблема має кілька важливих складників.

1. Втрата певної якості звучання, тембральних характеристик та деяка затримка звуку під час онлайн спілкування, що ускладнює оцінку професійного результату заняття.

2. Відсутність тісної психологічної взаємодії безпосереднього контакту між педагогом та учнем, яка пов'язана з обміном певного енергетичного потенціалу.

3. Необхідність під час занять чітко контролювати м'язові дії студента, які є частиною професійних технічних навичок музиканта, що в дистанційному форматі досить складно.

Навіть при використанні для онлайн-конференцій пристроїв високої якості фокус об'єктива буде зафіксовано в певному положенні, що дозволяє бачити роботу студента тільки в одному ракурсі. Це обмежує візуальний контроль постави, деталі рухів тощо. Аналізуючи проблеми практичної сфери процесу музикування в освітній практиці, варто процитувати А. Бондаренко (2020), що в своїй статті детально розглядає цей аспект саме в процесі індивідуальних занять з фаху: «...викладач повинен звертати увагу не тільки на кінцевий результат — звучання музичного твору, виконуваного учнем (студентом), але й контролювати діяльність усієї опорно-рухової системи учня під час музикування... такі коригування, в залежності від конкретної ситуації, можуть бути потребувати особистого показу викладачем або навіть певного тактильного контакту викладача й учня...» (с. 70).

Якщо звернутися до практики занять у музичних колективах (оркестри, хори, інструментальні або вокальні ансамблі), то необхідно зазначити ще один важливий складник — безпосередню слухову та візуальну взаємодію між усіма виконавцями в процесі колективної роботи, яка стає ще одним проблемним елементом. Складний процес колективного музичного виконавства в основі своїй базується на різних рівнях безпосередньої постійної комунікації з метою контролю якості звуку та чіткості виконання технічних завдань.

У першій частині статті ми проаналізували низку проблем, що ускладнюють застосування в музичній освіті насамперед інформаційних онлайн технологій. Але варто звернутися й до аналізу певних переваг і нових можливостей завдяки сучасним інформаційним технологічним процесам.

Доступ до інформації саме в хмарних сховищах дає можливість мобільно користуватися нею в будь-якому куточку світу. Високоякісний контент (відео, фото, аудіо) займає багато «пам'яті» гаджетів, і головною перевагою хмарного сховища стає те, що за наявності інтернету доступ до такої інформації музикант може мати будь-де і будь-коли. Дуже зручно завжди мати нотний архів власної програми, який можна роздрукувати для прослуховування чи як необхідний додаток до поданих документів. Там може зберігатися необхідний контент виконавця або творчого колективу, що дасть змогу представити своє резюме, відео виступів, творчі досягнення для прослуховування, конкурсу, співбесіди, навіть якщо нагода такого представлення з'явилася ситуативно. Такі можливості підвищують мобільність професійної комунікації і в сучасному світі стають просто необхідними, а навчальний заклад повинен готувати студентів до цих реалій.

Також зазначені технології дозволяють поширити нотний матеріал, теоретичну літературу, відео-матеріал, аудіо-файли не тільки між окремими особами, але й між зацікавленими групами. Сервіс Dropbox або Google Docs дозволяє студентському колективу музикантів спільно користуватися документами в хмарному сховищі й мати однаковий доступ до необхідного джерела інформації, наприклад до нот навчальної програми. Викладач може необхідним чином відредагувати нотний або теоретичний матеріал, завантажити його в «хмару» й дати посилання всім учасникам групи на необхідне хмарне сховище. Водночас учасники групи будуть застраховані від певних інформаційних втрат, що виникають в процесі багаторазової пересилки, копіюванні, передачі документів з рук в руки тощо. Цим сервісом також зручно користуватися викладачеві фахових дисциплін (спів, диригування, гра на інструменті...), організовуючи нотну бібліотеку класу викладача, методичні рекомендації, допоміжну фахову літературу. Така інформація може бути сформована відповідно до кожного курсу; будь-який студент класу зможе за необхідності знайти потрібний матеріал.

Інформаційно-комунікаційні дистанційні технології, що стали частиною навчального процесу через систему вебінарів, круглих столів у режимі онлайн-конференцій, незважаючи на вказані проблеми, можуть бути ефективним елементом музичної освіти. Насамперед варто зауважити те, що дистанційне онлайн спілкування розширює професійне інформаційне поле молодих музикантів. Перспектива проконсультуватися, побачити майстер-клас, самому поставити запитання викладачеві чи відомому музикантові, навіть з іншої країни світу, суттєво збільшує професійні можливості студента. Як один із варіантів міжнародної комунікації музикантів доречно буде навести приклад проекту «Міжнародний творчий онлайн-міст "Україна - Світ" пам'яті Миколи Леонтовича», що організував музичний факультет Київського національного університету культури і мистецтв 21 січня 2021 року. Для вшанування пам'яті Миколи Леонтовича вдало поєднали творчі виступи, наукові доповіді та дискусії в спільному онлайн-просторі. Громадські діячі, викладачі, науковці, відомі музиканти з різних країн світу й сту-

денти КНУКіМ могли за кілька годин побачити й почути багато цікавої інформації та поспілкуватися. Такий формат став можливим лише завдяки сучасним інформаційним технологіям в онлайн режимі (ФММ КНУКіМ, 2021).

Якщо звернутися до навчального процесу в музичній освіті, то варто зазначити ефективність Zoom конференції в процесі музично-теоретичного або фахового аналізу. Ця форма може застосовуватися і в індивідуальних заняттях, і в групових (оркестр, хор, вокальний або інструментальний ансамбль). Викладач може провести мінілекцію чи організувати обговорення професійних завдань. Організована між студентами дискусія з тієї чи іншої фахової проблеми активізує аналітичне мислення студентів та спонукає до розвитку вміння професійно та аргументовано доводити свої думки. Такі заняття варто записувати, щоб найбільш вдалі приклади зберігати в хмарному сховищі для майбутніх студентів. Це допоможе їм швидше вивчати поточну програму чи стане професійним поштовхом до науково-аналітичних фахових розвідок.

Онлайн-конференції цілком можливо використовувати для прийому партій учасників хорового/оркестрового колективу або перевірки виконаної самостійної роботи з фаху. Незважаючи на всі можливі вади звуку, викладач зможе перевірити знання музичного матеріалу та рівень технічної підготовки студента.

Дещо іншим форматом використання сучасних інформаційних технологій є запис аудіо-файлів гри на інструменті або співу. Записуючи своє виконання, студент аналізує зразки й намагається обрати кращий варіант для викладача. Такий метод підвищує професійний самоконтроль, спонукає до вдумливої самостійної роботи.

У період карантину багато студентських музичних колективів, не маючи можливості зустрічатися, записували окремі голоси й за допомогою технічних засобів «зводили» їх у спільну звукову вертикаль. Кращі варіанти викладалися в мережу «Інтернет», і таким чином молоді музиканти могли поділитися своїми творчими пошуками. Така практика допомагає учасникам колективу зберегти творчу взаємодію, стимулює їх до фахового вдосконалення й дозволяє реалізовувати певні музичні проекти. Саме на таких засадах Академічним хором студентів КНУКіМ «ANIMA» під час карантинних обмежень було зроблено запис «Мелодії» Мирослава Скорика (Kyiv Academic Anima Choir, 2021). Подібні проекти приносять велику користь студентам-музикантам, урізноманітнюючи їхнє творче навчання в умовах картинних обмежень, і мають безумовне культурно-просвітницьке значення в площині популяризації академічного музикування.

Висновки

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) та хмарні технології (Cloud Technology) стали невід'ємним складником сучасного світу, освітянського процесу і, зокрема, музичної освіти. При всій специфіці застосування цих технологій у музичній освітній і професійній практиці вони мають потужні перспективи і вже наразі дають музикантам нові можливості, розширюючи коло інтересантів, динамізуючи спектр комунікацій та обміну інформації. Застосування Інформаційно-комунікаційних технологій та хмарних технологій вимагає від викладача поглиблення знань у цій сфері й творчого підходу до пошуку методів доцільного впровадження в музичну освітню практику. Сучасні реалії спонукають до активізації комунікативних можливостей та розширення поля інформаційної доступності. Саме тому коректне взаємодоповнення потенціалу новітніх технологій та традиційних ефективних методів навчання може дати поштовх до осучаснення системи музичної освіти. На сьогоднішньому етапі викладачам-музикантам важливо знаходити засоби їх доцільного застосування в навчальному процесі й адаптації до потреб фахового професійного вдосконалення молодих музикантів.

Перспективи подальших досліджень полягають у системному аналізі досвіду викладачів-музикантів у застосуванні Інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) та хмарних технологій (Cloud Technology) в музичній освіті та виявленні нових перспективних методів їхнього використання.

Список використаних джерел

Афоніна, О. С. (2012). Перспективи впровадження дистанційних курсів з музикознавства у навчальний процес Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 85-88.

- Бондаренко, А. А. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, 3(192), 69-72. <https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3-69-72>
- Вакалюк, Т. А. (2013, 1-2 листопада). Можливості використання хмарних технологій в освіті. *Актуальні питання сучасної педагогіки*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Острого (с. 97-99). Гельветика.
- Васильєва, Л. (2017). Досвід формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання технології дистанційного навчання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7, 48-58.
- Гаврілова, Л. Г. (2017). Специфіка розроблення дистанційних курсів з музично-історичних дисциплін. *Інформаційні технології і засоби навчання*, 58(2), 28-37. <https://doi.org/10.33407/itlt.v58i2.1596>
- Горбатюк, Р. М., & Потапчук, О. І. (2016). Методичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*, 47, 147-150.
- Олексюк, В. П. (2015). Застосування віртуальних хмарних лабораторій у процесі підготовки майбутніх учителів інформатики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 2: Комп'ютерно-орієнтовані системи навчання*, 15, 76-81.
- Топорівська, Я. (2018). Хмарні технології у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(39), 128-134.
- ФММ КНУКіМ. (2021, 23 січня). *Міжнародний творчий онлайн-міст «Україна – Світ» пам'яті Миколи Леонтовича, 21.01.2021* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/ODdQ8uPcOkY>
- Харук, А. О. (2015, 28-29 травня). Методика використання хмарної платформи Google Apps Education Edition в освітньому процесі. В *Інформаційні технології – 2015*, Збірник тез II Української конференції молодих науковців, м. Київ (с. 83-84). Київський університет імені Бориса Грінченка. http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf
- Kyiv Academic Anima Choir. (2021, 22 січня). *М. Скорок "Мелодія" / Виконує Академічний хор "ANIMA"* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/muCUEI8evn8>

References

- Afonina, O. S. (2012). Perspektyvy Vprovadzhennia Dystantsiinykh Kursiv z Muzykoznavstva u Navchalnyi Protses Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv. *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 4, 85-88 [in Ukrainian].
- Bondarenko, A. A. (2020). Dystantsiina Osvida Muzykantiv-Vykonavtsiv: Problemy ta Perspektyvy [Distance Education for Musicians-Performers: Problems and Perspectives]. *Imidzh Suchasnoho Pedahoha [Image of the Modern Pedagogue]*, 3(192), 69-72. <https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3-69-72> [in Ukrainian].
- FMM KNUKіM. (2021, January 23). *Mizhnarodnyi Tvorchyi Onlain-Mist «Ukraine – Svit» Pamiati Mykoly Leontovycha, 21.01.2021 [International Creative Online Bridge "Ukraine – World" in Memory of Mykola Leontovych, 21.01.2021]* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ODdQ8uPcOkY> [in Ukrainian].
- Havrilova, L. H. (2017.). Spetsyfyka Rozroblennia Dystantsiinykh Kursiv z Muzychno-Istorychnykh Dystsyplin [Specifics of the Development of Distance Courses for Musical-Historical Disciplines]. *Informatsiini Tekhnolohii i Zasoby Navchannia [Information Technologies and Learning Tools]*, 58(2), 28-37. <https://doi.org/10.33407/itlt.v58i2.1596> [in Ukrainian].
- Horbatiuk, R. M., & Potapchuk, O. I. (2016). Metodychni Aspekty Zastosuvannia Khmarnykh Tekhnolohii v Osvitnomu Protsesi [Methodical Aspects of Application of Cloudy Technologies are in Educational Process]. *Suchasni Informatsiini Tekhnolohii ta Innovatsiini Metodyky Navchannia u Pidhotovtsi Fakhivtsiv: Metodolohiia, Teoriia, Dosvid, Problemy [Modern Information Technology and Innovation Methodology of Education in Professional Training: Methodology, Theory, Experience, Problems]*, 47, 147-150 [in Ukrainian].
- Kharuk, A. O. (2015, May 28-29). Metodyka Vykorystannia Khmarnoi Platformy Google Apps Education Edition v Osvitnomu Protsesi [Methods of Using the Google Apps Education Edition Cloud Platform in the Educational Process]. In *Informatsiini Tekhnolohii – 2015 [Information Technologies – 2015]*, Proceedings of the II Ukrainian Conference of Young Scientists, Kyiv (pp. 83-84). Borys Grinchenko Kyiv University. http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf [in Ukrainian].
- Kyiv Academic Anima Choir. (2021, January 22). *M. Skoryk "Melodiia" / Vykonuie Akademichnyi Khor "ANIMA" [M. Skoryk "Melody" / Performed by the Academic Choir "ANIMA"]* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/muCUEI8evn8> [in Ukrainian].

- Oleksiuk, V. P. (2015). Zastosuvannia Virtualnykh Khmarnykh Laboratorii u Protsesi Pidhotovky Maibutnikh Uchyteliv Informatyky [The Use of Virtual Cloud Laboratories in the Training of Future Computer Science Teachers]. *Naukovyi Chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 2: Kompiuterno-Oriientovani Systemy Navchannia*, 15, 76-81 [in Ukrainian].
- Toporivska, Ya. (2018). Khmarni Tekhnolohii u Navchalnii Diialnosti Maibutnikh Pedahohiv-Muzykantiv [Surface Technologies in Educational Activities of Future Music Academic Pedagogues]. *Naukovi Zapysky Ternopil'skoho Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo [Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies]*, 2(39), 128-134 [in Ukrainian].
- Vakaliuk, T. A. (2013, 1-2 November). Mozhlyvosti Vykorystannia Khmarnykh Tekhnolohii v Osviti [Possibilities of Using Cloud Technologies in Education]. *Aktualni Pytannia Suchasnoi Pedahohiky [Current Issues of Modern Pedagogy]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Ostroh (pp. 97-99). Helvetyka [in Ukrainian].
- Vasyliieva, L. (2017). Dosvid Formuvannia Hotovnosti Maibutnoho Vchytelia Muzychnoho Mystetstva do Vykorystannia Tekhnolohii Dystantsiinoho Navchannia [Experience in Forming the Readiness of Future Music Teachers to Use Distance Learning Technology]. *Pedahohichni Nauky: Teoriia, Istorii, Innovatsiini Tekhnolohii [Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technology]*, 7, 48-58 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 11.10.2021

**ИНФОРМАЦИОННО-
КОММУНИКАЦИОННЫЕ
ДИСТАНЦИОННЫЕ
ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

Кречко Наталия Михайловна
Заслуженная артистка Украины, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать возможности и перспективы дистанционных информационно-коммуникационных технологий и использования «облачных» ресурсов в образовательной практике музыкантов. Методы исследования — изучение литературных источников по указанной тематике, обобщение собственного педагогического опыта в условиях дистанционного образования, наблюдения о результатах тех или иных форм применения информационно-коммуникативных технологий (ИКТ) и облачных технологий (Cloud Technology) в широком спектре образовательной сферы. Новизна статьи — дифференцированный анализ методов внедрения информационно-коммуникативных технологий и облачных технологий (Cloud Technology) в учебный процесс музыкальной образовательной практики и освещение как проблемных, так и перспективных элементов этого процесса. Выводы. На основе анализа ряда методов применения информационно-коммуникативных онлайн технологий делается вывод, что они не заменят непосредственного контакта с преподавателем, но могут быть полезными в качестве дополнительных теоретических и практических занятий, консультаций, элементов контроля организации самостоятельной работы студента, средств расширения коммуникативных профессиональных возможностей, а также побуждать к поиску новых креативных решений на пути реализации художественной идеи. Определяется роль новых форм презентации музыкального продукта благодаря ИКТ технологиям, повышает интерес к академическому хоровому искусству.

Ключевые слова: образование; информационно-коммуникационные технологии (ИКТ); хор; хормейстер

**INFORMATION
AND COMMUNICATION
REMOTE TECHNOLOGY
IN MUSIC EDUCATION
PRACTICE**

Nataliia Krechko
Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the possibilities and prospects of remote information and communication technology and the use of cloud resources in the learning processes of musicians. The research methodology includes studying

the reference list on this topic, generalising their own teaching experience in distance education, and observing the results of various forms of application of information and communication technology and cloud technology in a wide range of academic areas. The scientific novelty of the article is a differentiated analysis of introduction methods of information and communication technology and cloud technology in the educational process of music education practice and coverage of both problematic and promising elements of this process. Conclusions. Based on the analysis of the methods of using information and communication online technology, it was identified that such methods would not replace direct contact with the music teacher but may be useful for additional theoretical and practical classes, consultations, elements of control of unsupervised activities of students, means of expansion of communicative, professional opportunities as well as to encourage the search for new creative solutions to the realisation of an artistic idea. The role of new forms of presentation of a musical product due to information and communication technology is determined, increasing interest in the academic choral art.

Keywords: music education; information and communications technology; choir; choirmaster



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247375

УДК 780.616.432.082.4

**КОНЦЕРТ А-MOLL
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ
С. ЛЮДКЕВИЧА — ВІДНАЙДЕНИЙ
ЗРАЗОК ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ**

Макаревич Андрій Анатолійович

*Концертмейстер, пошукувач,**ORCID: 0000-0002-5290-3194,**e-mail: andreymakar1990@gmail.com,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — проаналізувати історію створення Станіславом Людкевичем трьох концертів для фортепіано з оркестром, зокрема Концерту а-moll; дослідити подальшу виконавську проблематику цього твору; з'ясувати місце Концерту у творчості композитора та його жанрову унікальність. Методи дослідження ґрунтуються на історичному, джерелознавчому та аналітичному методах. Історичний метод дає можливість висвітлити процес роботи С. Людкевича над Концертом а-moll, розглянути наявні розбіжності трактувань щодо кількості творів цього жанру в композиторській спадщині Людкевича та їхні історії написання серед різних наукових праць та у відгуках його сучасників. Джерелознавчий дає змогу виявити шляхи сучасних пошуків, ознайомлення з рукописами всіх творів С. Людкевича в жанрі інструментального, а саме фортепіанного, концерту, кінцевим результатом чого стали редагування віднайденого Концерту а-moll, його підготовка до видання та прем'єрне виконання автором статті. Аналітичний метод дає змогу дослідити особливості тематизму і процесів формотворення, розглянути складну будову Концерту а-moll та поєднання композитором в одному творі двох різних форм: варіаційної та сонатно-симфонічної. Наукова новизна. Уперше системно аналізується Концерт а-moll для фортепіано з оркестром С. Людкевича. З головних результатів і висновків можна: 1) скласти детальнішу картину музичної спадщини С. Людкевича, зокрема його практично невідомого Концерту а-moll як одного з перших зразків жанру інструментального концерту в українській музиці; 2) виявити характерні риси композиторського та піаністичного стилю С. Людкевича; 3) визначити вплив Концерту а-moll на подальшу роботу композитора в жанрі фортепіанного концерту; 4) визначити причини забуття та невідомості двох перших фортепіанних концертів С. Людкевича та важливість їхнього долучення до музичної спадщини композитора та до репертуарного списку піаністів.

Ключові слова: творчість С. Людкевича; жанр сольного інструментального концерту; варіаційна форма; сонатно-симфонічний цикл; варіації для фортепіано з оркестром; Концерт а-moll для фортепіано з оркестром

Вступ

Станіслав Людкевич є одним із найвідоміших та шанованих українських композиторів, життєвий та творчий шлях якого неодноразово досліджували музикознавці. Однак навіть у таких значущих статтях знаходяться музичні твори, які довгий час залишалися малознаними навіть у колах професійних музикантів. Одним із них є Концерт а-moll для фортепіано з оркестром — масштабний концертний твір, який довгий час перебував у небутті. Написаний ще 1917 року (хоча відомо, що Людкевич повертався до роботи над цим твором у 40-х та 50-х роках), Концерт а-moll так і не був виданий ані за життя самого композитора, ані після його смерті.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри значну кількість наукових праць про С. Людкевича та його творчість, усе ж залишається багато нерозв'язаних питань про його концерти для фортепіано з оркестром. У різних джерелах подаються різні дані про їхню кількість: більшість музикознавців (Пеліна, б.д.; Кияновська, 2017; Маслюкова, 2019 та ін.) вказували на те, що С. Людкевич є автором одного фортепіанного концерту і що цей Концерт написано у 1940-і роки, і лише надзвичайно вузькому колу музикантів було відомо про наявність у доробку композитора трьох творів із назвою «Концерт для фортепіано з оркестром» — таку інформацію можна знайти у монографіях «С. Людкевич. Життя і творчість» (Штундер, 2005) та «Фортепіанна творчість С. Людкевича» (Брилинська-Блажкевич, 1999, с. 540-547). Оприлюднена інформація про більшу, ніж загальновідома, кількість написаних С. Людкевичем фортепіанних концертів, не зацікавила українську музичну громаду і не спричинила очікуваного резонансу,

тож обидва Концерти залишалися незаними до наступного їхнього відкриття, яке трапилося наприкінці 2020 року і вслід за яким нарешті відбулися прем'єрні виконання.

Мета статті

Мета статті — проаналізувати історію створення Станіславом Людкевичем трьох концертів для фортепіано з оркестром, зокрема Концерту a-moll; дослідити подальшу виконавську проблематику цього твору; з'ясувати місце Концерту у творчості композитора та його жанрову унікальність.

Виклад матеріалу дослідження

Концерт a-moll було написано в 1917 році. Із життєпису С. Людкевича відомо, що в роки Першої світової війни він був мобілізований до австрійської армії та довгий час перебував у полоні в м. Перовськ (нині Кизилорда, Казахстан). У цей період композитор починає створювати масштабні твори для фортепіано з оркестром. Першим серед них стали Варіації A-dur для фортепіано з оркестром. Станіслав Людкевич розпочав писати їх ще у 1912 році у Львові, а закінчив вже в Перовську 1916-го, про що свідчить дата на рукописі партитури: 1912–1916 рр. Написані на оригінальну тему, Варіації до сьогодні залишаються невиданими та ніколи не виконувалися, їхній рукопис зберігається в музеї С. Людкевича (колишньому будинку композитора) у м. Львів. У каталозі творів С. Людкевича, складеному З. Штундер, зазначений ще один твір для фортепіано з оркестром — «Молодіжний фортепіанний концерт», написаний у 1958 році. Однак його рукопис не вдалося відшукати.

Того ж 1916 року С. Людкевич зробив першу спробу написати саме фортепіанний концерт. Результатом цієї роботи стали дві повністю завершені частини Концерту d-moll, рукопис яких зберігся у вигляді клавіру. Ймовірно, що С. Людкевич був невдоволений якістю роботи над твором і відмовився від продовження праці, переключивши свою увагу на створення іншого Концерту a-moll, який завершив вже наступного 1917 року. Можливо, третю частину Концерту d-moll було просто втрачено. На це вказують кілька причин. Насамперед друга частина Концерту закінчується рівно знизу сторінки, де наступної вже немає, а сам рукопис Концерту не виглядає незакінченим, без авторських виправлень, закреслень, пропусків тактів та ін., як зазвичай буває у композиторських «робочих» ескізах. По-друге, музичний матеріал і форма наявних частин Концерту, вказує на те, що виклад музичної думки вимагає продовження, а загальна композиція незавершена. Можливо, в Концерті d-moll мала бути третя фінальна частина, проте з достеменно невідомих причин (недописана або втрачена) бракує саме цієї частини.

Роботу над Концертом a-moll, який став першим відомим завершеним твором цього жанру, С. Людкевич почав 1917 року, перебуваючи у Перовську. Саме цим Концертом започаткували розвиток жанру сольного інструментального концерту для фортепіано з оркестром в українській музиці, у творчості українських композиторів ХХ століття. Рукопис Концерту у вигляді партитури, із зазначеною датою «1917» виявили в музеї С. Людкевича у Львові. Ймовірно, композитор привіз рукопис із полону і з невідомих причин поклав свій завершений музичний твір «у шухляду», де Концерт перебував понад 100 років, аж до грудневої прем'єри 2020 року.

Віднайдений Концерт надає підстави для того, щоб переглянути історію розвитку жанру сольного фортепіанного концерту в українській музиці ХХ століття, адже дотепер вважалося, що відлік цього жанру розпочався від 1930-х років. Початок виявився дуже вдалим, оскільки під час роботи над своїм першим фортепіанним концертом С. Людкевич був не музикантом-початківцем, а зрілим, досвідченим 38-річним майстром.

Концерт a-moll С. Людкевича є яскравим прикладом українського романтичного концерту. Однороздільна форма, ефектні виразові та піаністичні засоби, образна характерність та епічний розмах, з якими написаний цей твір, безсумнівно, споріднюють його із фортепіанними концертами Ференца Ліста. Сам С. Людкевич у рукописі зазначив назву Концерту як «Motto-variee de concert», однак не варто її трактувати буквально як «концертні варіації». Найімовірніше, виносячи термін «варіації» у підзаголовок назви твору, Людкевич мав на увазі не форму варіацій, а основний спосіб розвитку музичного матеріалу, яким став принцип варіаційності. У цьому контексті стає зрозумілим додаток «motto», який демонструє «варіації» як епіграф всього Концерту. Форму ж Концерту a-moll можна трактувати як синтез сонатного Allegro та сонатно-симфонічного циклу, що також споріднює його з концертами Ф. Ліста.

Синтез ознак сонатності й циклічності проявляється із перших тактів Концерту, який починається з імпровізаційного вступу *Lento sostenuto a capriccio*, де презентується та починає розвиватися мотив майбутньої головної теми Концерту (Рис. 1).

Рисунок 1. С. Людкевич — Концерт а-молл, Вступ, осн. Мотив
Figure 1. S. Liudkevych — Concerto in A Minor, Introduction, the main motive

Увесь вступ можна умовно поділити на дві побудови. У першій із них початковий мотив двічі звучить в оркестрі і щоразу його підхоплюють тривалі віртуозні пасажі фортепіано. У другій побудові репліки оркестру та відповіді соліста об'єднуються, тому інтонації теми звучать у супроводі бурхливих висхідних та низхідних пасажів фортепіано.

Яскравий та ефектний вступний розділ задає високий емоційний тонус подальшому викладу матеріалу і вказує на блискучу віртуозність фортепіанної партії Концерту. Його продовженням стає експозиційний розділ, у якому презентовано дві теми, кожна з яких має декілька варіацій. Це означає, що головна і побічна партії Концерту написані у формі теми з варіаціями. Перший варіаційний блок слідує за темою головної партії (*Allegro risoluto e con fuoco*), сформованої з мотиву вступу, і складається з трьох розгорнутих варіацій на цю тему. В утвореному варіаційному циклі провідна роль надається солістові, який виконує тему і фактично всю першу варіацію, за винятком кульмінаційних моментів, без супроводу оркестру. Енергетика ритму із загостреними пунктирними звучаннями, а також специфіка фактурного викладу, який базується на октавній та акордовій техніці із частим використанням прийому *martellato*, надає першій темі Концерту вольового та рішучого характеру (Рис. 2).

Рисунок 2. С. Людкевич — Концерт а-молл, тема головної партії
Figure 2. S. Liudkevych — Concerto in A minor, the theme of the main part

У другій та третій варіаціях тема переміщається в оркестр, а в партії фортепіано з'являються концертно-віртуозні елементи, що додає динаміки загальному звучанню і посилює героїчний образ.

Наступний блок варіацій (*Lento sostenuto*) є емоційно контрастним до попереднього. Він переключає увагу на ліричну сферу і має у своїй основі тему побічної партії із трьома варіаціями (Рис. 3).



Рисунок 3. С. Людкевич — Концерт a-moll, тема побічної партії
Figure 3. S. Liudkevych — Concerto in A minor, the theme of the side part

Ліричний та ніжний образ теми підкреслюється типово романтичними засобами (повільний темп, наспівність, прозорість фактури, елементи *rubato*, вписані у нотний текст та ін.). На зв'язок із фортепіанною лірикою доби романтизму також вказує тональність *Des-dur*. У варіаціях, що слідує за темою, фактурний виклад партії соліста суттєво ускладнюється за рахунок акордової техніки, різноманітних арпеджіо та пасажів із подвійними нотами, що у сукупності із динамічним зростанням призводить до масштабної кульмінації, у якій лірична образність теми суттєво переосмислюється, а характер музики здобуває гімнічного звучання. Варіаційний блок завершується поверненням теми побічної партії в початковому вигляді, і тепер вона звучить мов приемний спогад.

Після двох варіаційних циклів, які представляли головну й побічну партії Концерту, починається розроблення, яке теж можна чітко поділити на два різні за змістом та відносно контрастні розділи. Перший з них має у своїй основі тему головної партії і побудований на діалогічному зіставленні оркестру та фортепіано (Рис. 4).

194 **Allegro risoluto e con fuoco** 43

Рисунок 4. С. Людкевич — Концерт a-moll, розроблення (початок)
Figure 4. S. Liudkevych — Concerto in A minor, development (beginning)

Тема головної партії Концерту спочатку проводиться в оркестрі і звучить в інверсії, і лише надалі, у партії соліста вона повертається до свого звичного вигляду. Провідною в цьому розділі є партія фортепіано, написана з надзвичайним віртуозним розмахом, унаслідок чого розділ стає драматичним центром усього концерту. У кульмінації, яка є підсумком емоційного нагнітання (епізод *Meno mosso*), виникає тема вступу. Порівнюючи із початком Концерту, вона звучить значно вагомніше та драматичніше й підтримується поліритмічними пасажами в партії соліста (тріолі в лівій руці та секстолі — в правій). Влучну характеристику звучанню інтонаційного зерна початкової теми в цьому епізоді надає Г. Брилинська-Блажкевич (1999, с. 543), називаючи його «мотивом фатуму» (Рис. 5).

Рисунок 5. С. Людкевич — Концерт а-молл, розроблення (кульмінація)
 Figure 5. S. Liudkevych — Concerto in A minor, development (culmination)

Після кульмінаційного вибуху, який виникає на хвилі інтенсивного динамічного нагнітання, починається другий розділ розроблення, *Allegro fugato*. Він ґрунтується на ритмоінтонаціях теми головної партії, однак тема переосмислюється й перетворюються на ефектний швидкий танець, здобуваючи піднесений запальний характер коломийки, а розвиток матеріалу ґрунтується на імітаційно-поліфонічному та секвенційному принципах. Унаслідок інтонаційних і жанрових перетворень тема головної партії кардинально оновлюється і фактично втрачає свій початковий вигляд, а сам розділ насичений розмаїттям технічних піаністичних прийомів, починаючи від поліфонічної техніки й завершуючи пасажами, октавами, подвійними нотами, великою кількістю стрибків та ін. Значну технічну складність становлять наявні в цьому розділі дві каденції соліста.

Після насиченого й динамічного розроблення починається дзеркальна реприза, у якій розвиткові процеси здобувають своє продовження. Реприза заснована на триразовому почерговому проведенні двох основних тем Концерту, за якими закріплюється певний виконавський склад. Тему побічної партії, якою відкривається репризний розділ, виконує соліст, а тема головної партії доручається інструментам оркестру. Поступовий секвенційний розвиток обох тем призводить до появи ще однієї каденції соліста, яка є найбільш розгорнутою й через ланцюжок тональних переходів, починаючи від тональності *As-dur*, підводить до тріумфального звучання теми побічної партії в оркестрі в тональності *A-dur*, із трансформацією ліричного образу на тріумфально-урочистий. Оркестр проводить тему на фоні октавних та акордових пасажів соліста, і це проведення є кульмінацією всього Концерту, а сама тема переростає у головний мотив вступу, апофеозним звучанням якого завершується увесь твір.

Композиція Концерту має ознаки синтезування кількох музичних форм, з поміж яких провідне значення надається сонатності та варіаційності, із трактуванням кожної з них у романтичному ключі. До романтичних ознак трактування сонатної форми належать принцип монотематизму, трансформація ліричної теми в тріумфально-гімнічну та поява дзеркальної репризи. У романтичну естетику вкорінюється ідея структурної організації експозиції сонатної форми як сукупності двох варіаційних циклів, кожен із яких представляє головну та побічну партії. Крізь сонатність, збагачену варіаційністю, проступають ознаки циклічності, що проявляється у подієвості теми головної партії (аналог I частини сонатно-симфонічного циклу), ліриці теми побічної партії (II частина), жанрово-танцювальній стихії другого епізоду розроблення (III частина), тріумфально-апофеозному характері репризи (IV частина). Ще однією характерною ознакою формотворення цього Концерту є чіткий поділ на окремі побудови, що утворюють самостійні розділи у межах розділів сонатної форми. До таких побудов належать два цикли варіацій в експозиції і два розділи розроблення, другий яких є жанровим, що надає підстави виокремити у формі концерту п'ять відносно самостійних розділів — по два в експозиції та розробці і один в репризі.

Яскраво вираженим є ефектно-віртуозний підхід до трактування партії фортепіано, із домінуванням соліста над оркестром та надзвичайною насиченістю його партії різноманітними технічними складнощами упродовж усього твору, починаючи від найперших реплік, що робить Концерт надзвичайно привабливим для піаністів та водночас вимагає від них ґрунтовної підготовки й майстерності. Широка палітра образів (і життєствердні, рішучі, і лірично-інтимні, і танцювальні), напрочуд різноманітна

технічна сторона та масштаб, з яким написаний цей твір, дають виконавцеві змогу продемонструвати найкращі сторони свого піанізму.

Піаністична складність Концерту стала однією з ймовірних причин тривалого невиконання й забуття цього яскравого, масштабного і завершеного твору, який С. Людкевич так і не наважився підготувати до видання. Для підтвердження або спростування цієї гіпотези варто дослідити історію виконання концертів композитора.

До 2020 року єдиним широко знаним, опублікованим і виконуваним твором С. Людкевича в жанрі концерту для фортепіано з оркестром був Концерт *fis-moll*. Цей твір мав доволі складну історію написання, певні його частини в різний час позиціонувалися як два різні концерти: перша частина — як Концерт № 1, друга і третя — як Концерт № 2. З. Штундер (2005) зазначає, що над першою частиною Концерту С. Людкевич почав працювати у 1919 році і завершив її у 20-ті роки, а в 40-ві та на початку 50-х років написав другу і третю частини. Протягом тривалого часу три частини твору виконувалися як два окремі концерти, однак згодом композитор вирішив об'єднати три частини в один твір. Так виник Концерт для фортепіано з оркестром *fis-moll* у трьох частинах, який було видано у 1969 році.

Першою виконавицею зібраного воедино Концерту стала видатна українська піаністка Марія Крушельницька. У статті О. Пилатюк «Першовиконання музичного твору як психологічно-естетична проблема» наведено спогади піаністки про підготовку до цієї події: «Людкевич тоді мені подарував ноти з написом “З вдячністю за відстоєння цілості концерту”. Він так трактував, що це цілісний концерт. Там є дуже вагома I частина, вона може бути самодостатньою. Але й II і III частини дуже до неї пасують. I моє виконання виявилось прем'єрним, адже вперше концерт виконувався повністю. Я мала все ж таки щастя, що Людкевич чув мене перед виконанням концерту, був на репетиції» (Пилатюк, 2003, с. 85).

Далі у своїх спогадах М. Крушельницька згадала фортепіанний Концерт *a-moll* і засвідчила його піаністичну складність: «Людкевич залишив мені фортепіанний Концерт *a-moll*, але я його не вивчила і, певне, вже не гратиму. Там є маса купюр, але це дуже складний концерт. Я не впевнена, що він взагалі звучав, і запису немає...» (Пилатюк, 2003, с. 85).

Докладніше про виконавські нюанси Концерту *a-moll* С. Людкевича розповідала інша відома українська піаністка Аріадна (Рада) Остапівна Лисенко в інтерв'ю журналу «Країна»:

Композитор Станіслав Людкевич наприкінці 1940-х написав свій перший концерт для фортепіано з оркестром. Дав ці ноти і сказав: “Хочу, щоб ви першою виконали партію фортепіано”. Я погодилася, а потім пошкодувала. Там пасажи такі — по клавішах треба було стрибати з одного кінця в інший. Людкевича не звинувачувала, бо він ніколи не писав для фортепіано, а складав музику для оркестрів. Місяць вчила і не змогла запам'ятати, в який бік треба пальцями бігти. За кілька днів до концерту приїхала у Львів і кажу мамі: “До останнього була певна, що вивчу, а тепер бачу — ні. Постійно забуваю, бо немає за що вчепитися”. Боялася: вийду на сцену й почну збиватися. Мама порадила сказати, що я захворіла. Того ж дня прийшов Микола Колесса, який мав диригувати: “Я вас розумію. Нічого страшного. Одужуйте, а на концерті будете грати з нотами”. Я так і зробила. Слухачі казали, що такої прекрасної музики ще не чули. Але після того цю партію так ніхто й не грав. Видно, Людкевич зрозумів: піаніст мусить за щось триматися у творі, а не просто стрибати з одного кінця рояля в інший (Лисенко, 2013).

Достеменно невідомо, про який саме концерт згадувала пані Аріадна, це може бути як Концерт *fis-moll*, так і *a-moll*. З огляду на те, що Концерт *fis-moll* надалі все ж таки виконувався, і порівнюючи наданий опис із музикою та фактурним викладом обох цих концертних творів, можна зробити висновок, що більше збігів саме з Концертом *a-moll*. Однак, у цьому випадку постає питання: чому піаністка говорить «...наприкінці 1940-х написав свій перший концерт...» (Лисенко, 2013), адже відомо, що *a-moll*'ний концерт написаний значно раніше, а саме у 40-х роках тривала робота над другою і третьою частинами Концерту *fis-moll*. Водночас виникає ще одне питання: якщо Концерт *a-moll* таки був виконаний наприкінці 40-х років А. Лисенко, то чому тоді М. Крушельницька наголошує на тому, що цей твір не виконувався? На жаль, ні афіш, ні будь-якої іншої документальної інформації про виступ А. Лисенко у Львові не збереглося, і ймовірно, ми вже ніколи не дізнаємося, який саме фортепіанний концерт С. Людкевича було виконано і чи відбулася прем'єра Концерту *a-moll* у 40-х роках. Чи звертався композитор до інших виконавців, нам не відомо, однак власний досвід виконання цього твору надає підстави стверджувати, що піаністи, можливо, відмовлялися грати цей Концерт через надзвичайну перенасиченість фактури, складність форми та високий рівень віртуозності фортепіанної партії.

Попри таємниці написання, велику кількість розбіжностей у датах і фактах та кількаразове відкриття рукописних автографів, останнє віднайдення двох забутих фортепіанних концертів С. Людкевича нарешті завершилося прем'єрним виконанням. Зусиллями директора Львівського будинку органної

та камерної музики Івана Остаповича та львівських піаністів Марти Кузій-Андрушак та Андрія Макаревича обидва концерти було переглянуто, відредаговано та підготовлено до прем'єри. Дещо більші проблеми виникли під час роботи із Концертом a-moll, адже рукописна партитура мала чернетковий вигляд і потребувала підготовки певної партії фортепіано, а сам нотний текст мав велику кількість авторських поміток, закреслень, побажань та очевидних помилок, тоді як «чистовий» варіант клавіву Концерту d-moll вимагав лише оркестрування.

Прем'єра концертів відбулась 23 грудня 2020 року у Львівському будинку органної та камерної музики. Концерт d-moll прозвучав в авторському, залишеному самим Людкевичем двочастинному варіанті, солісткою виступила Марта Кузій-Андрушак у супроводі Ukrainian Festival Orchestra, диригент — Іван Остапович. Повністю редаговану версію Концерту a-moll виконав Андрій Макаревич, який і зробив власну редакцію цього твору.

Висновки

Дослідження історії створення та особливостей музичного матеріалу Концерту a-moll С. Людкевича формують розуміння про те, що цей твір, написаний під впливом традицій інструментальної музики доби романтизму, фактично став першим зразком українського фортепіанного концерту і спричинив значний вплив на подальшу фортепіанну творчість С. Людкевича. Цей твір має зайняти належне місце в історії фортепіанного мистецтва України та пов'язаної із ним композиторської творчості, передусім перший і надзвичайно вдалий досвід у жанрі сольного інструментального концерту.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальнішому розгляді творчої спадщини С. Людкевича, а саме його фортепіанних творів у жанрі інструментального концерту; дослідженні рукописів та ймовірності віднайдення досі невідомих або ж незнайдених творів; зможі впровадження інструментальних творів С. Людкевича у репертуар широкого кола виконавців.

Список використаних джерел

- Брилинська-Блажкевич, Г. (1999). *Фортепіанна музика Станіслава Людкевича*. ВМІ імені М. Лисенка.
- Кияновська, Л. О. (2017). Людкевич Станіслав Пилипович. В *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=59909.
- Лисенко, А. (2013, 21 серпня). *Андрій Штогаренко довго коло мене ходив: Сім спогадів онуки композитора Миколи Лисенка* (Інтерв'юєр С. Корженко). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/_andrij-stogarenko-dovgo-kolo-mene-hodiv/512526?fbclid=IwAR3F0orVodlfo-WMW0RbUyBOSjr_g4X6JXTyCAuybOQALwtmXAKQgRFvwlE.
- Людкевич, С. (1976). *Дослідження і статті* (М. М. Гордійчук, ред.). Музична Україна.
- Людкевич, С. (1999). *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (З. Штундер, ред.; Т. 1). Дивосвіт.
- Людкевич, С. (2000). *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (З. Штундер, ред.; Т. 2). Дивосвіт.
- Маслюкова, А. (2019). Творчий шлях галицького прометея української музики С. Людкевича. *Студентський науковий вісник*, 20, 27-30.
- Павлишин, С. (1974). *Станіслав Людкевич*. Музична Україна.
- Пеліна, Г. (б.д.). *Станіслав Пилипович Людкевич*. Національна спілка композиторів України. <https://composersukraine.org/index.php?id=2412>.
- Пилатюк, О. Б. (2003). Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 3, 84-91.
- Штундер, З. (2005). *Станіслав Людкевич. Життя і творчість* (Т. 1). Бінар.

References

- Brylynska-Blazhkevych, H. (1999). *Fortepianna Muzyka Stanyslava Liudkevycha [Piano Music by Stanyslav Liudkevych]*. VMI imeni M. Lysenka [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2017). Liudkevych Stanyslav Pylypovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine]*. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=59909 [in Ukrainian].

- Liudkevych, S. (1976). *Doslidzhennia i Statti [Research and Articles]* (M. M. Hordiichuk, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1999). *Doslidzhennia, Statti, Retsenzii, Vystupy [Research, Articles, Reviews, Speeches]* (Z. Shtunder, Ed.; Vol. 1). Dyvosvit [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (2000). *Doslidzhennia, Statti, Retsenzii, Vystupy [Research, Articles, Reviews, Speeches]* (Z. Shtunder, Ed.; Vol. 2). Dyvosvit [in Ukrainian].
- Lysenko, A. (2013, August 21). *Andrii Shtoharenko Dovho kolo Mene Khodyv: Sim Spohadiv Onuky Kompozytora Mykoly Lysenka [Andrii Shtoharenko Walked around Me for a Long Time: Seven Memories of the Composer's Granddaughter Mykola Lysenko]* (Interviewer S. Korzhenko). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/_andrij-stogarenko-dovgo-kolo-mene-hodiv/512526?fbclid=IwAR3F0orVodlfo-WMW0RbUyBOSjr_g4X6JXTyCAuybOQALwmtXAKQgRFvwlE [in Ukrainian].
- Masliukova, A. (2019). Tvorchyi Shliakh Halytskoho Prometeia Ukrainskoi Muzyky S. Liudkevycha [The Creative Path of the Galician Prometheus of Ukrainian Music S. Liudkevych]. *Studentskyi Naukovyi Visnyk [Student Scientific Bulletin]*, 20, 27-30 [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (1974). *Stanyslav Liudkevych*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pelina, H. (n.d.). *Stanyslav Pylypovych Liudkevych*. Natsionalna Spilka Kompozytoriv Ukrainy [National Union of Composers of Ukraine]. <https://composersukraine.org/index.php?id=2412> [in Ukrainian].
- Pylatiuk, O. B. (2003). Pershovykonannia Muzychnoho Tvoru yak Psykholoho-Estetychna Problema [The First Performance of a Musical Work as a Psychological and Aesthetic Problem]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriiia Mystetstvoznavstvo [Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies]*, 3, 84-91 [in Ukrainian].
- Shtunder, Z. (2005). *Stanyslav Liudkevych. Zhyttia i Tvorchist [Stanyslav Liudkevych. Life and Work]* (Vol. 1). Binar [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 05.05.2021

**КОНЦЕРТ А-MOLL
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
С. ЛЮДКЕВИЧА — НАЙДЕННИЙ
ОБРАЗЕЦ ПЕРВОГО УКРАИНСКОГО
ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА**

Макаревич Андрей Анатольевич
Концертмейстер, соискатель,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — проанализировать историю создания Станиславом Людкевичем трех концертов для фортепиано с оркестром, в частности Концерта а-moll; исследовать дальнейшую исполнительскую проблематику этого произведения; выяснить место концерта в творчестве композитора и его жанровую уникальность. Методы исследования основываются на историческом, источниковедческом и аналитическом методах. Исторический метод дает возможность осветить процесс работы С. Людкевича над Концертом а-moll, рассмотреть имеющиеся разногласия, касающиеся количества произведений данного жанра в композиторском наследии Людкевича и их истории написания среди различных научных трудов и в отзывах его современников. Источниковедческий позволяет выявить пути современных поисков, ознакомление с рукописями всех произведений С. Людкевича в жанре инструментального, а именно фортепианного, концерта, конечным результатом чего стало редактирование найденного Концерта а-moll, его подготовка к изданию и премьерное исполнение автором данной статьи. Аналитический метод позволяет исследовать особенности тематизма и процессов формообразования, рассмотреть сложное строение Концерта а-moll и сочетание композитором в одном произведении двух различных форм: вариационной и сонатно-симфонической. Научная новизна. Впервые системно анализируется Концерт а-moll для фортепиано с оркестром С. Людкевича. Из результатов и выводов можно: 1) составить более детальную картину музыкального наследия С. Людкевича, в частности его практически неизвестного Концерта а-moll как одного из первых образцов жанра инструментального концерта в украинской музыке; 2) выявить характерные особенности композиторского и пианистического стиля Людкевича; 3) определить влияние Концерта а-moll на последующие произведения композитора в жанре инструментального концерта; 4) определить причины забвения и неизвестности двух первых фортепианных концертов С. Людкевича и необходимость внедрения их в музыкальное наследие композитора и в репертуарный список пианистов.

Ключевые слова: творчество С. Людкевича; жанр сольного инструментального концерта; вариационная форма; сонатно-симфонический цикл; вариации для фортепиано с оркестром; Концерт а-moll для фортепиано с оркестром

**PIANO CONCERTO IN A MINOR
FOR PIANO AND ORCHESTRA
BY STANYSLAV LIUDKEYVYCH —
A DETECTED SAMPLE OF THE FIRST
UKRAINIAN PIANO CONCERTO**

Andrii Makarevych

Concertmaster, Postgraduate student,

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to study the history of three concertos for piano and orchestra composition by Stanyslav Liudkevych, particularly the concerto in A Minor; research further performance issues of this work; find out the place of the concerto in the composer's work and its genre uniqueness. Research methodology is based on historical, reference and analytical methods. The historical method makes it possible to highlight the process of S. Liudkevych's work on the A Minor concerto and consider the differences of interpretations regarding the number of works of this genre in composer Liudkevych's legacy and their composition history among various scientific works and reviews of his contemporaries. The reference method allows us to identify ways of contemporary research, learn the manuscripts of all works by S. Liudkevych in the genre of instrumental, especially piano, concerto, the result of which was editing the detected Concerto in A Minor, its preparation for publication and premiere by this article's author. The analytical method allows us to explore the features of themes and formation processes and consider the concerto's complex structure in A Minor and the combination of two different forms in one work by the composer: variational and sonata-symphonic. The scientific novelty. There is a first system analysis for S. Liudkevych's Concerto in A Minor for piano and orchestra. From the main results and conclusions, we can: 1) make a thorough and much more detailed map of the musical heritage by S. Liudkevych, in particular, his virtually unknown Concerto in A Minor, as one of the first examples of the genre of the instrumental concert in Ukrainian music; 2) to identify the characteristic features of the compositional and pianistic style by S. Liudkevych; 3) to determine the influence of the Concerto in A Minor on further work in the genre of the piano concerto; 4) to determine the reasons for forgetting and uncertainty of the first two piano concertos by S. Liudkevych and the need to introduce them to the musical heritage of the composer and the expanded repertoire of pianists.

Keywords: S. Liudkevych's works; genre of the solo instrumental concerto; variation form; sonata-symphonic cycle; variations for piano and orchestra; concerto in A Minor for piano and orchestra



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247377

УДК 78.033.44:78.071.1(497.5)Пеячевич

**МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ
ДОРИ ПЕЯЧЕВИЧ ЯК ФЕНОМЕН
ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ**

Молчанова Тетяна Олегівна

*Доктор мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0002-2152-7341,**e-mail: prof@molchanova.pro,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — проаналізувати музичний доробок хорватської композиторки Дори Пеячевич XIX–XX століть, визначити принципи виконавської та композиторської майстерності, здійснити класифікацію її музичних творів. Методологія. У статті застосовано методологію системного аналізу, яка поєднала такі методи: аналітичний (реконструкція загальної картини життєвого і творчого шляху Дори Пеячевич на підставі інформації з пояснювальних записок до нотних збірок, уривків із книги хорватської музикознавиці Koraljka Kos, дисертації Richard D. Auvil, де зроблено художній переклад текстів пісень Дори Пеячевич англійською мовою, інтернет-ресурсів і статті авторки) та обсерваційний (власний педагогічний аналіз та експеримент: керівництво творчим проєктом «Маловідомі жінки-композиторки» з 2011 року, в контексті якого — впровадження в навчальний процес студентів і магістрів класу концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я. Длугоша (курс «Warsztaty Artystyczne», Польща, Ченстохова) творів цієї композиторки і виконання їх на концертній естраді (2020, 2021). Наукова новизна. Запропоновано класифікацію музичних творів Дори Пеячевич із погляду виконавських і композиторських принципів. Висновки. Зазначено, що в історії академічної музики є чимало забутих імен талановитих жінок-композиторок, які заслуговують на дослідження їхнього життєпису, щоб заповнити значну прогалину в історії світової музичної культури. Доведено, що творчість Дори Пеячевич постає прикладом створення нових традицій композиторського стилю, поза контекстом якого неможливо уявити музичне мистецтво Хорватії. Стверджено, що її композиторська спадщина здатна збагати навчальні програми студентів-піаністів, вокалістів та інструменталістів навчальних закладів середньої та вищої музичної ланки, оновити їхні концертні програми. Матеріали дослідження доповнять певні розділи теоретичних навчальних дисциплін «Історія музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» та ін.

Ключові слова: Дора Пеячевич; композитор; гендерна політика; пріоритетні напрями композиції

Вступ

Жінки-композиторки часто мали велику вагу в музичній культурі свого часу. Звернувшись до композиторської творчості, вони опанували різні музичні жанри: писали камерно-вокальні твори, інструментальні п'єси, симфонії й навіть опери; активно займалися культурно-просвітницькою діяльністю, концертували, намагалися викладати, хоча до певного часу це було непросто — здебільшого йшлося лише про приватні уроки.

Упродовж тривалого історичного періоду вважалося, що жіночого композиторства немає — тодішнє суспільство переконувало жінок у важливості сімейних цінностей, їхнього місця поруч із чоловіком і дітьми. До прикладу, відомий австрійський композитор Густав Малер, одружившись із молодою талановитою композиторкою Альме Марією Малер-Верфель (нім. Alma Maria Mahler-Werfel, дівоче прізвище Шиндлер (нім. Schindler), після одруження заборонив їй писати музику, наполягаючи, що в родині має бути лише один композитор.

До слова, це траплялося не лише в музиці. Відома авторка детективу Агата Крісті (англ. Agatha Christie), яка принесла до редакції свій перший детектив, отримала пораду видати його під чоловічим ім'ям. Редактор наполегливо переконував, що читачі не сприймуть детектив жіночого авторства.

Таке спотворене уявлення впродовж багатьох століть було пов'язано з гендерною політикою тих часів — соціальними відносинами між жінкою та чоловіком, які не лише визначалися нерівноправністю їхніх взаємин у родині, а й соціальною взаємодією в основних інституціях тодішнього суспільства. Це відповідно впливало й на те, що ніде не фіксувалися факти їхнього життєпису, не видавалися твори (зазвичай, у формі рукописів чи під авторством близьких родичів або ж знаменитих вчителів). Тож не дивно, що в цій ситуації історія культури не зафіксувала надбань творчої діяльності багатьох жінок-композиторок, вміщуючи їх у прошарок композиторів-дилетантів і прирекла здебільшого на повне забуття. У цьому переліку донедавна перебувала й хорватська композиторка Дора Пеячевич.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві дотепер немає ґрунтовних напрацювань, присвячених творчості хорватської композиторки Дори Пеячевич. У 1987 році Aaron Cohen (1987) видана Міжнародна енциклопедія про жінок-композиторок (англійською мовою), в якій вміщено коротку інформацію про понад 5000 композиторок, щоби хоча б частково заповнити прогалину в історії жіночої композиторської творчості. Водночас ця енциклопедія є недоступною широкому мистецькому загалу. У 2008 році побачила світ книга хорватської музикознавиці Koraljka Kos (2008) (хорватською мовою), де викладено біографію Дори Пеячевич, її політичні та естетичні погляди, на уривки з якої авторка посилається у представленому дослідженні. З-поміж інформаційних джерел також фігурують незначні коментарі хорватською мовою до деяких творів композиторки (Rejačević, 1995, 2007) та її короткий життєпис російською у Вікіпедії ("Пеячевич, Дора", 2020). У 2014 році американський музикознавець Richard D. Auvil (2014) зробив художній переклад текстів пісень Дори Пеячевич англійською мовою, захистивши цей текст як дисертацію в Університеті Північної Кароліни в Грінсборо, США. У 2020 році була зроблена спроба подати огляд композиторської та виконавської творчості жінок-композиторок різних країн періоду XVI–XIX ст., проаналізувавши стан жіночої музичної творчості з акцентом на підвищення зацікавленості цією проблемою (Молчанова, 2020). Усі ці публікації, безперечно, слугували базою статті.

Водночас у перелічених джерелах бракує аналізу творчості Дори Пеячевич із погляду виконавських і композиторських принципів, історичної ролі, який у пропонованій статті зроблений на підставі аналізу її творів і виконання на концертній естраді, адже їхній аналіз досі не набув аналітичного узагальнення в українському музикознавчому дискурсі. Також у статті запропоновано класифікацію музичних творів Дори Пеячевич, які зберігаються в особистому архіві автора статті. Усе це визначає наукову новизну дослідження.

Мета статті

Мета статті полягає в аналізі життєтворчості Дори Пеячевич, визначенні принципів композиторської майстерності, класифікації її доробку, окресленні ролі в історії хорватської і, ширше, світової музичної культури.

Виклад матеріалу дослідження

Марія Теодора Пауліна (Дора) Пеячевич (хорв. Marija Teodora Paulina (Dora) Rejačević; 10.09.1885, Будапешт, Угорщина — 05.03.1923, Мюнхен, Німеччина) походить зі старовинного хорватського роду Пеячевичів. Вона народилася у родині хорватського бана (губернатора) графа Теодора Пеячевича та угорської аристократки Лілії Вай де Вая. Її мати була жінкою надзвичайної краси, професійною співачкою, грала на фортепіано і прекрасно малювала. Саме вона з раннього дитинства навчала доньку гри на фортепіано. У 12 років дівчинка зробила перші спроби в композиції та навіть брала уроки теорії, композиції та оркестрування. Батьки були змушені визнати талант доньки та не чинили опору її заняттям композицією. Водночас дівчинка зростала під найсуворішою опікою гувернанток, не спілкувалася з однолітками, виховувалася для шлюбу з людиною аристократичного походження.

Проте трапилася ситуація, що не відповідала далекоглядним планам батьків. У 19 років Дора надихнулася ідеями соціалізму, почала постійно конфліктувати з родиною та залишила її. Подорожуючи, знайомилася з провідними інтелектуалами та художниками того часу. Зокрема, Дора приятелювала з одним із найвпливовіших поетів-модерністів ХХ ст., австрійсько-німецьким автором Райнер Марія Рільке, на тексти якого написала «Пісню про кохання» («Liebeslied», ор. 39) та вокальний цикл «Образ дівчини» («Mädchengestalten Liederzyklus», ор. 42). У 1914 році вона познайомилася з австрійським письменником Карлом Краусом, ставши відданою читачкою його журналу «Die Fackel» («Смолоскип»),

під його впливом захопилася лівою публіцистикою (від Олександра Герцена до Карла Каутського). Краус оспівав Пеячевич у декількох власних поезіях, а вона скомпонувала кілька камерно-вокальних мініатюр за його творами: пісні «Метаморфоза» («Verwandlung», op. 37) для голосу, скрипки та органу (друга редакція для оркестру) та «Зморшка» («An eine Falte», сл. К. Крауса, op. 46). Дора Пеячевич була прихильницею ідей відомого німецького філософа Фрідріха Ніцше, на чий поетичні тексти нею був написаний вокальний цикл «Три пісні» (Drei Gesänge, op. 53, 1919–1920). Вона стверджувала: «Теорія Ніцше, яка бачить кінцеву мету формування надлюдини, тобто індивідуума, є, напевно, найбільш точною» (Kos, 2008).

Перша світова війна вразила емоційну та чутливу Дору — вона закрилася в родинному маєтку в Нашице, присвятивши себе турботі про поранених у ролі медсестри. Водночас активно писала композиції. Саме в цей період (1916–1917) скомпонувала більшу частину своєї Симфонії *fis-moll*, яку натепер вважають першою сучасною симфонією в хорватській музиці. У цей період відбулися прем'єри декількох із її творів. Зокрема, у театрі Загребу трапилася прем'єра її фортепіанного концерту (05.02.1916). А наступного року — Пісень для голосу з оркестром «Метаморфоза» («Verwandlung» op. 37 b, на слова Карла Крауса). Згодом було ще кілька прем'єр, але після несподіваної смерті диригента Артура Нікіша, який мав диригувати симфонією Дори Пеячевич у Лейпцигу (1920), публічні концерти композиторки зупинилися, а з часом і повністю зникли.

У 1921 році Дора Пеячевич вийшла заміж за військового офіцера Оттомара фон Лумбе, який був молодшим за неї на сім років. Романтичне кохання тривало, на жаль, недовго. У 1923 році вона померла в Мюнхені від ускладнень після важких пологів (ниркова недостатність). Передчуваючи свою смерть, за три місяці до пологів Дора звернулася листом до чоловіка, в якому благала його виховувати сина Тео правильно — «прокладати йому шлях, але ніколи не заважати усвідомлювати у своєму житті страждання, які облагородять його душу, тому що це єдиний спосіб стати людиною» (Kos, 2008). Дора Пеячевич похована в родинному маєтку Пеячевичів у Нашице. Відмовившись від погребіння в родинному склепі, заповідала написати на її надгробку лише ім'я «Дора» та фразу «А тепер відпочивай» (Blevins, n.d.).

На сьогодні Дора Пеячевич вважається однією з визнаних композиторок у хорватській музичній культурі XIX – поч. XX ст. Хоча цікавість до її творів з'явилася лише у 1985 році — у рік її 100-літнього ювілею. А після виходу кінофільму «Графиня Дора» з її музикою про неї вже заговорили.

Дора Пеячевич постає унікальною особистістю, яка була не лише глибоко занурена у світ музики, а й вдумливою, різнобічною, інтелектуальною натурою, котра осуджувала представників вищих кіл за їхню байдужість і жадобу до збагачення. Прекрасна скрипачка, яка добре грала на фортепіано, малувала, знала німецьку й англійську мови, декламувала поезію. Її широкий інтелектуальний світогляд втілювався також в музиці. Авторка 58 творів, написаних, здебільшого, у пізньоромантичному стилі, під враженнями від музики композиторів Й. Брамса, Р. Шумана і Й. Штрауса.

Характерне для романтичної музики звернення до внутрішнього світу людини втілювалося в культурі суб'єктивного, тяжінні до емоційно-напруженого, що визначило верховенство музики та лірики. Творчість Дори Пеячевич пов'язана з епохою пізнього романтизму і водночас із періодом колосальних історичних та особистих потрясінь — саме тому її кожен твір являє собою особливе злиття музичної структури тексту та звукових характеристик. У них втілені складні світоглядні позиції і внутрішня драма молодої жінки.

Звертаючись до творів великої форми, також до камерної вокальної та інструментальної музики, приділяючи увагу й духовному жанру, у кожному з обраних напрямів композиторка сягнула значних вершин. Центральний твір у спадщині Дори Пеячевич — Симфонія *fis-moll* (op. 41, 1916–1917), уперше виконана в Дрездені 10 лютого 1920 року (під диригуванням Едвіна Лінднера). Також композиторці належать: концертна увертюра *d-moll* (op. 49, 1919), концерт для фортепіано з оркестром *d-moll* (op. 25, 1913, вважається першим концертом у хорватській музиці), концертна фантазія для фортепіано з оркестром (op. 48, 1919). Варто зауважити, що пізній романтизм змінив структуру жанрів симфонії, сонати, великої циклічної форми — відбувалося об'єднання частин, з'являлися конкретні та нерозривні тематичні зв'язки між ними, що властиво творам великої форми Дори Пеячевич. Ідучи шляхом поглиблення емоційних контрастів, композиторка шукала дієві засоби об'єднання частин у цілісні художні організми.

Також у доробку композиторки:

– сонати для фортепіано: соната *b-moll* (op. 36, 1914) і соната *As-dur* (op. 57, 1921);

– камерно-інструментальні сонати: соната для скрипки та фортепіано «Словенська» (op. 43, 1917), соната для скрипки та фортепіано *D-dur* (op. 26, 1909), соната для віолончелі та фортепіано *e-moll* (op. 35, 1913);

– камерні ансамблі: Експромт для фортепіанного квартету (ор. 9 б, 1903), фортепіанне тріо D-dur (ор. 15, 1902), фортепіанний квартет d-moll (ор. 25, для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, 1908), фортепіанне тріо C-dur (ор. 29, 1910), струнний квартет F-dur (ор. 31, втрачено), фортепіанний квінтет b-moll (ор. 40, для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано), струнний квартет C-dur (ор. 58, 1922);

– камерно-інструментальні твори для скрипки та фортепіано: Мрійливість (Reverie, ор. 3, 1897), Канцонетта (Canzonetta, ор. 8, 1899), Менует (Menuetto, ор. 18, 1904), Романс (ор. 22, 1907), Елегія (ор. 34, 1913), Медитація (Méditation, ор. 51, 1919);

– фортепіанні п'єси: Скарга (Žalba, без опусу), Ностальгія (Nostalgija, без опусу), Ласкаво просимо (Dobrodošli, без опусу), Питання (Pitanja, без опусу), Колискова (Berceuse, ор. 2, 1897), Гондольна пісня (Gondellied, ор. 4, 1898), Пісні без слів (Chanson sans paroles, ор. 5, 1898), Метелики (Papillon, ор. 6, 1898), Менует (Menuett, ор. 7, 1898), Експромт (Impromptu, ор. 9а, 1899), Пісні без слів (Chanson sans paroles, ор. 10, 1900), Листок з альбому (Albumblatt, ор. 12, 1901), Погребальний марш (Trauermarsch, ор. 14, 1903), Шість фантазій (Sechs Phantasiestücke, ор. 17, 1903), Вісім фортепіанних п'єс «Незабудки» (Blumenleben, ор. 19, 1904–1905): «Хризантеми», «Конвалія», «Лілії», «Снігові годинники», «Троянда», «Незабудка», «Механічний Нелькен», «Вельхен»; Колискова (Berceuse, ор. 20, 1906), Концертний вальс (Valse de concert, ор. 21, 1906), Пам'ять (Ergerung, ор. 24, 1908), фортепіанна сюїта «Вальсикаприси» (Walzer-Capricen, ор. 28, 1910), Чотири п'єси для фортепіано (Vier Klavierstücke, ор. 32а, 1912): «Вечірня думка», «Не бабка», «Загублений», «Метелик»; Експромт (Impromptu, ор. 32б, 1912), Погодження (Verwandlung, ор. 37), Два інтермецо (Zwei Intermezzi, ор. 38, 1915), Два ескізи для фортепіано (Zwei Klavierskizzen, ор. 44, 1918), Квітковий вихор (Blütenwirbel, ор. 45, 1918), Капріччо (Capriccio, ор. 47, 1919), Два ноктюрна (Zwei Nocturnos, ор. 50, 1919–1920), Гумореска і каприз (Humoreske und Caprice, ор. 54, 1920).

Ще однією цікавою сторінкою творчості Дори Пеячевич є камерно-вокальні мініатюри, серед яких: Пісня (Ein Lied, ор. 11, сл. П. Вільгельма); «Чому?» (Warum? ор. 13, сл. авторки); Ave Maria (для голосу, скрипки та фортепіано/органа, ор. 16), вокальні цикли: 7 пісень (ор. 23, сл. В. Вікенбург-Алмазі, 1907): №1 «Безпечна функція» («Sicheres Merkmal»), №2 «Ти забрав...» («Es hat gleich einem Diebe»), №3 «Поява перших фіалок» («Taut erst Blauveilchen»), №4 «Місяць полює за сонцем» («Es jagen sich Mond und Sonne»), №5 «Ти — яскравий весняний ранок» («Du bist der helle Frühlingmorgen»); №6 «Листя» («In den Blättern wühl»), №7 «Віддавна» («Es war einmal»); Дві пісні (ор. 27, сл. В. Вікенбург-Алмазі, 1909): №1 «Крадучись вулицями» («Ich schleiche meine Straßen»), №2 «Зникнення» («Verweht»); Чотири пісні (ор. 30, сл. А. Ріттер, 1911): №1 «Крик» («Ein Schrei»), №2 «Як шаленість» («Wie ein Rausch»), №3 «Думаю, моя кохана» («Ich glaub', lieber Schatz»); №4 «Мріяти про щастя» («Traumglück»); «Метаморфоза» («Verwandlung», ор. 37, сл. К. Крауса) для голосу, скрипки та органу (друга редакція для оркестру, ор. 37б, 1917); Пісня про кохання («Liebeslied», сл. Р. М. Рільке, ор. 39); вокальний цикл «Образ дівчини» («Mädchengestalten Liederzyklus», ор. 42, 1916-1918, сл. Р. М. Рільке): №1 «Коли ти мене одного разу знайшов» («Als du mich einst gefunden hast»), №2 «На річках багато паромів» («Viel Fahren sind auf den Flüssen»), №3 «Я сирота» («Ich bin eine Waise»), №4 «Дитиною я багато мріяв...» («Ich war ein Kind und träumte viel»); Пісня «Зморшка» («An eine Falte», сл. К. Крауса, ор. 46, 1918); «Дві пісні метелика» («Zwei Schmetterlingslieder», сл. К. Хенкеля, ор. 52, 1920): №1 «Золоті зірки, сині дзвони» («Goldne Sterne, Blaue Glöckchen»), №2 «Ти пливеш метеликом, пливеш повз» («Schwebe du Schmetterling, schwebe vorbei!»); Три пісні (Drei Gesänge, сл. Ф. Ніцше, ор. 53, 1919-1920): №1 «Венеція» («Venedig»), №2 «Безробітний» («Vereinsamt»), №3 «Одинокий» («Der Einsamste»); Дві пісні (Zwei Lieder, сл. К. Хенкеля і Р. Кука, ор. 55, 1920): №1 «Тобі!» («Zu dir!»), №2 «Um bei dir zu sein» («Бути з тобою»); Три дитячі пісні (Tri dječje pjesme, ор. 56, на сл. Й. Й. Змая): №1 «Мамо, ангеле мій» («Majčica, moj anđeo»), №2 «Діти і бабуся» («Dijete i baka»), №3 Маленька Радояка» («Mali Radojica»); «Віруємо, дорогі» («Vieruet, dragi», без опусу).

Варто виділити яскравий композиторський талант Дори Пеячевич: образну конкретність з індивідуалізацією мелодії та впровадженням різних мовних інтонацій, основ хорватського фольклору, розширення тембру і гармонічної палітри музики засобами барвистих зіставлень мажору і мінору, часом гармонічну сміливість із доволі складною і насиченою гармонією, динамічне використання емоцій, досить професійне оркестрування, цільну й досконалу форму, ретельне структурне опрацювання кожного твору. Її композиції втілюють індивідуалізацію драматургії, нескінченний контраст і варіативність життєвих переживань, свіжість почуттів і сміливість вираження, картини природи й людських почуттів. Прагнення до досконалості художньої форми кожної композиції постає найважливішою особливістю композиторського стилю Дори Пеячевич. Для творів композиторки характерне вслухову-

вання в музику, наскрізь пронизану бажанням поєднати духовне і світське, що природньо прокладає шлях до слухача щоразу, коли слухач робить і свій крок назустріч. Музыка завжди неповторна у безсмертному дотику до душі, тому головне покликання композиторки — зберігати не лише природу музики, емоційну думку й інтелектуальність, а, водночас, збагатити людське серце новими емоціями, наповнити свіжими ідеями різні покоління слухачів.

В обширі творчого доробку композиторки чільне місце посідають фортепіанні твори, адже в добу романтизму саме фортепіанна музика набула колосального значення. Стрімкий розвиток фортепіано як інструмента, що надав необмежені можливості як для сольного виконавства, так і для ансамблевої гри стався саме цієї доби, у такий спосіб, розширюючи кордони композиторської творчості. До фортепіанних творів великої форми належать концерт для фортепіано з оркестром d-moll, концертна фантазія для фортепіано з оркестром та дві сонати для фортепіано (b-moll, As-dur). В естетиці творчості Дори Пеячевич ці твори можуть розглядатися як акти творчого пошуку, самоусвідомлення, з індивідуалізацією драматургії кожного та втіленням різноманітних контрастів і життєвих переживань.

У фортепіанних мініатюрах Дори Пеячевич, які належать до програмної музики, відчувається бажання наповнити звучання інструмента теплом і експресією, що характерні людському голосу. Особливо це властиво її «Пісням без слів», які мають характер камерного романсу з фортепіанним супроводом. Така своєрідна вокалізація досягається засобами інтонаційної виразності музичного викладу. Дора Пеячевич сприймає рояль як багатотембровий інструмент, надаючи важливого значення виразним можливостям його регістрів. Інструментальні твори для різних інструментів Дори Пеячевич сповнені різнопланових контрастних зіткнень — світла та тіні, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантазії. Її камерно-інструментальні мініатюри, як і фортепіанні п'єси, також належать до програмної музики. Деякі з них мають народно-жанровий характер із цікавою ладною своєрідністю. Інші — емоційно глибокі, у яких переважають образи зосереджених роздумів, мрійливості.

Твори великої форми — три камерно-інструментальні сонати, два струнні квартети, фортепіанний квартет і квінтет, два фортепіанні тріо композиторки доволі віртуозні, побудовані на діалозі інструментів. Схвильованість, що переходить у збудженість, порив і елегійна мрійливість, які постають у гранично контрастному протиставленні, вигадлива тасмичність, баладно-розповідні моменти — все це надає інструментальним творам Дори Пеячевич неповторних рис.

До жанру камерно-вокальної мініатюри композиторка зверталася впродовж усього життя — від перших композиторських спроб («Пісня») — і до останнього вокального циклу «Три дитячі пісні» (ор. 56). Її кожен вокальний твір яскраво індивідуальний, пов'язаний із втіленням людських почуттів і протиставленням ліричного героя людському натовпу. Адже саме цей жанр входить у коло першорядних інтересів композиторів-романтиків. І деякі з пісень Дори Пеячевич навіть рівнем вище від поетичних текстів — зокрема, пісні на тексти австрійської поетеси Вільгельміни Вікенбург-Алмазі. Як зазначає Richard D. Auvil (2014): «Композиція пісень набагато вище за рівень віршів Вільгельміни Вікенбург, переростаючи сентиментальний план поетеси» (с. 30). Камерно-вокальні мініатюри Дори Пеячевич рясніють натхненними ліричними епізодами, де яскравий емоційний ефект досягається засобами різноманітних модуляцій. А несподівані спалахи драматизму чергуються з моментами зосередженого споглядання, жанрові епізоди — з екстатичними осяяннями. Мелодії її камерно-вокальних творів вишукані, граційні та надзвичайно осмислені. Вокальні прикраси використані достатньо вдало, без перевантаження. Найбільше композиторка застосовує форму простої строфічної пісні, проте у деяких мініатюрах розширює строфи, насичуючи їх різноманітним мелодичним розвитком, застосовує наскрізну форму, різні типи мелодики, тональні переключення, елементи репризності, інтонаційні та мелодичні зв'язки між частинами, несхожі між собою типи супроводу з ланцюгом мотивів, що постійно оновлюються. Трапляється і проста двочастинна форма. Збільшенню строфи сприяють і фортепіанні інтерлюдії та постлюдії. Часом саме фортепіанна постлюдія виконує роль кульмінації пісні. Фортепіанна партія слідує за найменшими нюансами вокальної партії, ніби живий коментар. Доволі часто трапляється складний виклад музичного матеріалу з використанням віртуозної техніки (швидкі пасажи, елементи підголоскової поліфонії, насичені акордові комплекси).

Варто проаналізувати ще одну грань творчого доробку композиторки — духовні твори, а саме вокальні композиції: Ave Maria (для голосу, скрипки і фортепіано/органу, ор. 16) та «Метаморфоза» («Verwandlung», ор. 37, сл. К. Крауса) для голосу, скрипки та органу (друга редакція для оркестру, ор. 37b, 1917). Адже в музиці, вочевидь, не знайти нічого більш укоріненого у глибинах людської моральності, ніж духовна музика, витвори давніх століть, покаяння та благословення, молитви та по-

кори, благання й надії, віра у духовність як вищу гармонію. У духовних творах композиторки кожна музична думка є переконливою та важливою. Це завжди властиве періодам емоційних потрясінь — адже по-іншому людина (а надто жінка), мабуть, й не могла відчувати. Втім духовно значуще якраз і підтримує в життєвих випробуваннях, сприяє усвідомленню масштабу, місця у площині буття, полегшуючи сприйняття їхньої складності. І щоб не відбувалося, ці творіння композиторки залишаться частиною історії.

Висновки

Запропоновані думки дають змогу стверджувати, що творчість Дори Пеячевич постає прикладом створення нових традицій композиторського стилю, поза контекстом якого неможливо уявити музичне мистецтво Хорватії. Її композиторська спадщина здатна збагати навчальні програми студентів-піаністів, вокалістів та інструменталістів навчальних закладів середньої та вищої музичної ланки, оновити їхні концертні програми. Також матеріали дослідження можуть стати складовою окремих розділів навчальних дисциплін: «Історія музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація». Як результат стверджено, що збагачення виконавського репертуару творами маловідомих жінок-композиторок продиктовано назрілою потребою підготувати конкурентоспроможного фахівця — із широким концертним репертуаром та світоглядом.

Список використаних джерел

- Молчанова, Т. О. (2020). Жінки-композиторки: гендерна політика часу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 46, 311-332.
- Пеячевич, Дора. (2020, 13 марта). В *Вікіпедія*. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%B0
- Auvil, R. D. (2014). *A Reference for the Art Songs of Dora Pejačević with English Translations of the Song Texts* [Doctoral Dissertation]. The University of North Carolina at Greensboro. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Auvil_uncg_0154D_11419.pdf
- Blevins, P. (n.d.). *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*. Retrieved September 20, 2021, from <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>
- Cohen, A. I. (1987). *International Encyclopedia of Women Composers* (Vol. 2; 2nd ed.). Books & Music USA.
- Countess Dora. (2021, April 9). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Countess_Dora
- Kos, K. (2008). *Dora Pejačević*. Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Pejačević, D. (1995). *Sonata za violinu i klavir, D dur, op. 26* (Predgovor Koraljka Kos; Priredivača Maja Dešpalj-Begović). Gazothylacium Musicae Croaticae.
- Pejačević, D. (2007). *Slavenska sonata za violinu i glasovir, op. 43* (Priredio Radovan Lorković). Gazothylacium Musicae Croaticae.

References

- Auvil, R. D. (2014). *A Reference for the Art Songs of Dora Pejačević with English Translations of the Song Texts* [Doctoral Dissertation, University of North Carolina at Greensboro]. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Auvil_uncg_0154D_11419.pdf
- Blevins, P. (n.d.). *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*. Retrieved September 20, 2021, from <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>
- Cohen, A. I. (1987). *International Encyclopedia of Women Composers* (Vol. 2; 2nd ed.). Books & Music USA.
- Countess Dora. (2021, April 9). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Countess_Dora
- Kos, K. (2008). *Dora Pejačević*. Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb [in Croatian].
- Molchanova, T. O. (2020). Zhinky-Kompozytorky: Genderna Polityka Chasu [Women Composers: Gender Politics of Time]. *Naukovi Zbirky Lvivskoi Natsionalnoi Muzychnoi Akademii imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchyi Universum [Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv. Musicological Universum]*, 46, 311-332 [in Ukrainian].
- Pejačević, D. (1995). *Sonata za Violinu i Klavir, D dur, Op. 26* [Sonata for Violin and Piano, D major, Op. 26] (Foreword by Koraljka Kos; Organized by Maja Dešpalj-Begović). Gazothylacium Musicae Croaticae [in Croatian].

Pejačević, D. (2007). *Slavenska Sonata za Violinu i Glasovir, Op. 43* [Slavic Sonata for Violin and Piano, Op. 43] (Prepared by Radovan Lorković). *Gazothylacium Musicae Croaticae* [in Croatian].

Pejačević, Dora. (2020, March 13). In *Wikipedia*. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87,%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%B0> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 25.08.2021

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДОРЫ ПЕЯЧЕВИЧ КАК ФЕНОМЕН ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Молчанова Татьяна Олеговна
Доктор искусствоведения, профессор,
Львовская национальная музыкальная
академия имени Н. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — проанализировать музыкальный вклад хорватского композитора Доры Пеячевич XIX–XX веков, определить принципы исполнительского и композиторского мастерства, осуществить классификацию ее музыкальных произведений. Методология. В статье применена методология системного анализа, которая соединила следующие методы: аналитический (реконструкция общей картины жизненного и творческого пути Доры Пеячевич на основании информации из объяснительных записок к нотным сборникам, отрывков из книги хорватского музыковеда Koraljka Kos, диссертации Richard D. Auvil, где осуществлен художественный перевод текстов песен Доры Пеячевич на английский язык, интернет-ресурсов и статьи автора) и обсервационный (собственный педагогический анализ и эксперимент: руководство творческим проектом «Малоизвестные женщины-композиторы» с 2011 года, в контексте которого — внедрение в учебный процесс студентов и магистров класса концертмейстерства Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко, кафедры музыки Университета им. Я. Длугоша (курс «Warsztaty Artystyczne», Польша, Ченстохова) произведений этой композитора и выполнения их на концертной эстраде (2020, 2021). Научная новизна. Предложена классификация музыкальных произведений Доры Пеячевич с точки зрения исполнительских и композиторских принципов. Выводы. Отмечено, что в истории академической музыки немало забытых имен талантливых женщин-композиторов, которые заслуживают исследования их жизнеописания, чтобы заполнить значительный пробел в истории мировой музыкальной культуры. Доказано, что творчество Доры Пеячевич служит примером создания новых традиций композиторского стиля, вне контекста которого невозможно представить музыкальное искусство Хорватии. Утверждено, что ее композиторское наследие способно разнообразить учебные программы студентов-пианистов, вокалистов и инструменталистов учебных заведений среднего и высшего музыкального звена, обновить их концертные программы. Материалы исследования дополняют определенные разделы теоретических учебных дисциплин «История музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Музыкальная интерпретация» и др.

Ключевые слова: Дора Пеячевич; композитор; гендерная политика; приоритетные направления композиции

THE MUSICAL WORK OF DORA PEJAČEVIĆ AS A PHENOMENON OF THE LATE-ROMANTIC STYLE

Tetiana Molchanova
DSc in Art Studies, Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the musical work of Croatian composer Dora Pejačević in the 19th and the 20th centuries; define the performing and composition skill principles, classify the composer's musical compositions. Research methodology. The article uses the methodology of system analysis, which combines the following methods: analytical (to reconstruct the overall picture of the life and career of Dora Pejačević based on information from explanatory notes to music collections, excerpts from the book by Croatian musicologist Koraljka Kos, dissertation by Richard D. Auvil, where is a literary translation for Dora Pejačević' lyrics in English, online resources and articles by the author) and observational (own teaching analysis and experiment: management of Little-Known Women Composers creative project since 2011 that provides the introduction works of this composer and their performance at the concert stage into the training of students and MSc concertmasters at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Institute of Music of Jan Długosz University (Warsztaty Artystyczne course, Zespół Kameralny subject, Poland, Czestochowa) and performing them on the concert stage (2020, 2021).

Scientific Novelty. The article provides the performing and compositional principle classification of Dora Pejačević's musical works. Conclusions. The article has noted that in the history of academic music, there are many forgotten names of gifted women composers who deserve to study their biographies to fill a significant gap in the history of world music culture. It is proved that Dora Pejačević's work is an example of creating new traditions of compositional style outside the context of which it is impossible to imagine the musical art of Croatia. It is claimed that the composer's compositional heritage can enrich the curricula of pianists, vocalists and instrumentalists of secondary and higher music schools to update their concert programmes. The research materials will supplement certain sections for the History of Music, Analysis of Musical Works, Musical Interpretation, etc., theory subjects.

Keywords: Dora Pejačević; composer; gender policy; priority directions of composition



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247380

УДК 783.2:78.035.2(477)

**ВІДНАЙДЕНІ ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ
Д. БОРТНЯНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ
ТРАДИЦІЙ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА**

Петришина Тетяна Володимирівна

Аспірантка,

ORCID: 0000-0001-8891-2386,

e-mail: tetyana.petrishina.92@gmail.com,

*Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — дослідити та ввести в науковий і суспільний обіг віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства доби класицизму. Методи дослідження ґрунтуються на історичному, джерелознавчому та аналітичному підходах. Історичний метод дає можливість дослідити творчий процес створення Д. Бортнянським духовних концертів і виявити причини появи в них сольного-ансамблевих побудов. Джерелознавчий метод дозволяє окреслити шляхи сучасних пошуків невідомих концертів композитора. Аналітичний метод надає підстави дослідити особливості сольного-ансамблевих побудов, їхню генезу й виконавське призначення. Наукова новизна статті полягає у введенні в науковий обіг віднайдених хорових концертів Дмитра Бортнянського, які не увійшли в прижиттєве видання музичних творів композитора та не були об'єктом наукового дослідження. Аналіз віднайдених концертів Д. Бортнянського дає підстави зробити висновки про те, що в них відчутно проявляються ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства. Вони сконцентровані у сольного-ансамблевих побудовах, які утворюють контрастні зіставлення з хоровими tutti. В аналізованих концертах, які є прикладом двох типів будови концертного циклу, ансамблі солістів вперше виникають у повільних частинах: або в другій частині, якщо цикл починається швидким tutti, а духовний концерт є святково-урочистим, або в першій частині (від найперших тактів), якщо цикл починається повільною частиною, а духовний концерт є лірико-драматичним. Особливості циклу впливають і на характер мелодики сольного-ансамблевих побудов, передусім — на трактування партії сопрано. У концертах першого типу мелодика є узагальненою і більш нейтральною, а самі побудови наслідують ознаки кантовості, тоді як у концертах другого типу мелодика партії сопрано-соло наближається до оперної, а виклад — до дуєтного. Незважаючи на ознаки сольного вокального виконавства, зокрема оперну мелодику, сольні побудови аналізованих духовних концертів Д. Бортнянського цілком можуть співати не оперні солісти, а хористи. Однак, у виконанні солістів звучання ансамблів набуде особливої глибини й рельєфності.

Ключові слова: Д. Бортнянський; духовні концерти; архівно-музична спадщина; мішаний хор; сольного-ансамблеві побудови; хорові та оперні голоси

Вступ

Дмитро Бортнянський є найвідомішим українським композитором доби музичного класицизму. Його духовні твори завдяки прижиттєвому виданню «35 духовних концертів на 4 голоси» (1817–1818) дійшли до нашого часу без суттєвих втрат, практично у повному обсязі. Утім, серед знахідок останнього часу — 10 духовних концертів для мішаного хору, які було виявлено у музичних рукописах кінця XVIII – початку XIX століть та опубліковано у збірці «Дмитро Бортнянський. Невідомі духовні концерти» (Бортнянський, 2009). Ці концерти взято як матеріал для аналізу сольних побудов у контексті вивчення сольного вокального виконавства в хорових концертах українських композиторів доби класицизму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча спадщина Д. Бортнянського вивчалася досить детально у кількох напрямках, серед яких слід відзначити історико-культурологічний, біографічний та музикознавчий. Історико-культурологічний аспект дослідження творчості Д. Бортнянського представлено у статтях збірника «Бортнянський та його час» (Розанова і др., 2003), публікаціях Б. Асаф'єва (Асаф'єв, 1927), К. Ковальова (Ковалев, 1998), Л. Корній (1998) та ін.; біографічний — розглянуто в наукових працях Л. Заводної (2002), А. Єфименко (2004), М. Ричаревої (Рыцарева, 2015) та ін., де висвітлюються різноманітні обставини життя й творчості митця. Найбільший блок становлять публікації, у яких

відображено музикознавчий аспект життєтворчості Д. Бортнянського — це праці Л. Хіврич (1971), М. Рицаревої (Рыцарева, 1979), В. Іванова (1980), А. Михайленка (1985), Л. Корній (1998), Н. Костюк (2003), Т. Вихоревої (2007, 2010) та ін. Головним об'єктом дослідження науковців у всіх цих напрямках є духовна музика Д. Бортнянського, написана для хору. Сольний аспект виконавства залишився поза межами наукових інтересів фахівців, що досліджували творчість видатного українського митця.

Наукова новизна статті полягає у презентації збірки віднайдених хорових концертів Дмитра Бортнянського й дослідженні творів, які ще не ставали об'єктом уваги з боку українських науковців.

Мета статті

Мета статті — дослідити та ввести в науковий і суспільний обіг віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства доби класицизму.

Виклад матеріалу дослідження

Творчість Д. Бортнянського в галузі духовної музики була позначена інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Водночас, у музичному стилі та формотворенні духовних концертів митця потужно проявляється національна основа, яка була властива українській традиції церковного співу. Це відчувається у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах komponування матеріалу у розділах концертів та ін. Як капельмейстер Придворної співацької капели, Бортнянський досконально знав виконавські можливості хору. Синтез цих тенденцій став основою для формування індивідуального композиторського стилю митця.

Духовні твори Д. Бортнянського стали відомими й популярними ще за життя композитора. Не менш відомим і популярним був і сам Бортнянський. Його хорова музика звучала у храмах, аристократичних салонах, на державних заходах; її із захопленням сприймали сучасники. Відомий французький композитор Г. Берліоз після відвідування Петербурга, де він був присутнім на літургії із музикою Бортнянського, поділився такими враженнями від хорового співу придворних капеланів: «У цій гармонічній тканині були поєднання, які здаються неможливими: то чулись зітхання, то неясний дрімотний шепіт, часом з'являлись акценти, за силою схожі на крик, який захоплює ваш дух, стискає серце й груди, а потім усе розчинялось у безмірному легкому завмиранні; здавалось, хор ангелів залишав землю; поступово зникав у небесній височині» (Рыцарева, 2015 с. 343-344).

Жанр духовного концерту у творчості Д. Бортнянського набув класичної простоти й досконалості. Взавши за основу формотворення систему барокових контрастів, розвинену в партесних концертах, композитор формує свої концерти на протиставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу. Саме в ансамблевих побудовах важливого значення набувають традиції сольного вокального виконавства, притаманні вокально-хоровим і вокально-інструментальним жанрам західноєвропейської музичної культури доби бароко й раннього класицизму — опери, ораторії, духовної і світської кантати.

У хорових концертах Бортнянського сольні вокальні партії трапляються виключно в ансамблевих побудовах на два, три або чотири голоси. Аналіз таких побудов у концертах із прижиттєвого видання доводить, що сольні партії призначалися не для оперних солістів, а для хористів зі спеціальною вокальною підготовкою. Вони написані простіше, ніж у духовних концертах А. Веделя та С. Дегтярьова — композиторів, які писали соло для конкретних виконавців і враховували можливості їхніх голосів, проте зараз можуть бути заспівані будь-яким професійним хором, без додаткового запрошення солістів, на що і розраховував Д. Бортнянський.

У концертах, які не ввійшли у прижиттєве видання, спостерігаємо ту саму тенденцію, і це вказує на ставлення Д. Бортнянського до написання концертів із позицій фахівця, який більшу частину свого творчого життя очолював професійний хор Придворної співацької капели.

У збірку віднайдених духовних творів увійшло 10 концертів, що з певних причин не потрапили у видання 1817–1818 років. Проте їхні авторизовані списки трапляються у музично-рукописних збірниках, а нотні інципіти — у документальних джерелах кінця XVIII – першої чверті XIX століть (Бортнянский, 2009, с. 8-9).

Аналіз віднайдених концертів засвідчує, що найбільша кількість сольного-ансамблевих побудов міститься в повільних частинах (темпи *Largo*, *Adagio* та ін.). На наш погляд, це пов'язано з *кантиленною природою* сольного співу. Появу таких побудов у рухливих частинах концертів (*Allegro*, *Allegretto*

та ін.), що наслідують ознаки інструментальної музики доби бароко і раннього класицизму, можна пояснити намірами композитора створити внутрішній фактурний контраст.

Якщо повільні частини концертів Д. Бортнянського розпочинаються сольо-ансамблевим викладом, у рухливих частинах такі побудови ніколи не виникають на початку, а слідують за *tutti*.

У віднайдених концертах Д. Бортнянського наявні два типи будови концертного циклу:

1) цикл, що відкривається *рухливою* частиною — це переважно святково-панегіричні концерти, написані в мажорних тональностях;

2) цикл, що відкривається *повільною* частиною — це переважно лірико-драматичні концерти, написані у мінорних тональностях.

Залежно від типу будови, віднайдені концерти починаються або хоровими *tutti* (перший тип), або сольо-ансамблевими побудовами (другий тип).

Розглянемо особливості сольо-ансамблевих побудов у концертах обох типів, і розпочнемо зі святково-панегіричних концертів, які відкриваються *tutti* йними частинами, написаними у швидких темпах.

Прикладом будови такого типу є п'ятичастинний концерт «Воскликніте, вся земля: работайте Господеві» (C-dur). Його цикл відкривається могутнім *tutti* йним Allegro («Воскликніте», тт. 1-2), після якого починаються рухливі антифонні зіставлення жіночих (хлоп'ячих) і чоловічих партій («Воскликніте, вся земля», тт. 3-4, 5-6). Протягом усієї I частини, написаної у розмірі 6/8, композитор застосовує виключно хоровий склад і жодного разу не вдається до того, щоб задіяти ансамбль солістів. Те саме трапляється у фіналі концерту «Веселитесь, праведні, о Господі» (V частина, Moderato), на початку якого композитор ніби розпочинає фугу, але невдовзі переходить до неполіфонічного викладу. Музика обох цих «масових» частин випромінює афект радості й щастя, дарує світло й добро.

У трьох середніх частинах (Largo — Adagio — Allegro), дві з яких є повільними, виникає ансамбль солістів. Він відкриває II частину («Воспойте Єму») і далі з'являється у чергуваннях із *tutti*, унаслідок чого стає провідним фактурним засобом.

В ансамблях наявні шість варіантів комбінацій голосів і переважна більшість з них є триголосими:

1) сопрано — альт — тенор або, враховуючи теситуру альта, сопрано 1 — сопрано 2 — тенор (II частина, тт. 54-58)

2) альт — тенор — бас (II частина, тт. 76-77)

3) сопрано 1 — сопрано 2 — бас (III частина, тт. 89-96)

4) альт 1 — альт 2 — бас (IV частина, тт. 118-120, 122-124, 131-133, 135-137)

5) сопрано — альт — тенор — бас (IV частина, тт. 120-121, 124-125, 133-134, 137-138)

6) тенор — бас (IV частина, тт. 121-122, 125-126, 134-135, 138-139)

Мелодика сольо-ансамблевих побудов є рельєфною і надзвичайно виразною, однак за діапазоном і теситурою сольні партії не можна назвати занадто складним. За мірою складності вони наближені до хорових партій, тому очевидно, що їх могли співати добре підготовлені хористи, спеціально навчені взаємодіяти в ансамблях.

Перша сольо-ансамблева побудова, що виникає на початку II частини, переключає увагу на нову ліричну образність, інший, повільніший характер руху та ансамблевий виконавський склад. Між двома початковими частинами виникає типовий для барокових партесних концертів принцип контрасту, органічно перенесений у стилістику духовних концертів доби класицизму.

Пластичні ритмо-інтонації першої сольо-ансамблевої побудови виростають з узагальнених мовних зворотів (Рис. 1, мотив а) і доповнюються наспівними (мотив б) і танцювальними елементами (мотив в, див. Рис. 1)

Рисунок 1. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», II ч., тт. 54-58

Figure 1. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. II, tt. 54-58

Голос соліста-дискантіста (сопрано) має неначе розквітнути на верхньому звуці «ля» (у нотному тексті — форшлаг). Якщо цю побудову заспівати оперним голосом, підготовленим для сольних сценічних виступів під супровід оркестру, такого ефекту досягти простіше. Голос хориста прозвучить більш камерно, однак і його буде цілком достатньо для того, щоб відтворити музичну тему й утворити контрастне звучання цієї ансамблевої побудови до попереднього хорового *tutti*.

Фактурна організація цього триголосого ансамблю наслідує ознаки кантовості: найрозвиненішою є тема у верхньому голосі, другий голос утворює до неї терцієву втору, а тенор, викладений у малій октаві, рухається основними тонами гармонічних функцій і є найбільш статичним.

За таким самим принципом організовано другу триголосу побудову II частини («Взищіте Господа»), відмінності якої полягають у тому, що тема має пружинний пунктирний ритм, втора є секстовою, а бас є ще більш статичним і фактично утворює органний пункт на звуці «фа» (Рис. 2).

Figure 2 shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef and has lyrics: "взи-щі - те Гос - по - да," and "взи-щі - те Гос - по - да". The bass line is in bass clef and has lyrics: "взи - щі - те Гос - по - да". The music is in 7/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Рисунок 2. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», II ч., тт. 76-77

Figure 2. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. II, tt. 76-77

III частина написана в характері менуету, і це позначається на мелодиці й характері руху єдиної сольної-ансамблевої побудови («Аще же нищ і убог єсь аз»). Вона виникає після початкової *tutti* йної фрази й семантично відтворює пряму мову людини, яка звертається до Господа. Характерною рисою мелодичної лінії є перенесення метричних акцентів на слабкий час такту, унаслідок чого мелодія із терцієвою второю не збігається з партією баса (Рис. 3).

Figure 3 shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef and has lyrics: "а - ше же нищ і у-бог єсь аз, нищ, у - бог єсь аз" and "у - бог єсь аз". The bass line is in bass clef and has lyrics: "у - бог єсь аз". The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Рисунок 3. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», III ч., тт. 89-96

Figure 3. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. III, tt. 89-96

Особливістю IV частини є чотириразове проведення сольної-ансамблевої побудови, тема якої імітаційного перевикладається у парах голосів (два альти — тенор+бас). Також тут відбуваються зміни виконавського складу: мішане тріо (два альти з басом) поступається місцем квартету й дуету чоловічих голосів. Побудова триває чотири такти (тт. 118-122, Рис. 4) й повторно проводиться у наступних тактах (тт. 122-126). До утвореної структури із рисами періодичної повторності (тт. 118-126) додається підсумовуюче *tutti* йне продовження й кадансове завершення (тт. 126-131).

Оскільки IV частина має темп *Allegro*, цей ансамбль є динамічним і співається у прискореному темпі. У ямбічній структурі його мелодики поєднано повторність одного звука із внутрішньоскладовою розспівністю.

Далі триває ще одне подвійне викладення цього ж сольної-ансамблевого чотиритакту (тт. 131-139) із таким самим підсумовуючим *tutti* йним продовженням (тт. 139-142) та дещо іншим кадансовим завер-

шенням (тт. 143-145), яке призводить до метро-ритмічного уповільнення руху й тонального розмикання перед фінальною частиною, що починається як fuga — типовим для хорових концертів Д. Бортнянського двоголосим стретно-імітаційним проведенням теми.



Рисунок 4. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», IV ч., тт. 118-122

Figure 4. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. IV, tt. 118-122

Тож для святково-панегіричного концерту, що обрамляється частинами, написаними у швидких темпах, цілком природною є: 1) концентрація ансамблів у повільних середніх частинах; 2) простота й жанрова особливість їхньої мелодики; 3) врахування специфіки вокального звучання голосів професійно підготовлених хористів як потенційних виконавців сольних партій у таких ансамблях.

Переходячи до аналізу сольного-ансамблевих побудов у віднайденіх концертах другого типу, що починаються повільною частиною, вкажемо на їхню образно-емоційну відмінність порівняно із концертами святково-урочистої сфери і подібність до деяких загальновідомих концертів із прижиттєвого видання («Коль возлюбленна селенія», «Вскую прискобна еси», «Скажи ми, Господи, кончину мою» та ін.).

Прикладом віднайденого твору такого типу є чотиричастинний лірико-драматичний концерт «Услыши, Господи, мой глас» (d-moll). Він відкривається повільною молитвою-благанням (Largo), за якою йде рухливе радісно-просвітлене фугато «Да возрадуется сердце мое» (II частина, Allegro). Наступна пара частин має ті самі темпові співвідношення та дещо змінені образи: це більш вишукана, з елементами ламентозності, молитва-благання «Приклони ухо Твое» у III частині (Largo) і драматична фінальна fuga «Спаси уповающих на Тя» (Allegro).

Сольно-ансамблеві побудови цього концерту є більш тривалими й розвиненими. Вони містяться в перших трьох частинах — обох повільних і на завершених фугато. Їхній тематичний матеріал значною мірою наближений до оперної аріозності.

Перша частина відкривається восьмитактовою ансамблевою побудовою, у якій скомбіновано два триголосі (на зразок кантових) виконавські склади:

- 1) сопрано — альт — тенор (двічі)
- 2) альт — тенор — бас.

Двічі повторюючи початковий текстовий імператив «Услыши, Господи», в манері псалмодії (Рис. 5), композитор підкреслює експресивність особистого молитовного звернення до Господа гармонією двічі зменшеного септакорду, який виникає на сильному часі такту як неприготоване затримання до тоніки, а також низхідною мелодичною лінією від квінтового до терцієвого тону, яка виразно підкреслює мінорний лад.



Рисунок 5. Д. Бортнянський. Концерт «Услыши, Господи, мой глас», I ч., тт. 1-4

Figure 5. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. I, tt. 1-4

Початковий чотиритакт виконує функцію вступу до сопранового соло «Услыши мой глас, когда к Тебѣ зываю», яке розпочинається далі (Рис. 6). Партія сопрано втрачає ознаки нейтральності

й виділяється з-поміж двох інших голосів випереджальним вступом, за своєю теситурою та ритмоінтонаціями. Це перше соло, наближене до оперної мелодики, що виникає в цьому концерті.



Рисунок 6. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», I ч., тт. 4-8

Figure 6. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. I, tt. 4-8

У гармонії, яка супроводжує це соло, знов трапляються звучання зменшеного септакорду, зокрема, зі зміною функції з домінанти на подвійну домінанту (т. 7). Такі самі співзвуччя виникатимуть у наступних сольних побудовах концерту. Перша з них, що трапляється в тій самій частині і розспіває той самий текст «Услиши мой глас, когда к Тебѣ взиваю», що і сопранове соло, є комбінованою і в ній наявні:

- 1) триголосий ансамбль жіночих голосів (два дисканти — альт, тт. 19-22);
- 2) квінтет (із двома альтами, тт. 22-25);
- 3) дует двох сопрано, до яких у каденції додається альт (тт. 25-26 і 26-27)

Мелодична лінія партії сопрано-соло знов є виразнішою, ніж партії інших голосів, функція яких більшою мірою є гармонічною, ніж мелодичною (за винятком одного з альтів у квінтеті, що утворює імітації із сопрано).

Ще одна ансамблева побудова I частини припадає на слова «Просвіти очі мої» і викладається двічі, обидва рази — дуєтом жіночих голосів (тт. 41-43 — два сопрано; тт. 44-46 — два альти).

Дуети двох сопрано також трапляються у II частині (після фугато, із текстом «Да возрадуется сердце мое», тт. 81-87), де до дуєту фрагментарно приєднується тенор, і в III частині (із текстом «Приклони ухо Твое», тт. 102-105, Рис. 7), де приєднується альт.



Рисунок 7. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», III ч., тт. 102-105

Figure 7. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. III, tt. 102-105

В обох цих дуєтах спостерігається синтез оперної мелодики й кантового складу (терцієві/секстові втори, функціональний бас). Це свідчить про те, що трактування сольного-ансамблевих епізодів у лірико-драматичних концертах зазнає більшого впливу оперної естетики та стилістики, ніж у концертах святково-панегіричної тематики.

Висновки

Аналіз віднайдених концертів Д. Бортнянського дає підстави зробити висновок про те, що в них помітно проявляються ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства. Вони сконцентровані у сольного-ансамблевих побудовах, які утворюють контрастні зіставлення із хоровими *tutti*.

В аналізованих концертах, які є прикладом двох типів будови концертного циклу, ансамблі солістів вперше виникають у повільних частинах: або в другій частині, якщо цикл починається швидким *tutti*, а духовний концерт є святково-урочистим, або в першій частині (від найперших тактів), якщо цикл починається повільною частиною, а духовний концерт є лірико-драматичним.

Особливості циклу впливають і на характер мелодики сольної-ансамблевих побудов, передусім — на трактування партії сопрано. У концертах першого типу мелодика є узагальненою і більш нейтральною, а самі побудови наслідують ознаки кантовості, тоді як у концертах другого типу мелодика партії сопрано-соло наближається до оперної, а виклад — до дуєтного.

Незважаючи на ознаки сольного вокального виконавства, зокрема оперну мелодику, поява якої стає наслідком переломлення традицій оперного співу, добре відомих Д. Бортнянському як солісту італійської опери та автору шести оперних творів, сольні побудови аналізованих духовних концертів Д. Бортнянського цілком можуть виконувати не оперні солісти, а хористи. Однак, у виконанні солістів звучання ансамблів здобуде особливої глибини і рельєфності.

Список використаних джерел

- Асафьев, Б. В. (1927). Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. В Государственный институт истории искусств, *Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования* (с. 7-29). Academia.
- Бортнянский, Д. С. (2009). *Неизвестные духовные концерты: Для смешанного хора без сопровождения* (А. В. Лебедева-Емелина, ред.) [Ноты]. Музыка.
- Вихорева, Т. Г. (2007). *Хоровые концерты Д. С. Бортнянского* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова]. Библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории.
- Вихорева, Т. Г. (2010). Структура музыкальных текстов хоровых произведений Д. С. Бортнянского. *MUSICUS*, 5, 21-25.
- Єфименко, А. (2004). Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо-філософські та стильові паралелі. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*, 247, 185-198.
- Заводнова, Л. А. (2002). Д. С. Бортнянський у спогадах сучасників та науковців. В В. І. Белашов (Ред.), *Збереження історико-культурних надбань Глухівщини*, Матеріали Першої науково-практичної конференції (с. 49-53). РВВ ГДПУ.
- Іванов, В. (1980). *Дмитро Бортнянський*. Музична Україна.
- Ковалев, К. (1998). *Бортнянский* (2-е изд.). Молодая гвардия. (Жизнь замечательных людей; вып. 701).
- Корній, Л. (1998). *Історія української музики* (Ч. 2). Видавництво М. П. Коць.
- Костюк, Н. (2003). Дмитро Бортнянський і українська культово-релігійна традиція. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 67-81.
- Михайленко, А. (1985). Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии. В В. Протопопов (Ред.), *Вопросы музыкальной формы* (Вып. 4; с. 3-18). Музыка.
- Розанова, Ю. А., Сорокина, Е. Г., & Скворцова, И. А. (Ред.). (2003). *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского*, Материалы международной конференции. Московская консерватория. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; вып. 43).
- Рыцарева, М. (1979). *Композитор Д. С. Бортнянский: Жизнь и творчество*. Музыка.
- Рыцарева, М. (2015). *Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора* (2-е изд.). Композитор.
- Хіврич, Л. (1971). Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*, 6, 201-215.

References

- Asafyev, B. (1927). Ob Issledovanii Russkoi Muzyki XVIII Veka i Dvukh Operakh Bortnyanskogo [On the Study of Russian Music of the 18th Century and Two Operas by Bortnyanskyi]. In State Institute of Art History, *Muzyka i Muzykal'nyi Byt Staroi Rossii: Materialy i Issledovaniya* [Music and Musical Life of Old Russia: Materials and Research] (pp. 7-29). Asademia [in Russian].
- Bortnyansky, D. S. (2009). *Neizvestnye Dukhovnye Kontserty: Dlia Smeshannogo Khora bez Soprovozhdeniia* [Unknown Sacred Concerts: For Mixed Choir Unaccompanied] (A. V. Lebedeva-Emelina, Ed.) [Musical score]. Muzyka [in Russian].
- Ivanov, V. (1980). *Dmytro Bortnyanskyi*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Khivrych, L. (1971). Fuhatni Formy v Khorovykh Kontsertakh D. Bortnyanskoho [Explosive Forms in Choral Concerts of D. Bortnyanskyi]. *Ukrainske Muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], 6, 201-215 [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1998). *Istoriia Ukrainiskoi Muzyky* [History Of Ukrainian Music] (Pt. 2). Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].

- Kostiuk, N. (2003). Dmytro Bortnianskyi i Ukrainska Kultovo-Relihiina Tradytsiia [Dmytro Bortnianskyi and Ukrainian Cult-Religious Tradition]. *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 1, 67-81 [in Ukrainian].
- Kovalev, K. (1998). *Bortnianskyi* (2nd ed.). Molodaya gvardiya. (Zhizn' Zamechatel'nykh Lyudei; Iss. 701) [in Russian].
- Mikhailenko, A. (1985). Fugirovannye Formy v Tvorchestve D. Bortnianskogo i Ikh Mesto v Istorii Russkoi Polifonii [Fugue Forms in the Works of D. Bortnianskyi and Their Place in the History of Russian Polyphony]. In V. Protopopov (Ed.), *Voprosy Muzykalnoi Formy [Musical Form Issues]* (Iss. 4; pp. 3-18). Muzyka [in Russian].
- Rozanova, Yu. A., Sorokina, E. G., & Skvortsova, I. A. (Eds.). (2003). *Bortnyanskii i Ego Vremya. K 250-letiyu so Dnya Rozhdeniya D. S. Bortnyanskogo [Bortnianskyi and His Time. To the 250th Anniversary of the Birth of D. Bortnianskyi]*, Proceedings of the International Conference. (Nauchnye trudy Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P. I. Chaikovskogo; Iss. 43) [in Russian].
- Rytsareva, M. (1979). *Kompozitor D. S. Bortnyanskii: Zhizn' i Tvorchestvo [Composer D. Bortnianskyi: Life and Work]*. Muzyka [in Russian].
- Rytsareva, M. (2015). *Dmitrii Bortnyanskii: Zhizn' i Tvorchestvo Kompozitora [D. Bortnianskyi: The Life and Work of the Composer]* (2nd ed.). Kompozitor [in Russian].
- Vikhoreva, T. (2010). Struktura Muzykal'nykh Tekstov Khorovykh Proizvedenii D. S. Bortnyanskogo [The Structure of Musical Texts of Choral Works by D. Bortnianskyi]. *MUSICUS*, 5, 21-25 [in Russian].
- Vikhoreva, T. G. (2007). *Khorovye Kontserty D. S. Bortnyanskogo [Choral Concerts of D. Bortnianskyi]* [Abstract of PhD Dissertation, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory]. Library of the St. Petersburg State Conservatory [in Russian].
- Yefymenko, A. (2004). Volfhanh Amadei Motsart ta Dmytro Bortnianskyi: Khudozhno-Filosofski ta Stylovi Paraleli [Wolfgang Amadeus Mozart and Dmytro Bortnianskyi: Artistic, Philosophical and Stylistic Parallels]. *Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Tarasa Shevchenka [Notes of the Shevchenko Scientific Society]*, 247, 185-198 [in Ukrainian].
- Zavodnova, L. A. (2002). D. S. Bortnianskyi u Spohadakh Suchasnykiv ta Naukovtsiv [D. Bortnianskyi in the Memoirs of Contemporaries and Scientists]. In V. I. Bielashov (Ed.), *Zberezhennia Istoryko-Kulturnykh Nadban Hlukhivshchyny [Preservation of Historical and Cultural Heritage of Hlukhiv Region]*, Proceedings of the 1st Scientific and Practical Conference (pp. 49-53). RVV HDPU [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 08.10.2021

**НАЙДЕННЫЕ ДУХОВНЫЕ
КОНЦЕРТЫ Д. БОРТНЯНСКОГО
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ СОЛЬНОГО
ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА**

Петришина Татьяна Владимировна
Аспирантка,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — изучить и ввести в научный и общественный оборот найденные духовные концерты Д. Бортнянского в контексте традиций сольного вокального исполнительства эпохи классицизма. Методы исследования основываются на историческом, источниковедческом и аналитическом подходах. Исторический метод дает возможность исследовать творческий процесс создания Д. Бортнянским духовных концертов и обнаружить причины появления в них сольно-ансамблевых построений. Источниковедческий метод позволяет очертить пути современных поисков неизвестных концертов композитора, аналитический — исследовать особенности сольно-ансамблевых построений, их генезис и исполнительское предназначение. Научная новизна статьи заключается в введении в научный оборот найденных хоровых концертов Дмитрия Бортнянского, не вошедших в прижизненное издание музыкальных сочинений композитора, которые не стали объектом научного исследования. Анализ найденных концертов Д. Бортнянского приводит к выводам о том, что в них ощутимо проявляются признаки, указывающие на тенденции сольного вокального исполнительства. Они сконцентрированы в сольно-ансамблевых построениях, контрастирующих хоровым *tutti*. В проанализированных концертах, которые являются примером двух типов строения концертного цикла, ансамбли солистов впервые появляются в медленных частях: либо во второй части, если цикл открывается подвижным *tutti*, а духовный концерт является празднично-торжественным, либо в первой части (с первых тактов), если цикл начинается медленной частью, а духовный концерт является лирико-драматическим. Особенности цикла отображаются и на

характере мелодики сольного-ансамблевих построений, прежде всего — на трактовке партии сопрано. В концертах первого типа мелодика является обобщенной и более нейтральной, а сами построения наследуют черты кантовости, в то время как в концертах второго типа мелодика партии сопрано-соло приближена к оперной ариозности, а изложение — к дуэту. Несмотря на признаки сольного вокального исполнительства, прежде всего оперную мелодику, сольныe построения анализированных духовных концертов Д. Бортнянского могут петь не оперные солисты, а хористы. Однако в исполнении солистов звучание ансамблей будет намного более глубоким и рельефным.

Ключевые слова: Д. Бортнянский; духовные концерты; архивно-музыкальное наследие; смешанный хор; сольно-ансамблевые построения; хоровые и оперные голоса

**FOUND SACRED CONCERTS
OF D. BORTNIANSKY
IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS
OF SOLO VOCAL PERFORMANCE**

Tetiana Petryshyna

PhD student,

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to study and introduce into scientific and public circulation the found sacred concerts of D. Bortniansky in the context of the traditions of solo vocal performance of the Classical period. The research methodology is based on historical, source-based, and analytical approaches. The historical method makes it possible to study the process of D. Bortniansky creation of sacred concerts and identify the reasons for the appearance of solo and ensemble structures in them. The source-based method allows us to outline the ways of the modern search for unknown concerts of the composer. The analytical method provides grounds to study the features of solo and ensemble structures, their genesis, and performing purpose. The scientific novelty of the article is to introduce into scientific circulation the found choral concerts of Dmitry Bortniansky, which were not included in the lifetime edition of the composer's musical works and were not the object of scientific research.

The analysis of the found concerts of D. Bortniansky leads to the conclusion that they clearly show signs that indicate trends of solo vocal performance. They are concentrated in solo and ensemble structures, which form contrasting comparisons with choral tutti. In the analysed concerts, which are an example of two types of concert cycle structure, ensembles of soloists first appear in slow parts: either in the second part, if the cycle begins with a fast tutti, and the sacred concert is festive and solemn, or in the first part (from the very first bars), if the cycle begins with a slow part and the sacred concert is lyrical and dramatic. The peculiarities of the cycle also affect the nature of the melody of solo and ensemble structures, primarily the interpretation of the soprano part. In concerts of the first type, the melody is generalised and more neutral, and the constructions themselves inherit the traits of cantus, while in concerts of the second type, the melody of the soprano solo part is close to the opera, and the presentation — to the duet. Despite the signs of solo vocal performance, in particular opera melody, the solo constructions of the analysed sacred concerts of D. Bortniansky may well be performed not by opera soloists, but by choristers. However, in the performance of soloists, the sound of ensembles will acquire a special depth and expressiveness.

Keywords: D. Bortniansky; sacred concerts; archival and musical heritage; mixed choir; solo and ensemble structures; choral and opera voices



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247382

УДК 78.071.1(477) "195/199" Шамо

**МУЗИЧНИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ
КОМПОЗИТОРА ІГОРА ШАМО
ТА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ
У БАГАТОЖАНРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
МИТЦЯ (ДРУГА ПОЛОВИНА
XX СТОЛІТТЯ)**

Рой Євгеній Євгенійович

*Доктор історичних наук, професор,**ORCID: 0000-0002-5566-9604,**e-mail: roiyevhen@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета дослідження — проаналізувати багатожанрову поліаспектність музичного універсалізму композитора Ігора Шамо як феноменального явища в національній музичній культурі радянської доби в повоєнні роки. Методи. Наукові положення статті аргументовані на рівні методів (емпірико-теоретичний, хронологічний, аналіз та синтез, індукція та дедукція, мистецтвознавчий аналіз), які дозволили виявити основні складові багатогранної музичної палітри митця. Наукова новизна полягає в тому, що автор робить спробу комплексно відтворити цілісну поліаспектну картину композиторського спадку митця, здійснивши його комплексний аналіз. Висновки. Багатогранний творчий спадок композитора Ігоря Шамо свідчить про його мистецький універсалізм як феномен української музичної культури другої половини минулого століття. У творчому доробку митця — три симфонії, хорова фольк-опера «Ятранські ігри», камерно-інструментальні твори й романси, фортепіанний цикл «Гарасові думи», 6 квартетів, велика кількість пісень. Найпотужнішим жанром, через який І. Шамо впевнено увійшов у композиторське мистецтво перших повоєнних десятиріч, стала пісня. У цьому жанрі чітко викарбовується досконала форма, яскравий тематизм, використовується інтонація та стилізація народних мелодій, своєрідні гармонія й фактура. Створивши цикли як ліричних, так і пісень героїко-патріотичної тематики, митець розвинув і започаткував окремі жанрово-пісенні різновиди. Таким чином, музичні твори Ігоря Шамо мають широкий жанрово-стильовий діапазон, що свідчить про високий універсалізм композитора, який зробив відчутний внесок в українську музичну культуру другої половини минулого століття.

Ключові слова: музичний універсалізм; багатоаспектність музичної творчості; жанрово-стильовий діапазон; музична виразність

Вступ

Сучасний розвиток музичної культури України викликає особливу зацікавленість мистецтвознавців, культурологів, істориків, біографів до творчості тих митців, які зробили вагомий внесок у формування національного музичного мистецтва. Чільне місце серед них посідає композитор Ігор Шамо, який був яскравим виразником національної музичної культури й продовжив кращі традиції своїх відомих попередників у сфері музичного мистецтва. Найчастіше ґрунтовним підмурком цих досліджень стають архівні матеріали, мемуарна література, листування, які постають найбільш об'єктивним джерелом відомостей про діячів мистецтва.

Отже, актуальність статті полягає у висвітленні малознаних фактів творчості відомого українського митця, дослідженню його творчої спадщини, яка на сьогодні цілісно не вивчена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі дослідження, присвячені творчості Ігора Шамо, представлені в наукових працях Ю. Вахраньова (1969), Юл. Малишева, Є. Роя та С. Пашкової (2020), інших дослідників. Але найбільш повно життєвий і творчий шлях композитора простежується в дослідженні музикознавця Т. Невінчаної (1982). Окрім ґрунтовних праць науковців, аналізу надавалися газетні публікації різних років, концертні програми, буклети, радіо записи, окремі фрагменти телефільмів, де звучать слова інтерв'юєрів, які були дотичні до творчості композитора. Використовуючи вказані матеріали, автор намагається заповнити науково-дослідницьку прогалину в історико-культурному просторі національного мистецтвознавства. Слід зауважити, що в результаті вивчення архівних матеріалів та музикознавчих досліджень можна простежити деякі розбіжності в біографічних фактах, пов'язаних з мотивацією написання окремих музичних творів митця.

Мета статті

У процесі аналітичної роботи з дослідження музичної творчості Ігоря Шамо автор поставив завдання вивчити багатогранну спадщину композитора, проаналізувати багатожанрову поліаспектність музичного універсалізму композитора як феноменального явища в національній музичній культурі радянської доби в повоєнні роки. Водночас проаналізувати музично-пісенну творчість митця, яка доповнює й допомагає відтворити цілісну картину творчого діапазону І. Шамо як феноменального явища в культурі України другої половини ХХ століття й підготовлює базу для подальших наукових розвідок, пов'язаних з іншими музичними жанрами

Методологія дослідження. Наукові положення статті аргументовані на рівні методів (емпірико-теоретичний, хронологічний, аналіз та синтез, індукція та дедукція, мистецтвознавчий аналіз), які дозволили виявити основні складові багатогранної музичної палітри митця. Спираючись на архівні та джерельні факти, науково-публіцистичні статті, спогади сучасників, які особисто знали Ігоря Шамо й співпрацювали з ним (М. Мащенко, Р. Кофман, Дм. Луценко тощо), робиться спроба проаналізувати багатожанрову творчість композитора. Аналіз здійснюється за жанрово-хронологічним принципом, згідно з яким вирізняються найбільш значимі та показові для українського композитора різнопланові музичні твори. Ознайомлення з ними та їхня аналітика сприяють усвідомленню поліаспектної мистецької діяльності митця й розкривають його музичний універсалізм.

Виклад матеріалу дослідження

Творча спадщина українського композитора й музиканта Ігоря Шамо досі залишається майже не дослідженою, а тому не набула належної наукової цінності. Її вивчення допоможе ширше розкрити талановиту особистість, а також зберегти й відновити для наступних поколінь національну пам'ять у сфері культурної спадщини України. Крім того, вивчення й уведення в науковий обіг архівних матеріалів є нагальною потребою національної культури, що сприятиме створенню теоретичного підґрунтя для поглибленого аналізу жанрово-стильових домінант творчості митця в контексті універсалізму музичного мистецтва українського композитора.

Творчий спадок композитора Ігора Шамо — величезний. Він вбирає в себе значну кількість не тільки виданих, але й не виданих та публічно не виконаних музичних творів, які були написані автором у повоєнні роки. Їхній аналіз показав, що весь його мистецький доробок можна умовно поділити на дві частини — пісенний і камерно-симфонічний. До останнього належить також музика до художніх кінофільмів і театральних вистав, яка певною мірою охоплювала обидві частини. Водночас варто зауважити, що ця музика, зазвичай, не має якоїсь певної сталої форми, а тому не завжди живе поза фільмом. Проте, як показує дослідження, у разі творчих напрацювань композитора це часто спростовується.

Говорячи про універсалізм мистецької діяльності митця, варто сказати про її багатожанровість, згадавши його три симфонії, хорову фолк-оперу «Ятранські ігри», камерно-інструментальні твори й романси, фортепіанний цикл «Тарасові думи», 6 квартетів, велику кількість пісень, серед яких і одна з найпопулярніших — «Як тебе не любити, Києве мій».

Доцільно наголосити, що підґрунтям творчого спадку митця стала його музична освіта. Ігор Шамо був випускником першого набору Київської музичної спеціалізованої школи для особливо обдарованих дітей. Серед однолітків він вирізнявся високою працездатністю, нестримним бажанням до знань, на що відразу звернули увагу відомі музиканти й композитори, які в ті роки викладали в цьому навчальному закладі (Пашкова, 2019, с. 235).

Для подальшого вдосконалення майстерності керівництво школи рекомендувало талановитого учня до Київської консерваторії, де він зміг продовжити навчання лише після закінчення війни.

Колишній фронтовик помітно виділявся серед своїх однокурсників віртуозним володінням музичним інструментом і базовими знаннями з теоретичних дисциплін, бо вже мав підмурук, який було закладено ще в процесі навчання в Київській дитячій спеціалізованій музичній школі ім. М. Лисенка відомим педагогом по класу фортепіано Арнольдом Янкелевичем. Навчаючись у консерваторії, І. Шамо брав активну участь у її громадському житті. Водночас, проявляючи інтерес до народної музики, майбутній композитор із групою вузівських ентузіастів національного фольклору виїздив у різні віддалені регіони України, де старанно записував перлини народної творчості.

Привезені етнографічні матеріали молодий музикант обробляв, намагаючись органічно вплести їх у канву своїх ранніх студентських музичних творів. З ними він регулярно виступав, беручи участь

у щорічних студентських композиторських конкурсах на кращий музичний твір, і неодноразово ставав переможцем. Одним із найяскравіших прикладів творчої реалізації є створення студентом другого курсу «Української сюїти» для фортепіано, яка являла собою фортепіанні мініатюри («Дума», «Веснянки» і мелодія «Танець»). Багато корисного матеріалу він запозичив із експедиційних фольклорних записів, які були привезені із пошукових студентських поїздок. Знані музикознавці, прилюдно прослуховуючи цей твір, дали високу оцінку молодому авторові-виконавцю. За їх висновком, кожна з цих п'єс вирізняється тонкістю гармонійних фарб і образністю фактури.

Високий культурний рівень, інтелект, працездатність і відповідальність сприяли формуванню творчої особистості композитора, і все це не могло залишитися поза увагою його оточення. Відомі діячі мистецтв України гідно оцінили інтелектуальний і творчий потенціал талановитої молодої особи, що проявився вже в перших глибоко національних музичних творах таких, як сюїта «Моя Батьківщина», сюїта для віолончелі та фортепіано «Романс», Фортепіанне тріо, кантата «Дума про трьох вітрів». У 1948 році талановитого студента теоретико-композиторського факультету Київської консерваторії рекомендували до Спілки композиторів України. Крім перелічених ранніх напрацювань молодого музиканта, були перші успіхи і в царині художніх обробок народних пісень під безпосереднім впливом традицій М. Леонтовича (Муха, 2004, с. 322-323).

На випускному державному іспиті у 1950 році Ігор Шамо представив свій перший симфонічний твір — «Концерт-баладу» («Фестивальна сюїта») для фортепіано з оркестром, де виконував сольну партію. Його віртуозна техніка гри вразила слухачів і дала можливість продемонструвати високу виконавську школу піаніста.

Особливістю тематичного матеріалу цього музичного твору була його пов'язаність із різними жанрами української народно-пісенної творчості, зокрема з думами, козацькими, ліричними, танцювальними та іншими піснями (Шамо, 2006, с. 212).

Про багатство музичної палітри свідчать мелодії, які прозвучали в кінофільмах, спектаклях, з екранів телевізорів, у концертних залах, де інколи автор був і виконавцем. Вони позначені яскравою образністю, характерною картинністю, їх важко сплутати із музичним звучанням іншим композиторів тієї доби (сюїта «Пісні друзів», Концерти для фортепіано з оркестром тощо).

Зокрема, пісенна творчість Ігоря Шамо глибоко увібрала самобутню красу народної мелодії. Її поетичні образи, втілені засобами тогочасного пісенного викладу, постають у результаті дослідження творчого доробку митця, зближуючи окремі моменти його багатогранної творчості з високою простотою національного фольклору.

Переосмислюючи народнопісенні джерела, І. Шамо широко використовував слов'янський фольклор, що зближувало його з іншими композиторами-романтиками.

До цього варто додати, що в підході до народної творчості Ігор Шамо виявляє художнє відчуття, фактично ніколи «на пряму» не цитує народно-пісенні мелодії, а творчо проникаючи в специфічні особливості музично-національного мислення, уміло інтерпретує, створюючи водночас власну оригінальну музику.

Варто звернути увагу на те, що молодий композитор свою енергію і натхнення також спрямовує на творче освоєння фольклорних скарбів інших народів (молдаван, вірмен, грузинів, азербайджанців, чехів, болгар, поляків, білорусів, росіян тощо). Зокрема, побувавши в Болгарії на фестивалі естрадної пісні «Золотий Орфей», свої враження від знайомства з музикою цієї країни передав у струнному квартеті № 5, який назвав «Болгарським». У ньому чітко прослуховується лад болгарського музичного фольклору, імітація звучання інструментів і специфічна виконавська манера народних музикантів, гру яких він неодноразово чув на весіллях, святах тощо. Щире захоплення молдавськими мелодіями стало імпульсом до створення таких музичних творів, як «Молдавська поема-рапсодія» та симфонічна картина «Флуєраш», які стали популярними не лише в Молдавії, але й на теренах України. Цей успіх став можливим завдяки тому, що, працюючи над музикою до к/ф «Андрієш», композитор тривалий час провів у молдавському середовищі, вивчав місцевий фольклор і народний інструментарій (Ефремова, 1958, с. 49).

Слід зазначити, що на етапі становлення й формування свого авторського почерку Ігор Шамо виявив себе тонким знавцем поезії (і не лише української). Варто згадати проникливе й натхненне музичне прочитання поезії Т. Шевченка (10 романсів), І. Франка (чотири хори), Р. Бернса («Сім пісень» на вірші Р. Бернса або вокальний цикл «Кохання») тощо, які надихали його на написання музики до цих творів.

Привертає особливу увагу яскравий музичний цикл «Медоцвіти», написаний на слова А. Малишка. Використана в ньому тематика вражає слухачів своєю щирістю. Деякі оригінальні мелодії з цього вокального циклу завдяки ліризму та яскравій образній мові стали народними. У вокальних творах

Ігор Шамо вміло підкреслив багатство народних скарбів, майстерно використав прийоми в мелодії та гармонії, близькі автентичному виконанню.

Багаторічна спільна співпраця з українським поетом-піснярем Дмитром Луценком сприяла написанню цілої низки пісень. Автори завжди шукали художньої глибини, яскравості й неповторності, внаслідок чого їхні пісні часто виконували як народні, навіть не замислюючись про походження («Не шуми, калинонько», «Вербиченька» тощо). Органічність ліричної інтонації, вкоріненість мелосу композитора в народну пісню і в український солоспів є гарантією тривалого життя пісенних творів композитора.

Аналізуючи мистецький доробок І. Шамо в цей період, зазначимо, що в ньому все виразніше почав проступати неповторимий авторський стиль, який не можливо було сплутати зі стилем його колег по композиторському «цеху». А це невдовзі привело до того, що композитора почали гідно цінувати не лише слухачі на теренах України та колишнього Радянського Союзу, але й за його межами.

Одним із яскравих підтверджень цього стало почесне замовлення на написання у 1962 році музичного твору, який став пісенною «візитівкою» української столиці, — пісні «Як тебе не любити, Києве мій». У цьому ліричному творі митець висловив свою безмежну любов до рідного міста й зробив спробу «перекинути» своєрідний віртуальний місток від старовини до сучасності. У цьому творі відчувається органічне злиття музичного з поетичним, тобто простежується органічна єдність і тексту, й мелодії. За дуже короткий проміжок часу пісня стала улюбленим твором як окремих солістів, так і хорових колективів. Її першими виконавцями був дует Ю. Гуляєва і К. Огневого, а пізніше її озвучили й інші відомі українські співаки — Д. Гнатюк, А. Мокренко, Р. Майборода та інші (Луценко, 1984).

Пісню включили до свого репертуару дитячі хорові колективи, і невдовзі, під час урочистого концерту з нагоди 1500-річчя Києва, зведений дитячий хор Українського радіо та телебачення й хор «Дзвіночок» (диригенти Т. Копилова, Е. Виноградова) за участю соліста Київської опери Д. Гнатюка під супровід симфонічного оркестру виконали твір, і це стало взірцем виконавства й звучання для численних хорових колективів України (Лазаревська, 2004).

Пісенні твори Ігоря Шамо вже в 60-ті роки почали набувати великої популярності, про що свідчать численні перші премії на різноманітних міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсах. Пісні композитора, зокрема «Зачарована Десна», «Три поради», звучали на багатьох масових комплексних культурних заходах, які проводилися фактично в усіх республіках колишнього Радянського Союзу (Декадах літератури й мистецтв України, святах мистецтва народів СРСР, Всесвітньому фестивалі молоді тощо).

Незважаючи на те, що в означений період пісенний жанр не посідав провідних позицій у навчальних планах композиторських факультетів вищих музичних закладів, Ігор Шамо домогся в ньому відчутних успіхів, безперервно вдосконалюючи свою майстерність композитора-пісенника. Цьому великою мірою сприяло вільне володіння фортепіанною технікою й талант віртуоза-імпровізатора.

Пісенна творчість композитора вирізняється справді народною глибиною і мелодикою. Свідченням цього є те, що створені митцем пісні виконують і сьогодні професійні й аматорські ансамблі, окремі солісти. Серед них багато військових мистецьких колективів, в репертуарі яких зазвичай превалує відповідна тематика, заклик до захисту рідної землі. Тема солдата, як і війни, була близькою для фронтівиків — композитора І. Шамо й поета Д. Луценка, пов'язаних буремною молодістю та воєнним лихоліттям. Автори хотіли символічною мовою музики й слова донести до молодого покоління не лише жахиття війни, але й виховати в ньому найкращі патріотичні якості та готовність у будь-який момент боронити свою Вітчизну, повторивши подвиг своїх батьків і дідів.

Як відомо, українська пісенна спадщина про цей важкий для країни період була небагата, адже в історико-культурну епоху радянських часів переважна більшість пісенних творів такої тематики була написана російською мовою, і ціле покоління «дітей війни» виростало саме на них. Проте українські митці так само зверталися до героїко-патріотичної теми, а їхні твори належать до музично-поетичного літопису війни і є відлунням фронтової молодості та суворої чоловічої дружби. Серед пісенних творів І. Шамо варто згадати «Фронтовики», «Безсмертний батальйон», «Пісня суворих років», «Моя доля — атака!», «Від Бугу до Вісли», «Чорний попіл», «Балада про безсмертя» тощо. Безумовно, це далеко не повний перелік його пісень на близьку й болючу як для композитора, так і для багатомільйонного народу тему, який відчув німецько-фашистську навалу і який вистояв та переміг у жорстокій безкомпромісній боротьбі. Деякі з цих творів було відзначено престижними преміями на Всесоюзних і Республіканських конкурсах (Мокренко, 2003).

Аналізуючи багаторічний пісенний набуток Ігоря Шамо, можна побачити, що майже в кожному творі митця чітко простежується авторське творче устремління. Так, у поетично-вокальному циклі «Пісні полум'яних років» можна побачити низку творів про юність, кохання й дружбу. Ця тематика

близька багатьом людям у всі часи незалежно від віку. Але особливість її авторської розробки криється в тому, що все це подається крізь різні віхи історії країни.

У творчому доробку І. Шамо є чимало патріотичних пісень, які присвячені любові до Батьківщини, й одна з найкращих на цю тему — «Україна — любов моя» (сл. Д. Луценка). У часи її написання це був завуальований виклик офіційній цензурі у пісенному сегменті, адже публічно освідчуватись Україні в любові публічним особам було негласно заборонено. Елементарні природні почуття до своєї рідної землі, на думку тодішніх партійних ідеологів, виключалися, бо асоціювалися з українським націоналізмом.

Подібні пісні зазвичай орієнтуються на сформовані стереотипи масового сприйняття, на традиційні, загальноприйняті пісенні форми, які інколи мистецтвознавці називають «шаблонами», «штампами» тощо. Але в контексті з вищезгаданим саме вони, виконуючи комунікативну функцію, забезпечують дохідливість пісні до слухацької аудиторії.

На зламі 60-70 років українська лірична пісня набула свого розквіту. Ця пісенна стихія не могла не вплинути й на Ігоря Шамо — вона стала для нього другою мовою, якою він схвильовано розповідає про повсякденне життя, ділиться з людьми своїми думками й мріями.

Деякі твори композитора звучали у численних театральних спектаклях, кінофільмах і телесеріалах, а зійшовши з кіноекрана чи театральних підмостків, починали самостійне життя. До їх числа належали «Товариш пісня» з кінофільму «Як гартувалася сталь», «Романтики», «Пісня про друга», «Пісня про щастя», «Зорі ясні над Дніпром», а також багато інших пісень з кінострічок «Гори, моя зоре», «Повернутися в порт кораблі» (к/ф «Надзвичайна пригода») тощо (Архімович, 1965, с. 4).

І. Шамо не міг не звертатися до тем кохання, жіночої краси, які в усій своїй невичерпності та розмаїтті завжди були в полі зору вітчизняних композиторів. Надзвичайно важливою для композитора була тема Материнства, до якої він звертався протягом усього творчого життя. У результаті народилася одна з найулюбленіших у народі пісень — «Руки твої — два крила» (сл. Л. Ковальчука). Цей музичний твір митця здобув найвищу нагороду на Всеукраїнському телевізійному конкурсі на кращу пісню року. У ній звучить синівська любов до Матері, яка уособлює Батьківщину, пасіонарна закоханість у життя, у мир, добутий у боях з ворогом (Мокренко, 2003).

У своїх творах І. Шамо намагався, наскільки це було можливо, уникати тогочасного ідеологічного пафосу, оспівуючи молоде горіння, радість життя, творчості, пізнання, боротьби і перемог. На підтвердження цих слів, варто згадати пісні «Бригантина», «Молодо — зелено» (сл. Л. Смирнова), «Романтики» (сл. Д. Луценка) та інші.

У другій третині 70-х років у творчій скарбниці Ігоря Шамо поруч із громадянськими пісенними творами все частіше почали з'являтися пісні, у яких розкриваються глибини народної творчості. Так, у вокальному циклі «Барвінки рідного краю» поміж інших були як ліричні, «м'які» пісні про дівоче кохання, так і календарно-обрядові, величальні.

Ліричний характер таланту І. Шамо, що так яскраво виявився у всій його творчості, особливо позначився на його романсах. І хоча їх у митця було не так багато, та все ж зроблений ним внесок в українську музичну культуру є чималий.

Аналіз творчої спадщини Ігора Шамо дає підстави говорити про те, що найпотужнішим жанром, через який він впевнено увійшов у композиторське мистецтво перших повоєнних десятиріч, стала саме пісня. І це цілком зрозуміло, адже вона є наймобільнішим жанром, який дає змогу швидко й безпосередньо відгукуватися на поточні події в країні. У цьому жанрі чітко викарбовується досконала форма, яскравий тематизм, використовуються інтонація та стилізація народних мелодій, своєрідні гармонія й фактура. Наочно це проявлялося і в інших музичних жанрах творчого доробку митця.

Висновки

Підсумовуючи вищевикладений матеріал, слід зазначити, що багатогранний творчий спадок композитора Ігоря Шамо свідчить про його мистецький універсалізм як феномен української музичної культури другої половини минулого століття. Це, насамперед, проявляється в тому, що він містить багатожанровий матеріал. У творчому доробку митця — три симфонії, хорова фольк-опера, камерно-інструментальні твори й романси, фортепіанний цикл «Тарасові думи», 6 квартетів, велика кількість пісень.

У вокальних творах Ігор Шамо вміло підкреслив багатство народних скарбів, майстерно використав у мелодії та гармонії прийоми, близькі до автентичного виконання.

Композитор також спрямовує свою енергію на творче освоєння фольклорних скарбів інших народів (молдаван, вірмен, грузинів, азербайджанців, чехів, болгар, поляків, білорусів, росіян тощо).

Найпотужнішим жанром, через який І. Шамо впевнено ввійшов у композиторське мистецтво перших повоєнних десятиріч, стала саме пісня. І це цілком зрозуміло, адже вона є наймобільнішим жанром, який дає змогу швидко й безпосередньо відгукуватися на поточні події в країні. У цьому жанрі чітко виکارбовується досконала форма, яскравий тематизм, використовуються інтонація та стилізація народних мелодій, своєрідні гармонія й фактура.

Створивши цикли як ліричних, так і пісень героїко-патріотичної тематики, митець розвинув і навіть започаткував окремі жанрово-пісенні різновиди. Його мистецька спадщина органічно вписалася в музичний побут народу, що свідчить про специфічну самотність музичної лексики митця, яка часто впливає з українських народних наспівів.

Таким чином, музичні твори Ігоря Шамо мають широкий жанрово-стильовий діапазон, що свідчить про високий універсалізм композитора.

Список використаних джерел

- Архімович, Л. (1965). Музика у фільмі. В Л. Б. Архімович, Н. О. Горюхіна, & В. Д. Довженко (Ред.), *Сучасна українська музика*. Мистецтво.
- Вахранов, Ю. (1969). Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо. *Українське музикознавство*, 5, 148-156.
- Ефремова, Л. (1958). *Игорь Шамо*. Советский композитор.
- Лазаревська, Ю. (Режисер). (2004). *Пісні серця. «Києве мій»* [Фільм]. Студія «1+1»; Кіностудія «Контакт».
- Луценко, Д. (1984, 10 серпня). Піснетворець. *Культура і життя*.
- Мокренко, А. (2003). Спогад про друга: Композитор Ігор Шамо. *Музика*, 1-2, 14-15.
- Муха, А. (2004). *Композитори України та української діаспори*. Музична Україна.
- Невенчанная, Т. С. (1982). *Игорь Шамо*. Музична Україна.
- Пашкова, С. (2019). Ігор Шамо – композитор і музикант у спогадах сучасників. В *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*, Матеріали міжнародного симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (с. 234-238). НАКККІМ.
- Шамо, Т. І. (Ред.). (2006). *Я з Вами був і буду кожену мить...: Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо*. Гроно.
- Roi, Ye., & Pashkova, S. (2020). Genre and Style Diversity of Ihor Shamo's Music and Its Manifestation in the Artistic and Cultural Space of Ukraine (the 1950s – 1980s). *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 42, 131-141. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207642>

References

- Arkhimovych, L. (1965). Muzyka u Filmi [Music in the Movie]. In L. Arkhimovych, N. Horiukhina, & V. Dovzhenko (Eds.), *Suchasna Ukrainska Muzyka [Contemporary Ukrainian Music]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Efremova, L. (1958). *Ihor Shamo*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Lazarevska, Yu. (Director). (2004). *Pisni Sertsia. "Kyieve Mii" [Songs of the Heart. "My Kyiv"]* [Film]. Studiiia "1+1"; Kinostudiiia "Kontakt" [in Ukrainian].
- Lutsenko, D. (1984, August 10). Pisnetvorets [Songwriter]. *Kultura i Zhyttia* [in Ukrainian].
- Mokrenko, A. (2003). Spohad pro Druha: Kompozytor Ihor Shamo [Memoirs of a Friend: Composer Ihor Shamo]. *Muzyka*, 1-2, 14-15 [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2004). *Kompozytory Ukrainy ta Ukrainskoi Diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Nevenchannaya, T. (1982). *Ihor Shamo*. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Pashkova, S. (2019). Ihor Shamo – Kompozytor i Muzykant u Spohadakh Suchasnykiv [Ihor Shamo is a Composer and Musician in the Memories of Contemporaries]. In *Kulturni ta Mystetski Studii XXI Stolittia: Naukovo-Praktychne Partnerstvo [Cultural and Artistic Studies of the 21st Century: Scientific-Practical Partnership]*, Proceedings of the International Symposium (pp. 234-238). NAKKKIM [in Ukrainian].
- Roi, Ye., & Pashkova, S. (2020). Genre and Style Diversity of Ihor Shamo's Music and Its Manifestation in the Artistic and Cultural Space of Ukraine (the 1950s – 1980s). *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 42, 131-141. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207642>

Shamo, T. (Ed.). (2006). *Ya z Vamy Buv i Budu Kozhnu Myt...: Spohady, Statti, Materialy pro Kompozytora Ihoria Shamo [I Was with You and Will Be Every Moment...: Memories, Articles, Materials about the Composer Ihor Shamo]*. Grono [in Ukrainian].

Vakhranov, Yu. (1969). Natsionalni Osoblyvosti Fortepiannoi Tvorchosti Ihoria Shamo [National Features of Ihor Shamo's Piano Work]. *Ukrainske Muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, 5, 148-156 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 14.06.2021

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ
КОМПОЗИТОРА ИГОРЯ ШАМО И ЕГО
ОТРАЖЕНИЕ В МНОГОЖАНРОВОМ
ТВОРЧЕСТВЕ АВТОРА (ВТОРАЯ
ПОЛОВИНА XX СТОЛЕТИЯ)**

Рой Евгений Евгеньевич
Доктор исторических наук, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель исследования — проанализировать многожанровую полиаспектность музыкального универсализма композитора Игоря Шамо как феноменального явления в национальной музыкальной культуре советских времен в послевоенные годы. Методы. Научные положения статьи аргументированы на уровне методов (эмпирико-теоретический, хронологический, анализ и синтез, индукция и дедукция, искусствоведческий анализ), которые позволили выявить основные составляющие многогранной музыкальной палитры художника. Научная новизна состоит в том, что автор пытается комплексно воспроизвести целостную полиаспектную картину музыкального наследия композитора, осуществив его комплексный анализ. Выводы. Многогранное творческое наследие композитора Игоря Шамо свидетельствует о его художественном универсализме как феномене украинской музыкальной культуры второй половины прошлого века. В творческом наследии композитора — три симфонии, хоровая фолк-опера «Ятранские игры», камерно-инструментальные произведения и романсы, фортепианный цикл «Думы Тараса», 6 квартетов, большое количество песен. Самым мощным жанром, через который И. Шамо уверенно вошел в композиторское искусство первых послевоенных десятилетий, стала песня. В этом жанре отчетливо прослеживается совершенная форма, яркий тематизм, используется интонация и стилизация народных мелодий, своеобразная гармония и фактура. Создал циклы как лирических, так и песен героико-патриотической тематики, художник развил и положил начало отдельным жанрово-песенным разновидностям. Таким образом, музыкальные произведения Игоря Шамо имеют широкий жанрово-стилевой диапазон, что свидетельствует о высоком универсализме композитора, который внес ощутимый вклад в украинскую музыкальную культуру второй половины прошлого века.

Ключевые слова: музыкальный универсализм; многоаспектность музыкального творчества; жанрово-стилевой диапазон; музыкальная выразительность

**MUSICAL UNIVERSALISM
OF THE COMPOSER IHOR SHAMO
AND ITS REFLECTION
IN THE AUTHOR'S MULTIGENRE WORK
(SECOND HALF OF THE 20th CENTURY)**

Yevhenii Roi
DSc in History, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the multigenre multi-issue of musical universalism of the composer Ihor Shamo as a consummate phenomenon in the national music culture of the Soviet era in the postwar years. Research methodology. Scientific provisions of the article are reasoned through methods (empirical-theoretical, chronological, analysis and synthesis, induction and deduction, art analysis), which revealed the main components of the multifaceted musical palette of the artist. The scientific novelty is that the author tries to comprehensively recreate a holistic, multifaceted picture of the artist's compositional heritage, making a comprehensive analysis. Conclusions. The multifaceted creative heritage of the composer Ihor Shamo testifies to his artistic universalism as a phenomenon of the Ukrainian music culture of the second half of the last century. The artist's works include three symphonies, choral folk opera *Yatranski Ihry* (Yatran Games), chamber and instrumental pieces and romances, piano cycle *Tarasovi Dumy* (Taras's Dumas), 6 quartets, a large number of songs. Song became the most powerful genre via which I. Shamo confidently entered the art of composition in the first postwar decades. This genre reflects perfect

form, bright themes, intonation and stylisation of folk melodies, a kind of harmony and texture. Having created cycles of both lyrical and heroic-patriotic songs, the artist developed and initiated separate genre-song varieties. Thus, the music pieces by Ihor Shamo have a wide range of genres and styles, which testifies to the high universalism of the composer, who made a significant contribution to the Ukrainian music culture of the second half of the last century.

Keywords: musical universalism; multifaceted musical creativity; genre and style range; musical expressiveness



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247385

УДК 782.1(477):78.071.2Симеонов

**ОПЕРНА МУЗИКА
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
У ВИКОНАННІ ДИРИГЕНТА
КОСТЯНТИНА СИМЕОНОВА**

Симеонова Юлія Віталіївна

*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,**ORCID: 0000-0002-7024-863X,**e-mail: simeonova@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — дослідити та ввести до наукового обігу матеріали щодо оперної музики творів українських композиторів, збережених у фондах українського радіо, а також музики з концертного репертуару диригента Костянтина Симеонова. У процесі дослідження використано такі методи: аналітико-синтетичний — для вивчення архівних матеріалів українського радіо; історико-аналітичний — для вивчення шляхів становлення та формування тенденцій оперного мистецтва українських композиторів; феноменологічний — для осягнення сутності української опери в контексті світової музичної культури; теоретичний — для узагальнення та підбиття підсумків дослідження, а також метод інтерв'ю — для зібрання споминів свідків подій. Новизна дослідження — вперше проаналізовано та введено до наукового обігу інформацію щодо оперних творів українських композиторів у творчому доробку диригента К. Симеонова. Висновки. Відтворено історію втілення на сцені Київського академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка опер «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, «Щорс» Бориса Лятошинського, «Тарас Шевченко» Георгія Майборода та «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича. Проаналізовано методи роботи над партитурою цих творів та їхньою сценічною інтерпретацією. З'ясовано, що під час роботи над кожним твором диригент К. Симеонов завжди вносив зміни до партитур, коригуючи таким чином драматургічні, а як наслідок — і музичні основи оперних творів.

Ключові слова: Костянтин Симеонов; диригент; сценічна інтерпретація опери; українська опера; партитура; Микола Лисенко; опера «Тарас Бульба»; Борис Лятошинський; опера «Щорс»; Георгій Майборода; опера «Тарас Шевченко»; Костянтин Данькевич; опера «Богдан Хмельницький»

Вступ

Український оперний жанр межі ХХ–ХХІ століть пов'язаний з іменами видатних композиторів, зокрема, Євгена Станковича, Мирослава Скорика та Віталія Губаренка, чий твори було представлено на головних сценах країни — Національній опері України імені Т. Г. Шевченка, Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької, Одеському Національному академічному театрі опери та балету. Крім того, оперу Левка Колодуба «Поет» було поставлено на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка. У ХХІ столітті молоді українські композитори переважно звертаються до нових форм — рок-опери, мюзиклу та шоу, які знаходять втілення на інших майданчиках завдяки сучасним режисерським пошукам. Зокрема, музично-театральна формація NOVA OPERA представила оперу-реквієм «YOV», музику до якої написали композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко (Dmytruk, 2018).

Проте, яку б форму не обирали сучасні композитори й режисери, засади класичної драматургії, що їх використовували українські композитори, лежать в основі будь-якого дійства. Також художню значущість українським операм розглянутого періоду додає склад виконавців — диригентів та співаків, чия творчість збереглась у вигляді звукозапису і становить інтерес для наукового дослідження.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Аналіз оперного жанру, зокрема періоду 40-60 рр. ХХ ст., зроблено в декількох ґрунтовних музикознавчих розвідках. Серед них праця М. Черкашиної «Опера ХХ століття», в якій досліджено найбільш значні твори оперного мистецтва минулого століття. Автор проаналізувала актуальні проблеми жанру, пов'язані зі складними процесами жанрової та стильової еволюції, з новими взаємовпливами музики та літератури, питання цілісності оперної форми та сучасні принципи інтерпретації історичної та історико-революційної тематики (Черкашина, 1981). Український

оперний театр досліджували Л. Архімович (1970) у книзі «Шляхи розвитку української радянської опери», Ю. Станішевський (1968, 1998, 2002) у роботах «Обрії музичного театру», «Оперний театр радянської України» та «Національна опера України» і М. Стефанович (1968) у книзі «Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка».

Рецензії на оперні прем'єри завжди публікувалися в періодичних виданнях того часу. Проте життя, творчий шлях та методи роботи диригента К. Симеонова науковці досліджували недостатньо. Виняток становлять дисертаційна робота та публікації Ю. Симеонової (2018a, 2018b), в яких уперше було представлено життєвий шлях митця, окреслено його внесок у музичне життя України, проаналізовано творчий метод. У статті «Оперно-симфонічне диригування. До обговорення творчого методу диригента» були сформульовані й систематизовані основні складники, за якими можна проаналізувати творчий метод оперно-симфонічного диригента (Симеонова, 2017).

Методику роботи К. Симеонова над музичним матеріалом і його сценічним втіленням проаналізував диригент І. Гамкало (2013) у статті «К. А. Симеонов у Київському оперному театрі», де, зокрема, означив великий обсяг науково-дослідницької роботи, який завжди передував вивченню твору. Окремим аспектам творчої діяльності диригента присвячено дослідження О. Великанової (Великанова, 2002), В. Борищенка (2002), Є. Дущенко (2002).

Мета статті

Мета статті — дослідити та ввести до наукового обігу матеріали щодо оперної музики творів українських композиторів, збережених у фондах українського радіо, а також музики з концертного репертуару диригента Костянтина Симеонова.

У процесі дослідження використано такі методи: аналітико-синтетичний — для вивчення архівних матеріалів українського радіо; історико-аналітичний — для вивчення шляхів становлення та формування тенденцій оперного мистецтва українських композиторів; феноменологічний — для осягнення сутності української опери в контексті світової музичної культури; теоретичний — для узагальнення та підбиття підсумків дослідження, а також метод інтерв'ю — для зібрання споминів свідків подій.

Виклад матеріалу дослідження

У репертуарі диригента К. Симеонова налічувалося п'ятнадцять опер українських композиторів, дванадцять із яких відтворено на звукозаписах (цілком записано п'ять).¹ На них збереглися голоси оперних корифеїв — М. Гришка, Б. Гмирі, М. Роменського, П. Белінника, Д. Гнатюка, В. Тимохіна, В. Пазича, В. Борищенка, А. Кікота, С. Козака, Є. Чавдар, Л. Руденко, Л. Лобанової, хор і оркестр Київського оперного театру, Державний симфонічний оркестр України, хорова капела й Заслужений академічний симфонічний оркестр українського радіо і телебачення.

Слід зазначити, що особливе місце в творчому доробку К. Симеонова посідала музика Миколи Лисенка — фрагменти з усіх його опер («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Утоплена», «Чорноморці»), кантату «Радуйся ниво неполітая» було зазначено в концертних програмах диригента. Заслужувало на увагу виконання увертюри до опери «Тарас Бульба», де диригент застосовував свій прийом «фортіссімо», що викликав захоплення слухачів, і запис якої під час концерту в Колонному залі Київської філармонії зберігся на кіноплівці.

Знаковим у творчості К. Симеонова також був хор «Засвіт стали козаченьки» — під час гастрольної поїздки до Москви у Великому залі Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського диригент підготував виконання цього твору з хором і симфонічним оркестром Всесоюзного Радіо. Тоді ж було зроблено його звукозапис. У концертному репертуарі К. Симеонова була «Увертюра-марш на тему М. Лисенка» Андрія Штогаренка, а також диригент записав оперу «Чорноморці». Окрім того, у фоноархіві Українського радіо було знайдено аудіозапис вступу до опери «Утоплена» з симфонічним оркестром українського радіо, датований 1962 роком.

¹ М. Лисенко «Тарас Бульба» (1962), М. Лисенко «Чорноморці» (1956), М. Аркас «Катерина» (1962), Г. Майборода «Тарас Шевченко» (1964), К. Данькевич «Богдан Хмельницький», Б. Лятошинський - фрагменти опери «Щорс» (1959), А. Кос-Анатольський — фрагменти з опери «Заграва» (1959), М. Лисенко — вступ до опери «Утоплена» (1962), М. Лисенко — фрагменти з опери «Наталка Полтавка», Г. Майборода — інтродукція до опери «Милана» (1960), О. Верстовський «Аскольдова могила», М. Кропивницький «Зальоти Соцького Мусія». Концертний репертуар — М. Вериківський фрагменти з опери «Наймичка», С. Гулак-Артемівський — фрагменти з опери «Запорожець за Дунаєм», Р. Глієр «Шахсенем».

Саме з опери «Тарас Бульба» почалася робота К. Симеонова в театрі. В одній із газетних рецензій після прем'єри, що відбулася 7 листопада 1946 року, написано: «Геніальність окремих епізодів, пісень, арій, хорів і ансамблів, належних перу Лисенка, особливо виявилися виразно й опукло тепер, в новому редакційному й блискучому оформленні»². Через багато років К. Симеонов двічі робив звукозапис опери «Тарас Бульба» з солістами, хором і оркестром Київського оперного театру. Вся опера була записана у 1962 році, фрагменти — в 1963 році. Слід зазначити, що, перебуваючи на посаді головного диригента, саме цією оперою К. Симеонов відкривав кожен новий сезон театру.

Освоєння музично-театральної спадщини українського класика було складним, трудомістким. Музичний матеріал, особливо в ділянці оркестрового письма, вимагав серйозного доопрацювання. Авторська партитура не була розрахована на звучання оперного оркестру й потребувала редагування. Велику роботу провели композитори Левко Ревуцький (літературна редакція) і Борис Лятошинський. Великий шанувальник творчості Б. Лятошинського, диригент підкреслював його заслуги в оркестровці опери українського класика: «Дуже показова його майстерність в опері Лисенка "Тарас Бульба". Б. Лятошинський з великим тактом, з любов'ю поставився до твору. Сьогодні не можна говорити про "Тараса Бульбу" і не говорити про Бориса Миколайовича. Тут він не лише оркестровий майстер. Це глибоко творча робота, з великим знанням справи» (Симеонов, 1985).

За радянських часів оперний театр зазвичай був в ідеологічному авангарді. Зокрема, в післявоєнний період київський театр «...повинен був критично переоцінити всю свою роботу, переглянути репертуарні плани й відновити порушені зв'язки з композиторами та лібретистами з метою створення нових високоідейних вистав» (Стефанович, 1968, с. 169). Разом із операми, що прославляли існуючий тоді режим, з'явилася низка творів, що зверталися до історичних подій та особистостей. Як, наприклад, опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко», К. Данькевича «Богдан Хмельницький» та Б. Лятошинського «Щорс».

28 травня 1964 року на сцені Київського оперного театру відбулася прем'єра опери Георгія Майбороди «Тарас Шевченко», диригентом-постановником якої був К. Симеонов. Композитор, згадуючи про тісне та дружнє спілкування з митцем, писав: «Хоча нам довелося "схрещувати шпаги" ... (тоді я не знав особливостей творчого почерку цього диригента, і у мене була дуже гостра реакція на те, що він дозволив собі зробити деякі зміни в партитурі). При підготовці спектаклю у нас виникли деякі розбіжності. Костянтин Арсенійович наполягав на тому, щоб я переоркестрував один симфонічний епізод, я не погоджувався, і причиною тому була деяка авторська амбітність, яка спочатку заважала мені замислитися над словами диригента. Симеонов сам зробив те, що хотів, і показав мені. Я зрозумів, що він був правий, і вже по-своєму переробив цей фрагмент партитури, наслідуючи поради Костянтина Арсенійовича» (Майборода, 2002, с. 220).

Спектакль про Кобзаря став виразним і здобув схвальні відгуки українських слухачів і театральної критики. Через роки Георгій Майборода дуже тепло писав про Костянтина Арсенійовича: «В моїй пам'яті він залишився особою винятковою і неповторною. Це був один з найвеличніших диригентів, з яким мені в житті довелося зустрітися» (Майборода, 2002, с. 219). К. Симеонов записав усю оперу «Тарас Шевченко» у 1964 році. У фонотеці також збережено звукозапис фрагментів опери Г. Майбороди «Мілана» (1960).

Редакція авторської партитури була частиною творчого методу роботи диригента. Докладно це описано в статті «Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Творчий метод диригента. Робота над партитурою» (Симеонова, 2018b). У ній вперше було опубліковано нотні автографи диригента, що показують його роботу над авторською партитурою. Диригент вважав за можливе втручатися не лише в темпи й звучність авторського тексту, але також в оркестровку. Робота талановитого диригента над авторською партитурою має велику цінність, адже вона вказує на проблеми в авторському тексті й шляхи їх подолання. Під час кожного виконання твору К. Симеонов читав партитуру по-новому, тобто інтерпретація для нього ніколи не була остаточною. Саме тому навіть добре знайомі слухачам твори завжди викликали інтерес.

У 1965 році на сцені Київського академічного театру опери і балету. К. Симеонов здійснив постановку опери Костянтина Данькевича «Богдан Хмельницький». Прем'єра масштабного епічного полотна про боротьбу українського народу проти польської шляхти відбулася 28 листопада. Опера мала успіх ще й завдяки зоряному складу вокалістів — М. Гришко, Б. Гмиря, Л. Руденко, В. Борищенко, Н. Гончаренко. Під час роботи над постановкою у К. Симеонова виникла низка критичних зауважень, зокрема

² «Радянська Україна», 1946, 20 грудня.

до музичної драматургії. Опера привернула увагу диригента героїко-епічним стилем висловлювання, драматизмом сюжету, монументальними хоровими сценами, багатою розробкою пісенних джерел. Але він бачив і недоліки — статичність образів, перевантаженість окремих частин, затягнутість, що гальмує темпоритм, недостатнє використання поліфонічних засобів у партитурі, слабку побудову ансамблів, пафосність мови героїв і перебільшення почуттів, хоча це й відповідає жанру великих форм. Диригент здійснив свою виконавську редакцію, зробивши значні купюри та скоротивши окремі арії, монологи, другорядні епізоди. Замість чотирьох, опера мала три дії, внаслідок чого стала виразнішою, структурно чіткішою, а дія набула динаміки. Народним монументальним хоровим сценам було приділено первинну увагу, водночас народ показано різнопланово — в стражданнях, тривожних роздумах, в радості перемог. По-новому зазвучав фінал опери, де урочисте forte оркестру й хору зливалося із записаним на плівку передзвоном Переяславського собору. На підставі цього через декілька років композитор зробив чергову редакцію опери.

К. Симеонов дуже високо цінував творчість Бориса Лятошинського, зокрема оперу «Щорс», яка, попри ідеологічні рамки, містила завжди актуальний пафос народної боротьби. К. Симеонов записав найбільш виразні фрагменти твору. Серед них — сцена бою і хор богунців із піснею «Хай тріщить під нами крига», яка з'являється у найгостріший момент розвитку драматичного конфлікту опери й стає інтонаційним вираженням героїчної кульмінації. Арія народного вождя з першого акту — пристрасне слово й заклик до боротьби. Перші фрази звучать по-ораторськи велично, це мова мітингів. Завершується арія клятвою-кодою. К. Симеонову не довелося ставити цю оперу на оперній сцені, але можна припустити, що при сучасній режисурі та узагальненні вона б відповідала найважливішим потребам сьогодення. К. Симеонов не записав оперу цілком, а в різні роки звертався до звукозапису окремих фрагментів, які й зараз використовуються в ефірі та звучать дуже сучасно. Через багато років (у 1980-і) К. Симеонов із задоволенням згадував цю роботу: «В Києві я записував оперу Б. Лятошинського "Щорс". Прекрасні, звичайно, там хори Богунського полку, з великим розмахом, дуже звучні» (Симеонов, 1985).

У фонотеці К. Симеонова представлено також звукозапис фрагментів опери О. Верстовського «Аскольдова могила», А. Кос-Анатольського «Заграва», М. Кропивницького «Зальоти Соцького Муся», всієї опери М. Аркаса «Катерина». У концертному репертуарі є фрагменти творів М. Вериківського — «Наймичка», С. Гулака-Артемівського — «Запорожець за Дунаєм» та Р. Глієра — «Шахсенем».

Висновки

Українські опери, що були в репертуарі К. Симеонова, поділяються на дві категорії — ті, що були написані його сучасниками-композиторами (Б. Лятошинський, Г. Майборода, К. Данькевич) та опери, написані композиторами минулого періоду (М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, Р. Глієр). Слід зазначити, що К. Симеонов творчо підходив до роботи з нотним матеріалом партитур, намагаючись зробити його драматургічно довершеним. Часом така сміливість викликала непорозуміння й несприйняття в середовищі композиторів та критиків. Але здебільшого противники все ж приймали точку зору диригента, погоджуючись з його трактуваннями, які ґрунтувалися на непересічній обізнаності диригента і його драматургічному мисленні. Недарма він був відомий як диригент-драматург.

Отже, Костянтин Симеонов, працюючи над операми українських композиторів, вносив до музичного матеріалу свої корективи, що позитивно позначилося на всіх творах, які становлять творчий доробок диригента. А записи, що залишились в архівах українського радіо, є цінним надбутком для наукових розвідок історії українського мистецтва і майбутніх оперних постановок.

Перспективи нових досліджень у цій сфері полягають у подальшому науковому вивченні диригентської проблематики й феномену оперно-симфонічного диригування.

Список використаних джерел

- Архімович, Л. Б. (1970). *Шляхи розвитку української радянської опери*. Музична Україна.
- Борищенко, В. П. (2002). Годы в Киевской опере. В О. А. Великанова (Сост.), *Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников* (с. 111-116). Иван Федоров.
- Бурнашов, І. Ю. (2013). *Оперне мистецтво України. Сучасні виклики (оглядова довідка за матеріалами преси та неопублікованими документами)* (ДЗК, 11/5). Національна парламентська бібліотека України. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2013/opera13.Pdf

- Великанова, О. А. (2002). Сила судьбы. В О. А. Великанова (Сост.), *Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников* (с. 9-23). Иван Федоров.
- Гамкало, І.-Я. (2013). К. А. Симеонов у Київському оперному театрі. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 9, 145-158.
- Дущенко, Е. В. (2002). Школа мастера. В О. А. Великанова (Сост.), *Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников* (с. 143-146). Иван Федоров.
- Майборода, Г. И. (2002). Человек неразрывного единства поступка и мысли. В О. А. Великанова (Сост.), *Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников* (с. 219-221). Иван Федоров.
- Светланов, Е. Ф. (2002). Великолепный, от Бога одаренный дирижер. В О. А. Великанова (Сост.), *Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников* (с. 27-32). Иван Федоров.
- Симеонов, К. (1985, January 5). *Звукова книга*. Б. М. Лятошинський [Радіотрансляція].
- Симеонова, Ю. В. (2018a). Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Життєвий і творчий шлях. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38, 215-230. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141824>
- Симеонова, Ю. В. (2018b). Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Творчий метод диригента. Робота над партитурою. *Імідж сучасного педагога*, 3(180), 53-59. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-3%20\(180\)-53-59](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-3%20(180)-53-59)
- Симеонова, Ю. В. (2017). Оперно-симфонічне диригування. До обговорення творчого методу диригента. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, 42, 157-168.
- Станішевський, Ю. О. (1968). *Обрії музичного театру: Опера, балет, оперета на сучасній українській сцені*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. О. (1988). *Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. О. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- Стефанович, М. П. (1968). *Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка: Історичний нарис*. Мистецтво.
- Черкашина, М. Р. (1981). *Опера ХХ століття*. Музична Україна.
- Дмуtruk, А. (2018, 27 грудня). *Українську сучасну оперу ІЮОВ визнали однією з 10 найкращих у світі*. Громадське Телебачення. <https://hromadske.ua/posts/ukrayinsku-suchasnu-operu-iyov-viznali-odniyeyu-z-10-najkrashih-u-sviti>

References

- Arkhimovych, L. B. (1970). *Shliakhy Rozvytku Ukrainskoi Radianskoi Opery [Ways of Development of the Ukrainian Soviet Opera]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Borishchenko, V. P. (2002). Gody v Kievskoi Opere. In O. A. Velikanova (Comp.), *Tema Sud'by. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya Sovremennikov [Destiny Theme. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries]* (pp. 111-116). Ivan Fedorov [in Russian].
- Burnashov, I. Yu. (2013). Operne Mystetstvo Ukrainy. Suchasni Vyklyky (ohliadova dovidka za materialamy presy ta neopublikovanyh dokumentamy) [Opera Art of Ukraine. Modern Challenges (review of press materials and unpublished documents)] (DZK, 11/5). National Parliamentary Library of Ukraine. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2013/opera13.Pdf [in Ukrainian].
- Cherkashyna, M. R. (1981). *Opera XX Stolittia [Opera of the Twentieth Century]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dmytruk, A. (2018, December 27). *Ukrainsku Suchasnu Operu IYOV Vyznaly Odniei z 10 Najkrashchykh u Sviti [The Ukrainian Modern Opera IYOV Was Recognized as One of the 10 Best in the World]*. Hromadske Telebachennia. <https://hromadske.ua/posts/ukrayinsku-suchasnu-operu-iyov-viznali-odniyeyu-z-10-najkrashih-u-sviti> [in Ukrainian].
- Dushchenko, E. V. (2002). Shkola Mastera [Master's School]. In O. A. Velikanova (Comp.), *Tema Sud'by. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya Sovremennikov [Destiny Theme. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries]* (pp. 143-146). Yvan Fedorov [in Russian].
- Hamkalo, I.-Ya. (2013). K. A. Simeonov u Kyivskomu Opernomu Teatri [K. A. Simeonov at the Kyiv Opera House]. *Khudozhnia Kultura. Aktualni Problemy [Artistic Culture. Topical Issues]*, 9, 145-158 [in Ukrainian].
- Maiboroda, G. I. (2002). Chelovek Nerazryvnogo Edinstva Postupka i Mysli [A Man of the Indissoluble Unity of Action and Thought]. In O. A. Velikanova (Comp.), *Tema Sud'by. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya Sovremennikov [Destiny Theme. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries]* (pp. 219-221). Ivan Fedorov [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. O. (1968). *Obrii Muzychnoho Teatru: Opera, Balet, Opereta na Suchasni Ukrainskii Stseni [Horizons of Musical Theatre: Opera, Ballet, Operetta on the Modern Ukrainian Stage]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Stanishevskiy, Yu. O. (1988). *Opernyi Teatr Radianskoi Ukrainy: Istoriia i Suchasnist [Opera House of Soviet Ukraine: History and Modernity]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. O. (2002). *Natsionalnyi Akademichnyi Teatr Opery ta Baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i Suchasnist [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Present]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stefanovych, M. P. (1968). *Kyivskiy Derzhavnyi Ordena Lenina Akademichnyi Teatr Opery ta Baletu URSS im. T. H. Shevchenka: Istorychnyi Narys [Taras Shevchenko Kyiv State Order of Lenin Academic Opera and Ballet Theatre of the USSR: Historical Essay]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Svetlanov, E. F. (2002). Velikolepnyi, ot Boga Odarennyi Dirizher [Magnificent and Gifted Conductor]. In O. A. Velikanova (Comp.), *Tema Sud'by. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya Sovremennikov [Destiny Theme. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries]* (pp. 27-32). Ivan Fedorov [in Russian].
- Symeonov, K. (1985, January 5). *Zvukova Knyha. B. M. Liatoshynskiy [Audio Book. B. M. Lyatoshynskiy]* [Radio broadcast] [in Ukrainian].
- Symeonova, Yu. V. (2017). Operno-Symfonichne Dyryhuvannia. Do Obhovorennia Tvorchoho Metodu Dyryhenta [Opera and Symphony Conducting. Before Discussing the Creative Method of the Conductor]. *Literatura. Folklor. Problemy Poetyky [Literature. Folklore. Problems of Poetics]*, 42, 157-168 [in Ukrainian].
- Symeonova, Yu. V. (2018a). Operno-Symfonichnyi Dyryhent Kostiantyn Symeonov. Zhyttievyy i Tvorchyy Shliakh [Opera and Symphonic Conductor Kostiantyn Symeonov. Life and Creative Path]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznnavstvo [Bulletin of KNUKiM. Series in Arts]*, 38, 215-230. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141824> [in Ukrainian].
- Symeonova, Yu. V. (2018b). Operno-Symfonichnyi Dyryhent Kostiantyn Symeonov. Tvorchyy Metod Dyryhenta. Robota nad Partyturoiu [Opera-Symphonic Conductor Kostiantyn Symeonov. Creative Method of Conductor. Work with Score]. *Imidzh Suchasnoho Pedahoha [Image of the Modern Pedagogue]*, 3(180), 53-59. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-3%20\(180\)-53-59](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-3%20(180)-53-59) [in Ukrainian].
- Velikanova, O. A. (2002). Sila Sud'by [The Power of Destiny]. In O. A. Velikanova (Comp.), *Tema Sud'by. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya Sovremennikov [Destiny Theme. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries]* (pp. 9-23). Ivan Fedorov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 15.05.2021

ОПЕРНАЯ МУЗЫКА УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИСПОЛНЕНИИ КОНСТАНТИНА СИМЕОНОВА

Симеонова Юлия Витальевна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — исследовать и ввести в научный оборот материалы по оперной музыке произведений украинских композиторов, сохраненных в фондах украинского радио, а также музыки из концертного репертуара дирижера Константина Симеонова. В процессе исследования использованы следующие методы: аналитико-синтетический — для изучения архивных материалов украинского радио; историко-аналитический — для изучения путей становления и формирования тенденций оперного искусства украинских композиторов; феноменологический — для постижения сущности украинской оперы в контексте мировой музыкальной культуры; теоретический — для обобщения и подведения итогов исследования, а также метод интервью — для собрания воспоминаний о свидетелях событий. Новизна исследования — впервые проанализирована и введена в научный оборот информация о оперных произведениях украинских композиторов в творческом наследии дирижера К. Симеонова. Выводы. Воспроизведена история воплощения на сцене Киевского академического театра оперы и балета имени Тараса Шевченко опер «Тарас Бульба» Николая Лысенко, «Щорс» Бориса Лятошинского, «Тарас Шевченко» Георгия Майбороды и «Богдан Хмельницкий» Константина Данькевича. Проанализированы методы работы над партитурой этих произведений и их сценической интерпретацией. Выяснено, что при работе над каждым произведением дирижер К. Симеонов всегда вносил изменения в партитуры, корректируя таким образом драматургические, а как следствие — и музыкальные основы оперных произведений.

Ключевые слова: Константин Симеонов; дирижер; сценическая интерпретация оперы; украинская опера; партитура; Николай Лысенко; опера «Тарас Бульба»; Борис Лятошинский; опера «Щорс»; Георгий Майборода; опера «Тарас Шевченко»; Константин Данькевич; опера «Богдан Хмельницкий»

**OPERA MUSIC
OF UKRAINIAN COMPOSERS
PERFORMED BY CONDUCTOR
KOSTIANTYN SYMEONOV**

Yuliia Symeonova

PhD in Art Studies, Senior Lecturer,

*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to study and introduce into scientific circulation materials on opera music by Ukrainian composers preserved in the collections of the Ukrainian radio, as well as music from the concert repertoire of conductor Kostiantyn Symeonov. In the course of the study, the author of the article applies the following methods: the analytical and synthetic method was used to study the archival materials of the Ukrainian radio; the historical and analytical method made it possible to study the ways of forming the trends in the opera art of Ukrainian composers; the phenomenological method was used to comprehend the essence of Ukrainian opera in the context of world musical culture; the theoretical method was applied to generalise and summarise the findings of the study; the interview method made it possible to collect memories of witnesses to the events. The scientific novelty lies in the fact that for the first time, the material on opera works by Ukrainian composers in the creative heritage of conductor Kostiantyn Symeonov has been analysed and introduced into scientific circulation. Conclusions. The history of the performance on the stage of the Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre (Kyiv) of the operas Taras Bulba by Mykola Lysenko, Shchors by Borys Liatoshynsky, Taras Shevchenko by Heorhii Maiboroda, and Bohdan Khmelnytsky by Kostiantyn Dankevych has been reproduced. The author of the article analyses the methods of working on the score of these operas and their stage interpretation. The article demonstrates that while working on each piece, Symeonov always made changes to the scores, thus correcting the dramatic and, as a result, the musical foundations of the operas.

Keywords: Kostiantyn Symeonov; conductor; stage interpretation of the opera; Ukrainian opera; score; Mykola Lysenko; Taras Bulba (opera); Borys Liatoshynsky; Shchors (opera); Heorhii Maiboroda; Taras Shevchenko (opera); Kostiantyn Dankevych; Bohdan Khmelnytsky (opera)



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247386

UDC 784.4: 398.8]:792.7(477)"20"

**FOLK MUSIC TRADITION
IN CONTEMPORARY
PERFORMING PRACTICES**Ivan Sinelnikov^{1a},Valentyna Sinelnikova^{2a}¹*Honoured Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor;**ORCID: 0000-0002-9556-6845,**e-mail: kralytsya@ukr.net,*²*PhD in History, Associate Professor;**ORCID: 0000-0002-9556-6845,**e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net,*^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine,*

The purpose of the article is to analyse the transformations of traditional folklore under the influence of various sociocultural factors; to describe tendencies in the emergence and development of varying forms of performing transformation of folklore tradition, to identify varieties of the embodiment of authentic folklore on the stage — from close to authentic sounding and behavioural stereotypes of the performance of scientific and ethnographic ensembles to folklore theatre and stylisations, as well as the use of folk music tradition in the works of modern musical bands of various genres and styles. The research methodology: the method of analogy was used to analyse the possibilities of applying the folklore and ethnographic heritage of the Ukrainian people on the variety stage. The analytical method is used to formulate the fundamental principles of creating folklore creative projects in current sociocultural conditions. The scientific novelty: the tendencies of stage transformation of the folklore tradition and varieties of its implementation in performing practice on the Ukrainian variety stage are identified and thoroughly comprehended. Conclusions. Despite the socio-economic difficulties of recent decades, there is an increase in the population's interest in the preservation and spreading of folk song culture in Ukraine, which is manifested in its adaptation to modern sociocultural requirements, in the preservation of the spiritual and cultural continuity of generations. In contemporary society, the folk song tradition is able to perform the most important social function of full or partial socialisation of the individual, integration with the national consciousness. Folk songs do not need artificial, forced "renewal" or preservation. Its development and transformations in the performing work of a modern amateur, semi-professional (secondary), and professional performing bands/soloists have always been and are still natural since folk songs carry living, constant values, the preservation of which is of paramount importance for the existence of the Ukrainian people. Historically developed forms of folklore in modern society largely determine the integrity, originality, and continuity of the national cultural tradition, leading to the development of a system of measures and technologies for the preservation, development, spreading and popularisation of folk songs.

Keywords: musical folklore; folk song; performing arts; transformation; traditional culture; folklore ensemble

Introduction

Turning to the consideration of the issue of popularisation of the musical and folklore heritage and folk music tradition of the Ukrainian people in modern sociocultural conditions, it should be noted that changes in the economy, culture, technological achievements, the development of communication tools and systems affect the content, language and ways of folklore existence inevitably, which results in the transformation of folk song culture. Such stable features characterise authentic folklore as syncretism, ritualism, inseparability from everyday human life, orality, the collectivity of consciousness and performance. Today, many of these features are losing or have lost their stability entirely, and there is a growing "skill-oriented" folk song performance. The performance process itself is increasingly disconnected from specific rituals, calendar holidays, labour events. The oral transmission of the song tradition to the next generations has almost disappeared because written recordings of folklore texts and audio and video recordings of them are prevailing around the world. Ancient folk musical instruments are disappearing from performing practice, and modern instruments are making to imitate ancient sounds and require performers to have quite a long professional training. In general,

the content and functions of folk music and songs transformed gradually from a functional and syncretic plane to a current extremely diverse state of performing existence and genre development: variety, jazz, rock, pop music, ethno-chaos, the art of bards, a mix of Ukrainian folk music with the musical heritage of other countries and nations, etc.

Analysis of recent researches and publications. Today the issue of performing transformations of folklore heritage in the works of soloists-performers, scientific and ethnographic, professional, amateur groups, as well as composer work and art of modern rock, pop, jazz, fusion, ethno-chaos and other formations is considered by representatives of various world research and art history centres. In particular, traditional folklore, vocal, and the song is considered by musicologists from Kazakhstan as the basis for the creation of new forms of contemporary music (Mukhitdenova, 2016). Folklorists from Tatarstan describe the ways of use of the study and manifestation of ethnic musical traditions in the composer work of young composers who experiment boldly, combining different styles (electronics, rock, folk, country), using ethnic instruments of the Tatars in their works (quray, dombra, kylkobyz) in combination with a classical symphony orchestra, which contributes to the innovative embodiment of Tatar musical folklore in various genres of symphonic, performing, chamber and instrumental, piano, vocal and choral music (Nurgayanova & Kovrikova, 2018). The genre of arrangement of a folk song as a result of composer arrangement of a primary folk source and as a synthesis of composition and performing interpretations is studied by Chinese musicologists (Zhang, 2019). Traditional and secondary forms of performing an embodiment of musical folklore and the role of the youth folklore movement in the popularisation of national folklore heritage in the post-Soviet space have always been in the centre of attention of famous Russian researchers and practitioners: I. Zemtsovsky (1983), V. Shchurov, A. Kabanov (1980), etc. This topic is also interesting for contemporary Ukrainian folklorists and musicians — scientists and practitioners (Sinelnikova & Sinelnikov, 2019, 2021; Rehesha & Skoptsova, 2021).

Estonian researchers consider the issue of the embodiment of traditional heritage through the auditory experience of the people and the issue of the definition of “correct /right singing”, for which they explore singing practices in a separate local community (choir) and on the stage of a folk music festival. The auditory experience of singing for Estonian folklorists-colleagues is “a rough idea of how the abstract concept of cultural heritage is perceived and embodied”. A rather controversial issue of the definition of “correct singing” is discussed through fundamental contrasting, including tradition, copying (imitation) and innovation, as well as through the discourse of traditional culture as a canonised heritage, which does not exclude the subjectivity of contemporary stage-performing situations (Kuutma, & Kästik, 2014).

Ethnochoreologists consider folklore on stage and its political prospects in the national context from Croatia, whose attention is focused on local, regional or ethnic identity in dance expression (Zebec, 2018). The changeability and simultaneous historical continuity of changes in the musical folklore performance process are in the centre of the professional attention of Lithuanian ethnomusicologists (Sliuzinskas, 2019); who raise a topical issue: are these changes evidence of the development and evolution or just the variability of folk performance?

Despite a diverse range of folklore studies on the multi-genre interpretation of works of musical folklore on stage and in composer creativity, the tendencies of stage transformation of the folklore tradition have not been sufficiently determined, thoroughly comprehended and practically elaborated (embodied in performing practice) in Ukrainian musicology.

The purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the transformations of traditional folklore under the influence of various sociocultural factors; to describe tendencies of emergence and development of various forms of performing transformation of folklore tradition, to highlight varieties of the embodiment of authentic folklore on the stage — from close to authentic sounding and behavioural stereotypes of the performance of scientific and ethnographic groups to folklore theatre and stylisations, as well as the use of folk music tradition in the work of modern musical bands of various genres and styles.

Main research material

The song tradition lives in modern society, is developed and is studied as part of folk culture. Today we are witnessing the expansion of the living space of traditional music on stage and new forms of its existence. At the present stage of development of performing practice, performers are turning to folk songs more often, interpret-

ing them on stage in a stylised form; therefore, the interpretation of song folklore — authentic, secondary, “professional” — occupies a special place in contemporary performing musical culture. It is how the translation of the content of ancient song folklore into the modern language of musical art takes place, making the archaic content of a folk song accessible and understandable to the contemporary viewer and listener. Thus, folk traditions are preserved, which are a vivid manifestation of the national style.

To determine the directions of popularisation of folk songs in our time (including by means of stage interpretation), it is necessary to outline the sociocultural mechanisms that determine the vectors of development of this phenomenon. Such mechanisms are cultural transformations (spontaneous or stimulated) and innovations, as well as cultural borrowings. The peculiarities of the functioning of traditional folk art in the modern period in their relationship with progress in the field of information technologies allow us to talk about the identification of such type of transformation as information and technological one, the role of which is in the development of folk art culture and its impact on the preservation and transmission of traditional culture has not received sufficient scientific development yet. However, the importance of modern technologies for the preservation and processing of folklore is obvious (Sinelnikova & Sinelnikov, 2020).

Regarding positive transformations (including the use of stage space) that help preserve intangible cultural heritage, attention should be paid to the alternative negative tendency when innovations in traditional folk music are carried out to obtain the maximum and rapid economic result. Such innovations, first of all, are connected with attempts to “modernise” a folk song, to give it the features of an entertaining variety action. This approach has become quite common recently. It is clear that the transformation of the folk song tradition is a renewal and change, the adaptation of genres and forms to modern sociocultural conditions to preserve the main ethnic values for their future existence; it is also clear that the so-called “yesterday’s” folklore requires certain transformations: there is no tradition without changes, it can easily pass into and be used in the kitsch and show entertainment industry without this. And here, it is necessary to emphasise the extraordinary role of combining the efforts of researchers — folklorists, leaders of folklore groups, and folk masters — carriers and keepers of traditional culture, who, in a sense, are engaged in rethinking and incorporating traditions in modern life (Kargin, 2008, p. 160).

Within the framework of this study, the existence of folk songs on the stage variety is considered by us as a contemporary form of the cultural transformation of the song tradition, which has its long-standing historical preconditions and dynamics of development. With a certain degree of conventionality, skomorokhs and all the court musicians of princely times can be considered as the forerunners of the stage embodiment of the folk song. In the 19th and early 20th centuries, folk songs began to be performed on stage by actor-singers and the first professional folk choirs: for example, the Kubanskiy Military Choir (founded in 1811), the Ohmativsky Village Choir under the direction of P. Demutsky (founded in the 1890s) the choirs of M. Pyatnitsky (1911) and P. Yarkov (1919), the Kyiv Bandurist Choir (1918) worked in this field, the soloists N. Plevitskaya, L. Ruslanova and others “folklorised”, became part of the folk consciousness and musical life of songs of the 1940s, in particular the UIA songs. In the mid-1950s and 1960s – 1970s, a new generation of folk song performers appeared on the variety scene: L. Zykina, O. Voronets, A. Strelchenko, N. Matvienko, R. Kyrychenko and others. During these years, the Soviet variety is captured by a new folklore wave associated with the emergence and active development of the so-called Youth Folklore Movement since the early 1980s, whose participants offer their vision of the stage embodiment of traditional culture. Thus, at the present stage of sociocultural changes, Ukrainian folklore, with its extraordinary regional diversity, has become not a household necessity but an art that is brought to the stage. This was a prerequisite for the emergence of performing ensembles and soloists, both authentic and interpreters of folklore.

The performance of song folklore can be classified according to the interpretation of folklore on stage. There are primary (authentic) ensembles (usually non-professional, performing folk songs in the form in which they existed in the natural environment, preserving all regional performance features) and secondary ensembles (professional or amateur; this also includes soloists-performers) performing stylised folk songs on stage. Both secondary and professional ensembles, feeling the need for directorial development of a folk song, pay a lot of attention to its theatricalisation, creating bright musical and dramatic pictures using various expressive means. Consequently, the issue of interpretation of folklore on the modern stage has become more and more urgent over the years: archaic traditions along with rural life are gradually reduced and eventually lost, contemporaries are trying to preserve, “reanimate” them and make the best examples of song culture of the past sound in new stage conditions. The interest in contemporary stage reinterpretations of folk songs is primarily due to the special energy of folklore.

Today, there are several forms of assimilation of folklore, including new stage conditions for it, among which: performances of carriers of the live folklore tradition (folk singers, musicians, dancers, singing ensem-

bles and dance groups — authentic, that is, real ethnographic performers and ensembles), — a “type of ethnographic concert” according to the classification of I. Zemtsovsky (1983). The next form of stage assimilation of folk music tradition is the so-called restoration of genres of traditional folklore, including those that are already lost in the natural environment and are not performed in mass artistic creativity; this kind of activity is performed by the so-called experimental or secondary (secondary, imitative, reproductive) folklore ensembles. The third type of performing an embodiment of traditional musical culture is the performance of works of folklore arranged by ensemble leaders or professional composers/choreographers/directors (the so-called stylised folklore ensembles, according to Zemtsovsky — “a type of song and dance ensembles, other art groups performing the so-called “arranged” folklore”).

The history of new forms of performing the existence of folk songs in the post-Soviet space can be conditionally divided into several periods. The first one (1970 – the late 1980s) is connected with the folklorist, musician and composer D. Pokrovsky and his Experimental Folk Music Ensemble, founded by the Folklore Commission of the Union of Soviet Union Composers of the Russian Federation in 1973. In their work, the ensemble and its leader combined the traditions of folk music culture with modern expressive means and methods of material presentation. The success of D. Pokrovsky’s Ensemble contributed to the emergence of a significant number of similar ensembles, including the folklore ensemble Drevo of the Kyiv Conservatory (1979), Bozhichi (leaders I. Fetisov and S. Karpenko), Volodar (leader M. Skazhenyk), Dzherelo (leaders R. Tsapun and I. Sinelnikov), Muravsky shlyakh (leader H. Lukianets), Hilka (leaders O. and N. Tereshchenko), Kralitsa (leader I. Sinelnikov) and others. The activities of these ensembles with the participation of their leaders and folklorists influenced significantly the formation of a new stage appearance of folk songs, which began to be established on stage in the 1970s and 1990s.

A completely different but also innovative approach to the ensemble interpretation of folk songs was demonstrated by some variety vocal and instrumental ensembles and formations (Kobza, Pesnyary, Ariel, V. Nazarov Ensemble, Trio Marenych, etc.) during this period, which work combined folk melos and variety singing manner, harmony, textures and instruments of Western European and American rock bands. At this time, a whole pleiad of original performers appeared on the stage, who in their performing activities demonstrated various approaches to the musical embodiment of folk songs: Zh. Bichevskaya, M. Kapuro, V. Zhdankin (folk song accompanied by guitar/kobza) and more traditional performers such as T. Petrova, L. Ryumina, in Ukraine — R. Kirichenko, N. Matvienko, who performed folk songs accompanied by an orchestra or an ensemble of folk instruments, etc. were popular performers in the 1980s. The overall picture at that time was complemented by the activities of numerous professional and amateur folk choirs/ensembles, which artistic activities continued to cultivate the traditional performance of folk songs accompanied by an orchestra or an ensemble of folk instruments.

A new stage in the life of folk song in stage conditions came in the mid-1980s with the beginning of Perestroika, when folk performers and ensembles began to appear on the stage, using stylisation and elements of a variety show in their work, as well as electronic musical instruments (synthesisers, electronic drums, electric guitars, etc.) that were popular at that time. In this context, the works of the variety ensemble Golden Ring (1988), the international folk band Baba Yaga (1989), the electronic band Ivan Kupala (1998) should be considered. This direction has become extremely popular among professional and amateur bands and performers, as well as among the audience, and, in fact, allowed adapting folk songs to new aesthetic benchmarks. Among modern representatives of this direction, one can name the world-famous Ukrainian bands DakhaBrakha, Go_A, the actively developing Kyiv formations The Doox, FolkyFanky, Zgarda, GG_GulayGorod, performers such as Khayat, Alina Pash and others. Simultaneously with this direction, the folklore formations that tend to perform “academisation” of folklore material are developing: these are the bands Chorea Kozacky, Maisternia ChHS, etc.

In recent decades, the public interest in folklore has generated a powerful industry of numerous shows, concerts, festivals, celebrations, in which performers-soloists, folk bands and ensembles take part. Most of their activities are confined to folklore imitation (to a greater or lesser extent), which can be defined as the so-called “pseudo-folk” style. The demand for folklore works also stimulated the creation of stylised works based on folklore material or artistic principles and techniques of folklore. Therefore, today, the Ukrainian public is much less familiar with the original folklore than its stylisation. Thus, the development of folk song art has reached a new level of content, artistic and performing existence due to its “re-reading” in various genres and forms of mass music culture (pop, rock, jazz, etc.) on the one hand and to a reinterpretation of original, authentic folklore in the context of a new type of thinking and world view of different generations on the other hand.

The stage dictates its own rules, its time frame and depends significantly on the requirements and whims of the audience. At the same time, a performer of folk songs is faced with the task of preserving the integrity of the main content, plot and genre features of an authentic work brought to the stage because, on the one

hand, it is impossible to ignore the laws of the stage, on the other hand, there is a danger of distortion of the folklore source. For example, R. Sliužinskas notes: “All types of musical performance on stage have their specific standards. We must create a folklore program at a precise time and consistently. We have to show only what is interesting to the whole audience. Therefore, performers of traditional folklore should become artists. According to the stage programme, they have to turn their faces properly, speak, sing and play loud enough, and smile and cry. What other terrible things can we ask them to do? Is this the right view on the evolution of folklore?” (Sliužinskas, 2019).

There is no doubt that a folk song is characterised by drama, but once it is on the stage, it loses its original functions, becoming an object of performing arts. Obviously, every “artificial” reproduction of the folk original on the stage changes the original source, its character, and artistic content inevitably. However, the artistic phenomena of folklorism and neo-folklorism contribute to the preservation of the national basis of art, making folk music accessible to a broad audience. In the authentic environment, folklore performs, first of all, traditional and normative functions. When it is brought to the field of stage embodiment, decorative and aesthetic aspects, demonstration forms are intensified, and, as a result, when it is performed on stage by untrained performers, there is a threat of loss of identity and original semantics. In the stage embodiment, ritual actions become more theatrical; authentic song samples are adapted to the variety criteria of brightness and clarity, etc.

Such transformation is becoming necessary and inevitable in modern conditions. At the same time, the folk song tradition has a huge potential for self-preservation: historically developed song folklore forms are “tied” to the national calendar, a certain everyday and life context, which is rooted in the imaginations of folklore bearers and professional folk performers. This gives grounds for the use of local folk culture in the life of modern Ukrainians, as, for example, in the case with wedding rites, when young people realise not only the value of folk tradition (along with rural life) but also their involvement in it. The most important aspect of spreading and popularisation of the folk song tradition in modern sociocultural conditions is the creation and development of special social “infrastructures” that ensure its viability. Previously, such structures were simply unnecessary in the authentic folklore environment, as folk songs were incorporated into the everyday life of the tradition bearers. It contained not only the symbols of human life activity in this place and at present, but also the emotional and psychological connection of members of society. The mechanism for the folk song functioning did not depend on organisational structures or state (administrative) financial support. Today we are witnessing the revival of some folk holidays and traditions, which is manifested in holding various events and activities such as Christmas and New Year celebrations (koliada, shchedruvannya, Vertep, Melanka, Koza), Ivana Kupala, etc. However, as a result of the loss of connection with the authentic environment by the majority of the population, a lot of random, unnatural, artificial things appear in such artificially organised folklore and ethnographic celebrations, distorting their functional basis and deep meaning. Figurative and symbolic elements of traditional culture are used as an entourage without understanding their true belonging, folklore attributes distort the original meaning of traditional semantics and deprive the performance of expediency and imagery (for example, burning a figure of Winter on Maslenitsa, which was not generally typical of this calendar period in Ukraine). Here the involvement of competent specialists, organisers, teachers, folklorists who will support and preserve the laws of general (collective) participation, prevent the division of participants in folk ritual celebrations into “spectators” and “performers”, etc. is absolutely necessary. Of course, administrative support and financial and material resources are needed.

In the context of the above-mentioned issues, such phenomenon of modern folklore studies as folklore theatre, which is quite popular in Europe today is worth considering. Ideally, the troupes of such theatres should consist of folklorists who regularly undertake expeditions, whose materials can become the basis of folklore performances. Folklore material in the productions of such theatres is presented in combination with folk costume, dialect, household items and other components of traditional folk culture. The dramatic action is plot-driven, logically structured and combines various forms of verbal, choreographic and musical folklore, with each actor leading a different line of behaviour on stage. The audience is a participator in the stage action. For example, when the most famous scene of presenting gifts to newlyweds at a wedding is played, a popular trick is to treat the audience to a meal in the hall. Folk theatre is a unique opportunity to convey folk culture in all its diversity to the audience. At the same time, the theatre also gives a lot to its participants-actors: it is an attempt to return to the origins of folklife, to comprehend it and demonstrate it in real and accessible forms. Acting skills, talents for folk singing and dance are realised here, and historical memory is actualised. The productions of folklore theatres make the audience reflect on who they are and where they come from, analyse how far modern consciousness has moved away from the mythologised worldview of our ancestors.

Actors of folk theatres are people immersed in the rhythm of traditional music, songs, costumes, rituals, and life. They try to recreate the natural environment of the existence of an authentic work on stage, to make this music happen and sound for the audience here and now, despite the distance separating the person of the 21st century and the tradition of centuries-old antiquity. This reproduction is due to the ethnic past, cultural memory and outstanding beauty of folk culture. In their productions, folklore theatres try to show the meanings that, as a result of the joint laborious work of actors, become relevant for the audience of the 21st century, thus creating a special space of “secondary folklore” and forming a high culture of assimilation and mastering of folk traditions. Having raised an extremely interesting topic of folklore theatre, we consider that it deserves a separate study, because the forms and methods of mastering and bringing the folklore tradition to the stage are different in them, which requires a profound comparative analysis of the artistic direction, for example, the Dakh theatre and the Kyiv Academic Theatre of Ukrainian Folklore Berehinya.

Conclusions

The content of spreading and popularisation of the folk song tradition is in its adaptation to modern sociocultural requirements, in preserving the spiritual and cultural continuity of generations. In contemporary society, the folk song tradition can perform the most important social function of full or partial socialisation of the individual, integration with the national consciousness. It also concerns urban residents because the values of traditional folk culture affect their worldview and value attitudes, a sense of belonging to an authentic cultural tradition.

Folk songs do not need artificial, forced “renewal” or preservation. Its development and transformations (including performing ones) have always been. They are still natural since folk songs carry living, unchanging values, the preservation of which is of paramount importance for the existence of the Ukrainian people. These values need to be supported in every possible way and developed, understanding the time at which the folk song genre exists. Understanding this leads undoubtedly to the preservation of folk song culture, its development in modern sociocultural conditions, and ultimately to the strengthening of its viability. Historically developed forms of folklore in modern society determine the integrity, originality and continuity of the national cultural tradition largely, which leads to the relevance of the development of a system of measures and technologies for the preservation, development, spreading and popularisation of folk songs, traditional culture, which today should become a priority direction of state cultural policy in Ukraine.

References

- Kabanov, A. (1980). K Probleme Sokhraneniya Pesennoi Fol'klornoj Traditsii v Sovremennykh Usloviyakh [On the Problem of Preserving the Song Folklore Tradition in Modern Conditions]. In I. B. Zakshever, A. S. Kabanov, & V. F. Chesnokova (Eds.), *Khudozhestvennaya Samodeyatel'nost': Voprosy Razvitiya i Rukovodstva [Amateur Arts: Development and Leadership Issues]* (pp. 83-84). Research Institute of Culture [in Russian].
- Kargin, A. (2008). Fol'klor v Sovremennom Sotsiokul'turnom Prostranstve: ot Povsednevnoi Praktiki do Elitnogo Dosuga [Folklore in the Modern Sociocultural Space: from Everyday Practice to Elite Leisure]. In A. Kargin, *Pragmatika Fol'kloristiki [Pragmatics of Folklore]* (pp. 142-160). Gosudarstvennyi Respublikanskii Tsentr Russkogo Fol'klora [in Russian].
- Kuutma, K., & Kästik, H. (2014). Creativity and "Right Singing": Aural Experience and Embodiment of Heritage. *Journal of Folklore Research*, 51(3), 277-310. <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.51.3.277>
- Mukhitdenova, B. (2016). Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage. *International Electronic Journal of Mathematics Education*, 11(9), 3203-3219.
- Nurgayanova, N., & Kovrikova, E. (2018). The Embodiment of Ethnomusic Traditions in the Creative Work of Young Composers of Tatarstan. In *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM2018*, SGEM2018 Conference Proceedings. <https://sgemsocial.org/ssgemlib/spip.php?article6789&lang=en>
- Rehesha, N., & Skoptsova, O. (2021). Formuvannia Navychok Rezhysury Vykonavskoho Repertuaru u Studentiv Spetsializatsii "Narodnokhorove Mystetstvo" [Developing of Directing Skills of the Performing Repertoire with Students of Folk Choral Art Specialization]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 44, 102-106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235384> [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>
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2020). Vykorystannia IT-tekhnologii u Profesiinii Diialnosti Praktykiv – Etnomuzykologiv (u Konteksti Pidhotovky Kerivnykiv Folklornykh Kolektyviv v Ukrainykykh Mystetskykh ZVO) [The Use of IT Technologies in the Professional Activities of Practitioners – Ethnomusicologists (in the Context of Training Leaders of Folk Groups in the Ukrainian Art ZVO)]. In *Social Sciences: Regularities and Development Trends* (pp. 231-246). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-026-1-12> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2021). Suchasna Ukrainska Folklorystyka: Metody i Formy Mystetskoï Diialnosti (Praktychnyi Aspekt) [Contemporary Ukrainian Folklore: Methods and Forms of Artistic Activity (Practical Aspect)]. *Modern Ukrainian Musicology: from Musical Artifacts to Humanistic Universals* (pp. 374-395). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-19> [in Ukrainian].
- Sliuzinskas, R. (2019). Changeability in Musical Folklore Performing Process: Evolution or Just Variability? *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 8-21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>
- Zebeč, T. (2018). Folklore, Stage and Politics in the Croatian Context. In D. Stavělová & T. Jill (Eds.), *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Context and Perspectives* (pp.177-190). Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences.
- Zemtsovsky, I. (1983). Vvedenie v Veroyatnostnyi Mir Fol'klora (K Probleme Etnomuzykovedcheskoï Metodologii) [Introduction to the Probabilistic World of Folklore (To the Problem of Ethnomusicological Methodology)]. In V. Gusev (Ed.), *Metody Izucheniya Fol'klora [Folklore Study Methods]* (pp. 15-31). LGITMIK [in Russian].
- Zhang, L. (2019). Zhanr Obrobky Narodnoi Pisni: Syntez Kompozytorskoï i Vykonavskoï Interpretatsii [The Genre of Folk Song Arrangements: the Synthesis of Composing and Performing Interpretations]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedahohiky ta Teorii i Praktyky Osvity [Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education]*, 53, 92-104. <https://doi.org/10.34064/khnum1-5306>

Стаття надійшла до редакції: 30.10.2021

НАРОДНО-МУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИКАХ

Сінельніков Іван Григорович^{1а},
Сінельнікова Валентина Володимирівна^{2а}
¹Заслужений працівник культури України, доцент,
²Кандидат історичних наук, доцент,
^аКиївський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті: проаналізувати трансформації традиційного фольклору під впливом різноманітних соціокультурних чинників; описати тенденції появи й розвитку варіативних форм сценічної трансформації фольклорної традиції; виокремити різновиди втілення автентичного фольклору на сцені — від наближеного до автентичного звучання та поведінкових стереотипів виконання науково-етнографічних колективів до фольклорного театру та стилізацій, а також використання народно-музичної традиції в творчості сучасних музичних гуртів різних жанрів і стилів. Методологія дослідження: у процесі аналізу можливостей застосування фольклорно-етнографічної спадщини українського народу на естрадній сцені використано метод аналогії. Аналітичний метод застосовано для формулювання фундаментальних засад створення фольклористичних творчих проєктів у сучасних соціокультурних умовах. Наукова новизна: визначено та ґрунтовно осмислено тенденції сценічної трансформації фольклорної традиції та різновиди її втілення в сценічну практику на українській естраді. Висновки. Не зважаючи на соціально-економічні труднощі останніх десятиріч, в Україні спостерігається підвищення зацікавленості населення до збереження й поширення народної пісенної культури, що проявляється в її адаптації до сучасних соціокультурних вимог, у підтримці духовної й культурної спадкоємності поколінь. У сучасному суспільстві народна пісенна традиція спроможна виконувати найважливішу соціальну функцію повної чи часткової соціалізації особистості, інтеграції з національною свідомістю. Народна пісня не потребує штучного, насильницького «оновлення» чи консервації. Її розвиток і трансформації в сценічній творчості сучасних аматорських, напівпрофесійних (вторинних) та професійних виконавських колективів / солістів завжди мали й мають природний характер, оскільки народна пісня містить у собі живі, незмінні цінності, збереження

яких має надважливе значення для існування українського народу. Історично створені форми фольклору в сучасному суспільстві в значній мірі визначають цілісність, своєрідність і неперервність національної культурної традиції, що обумовлює актуальність розробки системи заходів і технологій збереження, розвитку, поширення й популяризації народної пісні.

Ключові слова: музичний фольклор; народна пісня; сценічне мистецтво; трансформація; традиційна культура; фольклорний ансамбль

НАРОДНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ

Синельников Иван Григорьевич^{1а},

Синельникова Валентина Владимировна^{2а}

¹Заслуженный работник культуры Украины, доцент,

²Кандидат исторических наук, доцент,

^аКиевский национальный университет

культуры и искусств,

Киев, Украина

Цель статьи: проанализировать трансформацию традиционного фольклора под влиянием разнообразных социокультурных факторов; описать тенденции появления и развития различных форм сценической трансформации фольклорной традиции, выделить разновидности воплощения аутентичного фольклора на сцене — от приближенного к аутентичному звучанию и поведенческих стереотипов исполнения научно-этнографических коллективов до фольклорного театра и стилизаций, а также использования народно-музыкальной традиции в творчестве современных музыкальных групп разных жанров и стилей. Методология исследования: в процессе анализа возможностей применения фольклорно-этнографического наследия украинского народа на эстрадной сцене использован метод аналогии. Аналитический метод применен для формулирования фундаментальных основ создания фольклористических творческих проектов в современных социокультурных условиях. Научная новизна: определены и основательно осмыслены тенденции сценической трансформации фольклорной традиции и разновидности ее воплощения в сценическую практику на украинской эстраде. Выводы. Несмотря на социально-экономические трудности последних десятилетий, в Украине наблюдается повышение заинтересованности населения в сохранении и распространении народной песенной культуры, что проявляется в ее адаптации к современным социокультурным требованиям, в сохранении духовной и культурной преемственности поколений. В современном обществе народная песенная традиция способна выполнять важнейшую социальную функцию полной или частичной социализации личности, интеграции с национальным сознанием. Народная песня не нуждается в искусственном, насильственном «обновлении» или консервации. Ее развитие и трансформации в сценическом творчестве современных любительских, полупрофессиональных (вторичных) и профессиональных исполнительских коллективов/солистов всегда носили и носят природный характер, поскольку народная песня содержит в себе живые, неизменные ценности, сохранение которых имеет важное значение для существования украинского народа. Исторически сложившиеся формы фольклора в современном обществе в значительной степени определяют целостность, своеобразие и непрерывность национальной культурной традиции, что обуславливает актуальность разработки системы мер и технологий сохранения, развития, распространения и популяризации народной песни.

Ключевые слова: музыкальный фольклор; народная песня; сценическое искусство; трансформация; традиционная культура; фольклорный ансамбль



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247387

УДК 78.011.26:001.891]:[7.07:316.61

**ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ
ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ
ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА**

Сітнікова Інна Петрівна

*Здобувач,**ORCID:0000-0002-6887-034X,**e-mail: sitnikovainna21@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — висвітлити теоретико-методологічні аспекти формування та механізми самоорганізації творчої особистості в галузі естрадного музичного мистецтва. Охарактеризувати феномен творчої особистості як об'єкт наукових досліджень у соціологічному, психологічному, навчально-педагогічному, філософському аспектах, а також у контексті мистецтвознавчої науки. Методологія дослідження поєднала типологічний підхід до цілісної особистості фахівця у професійній діяльності та емпіричні дослідження індивідуально-психологічних особливостей творчої особистості. Базовими засадами дослідження є принципи історизму, об'єктивності, детермінізму та системності, всебічності, наступності світоглядності, єдності свідомості та діяльності. Враховуючи поділ цих методів на тріаду (методи теоретичного дослідження, емпіричного дослідження, методи аналізу та інтерпретації отриманих емпіричних даних), було застосовано: метод огляду та аналізу наукової літератури; типологічний метод. Новизна дослідження орієнтована на розмежування понять масової культури, естрадної культури і популярної культури на засадах аксіологічного та акмеологічного аспектів мистецтвознавчої науки, окреслено функційні детермінанти сучасних форм естрадного мистецтва. Підкреслено відмінність категорій «особистість» («індивідуальність») і «творча особистість» («творча індивідуальність»), що є пріоритетним у галузі естрадного музичного мистецтва. Вперше окреслено об'єктивний метод-підхід щодо інтегративності, інтерактивності та відмінності наукових понять «масова культура», «естрадна музична культура», «популярна музика». Висновки. Дослідження естрадного мистецтва як явища масової музичної культури виявило особливості його розвитку в системі духовної культури з урахуванням тих змін, які відбулися в естетичних запитах суспільства, у мистецькому житті. За такого підходу набуває актуальності мистецтвознавчий аналіз естрадного мистецтва, за основу якого взято критерій популярності, духовний та виховний потенціал музичної культури. Обґрунтовуючи закономірності й особливості розвитку різних форм масової музичної культури, доведено, що естетичні ознаки сучасної пісенної естради мають аналогії у класичному мистецтві. Теоретичною основою для такого дослідження стала традиційна для академічного мистецтва методологія аналізу творчості музикантів-виконавців і композиторів, а також дослідження питань психології особистості, специфічних стилістичних і жанрових характеристик, розкриття суспільного контексту й обставин особистого життя й творчості митця.

Ключові слова: культурна ідентичність; творча особистість; національні культурні традиції; естрадне музичне мистецтво; естрадна культура; популярна музика

Вступ

Національна розбудова Української незалежної держави позначила важливість формування геополітичного, соціокультурного і духовного статусу особистості митця і, передусім, в умовах євроінтеграційного спрямування українського суспільства початку ХХІ ст. У цьому контексті важливим постає механізм самоорганізації творчої особистості, проблеми пізнання та самопізнання, творення та самотворення нації засобами музично-естрадного мистецтва, ідентифікації та самоідентичності (Барна, 2006; Горенко, 2017b; Клитин, 1991).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процеси становлення, самоорганізації й розвитку особистості привертала увагу дослідників філософської проблематики — В. Андрущенко, А. Арсеньєва, М. Бахтіна, Ф. Бекона, М. Бердяєва, В. Бехтерева, І. Бичка, І. Бойченка, М. Култаєва, Е. Муньє, І. Надольного, М. Шіллера. У вітчизняних філософських дослідженнях процес становлення й самоорганізації особистості розглядається з точки зору цілісності й об'єктивності її існування в суспільстві, акцентується увага на сприйнятті нею «картини світу» не лише на основі одиничних уявлень, а й на

розумінні поліфонічності процесів, що відбуваються в соціально-культурному просторі. Філософи розкривають потенціал особистості, процеси становлення, самоорганізації й розвитку її як суб'єкта соціального життя, а також її підготовку до постійного саморозвитку й саморуку (Г. Горак, С. Максимов, І. Ящук). Водночас дослідники звертають увагу переважно на формування культури особистості, орієнтованої на досягнення соціально значущих духовних надбань, вітчизняного й світового досвіду (В. Зінченко, І. Зязюн, О. Соболев) (Данилюк, 2000; Жарков, 2003).

Теоретичним підґрунтям вищезазначених аспектів є праці представників культурної антропології (Ф. Боас, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Б. Малиновський, М. Мосс, М. Мід, М. Салінс, Е. Сервіс, Дж. Стюард, А. Редкліф-Браун, Б. Рун, Е. Тайлор, Л. Уайт, Дж. Фрейзер), а також семіотичного підходу (Чарльз Сандерс Пірс, Фердинанд де Соссюра, Луї Ельмслев, Чарльз Морріс), широко впровадженого представниками тартусько-московської школи (Ю. Лотман, В. Іванов, Б. Успенський, В. Топоров та ін.). У наукових розвідках сучасну пісенну естраду охарактеризовано як культурно-мистецьку систему, яка об'єднує знаки-сенси-інформацію-змістовний контент (Васюрина, 1996; Клитин, 1990; Мамбетов, 2007). Дослідження з проблем герменевтики і феноменології (Г.-Г. Гадамер, Е. Гуссерль, М. Дюфрен, М. Мерло-Понті, М. Хайдегер), семіотики й структуралізму (К. Бремен, Я. Морріс, М. Ріффатер, Фердинанд де Соссюр, Ц. Тодоров, Р. Якобсон), постструктуралізму (Р. Барт, Х. Блум, Ж. Бодріар, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко) уможливають аналіз процесів обміну культурно-мистецькою інформацією у креативному комунікативному просторі естрадного мистецтва та шоу-бізнесу початку ХХІ ст. Питання впливу інформаційно-технологічних засобів на культурно-мистецьку сферу висвітлено з урахуванням наукових розвідок О. Александрової, В. Гончарової, Ю. Калініна, Н. Шаталової та інших. Аналіз праць вітчизняних дослідників другої половини ХХ–ХХІ ст., присвячених особливостям експресивно-комунікативної природи музики (Л. Мазеля, В. Холопової, Т. Чередніченко) та, передусім, феномену української національної музичної мови, семантики (Л. Гнатюк, О. Козаренко, Л. Корній), пов'язана з виявленням жанрово-стилістичних особливостей в царині сучасного естрадного мистецтва України (А. Васютина, А. Данилюк, А. Жарков, М. Мозговий, О. Мозгова, Н. Фоломєєва) (Горенко, 2017а; Клитин, 1991; Мамбетов, 2007; Сітнікова, 2018).

Актуальність обраної теми визначається загальнокультурною проблемою взаємовпливу професійної діяльності митця (автора, виконавця, продюсера, режисера) і творчого середовища не лише в історико-культурному вимірі, але й на рівні творчих осередків, професійних музичних колективів, концертних і навчальних мистецьких закладів. Такий підхід дає можливість усвідомити роль і значення творчої особистості в розвитку національних культурних традицій та надбань.

Новизна дослідження. Вперше доведено, що на формування творчої особистості, її індивідуальних якостей впливає специфіка соціальної спільноти, членом якої є особистість. Окреслено загальну характеристику типів соціальних спільнот та їхній вплив на індивідуальність особистості. За цим критерієм можливо виділити три групи соціальних спільнот: номінальні, сумативні, органічні — залежно від ступеня активної участі особистості у їх творенні, функціонуванні, розвитку, саморозвитку, ідентифікації. Визначено розмежування понять масової культури, естрадної культури і популярної культури на засадах аксіологічного та акмеологічного аспектів мистецтвознавчої науки, а також функційні детермінанти сучасних форм естрадного мистецтва України. Вперше окреслено об'єктивний метод-підхід щодо інтегративності, інтерактивності та відмінності наукових понять «масова культура», «естрадна музична культура», «популярна музика».

Мета статті

Мета статті — висвітлити теоретико-методологічні аспекти формування та механізми самоорганізації творчої особистості в галузі естрадного музичного мистецтва. Охарактеризувати феномен творчої особистості як об'єкт наукових досліджень у соціологічному, психологічному, навчально-педагогічному, філософському аспектах, а також у контексті мистецтвознавчої науки.

Виклад матеріалу дослідження

Тему самоорганізації творчої особистості не можливо висвітлити без вивчення етапів становлення й розвитку української естради та узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми. Досліджували вказане питання фахівці різних мистецьких та освітніх галузей — Б. Ажнюк, Л. Архімович, Я. Гоян, Л. Горенко, Б. Гнидь, В. Качкан, В. Корнійчук, А. Лашенко, Л. Зоценко, Л. Мороз, В. Ро-

жок та багато інших. У низці досліджень соціологічного, культурологічного, психологічного, педагогічного, культурологічного та мистецтвознавчого спрямування — автори Д. Бабич, А. Жебровська, І. Лепша, Н. Попович, В. Рожок, О. Сапожнік, В. Чепеленко — охарактеризовано окремі етапи розвитку музичного естрадного мистецтва України впродовж ХХ ст.; особливості функціонування естрадної пісні досліджували мистецтвознавці М. Вишневська, Я. Левчук, В. Плахотнюк, В. Токарев, Ю. Трунез, О. Шевченко та інші. Особливості естради як мистецтва набули значення у працях О. Бережної, Н. Барна, А. Жаркова, В. Матушенка, Т. Нечаєнко, Ю. Реви, О. Сапожніка; музична індустрія та інформаційний простір висвітлено у працях С. Клітіна, О. Коверзи, С. Мамбетова, Ю. Реви, В. Солодовника, В. Чепеленко), проблеми формування масової естрадної культури висвітлено у працях вітчизняних та українських дослідників ХХ – початку ХХІ ст. (А. Васютина, Л. Горенко, В. Матушенко, М. Мозговий, О. Мозгова, Б. Сюта та інші) (Коверза, 2015; Мозговий, 2008, с. 22; Матушенко, 2016, с. 167-178).

Новітній напрям у дослідженні творчої особистості в галузі вокального мистецтва української естради як персонологія було визначено у працях Конвалюк У. В., а також обґрунтовано термін «персоносфера української пісенної естради» (Конвалюк, 2020, с. 15-18). Теоретичні праці дослідників проблем персонології (Є. Старовойтенко); масової та популярної культури, естради, шоу-бізнесу (О. Костіна, В. Откидач, В. Плахотнюк, Т. Полянський, Т. Рябуха, В. Тормахова), рок-музики (Л. Васильєва, Н. Ліва, В. Откидач, Н. Саркітов), авторської пісні (П. Картавий, О. Різник), мистецтва джазу (С. Амірханова, О. Воропаєва, О. Строкова, Ф. Шак), джаз у музичній культурі України (В. Романко, З. Рось) стали фундаментом сучасних наукових досліджень у цій галузі. У роботах В. Антонюк, М. Мозгового, О. Колубаєва, Л. Прохорової розглядається історія української вокальної школи та естради. Праці І. Бобула, Н. Гребенюк, Н. Дрожжиної, Ю. Капустіна, О. Катрич, Н. Корихалової, Д. Мечика, В. Москаленка, В. Олендарьова, Т. Самаї висвітлюють питання виконавської майстерності та інтерпретації музики естрадними співаками. Творчій діяльності зірок української естради присвячено праці М. Бакая, В. Добржанського, О. Кузьменко, М. Міщенко, О. Мозгової, І. Лепші, А. Палійчук, В. Перкун, М. Поплавського, А. Рудницької, К. Скрябіна, І. Філіпенко, М. Щербатих. Проте персоналістичний дискурс української естради залишається науковою проблемою, яка потребує подальшого дослідження.

Феномен особистості як об'єкт наукових досліджень здебільшого фігурував у соціологічному, психологічному, навчально-педагогічному, філософському аспектах й недостатньо в контексті мистецтвознавчої науки, Враховуючи вищезазначене, методологічною і теоретичною основою цієї теми дослідження можуть стати: типологічний підхід до опису цілісної особистості фахівця у професійній діяльності в межах типологічного підходу (С.Л. Ареф'єв, Н.Н. Богомолова, М.А. Дмитрієва, О.Т. Мельников, Н.Н. Обозов, Г.В. Сидоренко, Ю.Н. Смельянов); емпіричні дослідження індивідуально-психологічних особливостей особистості, а також цілого комплексу професійно важливих якостей, їхнього взаємозв'язку і взаємовпливу в процесі професійної діяльності (Г.С. Абрамова, А.А. Деркач Є.А. Клімова, Н.Н. Обозов, А.П. Ситников); новітні дослідження в галузі вітчизняної юридичної психології щодо вивчення професійної діяльності практичних психологів (О.М. Бандурка, С.Є. Борисова, С.П. Бочарова, О.В. Землянська, Л.І. Мороз, В.С. Медведєв, О.М. Столяренко), а також мистецтвознавчі дослідження (В.Г. Антонюк, В.А. Бітаєв, Ю.П. Богущкий, Л.І. Горенко, С.М. Волков, В.М. Шейко).

Відповідно, методологічними засадами такого дослідження є принципи історизму, об'єктивності, детермінізму та системності, всебічності, наступності світоглядності, єдності свідомості та діяльності. Ці методи поділяються на три групи: методи теоретичного дослідження, методи емпіричного дослідження, методи аналізу та інтерпретації отриманих емпіричних даних. До вищезазначених методів належать такі: метод огляду та аналізу наукової літератури та типологічний метод (дозволили сформувати джерельну базу досліджуваного явища та здійснити аналіз джерел і літератури за темою, виявити подібність та різницю серед сукупності досліджуваних явищ, здійснити пошук надійних засобів її ідентифікації, стійких сполучень властивостей явищ у системі змінних, їх угруповання за допомогою ідеалізованої узагальненої моделі); філософсько-українознавчий метод (дозволив наповнити поняття «творчої особистості» українознавчим змістом та сконструювати модель особистості сучасного українця у філософії українознавства та мистецтвознавства); метод аналізу і синтезу (дозволив здійснити аналіз українознавчої філософської традиції у сфері проблем творчої особистості; дослідити сутність та особливості розвитку творчого потенціалу особистості); метод вивчення передового досвіду (дозволив розкрити шляхи формування творчої особистості та подати рекомендації щодо виховання національно свідомої особистості в умовах українського інформаційного суспільства ХХІ ст.) (Горенко, 2017а; Клитин, 1991, с. 15-18; Мамбетов, 2007; Сапожнік, 2000, с. 57-58).

Внаслідок недостатньої методологічної розробленості питань щодо «особистості» і «творчої, мистецької особистості» у сфері гуманітарних наук, шляхи вирішення цієї проблеми залишаються неефективними, тому саме методологія українознавчої науки здатна забезпечити загальні фундаментальні засади для розгляду головних понять «духовність особистості» та «творча, мистецька особистість» як комплексної проблеми різногалузевих наук при пріоритеті українознавчо-філософського підходу. Створення подібної українознавчої методології стає завданням філософії формування й виховання мистецької особистості (освіти, науки, культури і мистецтва), які є складником соціальної філософії, історії та теорії філософії й розглядають естетичне виховання на метатеоретичному рівні, де психологія й педагогіка виховання створюють теоретико-методологічні основи навчально-виховного процесу, а мистецтвознавча наука формує індивідуальність творчої особистості. Саме українознавство, як філософсько-інтегративна наука, парадигма синкретичного мислення, покликане дати відповідь на сукупність питань, пов'язаних з виникненням, розвитком та формами буття українства, розкрити його внутрішню єдність, а також чинники його формування, цілісності, безперервності в історичному контексті, підстави та способи трансмісії національної свідомості, культури, державності, перспективи розвитку України та українства як феномену у світовому часопросторі. Нині українознавство перебуває на шляху від об'єктно орієнтованої сукупності міждисциплінарних досліджень до окремої мистецтвознавчої науки, яка має свій предмет і об'єкт, мету і завдання дослідження, філософську систему теоретико-методологічного інструментарію (Горенко, 2017а, с. 59-60; Горенко, 2017б, с. 65-69; Кузик, 2008; Матушенко, 2016, с. 134-136). Такий українознавчий підхід надає можливість об'єктивно визначити цілісну модель особистості українця, яка є наскрізним концептом і об'єднує всі проблеми українознавства як науки та навчальної дисципліни. Ці висновки важливі для характеристики всіх сфер життєтворення в умовах сучасної України XXI століття, зокрема в царині естрадного мистецтва.

До основних понять, які входять у структуру предметного поля українознавства, також належать категорії: «особистість» («індивідуальність») і «творча особистість» («творча індивідуальність»). Водночас центральне місце в предметному полі українознавства посідає українськість як системо-творчий чинник буття українського народу та його національної культури. Поняття «українська людина» є наскрізним концептом, що з'єднує всі проблемні сфери українознавства. Тобто, українська людина розглядається як носій українськості, самобутніх традицій, творець і транслятор української національної ментальності, духовності, культури і мистецтва. Крім того, актуальність дослідження щодо процесу формування творчої особистості в українознавчо-філософському аспекті полягає у відтворенні історичної справедливості та наукової об'єктивності стосовно визначення ролі особистості (автора, виконавця, продюсера, режисера) у процесі розбудови незалежної Української держави та національної культури і мистецтва, сучасних форм шоу-бізнесу, концертно-видовищних проєктів (фестивалів і конкурсів, радіо і телепрограм). Науково-дослідні матеріали засвідчують високий ідейний рівень національно-державного статусу українських митців, їхню самобутність та значний вплив мови, національної культури, ментальності, історії на процес формування особистості. Це дає підстави стверджувати, що в українському суспільстві існують глибокі та давні культурні традиції, гідні продовження та розвитку в умовах сьогодення.

Водночас методологічне забезпечення й філософсько-змістовне наповнення категорій «самопізнання, самотворення й самоорганізація особистості» та «самопізнання, самотворення й самоорганізація індивідуальності» передбачає посилення у змісті людинознавчого чинника, створення методик на засадах взаємодії пізнавального інтересу, рефлексії та забезпечення педагогічного завдання й результату, а також мистецтвознавчого пізнання (Горенко, 2017б, с. 68-69; Матушенко, 2016, с. 34-37; Солодовник, 2006). З метою з'ясування проблеми особистості як індивідуальності (творчої особистості як творчої індивідуальності) є необхідність порівняти поняття «індивідуальність» з поняттям «особистість», оскільки індивідуальність існує поруч з особистістю як одна з її властивостей і водночас виступає як істотна характеристика типу конкретної особистості, виражаючи спосіб її буття як суб'єкта самостійної діяльності; індивідуальність як особистість створює власний обрис (стиль, образ, манеру), є носієм своїх вчинків та дій. Якщо людський індивід не може стати особистістю, не засвоївши своєї соціальної суті, то особистість не може знайти своє самостійне буття, не ставши індивідуальністю. Таким чином, особистість індивідуальна за своєю суттю та індивідуальна за способом свого існування — вона являє собою єдність соціального та індивідуального. Відповідно, творча особистість і творча індивідуальність не лише взаємопов'язані, але й взаємообумовлені, тому формування особистісних якостей людини перебуває в тісному зв'язку з його індивідуальною само-свідомістю.

Поняття «творча індивідуальність», як зазначалося вище, не збігається з поняттям «творча особистість». Якщо поняття «особистість» характеризує людину з точки зору її соціальної обумовленості, соціального вираження, вказуючи на її соціальні позиції й орієнтації, то поняття «індивідуальність» розкриває форму, спосіб її буття. Саме на цьому шляху намагався знайти розмежування між зазначеними поняттями Ф. Гегель (1770–1831), який писав, що особистість є головним визначенням права, вона набуває наявного буття переважно власності, але байдужа до конкретного визначення «живого духу», з яким має справу індивідуальність (Скрипник, 2005, с. 145-149; Фоломєєва, 2007; Чепеленко, 1997). Отже, індивідуальність — одна з визначальних властивостей особистості, її суттєва характеристика, яка визначається за формою та способом буття людини як суб'єкта свідомої діяльності. Особистість становить єдність соціального та індивідуального, суть її існування. Вона являє собою цілісну, індивідуалізовану систему соціально значущих якостей людини (інтересів, потреб, здібностей, можливостей, талантів, проявів), що формуються у процесі конкретно-історичних видів діяльності умовами суспільного життя. В процесі життєдіяльності, практичної діяльності людини соціальне й духовне поєднуються, відбувається самореалізація й самоутвердження особистості, її соціалізація, що водночас є її індивідуалізацією, індивідуальною формою привласнення суспільних відносин. Розвиток творчої особистості, розкриття творчої індивідуальності — це розвиток загальносуспільного в індивідуальному й через індивідуальне, зростання багатства й різноманітності духовного світу, розвиток її ініціативи та творчих здібностей. Особистість реалізує себе тільки у зв'язках з іншою особистістю в процесі суспільної діяльності; тим, на скільки збігаються її інтереси з інтересами інших особистостей і суспільства, визначається рівень її розвитку. Так, індивідуалізація перетворюється на чинник всебічного розвитку особистості. За таких умов суспільство може сприяти її розвитку, але й саме розвиватися лише тоді, коли особистість виступає одночасно і як законодавець, і як виконавець, і як творець суспільства та культурно-мистецьких цінностей.

Безперечно, формування особистості визначається історично даною системою суспільних відносин, культурою певної епохи, яку особистість поступово засвоює в процесі суспільної життєдіяльності. Щодо індивідуалізації людини, то, як зазначають вітчизняні дослідники, її вирішальною умовою «є її соціалізація — прилучення людини до соціального шляхом прийняття в себе й перетворення на свій життєвий світ, відповідно до можливостей і вимог індивідуальних рис, здобутків соціального досвіду в найширшому його розумінні» (Горенко, 2017b, с. 65-69; Рева, 2006, с. 142-145]. «Саме соціалізація, здійснювана через наслідування, навчання, через дію усієї системи виховання й освіти, — саме соціалізація уможливорює індивідуалізацію» (Данилюк, 2000, с. 15-17; Мозговий, 2008, с. 23-25).

На формування творчої особистості, специфіку її індивідуальних якостей впливає специфіка соціальної спільноти, членом якої є особистість. В цьому контексті важливим є характеристика типів соціальних спільнот і те, як вони впливають на індивідуальність особистості. Найбільш актуальною, з точки зору впливу соціальної спільноти на особистість, є їх диференціація й типізація з позицій характерності їх зв'язків з індивідом. Очевидно, за цим критерієм можливо виділити три групи спільнот. Отже, соціальні спільноти поділяються на номінальні, сумативні, органічні залежно від ступеня активності людини в їхньому творенні, функціонуванні, розвитку, саморозвитку, ідентифікації. Безперечно, творча особистість є головним об'єктом і суб'єктом активної життєдіяльності сучасного культурно-інформаційного простору України початку XXI ст., передусім, в галузі естрадного мистецтва. Сучасне естрадне мистецтво є багатогранним явищем, воно виконує яскраво виражену компенсаторну функцію, що здійснюється шляхом тісної взаємодії між автором і виконавцем, продюсером і виконавцем як ретрансляторами естетичного продукту. Своєрідність сучасної масової музичної естради полягає в її функціональності як специфічному способі духовного осягнення й емоційно-образного відображення сучасного світу, а отже, як засобу культивування художнього мислення. Мистецтвознавчі аспекти феномена масовості естрадного мистецтва (культури, галузі, жанру, стилю, напряму) спирається на антропологічний підхід, який дає змогу розширити історико-культурний сенс і зміст досліджуваного явища, екстраполюючи на нього способи й типи особистісного мислення, індивідуальної психології, сприйняття художнього твору. Такий підхід спростовує поширене в сучасних соціологічних дослідженнях твердження, що зі зниженням популярності академічних форм класичного музичного мистецтва, яке сьогодні мало приваблює молодь, постала реальна загроза поширення такої форми молодіжної субкультури, яка не ґрунтуватиметься на загальнолюдських цінностях, не спиратиметься на духовні цінності свого народу.

Необхідно розмежовувати поняття масової культури, естрадної культури і популярної культури. Так, українські дослідники (Л. Горенко, О. Гриценко, А. Лашенко, І. Ляшенко, М. Мозговий, О. Мозго-

ва, В. Рожок, М. Степаненко та інші) серед ознак популярної культури розглядають культуру масового попиту, хоча й не ототожнюють цих понять. На їхню думку, відмінність між популярною культурою, елітарною та народною культурою криється не в якості, а в типах взаємодії між творцями та споживачами, аудиторією. Масова культура спирається на економічний базис, має яскраво виражену комерційну спрямованість («головна мета функціонування культурної індустрії») та масове виробництво на індустріальному рівні. Усі ці ознаки не властиві популярній культурі.

Масова культура (або: маскульт, маскультура, поп-культура, популярна культура) — культура, популярна серед широких верств населення в конкретному суспільстві та переважно комерційно успішна, елементи якої містяться в усіх сферах соціокультурного буття людини. Вона концептуально контрастує з «елітарною культурою». Термін «масова культура» у загальноприйнятому культурологічному значенні, вперше застосував 1941 року німецький філософ і соціолог Макс Горкгаймер (Хоркгаймер; 1895–1973) у праці з відповідною назвою «Мистецтво і масова культура» (1965 р.). Пізніше у США з'явилася скорочена назва «маскульт» (англ. *Masskult*), яке ввів у науковий обіг американський філософ Джон де Макдональд (1916–1986). Тому поняття «попкультура» фактично є аналогом масової культури в широкому та вузькому розуміннях. Відповідно, популярна музика — це музика, яка поширюється серед широкої аудиторії за допомогою музичної індустрії. Носіями попкультури, творцями, виконавцями й слухачами (споживачами) можуть бути люди, які мають незначну музичну підготовку. Оригінальне застосування терміна «популярна музика» стосується періоду 1880-х років у Сполучених Штатах Америки. Хоча популярну музику іноді називають «поп-музикою», але ці два терміни не є взаємозамінними. Популярна музика — загальний термін для найрізноманітніших жанрів музики, які задовольняють населення, водночас поп-музика зазвичай належить до певного музичного жанру. Як наприклад, популярні музичні твори (вокальні, інструментальні чи вокально-інструментальні) мають мелодії (лейтмотиви), що легко співаються. Структура популярної пісні зазвичай включає повтор розділів, при цьому вірші і приспів (або приспів) повторюються упродовж всієї пісні. З 2000-х років, завдяки цифровим технологіям музичні твори стали інтенсивно поширюватися мережею «Інтернет». Завдяки поєднанню різних музичних жанрів створюються нові популярні музичні форми, що відображають ідеали світової культури.

А вже «естрада» (від фр. *estrade*, «*номісм*») вважається терміном радянської фразеології в мистецтвознавстві, який поряд з терміном «художня самодіяльність» застосовувався на означення офіційного шоу-бізнесу з урахуванням офіційного радянського способу життя та офіційної радянської культури, політики та ідеології. Передусім, «естрада» — це різновид особливого сценічного мистецтва та мистецтвознавче поняття для певних пов'язаних сутностей, тому розглядається як окремий жанр і синтез жанрів, а саме: спів, танець, оригінальний виступ, клоунада, циркове мистецтво, ілюзії. Тому в теоретичній і практичній інтерпретації це «концертно-видовищні виступи» — драматичне мистецтво та легка популярна або академічна музика. Термін «естрада» не є міжнародним і однозначним. Поняття «естрада» існувало як за часів колишнього СРСР, так існує на пострадянському просторі й дотепер. Термін виник у мистецтвознавстві на межі XIX–XX ст. і об'єднав всі види жанрів, що легко сприймаються. Видатний радянський драматург і сценарист Володимир Захарович Масс (1896–1979), підкреслюючи значення комічного на естраді, стверджував, що «...естрада призначена для тисяч людей, спраглих веселощів, і з цим не можна не рахуватися. Естрадне мистецтво має задовольняти їхню природну потребу сміху, живого й гострого жарту і разом з тим виховувати глядача. Розважаючи, повчати». З ім'ям Володимира Маса пов'язана ціла епоха радянської естради: конференси, мініатюри та сценки, п'єси для Аркадія Райкіна, відомого дуета Миронової й Менаккера, Тимошенка і Березіна, Мірова і Дарського (потім Мірова і Новицького), пісні у виконанні Леоніда Утьосова — це тогочасні естрадні кумири, які постали завдяки оригінальним текстам В.З. Маса. Розпочинаючи від середини 1980-х рр., термін «шоу-бізнес» замінив поняття «естрада», коли терміни «радянська естрада», «естрадне мистецтво» вже не могли увібрати увесь спектр жанрів, культурно-розважальних заходів, індустрії розваг, звукозапису, відеопродукції, фестивалів, конкурсів, різноманітних шоу. А з падінням «залізної завіси» поширилися західні форми субкультури та андеграунд.

Естраду традиційно визначають як вид мистецтва, що охоплює музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) та циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри (Кузик, 2008; Горенко, 2017а; Кли-тин, 1991, с. 15-18; Мозговий, 2008; Сітнікова, 2018). На основі сценічної практики здійснювалося розмежування головних складових, які зберігають суттєві взаємозв'язки (аж до створення синтетичного дійства — шоу та шоу-бізнесу). Так, відомий режисер, мистецтвознавець, педагог і засновник

жанру масових видовищ, проф. І.Г. Шароєв (1930–2000) визначає естраду як особливий вид мистецтва, що поєднує майже всі просторово-часові мистецтва й доводить його багатогранність (Горенко, 2017b; Матушенко, 2016, с. 156; Фоломєєва, 2007; Чепеленко, 1997). Сучасне розуміння естради ґрунтується, по-перше, на локалізації звичайного місця виступів музикантів, співаків та ін. По-друге, у ньому деталізується вид виконавського мистецтва як представлення публіці невеликих музичних (музично-драматичних) творів, тобто переважно малих форм. Також це поняття включає централізовану систему організації концертно-видовищних виступів, а також стосується професійної артистичної спільноти в цілому. Зазвичай естрадне мистецтво відносять до т.зв. «легкого жанру», оскільки його основною функцією є створення атмосфери психологічного відпочинку масового глядача та слухача. Тому й донині вживається вираз «легка музика» головним чином стосовно жанру естрадної пісні. Водночас значимо, що диференціювання музики на «легку» та «серйозну» було запроваджено в колишньому Радянському Союзі в 40-і роки ХХ століття. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п'єси, пісні, біт-музика, оперета належать до «легкої» музики, тоді як академічні жанри (опера, балет, симфонічні та камерно-інструментальні твори, хори) до «серйозної» (Жарков, 2003, с. 178-179; Саркітов, 1988, с. 56; Інформцентр з питань культури та мистецтва, 2005, с. 15-17; Шароєв, 1986, с. 234).

Висновки

Таким чином, питання формування, самоорганізації й розвитку творчої особистості цілісно пов'язані із соціальними функціями естрадного музичного мистецтва, до яких належать: суспільно-адаптивна, пізнавально-комунікативна, художньо-естетична, інформаційна, виховна, розважальна. Крім того, саме творча особистість (митець, автор-виконавець, продюсер, режисер і звукорежисер) забезпечує аксіологічну характеристику (функцію) естрадного мистецтва, яка відображає якісний стан національної культури і, передусім, музичної індустрії. Аксіологічна функція є завершальним етапом усіх аналітично-інтерпретаційних аспектів, адже оцінити будь-яке музичне (мистецьке, художнє, естрадне) явище означає встановити його художню цінність. Водночас акмеологічна функція (характеристика) доповнює, посилює зміст і форму сучасного естрадного мистецтва та роль творчої особистості в цьому процесі. Отже, дослідження естрадного мистецтва як явища масової музичної культури виявило особливості його розвитку в системі духовної культури з урахуванням тих змін, які відбулися в естетичних запитах суспільства, у мистецькому житті. За такого підходу набуває актуальності мистецтвознавчий аналіз естрадного мистецтва, за основу якого взято критерій популярності, духовний та виховний потенціал музичної культури. Обґрунтовуючи закономірності й особливості розвитку різних форм масової музичної культури, можна стверджувати, що естетичні ознаки сучасної пісенної естради мають аналоги в класичному мистецтві.

У подальших дослідженнях передбачено синергетичне поєднання академічної та естрадної музичної культури на сучасному етапі їх розвитку. Теоретичною основою для такого дослідження є традиційна для академічного мистецтва методологія аналізу творчості музикантів-виконавців і композиторів зі зверненням до питань психології особистості, специфічних стилістичних і жанрових характеристик, розкриття суспільного контексту й обставин особистого життя й творчості митця.

Список використаних джерел

- Барна, Н. В. (2006). Іміджмейкерство як різновид мистецької діяльності в аспекті масової культури. *Мистецтвознавчі записки*, 10, 136-141.
- Васюріна, А. О. (1996). *Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури* [Автореферат дисертації кандидата філософських наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
- Горенко, Л. І. (2017а, 22 серпня). Естрадне мистецтво України в системі європейського простору ХХІ століття (до 25-річчя заснування творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України»). В *Культура у становленні незалежності Української держави*, Матеріали науково-теоретичної конференції, м. Київ (с. 59-64).
- Горенко, Л. І. (2017b, 5-7 грудня). Стратегія і тактика продюсерської діяльності в Україні ХХ – початку ХХІ ст.: євроінтеграційні виміри та національні традиції. В *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення*, Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 64-70). НАКККіМ.

- Данилюк, А. І. (2000). *Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата філософських наук, Київський університет імені Тараса Шевченка].
- Жарков, А. Д. (2003). *Соціально-культурні основи естрадного мистецтва: історія, теорія, технологія*. МГУКІ. Інформцентр з питань культури та мистецтва. (2005). *Український шоу-бізнес: сучасний стан і перспективи розвитку (оглядова довідка за матеріалами преси)*. Національна парламентська бібліотека України.
- Клитин, С. С. (1990). Эстрада и научно-технический прогресс. В *Овладевая театральную профессию: Проблемы комплексного воспитания и обучения* (с. 81-86). Прометей.
- Клитин, С. С. (1991). «Золотой век» европейской эстрады (исторический и теоретический анализ) [Автореферат диссертации доктора искусствоведения, ВНИИ искусствознания].
- Коверза О. (2015). Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 14, 87-93.
- Конвалюк, У. В. (2020). *Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Кузик, В. (2008). Естрадна музика. В І. Сікорська & Н. Костюк (Ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 2; с. 41-42). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України імені М. Т. Рильського.
- Мамбетов, С. (2007). Вплив телебачення і радіо на розвиток естрадної культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 126-129.
- Матушенко, В. Б. (2016). *Розвиток естрадного мистецтва*. НАКККіМ.
- Мозговий, М. П. (2008). Українська естрадна музика: особливості масового впливу. *Музичне мистецтво*, 8, 21-29.
- Рева, Ю. А. (2006). Естрадне мистецтво в соціокультурному процесі. *Мистецтвознавчі записки*, 10, 141-149.
- Сапожник, О. В. (2000). *Сучасна популярна естрадна музика*. ДАКККіМ.
- Саркитов, Н. Д. (1988). Рок-музика и национальная культура. *Культурно-просветительская работа*, 11, 56-58.
- Сітнікова, І. П. (2018). Реклама як транскультурний феномен комунікативної культури: історико-теоретичний аспект. В О. Є. Чебанова (Ред.), *Проблеми соціокультурного розвитку й художнього дискурсу в аспекті комунікаційних процесів і зв'язків* (с. 16-25). Київський міжнародний університет.
- Скрипник, Г. (Ред.). (2005). *Українська культура в контексті світових глобалізаційних процесів*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Солодовник, В. (2006, 25–26 травня). Музична індустрія та інформаційний простір України. В *Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (Ч. 1; с. 122-129). ДАКККіМ.
- Фоломєєва, Н. А. (2007, 22–23 листопада). Перспективи естрадно-вокального мистецтва у сучасному художньо-освітньому просторі України. В *Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії*, Всеукраїнська науково-практична конференція, м. Київ (с. 67-69). Український центр культурних досліджень.
- Чепеленко, В. В. (1997). Про відтворення національних елементів в українській естраді 20–70-х рр. ХХ ст. *Культура України*, 4, 183-187.
- Шароев, І. Г. (1986). *Режисура естради і масових уявлень*. Освіта.

References

- Barna, N. (2006). Imidzhmeikerstvo yak Riznovyd Mystetskoї Diialnosti v Aspekti Masovoi Kultury [Image-making as a Kind of Artistic Activity in the Aspect of Mass Culture]. *Mystetstvoznavchi Zapysky [Notes on Art Criticism]*, 10, 136-141 [in Ukrainian].
- Chepelenko, V. (1997). Pro Vidtvorennia Natsionalnykh Elementiv v Ukrainskii Estradi 20-70-kh rr. XX st. [On the Reproduction of National Elements in the Ukrainian Stage of the 1920s-1970s]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 4, 183-187 [in Ukrainian].
- Danyliuk, A. (2000). Masova Kultura v Konteksti Demokratychnykh Peretvoren XX Stolittia [Mass Culture in the Context of Democratic Transformations of the 20th Century] [Abstract of PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Folomieieva, N. (2007, November 22-23). Perspektyvy Estradno-Vokalnoho Mystetstva u Suchasnomu Khudozhno-Osvitnomu Prostorі Ukrainy [Prospects of Pop and Vocal Art in the Modern Art and Educational Space of Ukraine]. In *Khudozhno-Osvitnii Prostir Ukrainy v Konteksti Novitnoi Istorii*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 67-69). Ukrainian Center for Cultural Research [in Ukrainian].
- Horenko, L. (2017a, August 22). Estradne Mystetstvo Ukrainy v Systemi Yevropeiskoho Prostoru XXI stolittia (do 25-richchia Zasnuvannia Tvorchoi Spilky “Asotsiatsiia Diiachiv Estradnoho Mystetstva Ukrainy”) [Variety Art of Ukraine in the

- System of the European Space of the 21st Century (to the 25th Anniversary of the Foundation of the Creative Union “Association of Pop Artists of Ukraine”). In *Kultura u Stanovlenni Nezalezhnosti Ukrainської Derzhavy*, Proceedings of the Scientific and Theoretical Conference, Kyiv (pp. 59-64) [in Ukrainian].
- Horenko, L. (2017b, December 5-7). Stratehiia i Takyka Prodiuserskoi Diialnosti v Ukraini XX – Pochatku XXI st.: Yevrointehratsiini Vymiry ta Natsionalni Tradytzii [Strategy and Tactics of Production in Ukraine the 20th – Early 21st Centuries: European Integration Dimensions and National Traditions]. In *Diialnist Prodiusera v Kulturno-Mystetському Prostorі XXI Stolittia: Vyklyky ta Kontseptsii Sohodennia*, Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 64-70). NAKKKiM [in Ukrainian].
- Information Center for Culture and Arts. (2005). *Ukrainskyi Show-Biznes: Suchasnyi Stan i Perspektyvy Rozvytku (Ohliadova Dovidka za Materialamy Presy)* [Ukrainian Show Business: Current State and Prospects of Development (Review of the Press)]. National Parliamentary Library of Ukraine [in Ukrainian].
- Klitin, S. (1990). Estrada i Nauchno-Tekhnicheskii Progress [Stage and Scientific and Technological Progress]. In *Ovladevaya Teatral'noi Professiei: Problemy Kompleksnogo Vospitaniya i Obucheniya* [Mastering the Theatrical Profession: Problems of Complex Education and Training] (pp. 81-86). Prometei [in Russian].
- Klitin, S. (1991). “Zolotoi Vek” Evropeiskoi Estrady (Istoricheskii i Teoreticheskii Analiz) [“Golden Age” of European Pop (Historical and Theoretical Analysis)] [Abstract of DSc Dissertation, All-Russian Research Institute for Art Studies] [in Russian].
- Konvaliuk, U. (2020). *Personolohichniy Dyskurs Vokalnoho Mystetstva Ukrainської Estrady 70-kh Rokiv XX – Pochatku XXI Stolit* [Personological Discourse of Vocal Art of Ukrainian Pop Music of the 70s of the 20th – Beginning of the 21st Centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Koverza O. (2015). Stanovlennia Dzhazovoho Mystetstva yak Fenomenu Muzychnoi Kultury 20-30-kh rr. XX stolittia v Ukraini [Formation of Jazz Art as a Phenomenon of Musical Culture of the 20-30s of the 20th Century in Ukraine]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk* [Humanities Science Current Issues], 14, 87-93 [in Ukrainian].
- Kuzyk, V. (2008). Estradna Muzyka [Pop Music]. In I. Sikorska & N. Kostiuk (Eds.), *Ukrainska Muzychna Entsyklopediia* (Vol. 2; pp. 41-42). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Mambetov, S. (2007). Vplyv Telebachennia i Radio na Rozvytok Estradnoi Kultury [The Influence of Television and Radio on the Development of Variety Culture]. *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv* [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 3, 126-129 [in Ukrainian].
- Matushenko, V. (2016). *Rozvytok Estradnoho Mystetstva* [Development of Pop Art]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Mozghovyi, M. (2008). Ukrainska Estradna Muzyka: Osoblyvosti Masovoho Vplyvu [Ukrainian Pop Music: Features of Mass Influence]. *Muzychne Mystetstvo* [Music Art], 8, 21-29 [in Ukrainian].
- Reva, Yu. (2006). Estradne Mystetstvo v Sotsiokulturnomu Protsesi [Variety Art in the Socio-Cultural Process]. *Mystetstvoznavchi Zapysky* [Notes on Art Criticism], 10, 141-149 [in Ukrainian].
- Sapozhnik, O. (2000). *Suchasna Populiarna Estradna Muzyka* [Contemporary Popular Pop Music]. DAKKKiM [in Ukrainian].
- Sarkitov, H. (1988). Rok-Muzyka i Natsional'naya Kul'tura [Rock Music and National Culture]. *Kul'turno-Prosvetitel'skaya Rabota* [Cultural and Educational Work], 11, 56-58 [in Russian].
- Sharoev, I. (1986). *Rezhysura Estrady i Masovykh Uiaflen* [Variety Directing and Mass Performances]. Osvita [in Ukrainian].
- Sitnikova, I. (2018). Reklama yak Transkulturnyi Fenomen Komunikatyvnoi Kultury: Istoryko-Teoretychnyi Aspect [Advertising as a Transcultural Phenomenon of Communicative Culture: Historical and Theoretical Aspect]. In O. Chebanova (Ed.), *Problemy Sotsiokulturnoho Rozvytku y Khudozhnoho Dyskursu v Aspekti Komunikatsiinykh Protsesiv i Zviazkiv* (pp. 16-25). Kyiv International University [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2005). *Ukrainska Kultura v Konteksti Svitovykh Hlobalizatsiinykh Protsesiv* [Ukrainian Culture in the Context of World Globalization Processes]. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Solodovnyk, V. (2006, May 25-26). Muzychna Industriia ta Informatsiinyi Prostir Ukrainy [Music Industry and Information Space of Ukraine]. In *Ukraina – Svit: vid Kulturnoi Svoieridnosti do Sporidnenosti Kultur*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv (Ch. 1; pp. 122-129). DAKKKiM [in Ukrainian].
- Vasiurina, A. (1996). *Sotsialno-Estetychnyi Analiz Masovoi Muzychnoi Kultury* [Socio-Aesthetic Analysis of Mass Music Culture] [Abstract of PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Zharkov, A. (2003). *Sotsial'no-Kul'turnye Osnovy Estradnogo Iskusstva: Istorya, Teoriya, Tekhnologiya* [Sociocultural Foundations of Variety Art: History, Theory, Technology]. MGUKI [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 20.07.2021

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ
КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
ЭСТРАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Ситникова Инна Петровна
*Соискатель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Целью статьи является освещение теоретико-методологических аспектов формирования и механизмов самоорганизации творческой личности в области эстрадного музыкального искусства. Охарактеризовать феномен творческой личности как объект научных исследований в социологическом, психологическом, учебно-педагогическом, философском аспектах, а также в контексте искусствоведческой науки. Методология исследования объединила типологический подход к целостной личности специалиста в профессиональной деятельности и эмпирические исследования индивидуально психологических особенностей творческой личности. Базовыми основами исследования являются принципы историзма, объективности, детерминизма и системности, всесторонности, преемственности мировоззренчества, единства сознания и деятельности. Учитывая разделение этих методов на триаду (методы теоретического исследования, эмпирического исследования, методы анализа и интерпретации полученных эмпирических данных), было применено: метод обзора и анализа научной литературы; типологический метод. Новизна исследования ориентирована на разграничение понятий массовой культуры, эстрадной культуры и популярной культуры на основе аксиологического и акмеологического аспектов искусствоведческой науки, очерчены функциональные детерминанты современных форм эстрадного искусства. Подчеркнуто различие категорий «личность» («индивидуальность») и «творческая личность» («творческая индивидуальность»), что является приоритетным в области эстрадного музыкального искусства. Впервые очерчен объективный метод-подход по интегративности, интерактивности и различия научных понятий «массовая культура», «эстрадная музыкальная культура», «популярная музыка». Выводы. Исследование эстрадного искусства как явления массовой музыкальной культуры выявило особенности его развития в системе духовной культуры с учетом тех изменений, которые произошли в эстетических запросах общества, в художественной жизни. При таком подходе приобретает актуальность искусствоведческий анализ эстрадного искусства, за основу которого взят критерий популярности, духовный и воспитательный потенциал музыкальной культуры. Обосновывая закономерности и особенности развития разных форм массовой музыкальной культуры, доказано, что эстетические признаки современной песенной эстрады имеют аналогии в классическом искусстве. Теоретической основой такого исследования стала традиционная для академического искусства методология анализа творчества музыкантов-исполнителей и композиторов, а также исследования вопросов психологии личности, специфических стилистических и жанровых характеристик, раскрытия общественного контекста и обстоятельств личной жизни и творчества художника.

Ключевые слова: культурная идентичность; творческая личность; национальные культурные традиции; эстрадное музыкальное искусство; эстрадная культура; популярная музыка

**CREATIVE PERSONALITY
AS A MATTER FOR SCIENTIFIC
INQUIRY IN THE FIELD
OF POP MUSIC**

Inna Sitnikova
*External PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to highlight the theoretical and methodological aspects of the formation and mechanisms of self-organisation of creative personality in the field of pop music; to characterise the phenomenon of creative personality as a matter for scientific inquiry not only within sociological, psychological, educational, philosophical, cultural but also in art studies. The research methodology has united a typological approach to the expert's holistic personality in professional activities and empirical studies of individual psychological characteristics of the creative personality. Research basics are the principles of historicism, objectivity, determinism and systematics, comprehensiveness, continuity of worldview, unity of consciousness and activity. Given the division of these methods into a triad (theoretical research, empirical research, methods of analysis and interpretation of the obtained empirical data), the following were used: the review and analysis of reference; typological method. The scientific novelty of the research is focused on the distinction between the concepts of mass culture, pop culture and popular culture on the basis of axiological and acmeological aspects of art studies, outlining the functional determinants of modern forms of pop art. The article emphasises the difference between the categories "personality" ("individuality") and "creative personality" ("creative individuality"), which is a priority in the field of pop music. The article outlines first an objective method approach to the integrativity, interactivity and differences of scientific concepts "mass culture", "pop music culture", "popular music". Conclusions. The study of pop art as a phenomenon of mass music culture revealed the

peculiarities of its development in the system of spiritual culture, taking into account the changes that have occurred in the aesthetic demands of society in artistic life. With this approach, the art analysis of pop art, based on the criterion of popularity, spiritual and educational potential of musical culture, becomes relevant. Substantiating the regularities and peculiarities of the development of various forms of mass music culture, it is proved that the aesthetic features of contemporary pop music have analogies in classical art. The theoretical basis for this study was the traditional methodology for academic art analysis of the work of musicians, performers and composers, as well as research on personality psychology, specific stylistic and genre characteristics, disclosure of social context and circumstances of personal life and work of the artist.

Keywords: cultural identity; creative individuality; national cultural traditions; pop music; pop culture; popular culture



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247389

UDC 792.091:165.2

STAGE PERFORMANCE IN THE SYSTEM OF NEW HUMANITARIAN KNOWLEDGE

Maryna Grynshyna

*DSc in Art Studies, Senior Researcher,**ORCID: 0000-0002-6010-2282,**e-mail: marina.grinishina@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine,*

The purpose of the article is to highlight the concept of the New Humanitarian Knowledge as a complex, multidiscipline and adaptive system. The research methodology provides analysis of the problem field of the postculture and identification of its little-studied gaps; it also defines performance as one of the most striking phenomena of the postculture; finally, it helps to establish motivations for studying the history and practice of stage performance in the context of the New Humanitarian Knowledge. The scientific novelty of the study is determined by significant changes in cultural and artistic life generated by the development of humanitarian knowledge as well as by expanding the informative and analytical field of the cultural initiatives and the introduction of digital technologies in the process of creating an artistic product. In this context, the relationship between aesthetic and artistic innovations in culture and the complexity of the system of artistic analysis and the variability of knowledge obtained in the professional education is also revealed. Conclusions. It was proved that the formation of the New Humanitarian Knowledge was one of the results of modernisation of the humanitarian, in particular, culturological sphere — the transition to a mobile, multiparadigmatic, methodologically multilevel model of knowledge that responds to the so-called “volatile” creative structures, with their ability to rapidly review certain realities and values, and create new practices. It’s indicated that nowadays the most relevant category of the New Humanitarian Knowledge is performance studies, focused on the analysis of manifestations of performativity. In their system of research coordinates, the performance turn became one of the starting points for the era of postculture. It was concluded that the history and practice of the stage performance, which since the end of the last century has become a full-fledged participant in a process of organising a complex, diverse, artistically heterogeneous theatrical system, constantly fosters interest in performative issues. In turn, the functionally and methodologically enriched New Humanitarian Knowledge supports the progress of performative analytics in the system of new theatre studies, related to the topical agenda of “new visual” and performance as its valuable part.

Keywords: New Humanitarian Knowledge; stage performance; volatile culture; new visual; performance studies; performative turn

Introduction

From the end of the 20th century, the world humanitarian community actively discusses problems of post-culture, i.e. based on the postmodern paradigm cultural field, whose formation, on the one hand, foreshadowed the crisis of modern culture, on the other hand, gave impetus to the emergence of the so-called “volatile” creative cultures, primarily characterised by the ability to adapt to permanent changes in the surrounding reality — quickly revise aesthetic priorities and values and create new practices.

This state and features of postculture obviously required a corresponding modernisation of the humanitarian, in particular, culturological sphere — the transition to a mobile, multiparadigmatic, methodologically multilevel model of knowledge. Adequate to these requests was a system of the New Humanitarian Knowledge, whose basic concept was a concept of performativity and the starting point of the new state of culture and a new step in the humanities was the concept of the performative turn. Due, so to speak, to the theatrical roots of the performativity concept, studies of various practices formed in it course, in one way or another touched on performing art: used theatrical analogies, applied, at least elementally, theatrical researching methodology and tools. In turn, the formation and existence of stage performance that gradually acquired the status of the full participant of the theatrical process, required scholars to go beyond direct professional researches to the sphere of culturological analysis of performativity and performative practices.

In our opinion, today it’s important to check both system of knowledge on the subject of their interaction’s productive results for practitioners of the experimental theatre and new theatrical studies, as well as for new humanitarian knowledge.

The scientific novelty of the study is determined by significant changes in cultural and artistic life, generated by the development of humanitarian knowledge as well as by expanding the informative and analytical field of the cultural initiatives and the introduction of digital technologies in the process of creating an artistic product. In this context, the relationship between aesthetic and artistic innovations in culture and the complexity of the system of artistic analysis and the variability of knowledge obtained in the professional education was also revealed.

The purpose of the article

The purpose of the article is to form the concept of the New Humanitarian Knowledge as an interdisciplinary complex adaptive system and to establish the motivations for studying the history and practice of stage performance in its context.

Main research material

In the contemporary humanitarian discourse, it's difficult to find more complicated and widely used, in the end, just a more fashionable concept than performance. It has become, according to the father-founder of cultural studies Raymond Williams, a key-term, at the same time, as in other similar cases, receiving a large variability of definitions, "inseparably linked with the problems of its use" (States, 1996, p. 65). Appearing in the stream of artistic actionism of the 1950s, performance attracted the attention of the theatre directors in the 1970s, becoming one of the main foundations of the new spectacular of European performing arts (later Ukrainian as a full participant in the artistic process), while triumphantly conquering adjacent cultural and artistic territories. A simple list of areas where this concept is now used, such as rituals, ceremonies, holydays, games, sport competitions, political events, circus-shows, strip-shows, concerts, operas, ballets, drama, artistic performances, etc. (Fisher-Lichte, 2004, p. 97), highlights the fact that a performance is "almost any event in which culture in a complex way declares itself" (Diamond, 1996, p. 6).

Incredibly extensive performative practices since the late 1960s have shaped that contextual field where the paradigm of the New Humanitarian Knowledge was actually defined in the late 1980s. In the aspect related to performing arts, scientific narratives of the NHK are now represented primarily by the methodology of the performance studies (Richard Schechner's scientific school), Simon Shepherd's performative theory, and Erika Fisher-Lichte's concept of the "performative turn" and her researches on the aesthetics of performativity.

At the same time since the 1990s, new theatre studies were engaged in direct analytics of stage performance. Its scientific problematic field was made up of both the works of USA scientists, to which European colleagues were involved (Helbo et al., 1991), and purely European studies. Today, performance analysis includes several cultural and theatrical directions, namely:

1. Theatrical semiotics (Charles Peirce's semiosis and semiotic analysis, Tadeusz Kowzan's sign systems, Ann Ubersfeld's actant models, Patrice Pavis' pragmatic semiotics, etc.);
2. Theatrical anthropology and ethnoscenology by Eugenio Barba and ISTA (International School of Theatrical Anthropology);
3. Hans Tice Lehmann's Postdramatic theatre theory;
4. Heiner Goebbels' Aesthetics of absence and modern Viewership.

Recent research analysis. It should be noted that Ukrainian theatre researching (for example, in works of A. Bakanurskyi, A. Klekovkin, N. Kornienko) mostly remains within the scope of these scientific issues, while worldwide performing art studies, as we will show below, abandon the narrowly specialised topics and, on the contrary, are most actively involved in the development of the humanitarian sphere.

Figuratively, both research areas can be represented in the form of concentric circles, where the performance analysis, focused on topical issues of contemporary performing arts, at the same time feeds a system of the New Humanitarian Knowledge with observations and scientific achievements. Of course, interdisciplinary communication between these complex scientific structures, where each aspect claims the status of a "full-fledged", complete theory, is characterised by multi-vector and discursiveness (take for example the differences in understanding the essence of acting that exist between Jerzy Grotowski's system of "poor theatre — paratheatre" and Eugenio Barba's "theatrical anthropology", or note the H.-T. Lehmann — E. Fisher-Lichte dispute over performance as a unit of measurement in performative studies that has been going on for more than a quarter of a century). Therefore, the format of the scientific article encourages the choice in favour of the most representative elements and the strongest contextual connections of each of these disciplines.

Results of the Study. The above, at first glance, a somewhat amorphous definition of performance, however, contains at least three positions that conceptualise this term and establish the boundaries of its cultural-existential existence. First, it's the effectiveness of performance — it's a priori ability to be an event; secondly, its communicative functionality; third, its aesthetic quality. According to Richard Schechner (2002b) — the father-founder of performance studies, performance — “repetitive behaviour”, “twice-performed behaviour” (i.e. planned and rehearsed action) — at the same time, it is an event that usually takes place here and now and is fundamentally unfixed. Leading German theatre researcher Erika Fisher-Lichte (2004), using the original and broad semantics of the English verb to perform (to represent, to embody, to play), insists on the initial affinity of the concepts of performance and spectacle, bearing in mind that the second is just “a structured programme of activities carried out and demonstrated at a certain time in a certain place by a group of actors in front of the group of spectators” (p. 97).

Therefore, the most important categories within the concept of stage performance now, as before, are: 1. Actors and spectators (in other words, those who perform and those who observe); 2. An event that is primarily characterised by its open structure and incompleteness (the aesthetic completeness of the performance is provided by the spectators, who thus carry out their most important function); 3. Time and place and circumstances in which performance is presented (information about them is very important primarily because any (direct or delayed) participation in a public event is possible only where the event takes place or is broadcast); 4. Spectacular (performance is a spectacle whose task is to influence the widest possible audience by various means (primarily visual)); 5. Defined function of performance (the longer the existence of the performance, the more obvious becomes the dependence of its functionality on the cultural context of the historical era. Now, first of all, we are talking about the entertaining, informative and educational functions of performance, however, in reality its functionality is much broader) (Cremona et al., 2014; Knowles, 2004; Dolan, 2005; Wichstrom, 2012; Ryzhakova & Sirotkina, 2016).

It is no exaggeration to say that the performance is the most active component (to some extent a representative) of the current postcultural era. This concept contains its main markers associated with worldview, role, and technological changes by the creator of the artistic product and its recipient. Thereby, the performative turn that took place in the system of the New Humanitarian Knowledge at the beginning of the 21st century — it's an update of the paradigm of cognition that, on the one hand, “has created the opportunity for a fresh look at old problems” (in particular, in history studies and linguistics) (Domanska, 2011, p. 227), on the other hand, has helped the theoretical and practical humanities to adapt to the challenges of the modern postcultural and posthumanist situation.

It should be noted that the New Humanitarian Knowledge is a group of the academic disciplines formed in the USA which include multidiscipline cultural studies, postcolonial studies, different ethnological, gender, queer studies, animal and things studies (Domanska, 2011, p. 226). The New Humanitarian Knowledge denies metaphor of the world as a text and asserts it as multiple performative acts or actions in which people participate. It uses the term performance in its broadest sense to refer to the different types of action and social activity.

The New Humanitarian Knowledge studies performativity first in the context of performing arts, anthropology, and sociology, that is, in spheres focused on action and role-playing games (Worthen, 1998, p. 1094). For example, Professor Emeritus of Theatre at University of London Simon Shepherd in his “The Cambridge Introduction to Performance Theory” in addition to the positions characteristic for such a compilation offers a more modern view of radical artistic practices and also resorts to rethinking sociological theories of Erving Goffman and Richard Schechner. In his book theatre is surrounded by rituals of interaction and ceremonies of everyday life, by ethnological, folklore, and communicative events. Shepherd views performance as an invariant of “living art”, as “sensuous practice” and as a new educational methodology that helps students, their teachers, and enthusiasts to examine for fertility the performative practices of the widest range: from political manifestations and feminist proclamations to countercultural experiments (Shepherd, 2016).

The second category is de-constructivism, gender, and queer studies based on J. Austin's (1962) theory of speech acts, its critical rethinking by J. Derrida (1985), and J. Butler's (1993) performative theory of gender.

The third category includes so-called performance studies where the concept of performance is the basic category, and performativity is considered as a special scientific methodology. Taking into account the theatrical origins of the new humanitarian discipline, let's dwell in more detail on its main provisions.

The creation of a new discipline belongs to Richard Schechner — an American director closely associated with off-off-Broadway-theatre. At the end of the last century, he proposed a new section of humanities where studies of paratheatrical and partly subtheatrical forms would go in conjunction with researches in the field

of anthropology and sociology. Schechner (2002a, pp. 9-12) understands his discipline as totally open system where each researcher in his own mind sets the priorities and relevance of the scientific paradigms, decides which methodologies and tools to use. “The original base of performance studies is that there is no fixed canon of works, ideas, practices, or anything else that defines or limits the field of the study <...> Performance studies are fundamentally relational, dynamic, and procedural. Another fundamental thing is that our studies enthusiastically borrow elements from other disciplines. There is nothing that in essence “really belongs to” or “doesn’t really belong to” performance studies”. Thus, the theory formulated by Schechner a priori “unites various ideas, associates and voices into one narrative, both understandable and paradoxical” (Bial, 2011, p. 95).

One of the important features of the performance studies was and remains their principled anti-academicism, that is, removal from the traditional academic researching discourse. According to Schechner (2013, p. 2), “studies of performativity begin where most researches, limited to their field, end”. It should be noted that Schechner always considered performance studies a discipline related to the social science, in particular, to the social psychology (Erving Goffman’s theory) and social anthropology (Victor Turner’s works).

Another basic feature of the performance studies is their interculturalism, which popularised cross-cultural researches on a topic outside the American context (in particular, in Great Britain, Germany, Russia, and Czech Republic). Finally, an important studies orientation is the absence of a division into theory and practice in the generally accepted sense. Among researches we see actors, dancers, artists, that is, art practitioners (Barba & Savarese, 2006). E. Domanska (2011) writes: “New Humanitarian Knowledge has given rise to a charming hybrid of specialised professional knowledge and art as a medium for the transfer of knowledge. This hybrid is not so much interdisciplinary approach as it’s an antidisciplinary approach, in which performance acts as a means of confronting the boundaries of the academic discipline that imposes rigid conventions for conducting researches and presenting their results” (pp. 229-230).

In fact, the first in this list was Schechner himself, whose performances became a laboratory for subsequent studies. “Performance Group” practice in 1967–1980 became the starting point of his scientific position, where theatrical technologies were combined with social tendencies of those days. Seeking inextricable links between theory and practice, he inherits Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, and Allan Kaprow. According to the publications of the time (“Public Domain”, 1969, “Environmental Theatre”, 1973), Schechner was primarily interested in next questions:

1. How theatre and ritual relate to each other;
2. Improvisation as the basis of actor’s playing and as the basic element of the performance;
3. Performance space common for the actor and spectator who is motivated to participate in the action.

At the same time, Schechner became convinced that methods and glossary, which were then used by American theatre researchers, were not suitable for the study of the performative practices. Looking for answers to arisen questions, he turned to the categorical apparatus of structuralism (in particular, to Claude Levi-Strauss’ anthropological and ethnological concepts), what helped him to create his own concepts of ritual and myth, and contributed to his search for a new stage vocabulary.

Special attention should be paid to the fact that Schechner from the very beginning popularised the formed structure of performance studies as a turn in the teaching of theatre and drama studies in the USA. Now the focus was not on the analysis of dramatic texts, but on the connection of stage practice with politics, social phenomena, religion, mass culture, medicine, and the reality of everyday life. He emphasised that “performance is something more than a concept concentrated around Eurocentric drama. Performance includes intellectual, social, cultural, historic, and artistic components of life in broad sense. Performance combines theory and practice. Performance studied and practiced intercultural can be the focus of holistic knowledge. Performance certainly includes “art”, but goes beyond it” (Schechner, 1992, p. 9). In one of his last works Schechner (2003) considered performance as a way of analysing various practices designated as “constellations of events that aren’t always paid attention to and that occur with both performers and spectators from the moment the first viewer entered the performance field until the moment the last one left it” (p. 71).

Schechner’s performance studies are a methodology that matches the current situation of multiculturalism. The director thinks that performance studies “presuppose that we live in a postcolonial, controlled world, where cultures collide, affect each other and interfere with each other, and hybridize at a very rapid rate. These clashes are not always “politically correct” and “pleasant”. Population and ideas are in motion, confronted with ideologies, religions, wars, hunger, diseases, and dreams of improvement, governments, multinational corporations and Internet” (Schechner, 2001, p. 160). Considering modern culture as a conglomeration of ideas, values, and paradigms that communicate in the interaction format, in fact, forming a cultural layer, Schechner (1985) determined the performance as a “model of individual or collective human choice”, thus returning to culture the lost subjectivity.

Conclusions

The methodology of performance studies proposed by Richard Schechner and developed including by his followers as the theory of performative turn considers the events, objects of the surrounding world, and works of art as interactions, which form the field of culture. Thanks to this position, this methodology has become an important and strong basis for art research of the widest range. Currently, performance studies are conducted in the field of theatrical anthropology and experimental theatrical forms, psychology, sociology, political science, game, dance and ritual studies, theory of creativity, and media (Demekhina, 2017, p. 151). In the field of performing arts, it eliminates interspecific and inter-genre barriers, considers the performer as one who acts and interacts with both eco-facts (living things) and artefacts (things and inanimate objects).

For many scientists all over the world, the New Humanitarian Knowledge is the next step in the progress of humanities, evidence that postmodern trends (poststructuralism, deconstruction, textualism, narrative's theory) have become history, and their representatives from scientific authorities have become classics of the genre. It cannot be said that these methodologies have lost their relevance for the researching, however, the modern scientist rightly remarks, referring to like-minded colleagues, "theories have the quality to "capture" the main problems arising from current researches and must be adequate as interpretative tools for the problem of rapid world change" (Szczeszyński et al., 2003).

References

- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Barba, E., & Savarese, N. (2006). *Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (2nd ed.). Routledge.
- Bial, H. (2011). Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age. In J. Harding & C. Rosenthal (Eds.), *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum* (pp. 85-97). Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (1993). Critically Queer. In J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (pp. 223-242). Routledge.
- Cremona, V. A., Hoogland, R., Morries, G., & Sauter, W. (Eds.). (2014). *Playing Culture: Conventions and Extensions of Performance*. Rodopi.
- Demekhina, D. O. (2017). *K Voprosu o Kontseptualizatsii Performansa: Versiya Richarda Shekhnera* [Revisiting Conceptualization of Performance: Version by Richard Schechner]. *Articult [Art & Cult]*, 4(28), 144-152. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2017-4-144-152> [in Russian].
- Derrida, J. (1985). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.
- Diamond, E. (Ed.). (1996). *Performance and Cultural Politics*. Routledge.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. University of Michigan Press.
- Domanska, E. (2011). Performativnyi Povорот v Sovremennom Gumanitarnom Znaniі [Performative Turn in Modern Humanitarian Knowledge]. In M. Kukartseva (Ed.), *Sposoby Postizheniya Proshlogo: Metodologiya i Teoriya Istoricheskoi Nauki [Ways of Comprehending the Past: Methodology and Theory of Historical Science]* (pp. 226-235). Kanon+ [in Russian].
- Fisher-Lichte, E. (2004). Performativnost' i Sobytiye [Performativity and Event]. In E. Fisher-Lichte & A. Chepurov (Comps.), *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat [Theatre Studies in Germany: Coordinate System]* (pp. 93-116). Baltiiskie Sezony [in Russian].
- Helbo, A., Johansen, J. D., Pavis, P., & Ubersfeld, A. (1991). *Approaching Theatre*. Indiana University Press.
- Knowles, R. (2004). *Reading the Material Theatre*. Cambridge University Press.
- McAuley, G. (2006). *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*. Peter Lang Publishing.
- Ryzhakova, S. I., & Sirotkina, I. E. (2016). Performance Studies: Kontseptsiya i Issledovatel'skie Podkhody [The Performance Studies: One Conception, Several Approaches]. *Observatoriya Kul'tury [Observatory of Culture]*, 13(6), 726-735 [in Russian].
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1992). A New Paradigm for Theatre in the Academy. *The Drama Review*, 36(4), 7-10.
- Schechner, R. (2001). Performance Studies in/for 21st Century. *Anthropology and Humanism*, 26(2), 158-166. <https://doi.org/10.1525/ahu.2001.26.2.158>
- Schechner, R. (2002a). Foreword. *Fundamentals of Performance Studies*. In N. Stucky, & C. Wimmer (Ed.), *Teaching Performance Studies* (pp. 9-12). Southern Illinois University Press.
- Schechner, R. (2002b). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3rd ed.). Routledge.

Shepherd, S. (2016). *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139600194>

States, B. (1996). Performance as Metaphor. *Theatre Journal*, 48(1), 64-86.

Szerszynski, B., Heim, W., & Waterton, C. (2003). Introduction. *The Sociological Review*, 51(2), 1-14.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2004.00447.x>

Wickstrom, M. (2012). *Performance in the Blockades of Neoliberalism: Thinking the Political Anew*. Palgrave MacMillan.

Worthen, W. B. (1998). Drama, Performativity, and Performance. *PMLA*, 113(5), 1093-1107. <https://doi.org/10.2307/463244>

Стаття надійшла до редакції: 30.08.2021

**СЦЕНІЧНИЙ ПЕРФОРМАНС
У СИСТЕМІ НОВОГО
ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ**

Гринишина Марина Олександрівна
Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
Київ, Україна

Метою статті є висвітлення концепції нового гуманітарного знання як складної, багатопрофільної та адаптивної системи. Методологія дослідження передбачає аналіз проблемного поля посткультури та виявлення його малодосліджених лакун; вона також визначає перформанс як один із найяскравіших феноменів посткультури; нарешті, вона допомагає встановити мотивації до вивчення історії й практики сценічного перформансу в контексті нового гуманітарного знання. Наукова новизна дослідження визначається значними змінами в культурному та мистецькому житті, генерованими розвитком гуманітарних знань, а також розширенням інформаційно-аналітичного поля культурних ініціатив та впровадженням цифрових технологій у процес творення художнього продукту. У цьому контексті також виявлено зв'язок між естетичними та художніми інноваціями у культурі й складністю системи художнього аналізу та мінливістю знань, отриманих у системі професійної освіти. Висновки. Було доведено, що формування нового гуманітарного знання стало одним із результатів модернізації гуманітарної, зокрема, культурологічної сфери — переходу до мобільної, багатопарадигмальної, методологічно багаторівневої моделі знання, що відповідає так званим «мінливим» креативним структурам із їхньою здатністю швидко ревізувати певні реалії та цінності й створювати нові практики. Вказано, що натеper найактуальнішою категорією нового гуманітарного знання є перформативні дослідження, сфокусовані на аналізі проявів перформативності. У їхній системі дослідницьких координат перформативний поворот став одним із вихідних пунктів епохи посткультури. В підсумку зазначено, що історія і практика сценічного перформансу, який від кінця минулого століття став повноправним учасником процесу організації складної, різноманітної, художньо неоднорідної театральної системи, перманентно підживлюють цікавість до перформативної тематики. Водночас функціонально та методологічно збагачене нове гуманітарне знання підтримує прогрес перформативної аналітики в системі нових театральних досліджень, насамперед щодо «нової візуальності» й перформансу як його важливої складової.

Ключові слова: нове гуманітарне знання; сценічний перформанс; «мінлива» культура; нова візуальність; перформативні дослідження; перформативний поворот

**СЦЕНИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС
В СИСТЕМЕ НОВОГО
ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ**

Гринишина Марина Александровна
Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи состоит в освещении концепции нового гуманитарного знания как сложной, многопрофильной и адаптивной системы. Методология исследования предполагает анализ проблемного поля посткультуры и выявления его малоисследованных лакун; она также определяет перформанс как один из наиболее ярких феноменов

посткультуры; наконец, она помогает установить мотивации изучения истории и практики сценического перформанса в контексте нового гуманитарного знания. Научная новизна исследования детерминирована значительными изменениями в культурной и художественной жизни, генерированными развитием гуманитарного знания, а также расширением информационно-аналитического поля культурных инициатив и внедрением цифровых технологий в процесс создания художественного продукта. В этом контексте также установлена связь между эстетическими и художественными инновациями в культуре и сложностью методов художественного анализа, и, кроме того, неустойчивостью знаний, полученных в системе профессионального образования. Выводы. Было доказано, что формирование нового гуманитарного знания стало одним из результатов модернизации гуманитарной, в частности, культурологической сферы — переходу к мобильной, мультипарадигмальной, методологически многоуровневой модели знания, которая соответствует так называемым «изменчивым» креативным структурам с их способностью быстро ревизовать определенные реалии и ценности и создавать новые практики. Указано, что ныне наиболее актуальной категорией нового гуманитарного знания являются перформативные исследования, сфокусированные на анализе проявлений перформативности. В их системе исследовательских координат перформативный поворот стал одной из исходных точек эры посткультуры. В итоге замечено, что история и практика сценического перформанса, который с конца прошлого столетия стал полноправным участником процесса организации сложной, разнообразной, художественно неоднородной театральной системы, перманентно подпитывают интерес к перформативной тематике. В свою очередь, функционально и методологически обогащенное новое гуманитарное знание поддерживает прогресс перформативной аналитики в системе новых театральных исследований, прежде всего, относительно особо актуального вопроса «новой визуальности» и перформанса как его важной составляющей.

Ключевые слова: новое гуманитарное знание; сценический перформанс; «изменчивая» культура; новая визуальность; перформативные исследования; перформативный поворот



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247390

УДК 792.01:[159.923.2:004.946]"20"

**ІМЕРСИВНІСТЬ
ЯК МИСТЕЦЬКА СТРАТЕГІЯ
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (АНАЛІЗ
ТЕАТРАЛЬНОГО ДОСВІДУ ТА ЙОГО
ФІЛОСОФСЬКИХ ПІДВАЛИН)**Кундеревич Олена Вікторівна^{1а},
Кириленко Катерина Михайлівна^{2а},
Бенюк Олеся Богданівна^{3а}¹Кандидат філософських наук, доцент,
ORCID: 0000-0001-7248-5033,
e-mail: l.kunderevich@gmail.com,²Доктор педагогічних наук, доцент,
ORCID: 0000-0002-3303-3947,
e-mail: katerinasophia@ukr.net,³Кандидат філософських наук, доцент,
ORCID: 0000-0002-7020-2666,
e-mail: obeniuk@gmail.com,^аКиївський національний університет
культури і мистецтва,

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

Мета статті — розкрити полісемантичність поняття «імерсивність»; проаналізувати наявний імерсивний досвід сучасного театрального мистецтва в контексті реалізації ним новітніх мистецьких стратегій; визначити та опрацювати теоретичне та методологічне підґрунтя імерсивності як нового поняття в сучасній естетиці, філософії мистецтва та філософії культури. Методологію дослідження сформували методи емпіричного (спостереження, порівняння, моніторингу) та теоретичного дослідження (міждисциплінарного аналізу, конкретизації, абдуктивного міркування). Висновки. На основі поєднання емпіричного та теоретичного методів здійснено аналіз трансформаційного потенціалу імерсивних практик. Надано ширшу експлікацію таким поняттям, як «імерсивність», «імерсивні практики», «імерсивний театр». Встановлено теоретичні засади дослідження культурфілософських основ імерсивності. З'ясовано, що імерсивність є способом сприйняття, який визначає зміну свідомості. Імерсивний досвід є водночас символічним і фізичним: активно залучається сучасним театром (і імерсивним, й академічним), успішно реалізує потреби людини в самозаглибленні, чуттєвості, тілесності, в утвердженні себе як гармонійної особистості. На засадах методологічних рефлексій сучасної філософії проаналізовані теоретичні основи пізнання імерсивного досвіду шляхом вивчення ідей Е. Берна, Ж. Бодріяра, Й. Гейзінґи, Ж. Делеза, Ж. Дерріда, Ж. Лакана, М. Мерло-Понті, зазначено продуктивність долучення до аналізу ритуального (ігрового) та релігійного досвіду. Розкрито концептуальні смисли імерсивних практик, які в контексті плюралістичної дійсності формують основи розвитку холістичного підходу до розуміння людської ідентичності, відтворення реальності в нових формах інтелекту, почуттів і творчості. Розвиток цілісного підходу до розуміння ідентичності людини шляхом формування імерсивного досвіду сприяє глибинним трансформаціям творчого потенціалу особистості. Досліджено формування особливого ставлення до життя на основі відкритості, «занурення», інтерсуб'єктивності та тілесності з залученням досвіду імерсивних практик.

Ключові слова: мистецькі стратегії; імерсивність; імерсивний досвід; імерсивні практики; відкритість; тілесність; інтерсуб'єктивність; імерсивний театр

Вступ

У сучасному соціокультурному просторі утворюється антропологічна реальність, яка формує новітні мистецькі стратегії. Вони є живим і унікальним досвідом творчості, відкритості, незавершеності та водночас відповідальної участі людини у визначенні майбутнього. Звернення науковців, експертів-аналітиків, міжнародних організацій до проблем розвитку креативної культури та креативної економіки наразі є відчутним і актуальним. Відповідні теоретичні напрацювання має сучасна філософія, культурологія, соціологія, психологія.

У філософській думці розвивається холистична парадигма мислення, яка сприяє подоланню культурної ізоляції та стимулює до перебування в стані потоку як творчого пошуку та перманентного становлення. Взаємодія філософії та мистецтва в контексті формування цієї парадигми набуває нових сенсів та віднаходить нові форми, використовуючи технічні та технологічні можливості, які експоненціально накопичують свій потенціал.

Постнекласичні практики як пошук новітніх форм взаємодії філософії та мистецтва з використанням цифрових можливостей безпосередньо взаємодіють з культурним модусом афтер-постмодерну, важливою рисою якого є особливе переживання синергії цілого і частини, реального та віртуального світів. Шляхом до розуміння підґрунтя цих процесів є вивчення імерсивності, яка постає не лише як характеристика взаємодії з віртуальним світом, але і як технологія та стратегія соціокультурного досвіду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження імерсивного досвіду у найрізноманітніших середовищах упродовж останніх років є предметом вивчення у науковій літературі. Зокрема, S. Hogarth, E. Bramley, T. Howson-Griffiths аналізують імерсивні світи мистецьких перформансів та виконавчих практик (Hogarth та ін., 2018), J. Tepperman, M. Cushman вивчають досвід канадського імерсивного театру Brantwood (Tepperman & Cushman, 2018), сенсорний лабіринтний театр та його місце в історії імерсивних театрів є предметом розгляду T. Howson-Griffiths (Howson-Griffiths, 2020), імерсивний досвід у театрі є предметом найбільшої уваги науковців (Васильєв та ін., 2018), але репрезентація імерсивності як стратегії формування досвіду в інших середовищах також вивчається. Т. Кузілова (2021) описує досвід впровадження імерсивних технологій в роботі бібліотек, О. Кирилова (2020) вивчає перспективи вітчизняної імерсивної журналістики, М. Смульсон, В. Депутат та О. Іванова (Смульсон та ін., 2018) досліджують використання можливостей віртуального простору в освітніх цілях, В. Терещук (2016) аналізує можливість використання імерсивного досвіду в навчальному середовищі тощо. Маємо зауважити, що аналіз філософських засад цього досвіду ще не був предметом вивчення, а отже, такі напрацювання є особливо актуальними. Наявний імерсивний досвід сучасного театрального мистецтва в контексті реалізації ним новітніх мистецьких стратегій також потребує вивчення та систематизації, а теоретичні та методологічні основи його культурфілософських рефлексій — повного та всебічного осмислення.

Мета статті

Мета статті — розкрити полісемантичність поняття «імерсивність»; проаналізувати наявний імерсивний досвід сучасного театрального мистецтва в контексті реалізації ним нових мистецьких стратегій; визначити та опрацювати теоретичне та методологічне підґрунтя імерсивності як нового поняття в сучасній естетиці, філософії мистецтва та філософії культури.

Виклад матеріалу дослідження

Розвиток сучасної науки та перманентне вдосконалення новітніх технологій сприяли формуванню та стрімкому розвитку цифрової реальності. Новостворений світ стрімко увійшов в життя людини та долучився до формування простору сучасної культури. Поруч із реальним світом формується низка реальностей, які треба диференціювати та ідентифікувати. Відтак, у сучасному культурологічному, мистецькому, естетичному та філософському дискурсі формуються поняття «real reality» (справжній, реальний світ), «augmented reality» (світ доповненої реальності), «mixed/hybrid reality» (світ змішаної/гібридної реальності), «virtual reality» (віртуальна реальність), «extended reality» (розширена реальність) та інші. Ознайомлення з особливостями кожної із реальностей дає можливість чітко окреслити простір та специфіку їхнього існування і реалізації. Світ доповненої реальності (augmented reality) поєднує предмети реального світу та створені з допомогою комп'ютерних технологій предмети; світ змішаної чи гібридної (mixed/hybrid reality) — у режимі реального часу через злиття реального та віртуального світів створює новий простір; світ віртуальної реальності (virtual reality) формує іншу, повністю змінену реальність, яка імітує справжню. Врешті, як наслідок, формується розширена реальність (extended reality) — простір, який ще очікує на ретельне вивчення та систематизацію.

Основою взаємодії людини із цифровим світом у різноманітних формах його прояву є «імерсія» — своєрідне «занурення» в хронотоп цифрової реальності, яке стимулює людину до фізичного, тактильного, діяльнісного контакту із новітньою реальністю. Взаємодія із цифровим простором новітньої реальності не завжди є «імерсивною». Вона набуває імерсивного характеру тоді, коли взаємодія ґрун-

тується на взаємопроникненні світу цифрової реальності та внутрішнього світу людини, на залученні всіх рівнів сприйняття, створенні тілесного контакту та можливості максимально повного занурення людини в цифровий простір, де межі між реальностями стерто.

Сучасні форми імерсивного досвіду мають досить широкий спектр інтерпретацій. Найчастіше до змісту цього досвіду включають занурення у віртуальну реальність з допомогою сучасних ІТ-технологій. Проте детальніше дослідження цього питання виявляє й інші аспекти, що пов'язані здебільшого з формуванням внутрішнього досвіду, а ніж із використанням зовнішніх ефектів.

Слово «immersive» в англійській літературі вживається переважно як частина словосполучень, у яких розкриваються такі його семантичні значення: 1) «to immerse yourself in something» — занурюватися у щось; 2) «to immerse oneself» чи «to be immersed» — втягувати себе в якусь дію; 3) «immersive experience» — імерсивний досвід, тобто досвід, який людина отримує залученням в якусь дію (Cambridge University Press, n.d.); 4) «study format» — метод вивчення чогось через повне занурення, наприклад, іноземної мови з використанням виключно цієї мови. Якщо під «імерсією» розуміють власне стан занурення, то термін «імерсивний» розкриває, як відбувається залучення всіх почуттів та формується особливий досвід.

Варто зауважити, що протягом останнього десятиліття поняття імерсивності частіше трапляється в теоретичних працях, спрямованих на розкриття мистецького досвіду. Найбільше прикладів реалізації ефекту «занурення» ми спостерігаємо у кіномистецтві, театральному мистецтві, віджей-арті, перформансах, а також у віртуальній комунікації. Відтак саме театральне та кінематографічне середовище є базовим для вивчення цього феномену. Насамперед поняття імерсивності («занурення») використовується не лише для визначення стилю виконання, але й для опису сучасних соціокультурних практик для заглиблення в «інший світ».

Процес розгортання імерсивного дійства в сучасному театрі формує глядача як учасника креативної взаємодії людей, що спільно створюють і переживають разом, кожен у свій унікальний спосіб, певну історію чи подію. Пошуки наперед не відомих рішень призводять до різноманітних інтерпретацій, що засвідчують унікальність досвіду кожного. Подібне радикальне зміщення відносин переформатовує аудиторію, сцену, глядача, виставу: концептуально, просторово і фізично. Аудиторія, яка прагне емоційних і тактильних вражень, активно залучається до спілкування та фізичної взаємодії. Пошук нових засобів «залучення» зумовлює появу нових форм імерсивних практик.

Театральне мистецтво постійно розвивається і дуже чутливо сприймає перехід від вербальності до образності та калейдоскопічності.

Пошук форми спектаклю, у якому глядач із пасивного спостерігача перетворюється на активного учасника творчого процесу, котрий поєднаний з актором та сценою, тривав упродовж ХХ століття. Теоретичні та практичні напрацювання А. Арто, Р. Болеславського, П. Брука, Б. Брехта, Л. Курбаса, В. Меєргольда, К. Станіславського, Л. Страсберга та інших класиків театрального мистецтва першої половини ХХ ст. мали вплив на творчі пошуки сучасних театральних режисерів: А. Варсімашвілі, Р. Віктюка, А. Жолдака, Е. Някрошюса, Р. Шехнера та ін.

Художній синтез, якого шукають через спільно з глядачами створюване дійство, постає як результат безпосередньої зустрічі «Я» з навколишнім світом (де «Я» — це актор, а «світ» — це глядач, але глядач і актор постійно обмінюються ролями, а перманентним учасником їхнього діалогу є широкий соціокультурний контекст від давнини до сьогодення). Театр у різноманітних формах синтезує, а також стає майданчиком неповторного феноменологічного досвіду переживання буттєвої цілісності та діалектичної єдності наявного, усуває розрив об'єктивного і суб'єктивного, зовнішнього і внутрішнього, а також допомагає зрозуміти активність внутрішнього. Саме за таких умов і виникає сучасний імерсивний театр, який допомагає максимально залучати у творчу взаємодію глядача. В такому театрі відбувається безпосередня фізична взаємодія глядача з іншою реальністю, що наближає імерсивний театр до інших форм сучасних культурних практик: кіно, телебачення, перформансу, відеоігор тощо.

Поняття «імерсивний театр» широко використовується, як науковцями, так і театральними критиками, від 2007 року для позначення напряму перформансу. Таку назву отримали театралізовані інтерактивні постановки в музеях за участі запрошених акторів, під час яких відвідувач ставав активним учасником імпрези. Функціонують різні види імерсивного театру: театр-енвайронмент, який зорієнтований на занурення глядача в штучно створене середовище; театр-мандрівка чи променад, що пропонує максимально наближену до реальності мандрівку; до різновидів імерсивного театру належать також вистави-аудіотури, спектаклі-виставки, квести; як самостійний різновид виділяють VR-театр: він створює вистави із використанням різноманітних пристроїв (наприклад, шоломи чи окуляри доповненої реальності) для створення віртуальної реальності.

Нині лідером інновацій із впровадження імерсивних практик є Велика Британія: «Dreamthinkspeak», «Punchdrunk», «Shunt», — найвідоміші театральні колективи. Їхні постановки досліджували Дж. Мейхон (Machon, 2013), А. Алстон (Alston, 2016) та ін.

Рух у напрямку створення імерсивного театру активно триває в Україні. У сучасному українському театрі відбувається «зміна лідерів театрального процесу», і як наслідок — побудова нових комунікативних та менеджерських стратегій, створення нового «театрального продукту». Вітчизняні театри все більше зацікавлені у залученні нової аудиторії, яка прагне саморозвитку, тому постійно оновлюють репертуар (Васильєв та ін., 2018). До українського імерсивного театру можна зарахувати колективи: ЦСМ «Дах», «Чорний квадрат», «Мізантроп», «UZAHVATI» та інші.

Сучасний нелінійний стиль мислення мають як митці Центру сучасного мистецтва «Дах» (засновник В. Троїцький), так і їхня цільова аудиторія. Постійні глядачі театру прагнуть нових відкриттів, зрушень у власному сприйнятті, трансформації внутрішніх процесів, їх не влаштовує просте сприйняття творчого продукту.

Принципом «живої» акторської гри вирізняється театр-студія «Чорний квадрат» (засновник А. Нейолов). Кожна вистава «народжується тут і зараз». Актори безпосередньо залучають глядача до дійства, ведуть діалог з глядачем перед спектаклем, а потім органічно використовують його у виставі. Часто актори грають безплатно, а після вистави обговорюють сюжет із глядачами.

Інтерактивний київський театр «Мізантроп» (засновники І. Мощицький та Д. Саратський) створює виставу «Дуб Майкла Крейга Мартіна» (режисер І. Мощицький), у якій немає акторів, декорацій та навіть сценарію. Актори обираються серед глядачів. В основі спектаклю лежить п'єса Т. Крауча та філософський твір Г. Дебора «Суспільство спектаклю», навколо роздумів над цими творами під час самої вистави формується жива сценічна дія.

Від 2016 року команда українського театру «UZAHVATI» (засновники П. Бараніченко, О. Орловський, О. Стужук) також створює імерсивні вистави. Відбуваються вони в різних місцях: в бібліотеках, на стадіонах, під час прогулянок Києвом. Такі вистави завжди дарують відчуття невизначеності та невідомості, оскільки ні маршрут, ні локацію глядач заздалегідь не знає. Наприклад, у виставі «Dialogy» (режисер П. Бараніченко) 20 глядачів створюють власні 20 особливих історій, що стають способом самопізнання, занурення кожного у свій внутрішній світ. Глядач протягом цього часу переживає зовсім несподівані емоції. Кожна постановка як інструмент самопізнання і для глядача-учасника, і для режисера-постановника.

Імерсивні практики не є продуктами конструювання митців на запит сьогодення, вони виникають як відповідь на потреби сучасної людини. Театр постає майданчиком віднайдення нової інтеграційної цілісності в сучасному світі. Повертаючи людині тілесність, чуттєвість, він повертає їй віру у себе та власні сили, підвищує самооцінку, долає «капсульність» як (вимушену чи набуту) форму існування. Театр також набуває ознак місця інтелектуальних пошуків сьогодення та способу реалізації філософських ідей. А саме — подивитися на себе з несподіваного ракурсу, переосмислити життєвий досвід та світоглядні засади, відчути власну синкретичну єдність зі світом, віднайти шляхи реалізації холистичних ідей. Парадигматика сучасних театрів постійно змінюється під впливом віртуального мистецтва, філософських дискурсів та цифрових технологій. Все частіше людину прагнуть вивести із «зони комфорту», спонукають активно взаємодіяти з реальним життям, що сприяє міжособистісній взаємодії та самоусвідомленню.

До таких інноваційних творчих практик вдаються не лише новітні імерсивні, але й академічні театральні колективи. Долучають імерсивність як засіб творення художнього простору у постановках провідних українських академічних театрів, зокрема у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисери П. Богомазов, С. Мойсєєв, Д. Петросян, І. Уривський), Київському академічному театрі на Подолі (режисери С. Жирков, В. Малахов, С. Павлюк), Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Р. Держипільський), Херсонському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. М. Куліша (режисери О. Книга, С. Павлюк), Одеському академічному музично-драматичному театрі ім. В. Василька (режисери М. Голенко, І. Уривський).

Теоретичні засади пошуків в імерсивному театрі закладені філософією, естетикою та культурологією ХХ ст. Широке застосування імерсивного досвіду потребує детального вивчення його теоретичного підґрунтя та аналізу того культурфілософського контексту, котрий уможлиблює різноманітне та всебічне його впровадження. Вивчення екзистенційно-феноменологічного, новітніх та архаїчних форм ритуального (ігрового) та релігійного досвіду, аналіз вживаних філософських концептів сьогодення

(«симулякр», «ризома», «слід», «стадія дзеркала» та ін.), вивчення певних філософських праць та аналіз філософського доробку представників сучасного філософування є напрямками пошуку теоретично-методологічних засад імерсивності.

Р. Вагнер свого часу шукав шляхи створення універсального художнього твору («Gesamtkunstwezk»), який долає розірваність деяких різновидів мистецтв. Ідею «тотального мистецтва» (spectacle total) пропонував впровадити французький драматург, режисер та філософ А. Арто (2000). У праці «Театр жорсткості» теоретик театру пише: «Ми хочемо відродити ідею, взяти у кінематографа, мюзиклу, цирку та самого життя все, що споконвіку належить театру. Розкол між аналітичним театром і пластикою нам завжди видавався дурницею. Не можна відділити ні дух від тіла, ні почуття від розуму, тим більше коли в результаті постійної перевтоми органи чуттів потребують різкого струсу, щоб відновити свою здатність до сприйняття» (Арто, 2000, с. 178).

Музика Р. Вагнера мала значний вплив як на мистецтво, так і на філософію ХХ ст.: Ф. Ніцше, для прикладу, шукає шляхи до поєднання аполлонівського і діонісійського начал в культурі для відновлення її повноти. Теорія, яку розвивав А. Арто, надихала театральних експериментаторів в 60-ті роки ХХ ст., зокрема, Р. Шехнера.

Теоретичне підґрунтя для вивчення імерсивності в контексті пізнання новітніх взаємодій у найширшому розумінні цього поняття сформували ідеї екзистенційно-феноменологічної філософії М. Мерло-Понті. Основною темою філософії М. Мерло-Понті є взаємодія людини і світу. Запозичене ним із феноменології поняття феномену використовується для фіксації унікального способу буття суб'єктивності у світі. Світ, про який розмірковує філософ, це світ людської культури та міжособистісної взаємодії. Взаємодія людини і світу нерозривно пов'язана з взаєминами між людьми, з тим, що в філософських дослідженнях називають інтерсуб'єктивністю. Світу в його антропологічному вимірі немає «самого собою», а у сприйнятті і через сприйняття іншим, сприймається «мною» лише тоді, коли має місце його сприйняття «іншим» (Мерло-Понті, 1996).

Своєрідність філософської концепції М. Мерло-Понті полягає в тому, що філософ, вважаючи феномен «первинним відкриттям світу», роль суб'єкта в цьому процесі відводить людському тілу, що є неначе речником буття у світі, стрижнем, завдяки якому світ набуває можливості бути олюдненим, лише через тіло світ дістає нагоду бути втіленим. М. Мерло-Понті використовує означення «вись» для визначення ролі, яку відіграє людське тіло в реалізації можливостей людини пізнати світ та поєднатися з ним. Тіло як суб'єкт сприйняття має специфічне значення: воно є продовженням світу, складається з тієї ж плоти, що й світ, тіло є водночас «мірою всього», «універсальним вимірювачем». Навіть у первинному сприйнятті, де «сприйняття» і «досвід свого тіла» проникають одне в одне, тіло здійснює свою функцію суб'єкта — виступає диференційованою єдністю, завдяки чому спонтанне сприйняття (хаос, що сприймається чуттєво) також постає цілісністю. Саме завдяки тілу людина проникає в світ, розуміє його і надає йому значення, вона сприймає світ усім своїм тілом як відкритою цілісністю, — вважав М. Мерло-Понті (Мерло-Понті, 1996). Первинне сприйняття є основою, на якій зростають всі людські смисли та значення. Емпіричне підтвердження цієї думки закладають розроблення гештальт-психологів. Кожний індивід має власну реакцію на все навколо, на її основі він створює свої змісти, які з використанням можливостей тіла транслює іншим. Тіло індивіда неначе передає іншим індивідам деякий імпульс, що походить від світу та проходить через певного індивіда. Така ланцюгова реакція пов'язує людей з буттєвими початками, що передаються під час безпосереднього контакту, тілесно. «Інший» постає для індивіда як істота одного роду, яка захоплює його і ним захоплена в спільному намірі освоєння єдиного та спільного буття.

Імерсивний досвід апелює до первинного емоційного феномену та має ігрову природу. Й. Гейзінга (1994) у книзі «Homo Ludens» («Людина, що грає») визначає головні модуси гри, яка містить у собі глибинну буттєву природу становлення: добровільність; наявність чітких правил, але і гнучкість їхнього застосування; створення свого віртуального світу з власними правилами, формування свого образу чи моделі; деяка сакральність, утаємниченість та винятковість; змагальність, але не обов'язковість, добровільність, можливість виходу з неї та її зупинки у будь-який момент; визначеність у часі та просторі; вмотивованість гри нею самою; брак у грі наміру переслідувати будь-які інші, ніж вона сама, цілі; зорієнтованість гри на відтворення (наближення) світу духовних змістів, формування таких змістів, їхня трансляція як носіїв інформації в певному культурному просторі. Е. Берн (2016) у творі «Ігри, у які грають люди» виокремлює в житті людей кілька наскрізних рольових середовищ, в межах яких вони реалізують себе в ігровій формі та пропонує вийти за межі цих ігор через пробудження автономії власного «Я» та спрямування його до створення простору вільної гри на основі близьких емпатичних стосунків.

Дж. Вітмор (Whitmore, 1996), в контексті розуміння «ігрової природи» особистості наголошує на тому, що людям потрібно допомогти віднайти «їхню власну внутрішню гру». Мається на увазі, що в процесі навчання, творчості, життя загалом потрібно відходити від процесу та технології «вдосконалення майстерності» і діяти по-іншому — вдосконаливати власну сутність. Він зазначає, що це стосується свідомості, духу і тіла. Кожна людина, на його думку, у цьому пошуку має знайти взаємозв'язок зі своїм власним ритмом.

Ігровий складник імерсивних практик здебільшого розкривається через залучення до його вивчення релігійного досвіду, метою якого є через культурні дії долучити індивіда до особистісного глибокого контакту з трансцендентним. Дуже часто елементом таких релігійних практик є тілесний контакт з його носієм. Р. Біггін (Biggin, 2017) коріння імерсивних практик вбачає в баптистському ритуалі повного занурення у воду. Вивчення архаїчного релігійного досвіду та його відтворення в культурних артефактах сьогодення є ще одним джерелом для вивчення форм сучасного імерсивного досвіду.

Розширенням джерельної бази дослідження імерсивності є залучення до вивчення цього поняття філософських концептів, що міцно увійшли в сьогодення не лише як маркери сучасного мистецтва, а як наскрізні риси його культурфілософського контексту. Зокрема, таких, як: «симулякр» (Бодріяр, 2004), «ризом» (Deleuze & Guattari, 1980), «слід» (Деррида, 2012), «стадія дзеркала» (Лакан, 1999). «Симулякр» позначає водночас і втрату реальності, і створення нової гіперреальності, яка максимально відчутна і тотально присутня. «Ризом» є шляхом до розуміння її будови та принципів функціонування, відкритих, не лінійних, фрактальних. «Слід» фіксує глибинну сутність праджерела, яка наявна у всьому, він провідник між глибинними онтологічними змістами та сьогоденням, він тому постає як те, що маркує віртуальний ландшафт, формує його принципову незавершеність, відсилаючи водночас до реального та трансцендентного. «Стадія дзеркала» є моделлю водночас і процесу самопізнання, і конструювання власної ідентичності через опосередкований контакт з відображенням реального світу. Визначені поняття не є лінійними, тому можуть бути залучені і для пояснення інших денотативних змістів імерсивності. З огляду на синкретичність (імерсивний досвід символічний, ментальний, і фізичний водночас), вона потребує актуалізації засобами, що придатні до відтворення синкретичного змісту.

У сучасному світі зростає попит на імерсивність, тож актуальність її вивчення зростає. Встановлені теоретичні джерела імерсивності мають бути доповнені додатковим аналізом певних праць як філософського, так і мистецького спрямування.

Висновки

Поняття «імерсивність» має широкий полісемантичний сенс, в основі якого лежить фіксація досвіду «занурення», що створюється переважно з залученням можливостей цифрової реальності. Імерсивні практики не є результатом технічних експериментів митців, вони реалізують потреби сучасної людини, для якої все відчутнішою стає актуальність тілесного досвіду, «занурення» в ситуацію і відчуття своєї фізичної присутності у світі. Під час дослідження проаналізовано наявний імерсивний досвід сучасного театрального мистецтва в контексті реалізації ним новітніх мистецьких стратегій.

Імерсивність розкрито як спосіб сприйняття, що визначає зміну свідомості; зазначено, що імерсивний досвід є як символічним, так і фізичним. В імерсивних практиках аудиторія активно залучається до фізичної взаємодії та спілкування, здобуває нові можливості самоусвідомлення та впровадження змін. Бажання пошуку нових способів взаємодії та «залучення» еволюціонує в розвиток нових форм імерсивних практик. Майданчиком інтеграції в сучасному світі та місцем інтелектуальних пошуків сьогодення у напрямку реалізації холістичних засад є сучасний театр, який виявляє потреби людини у поверненні до самої себе, самозаглибленні, чуттєвості, тілесності, утвердженні себе як особливої та впевненої особистості, здатної гармонійно взаємодіяти зі світом.

Філософські ідеї Е. Берна, Ж. Бодріяра, Й. Гейзінги, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж. Лакана, М. Мерло-Понті розглянуто як теоретично-методологічне підґрунтя виявів імерсивності в сучасному мистецтві. Здійснено аналіз ритуального (ігрового) та релігійного досвіду як джерела вивчення імерсивності. Перспективу подальших досліджень має сформулювати глибший аналіз філософських засад імерсивного досвіду шляхом залучення ширшого кола філософських праць.

Формування цілісного підходу до розуміння ідентичності людини, який сприяє глибинним трансформаціям творчого потенціалу особистості, розглянуто в контексті пошуку нових форм інтеграції інтелекту та почуттів як стратегії розвитку мистецтва XXI століття.

Список використаних джерел

- Арто, А. (2000). *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра* (В. Максимов, О. Кустова, Г. Смирнова, & А. Зубков, пер.). Симпозиум.
- Берн, Е. (2016). *Ігри, у які грають люди* (К. Меньшикова, пер.). Клуб Сімейного Дозвілля.
- Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (В. Ховхун, пер.). Основи.
- Васильєв, С., Чужинова, І., Соколенко, Н., Салата, О., Тукалевська, О., & Жила, В. (2018). *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми*. Культурна Асамблея. http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf
- Гейзінга, Й. (1994). *Ното Ludens* (О. Мокровольський, пер.). Основи.
- Деррида, Ж. (2012). *Поля філософії* (Ю. Кралечкин, пер.). Академічний Проект.
- Кирилова, О. В. (2020). Українські перспективи імерсивної журналістики. *Communications and Communicative Technologies*, 20, 49-55. <https://doi.org/10.15421/292007>
- Кузілова, Т. М. (Уклад.). (2021). *Імерсивні технології в роботі бібліотек для дітей*. Національна бібліотека України для дітей. <https://cutt.ly/7EZHtDZ>
- Лакан, Ж. (1999). *Семинары. Книга 2: «Я» в теорії Фрейдя и в техніке психоанализа* (А. Черноглазов, пер.). Гносис; Логос.
- Мерло-Понти, М. (1996). *В защиту философии* (В. Вдовина, пер.). Издательство гуманитарной литературы.
- Смұльсон, М. Л., Депутат, В. В., & Иванова, О. В. (2018). Психологічні умови розвитку суб'єктної активності у віртуальному просторі на прикладі дистанційного курсу. *Technologies of intellect development*, 2(9). <https://doi.org/10.31108/3.2019.2.9.1>
- Терещук, В. (2016). Віртуальне навчальне середовище: сутність та психолого-педагогічні умови його створення. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*, 1, 279-283.
- Alston, A. (2016). Making Mistakes in Immersive Theatre: Spectatorship and Errant Immersion. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1), 61-73. <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0006>
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62039-8>
- Cambridge University Press. (n.d.). Immerse. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved June 14, 2021, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/immerse>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980).
- Hogarth, S., Bramley, E., & Howson-Griffiths, T. (2018). Immersive worlds: an exploration into how performers facilitate the three worlds in immersive performance. *Theatre dance and performance training*, 9(2), 189-202. <https://doi.org/10.1080/19443927.2018.1450780>
- Howson-Griffiths, T. (2020). Locating sensory labyrinth theatre within immersive theatres' history. *Studies in theatre and performance*, 40(2), 190-205. <https://doi.org/10.1080/14682761.2019.1663649>
- Machon, J. (Ed.). (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1017/S0040557415000423>
- Tepperman, J., & Cushman, M. (2018). BRANTWOOD: Canada's Largest Experiment in Immersive Theatre. *Canadian theatre review*, 173, 9-14. <https://doi.org/10.3138/ctr.173.002>
- Whitmore, J. (1996). *Coaching for Performance* (2nd ed.). N. Brealey Pub.

References

- Alston, A. (2016). Making Mistakes in Immersive Theatre: Spectatorship and Errant Immersion. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1), 61-73. <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0006>
- Arto, A. (2000). *Teatr i Ego Dvojniki: Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya Teatra [Theatre and Its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Theatre Philosophy]* (V. Maksimov, O. Kustova, G. Smirnova, & A. Zubkov, Trans.). Simpozium [in Russian].
- Baudrillard, J. (2004). *Symuliakry i Symuliatsiia [Simulacra and Simulation]* (V. Khovkhun, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Berne, E. (2016). *Ihry, u Yaki Hraivut Liudy [Games People Play]* (K. Menshykova, Trans.). Klub Simeinoho Dozwillia [in Ukrainian].
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62039-8>

- Cambridge University Press. (n.d.). Immerse. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved June 14, 2021, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/immerse>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980).
- Derrida, J. (2012). *Polya Filosofii [Margins of Philosophy]* (Yu. Kralechkin, Trans.). Akademicheskii Proekt [in Russian].
- Hogarth, S., Bramley, E., & Howson-Griffiths, T. (2018). Immersive Worlds: an Exploration into How Performers Facilitate the Three Worlds in Immersive Performance. *Theatre Dance and Performance Training*, 9(2), 189-202. <https://doi.org/10.1080/19443927.2018.1450780>
- Howson-Griffiths, T. (2020). Locating Sensory Labyrinth Theatre within Immersive Theatres' History. *Studies in Theatre and Performance*, 40(2), 190-205. <https://doi.org/10.1080/14682761.2019.1663649>
- Huizinga, J. (1994). *Homo Ludens* (O. Mokrovolskyi, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Kuzilova, T. M. (Comp.). (2021). *Imersywni Tekhnolohii v Roboti Bibliotek dlia Ditei [Immersive Technologies in the Work of Libraries for Children]*. National Library of Ukraine for Children. <https://cutt.ly/7EZhtDZ> [in Ukrainian].
- Kyrylova, O. V. (2020). Ukrainski Perspektyvy Imersywnoi Zhurnalistyky [Ukrainian Perspectives Of Immersive Journalism]. *Communications and Communicative Technologies*, 20, 49-55. <https://doi.org/10.15421/292007> [in Ukrainian].
- Lacan, J. (1999). *Seminary. Kniga 2: "Ya" v Teorii Freida i v Tekhnike Psikhooanaliza [Seminars. Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis]* (A. Chernoglazov, Trans.). Gnosis; Logos [in Russian].
- Machon, J. (Ed.). (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1017/S0040557415000423>
- Merleau-Ponty, M. (1996). *V Zashchitu Filosofii [In Defense of Philosophy]* (V. Vdovina, Trans.). Izdatel'stvo Gumanitarnoi Literatury [in Russian].
- Smulson, M. L., Deputat, V. V., & Ivanova, O. V. (2018). Psykholohichni Umovy Rozvytku Subiektnoi Aktyvnosti u Virtualnomu Prostori na Prykladi Dystantsiinoho Kursu [Psychological Conditions of the Subjectness Activity Development in Virtual Space at the Example of the Distance Course]. *Technologies of Intellect Development*, 2(9). <https://doi.org/10.31108/3.2019.2.9.1> [in Ukrainian].
- Tepperman, J., & Cushman, M. (2018). BRANTWOOD: Canada's Largest Experiment in Immersive Theatre. *Canadian Theatre Review*, 173, 9-14. <https://doi.org/10.3138/ctr.173.002>
- Tereshchuk, V. (2016.). Virtualne Navchalne Sereдовyshche: Sutnist ta Psykholoho- Pedahohichni Umovy Yoho Stvorennia [Virtual Learning Environment: the Essence and Psychological and Pedagogical Conditions of Its Creation]. *Naukovi Visnyk Uzhhorodskoho Natsionalnoho Universytetu. Serii: Pedahohika. Sotsialna Robota [Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Pedagogy. Social Work]*, 1, 279-283 [in Ukrainian].
- Vasyliiev, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevska, O., & Zhyla, V. (2018). *Ukrainskyi Teatr: Shliakh do Sebe. Zdobutky. Vykyky. Problemy [Ukrainian Theatre: the Way to Yourself. Achievements. Challenges. Problems]*. Kulturna Asambleia. http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf [in Ukrainian].
- Whitmore, J. (1996). *Coaching for Performance* (2nd ed.). N. Brealey Pub.

Стаття надійшла до редакції: 01.10.2021

**ИМЕРСИВНОСТЬ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ
НАЧАЛА XXI ВЕКА (АНАЛИЗ
ТЕАТРАЛЬНОГО ОПЫТА И ЕГО
ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВ)**

Кундеревич Елена Викторовна^{1а},
Кириленко Екатерина Михайловна^{2а},
Бенюк Олеся Богдановна^{3а}
¹Кандидат философских наук, доцент,
²Доктор педагогических наук, доцент,
³Кандидат философских наук, доцент,
^аКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — раскрыть полисемантичность понятия «имерсивность»; проанализировать имеющийся иммерсивный опыт современного театрального искусства в контексте реализации им новейших художественных стратегий; определить и проработать теоретическое и методологическое основание имерсивности как нового понятия

в современной эстетике, философии искусства и философии культуры. Методологию исследования сформировали методы эмпирического (наблюдения, сравнения, мониторинга) и теоретического исследования (междисциплинарного анализа, конкретизации, абдуктивного рассуждения). Выводы. На основе сочетания эмпирического и теоретического методов осуществлен анализ трансформационного потенциала иммерсивных практик. Предоставлено более широкую экспликацию таким понятиям, как «иммерсивность», «иммерсивные практики», «иммерсивный театр». Установлено теоретические основы исследования культурфилософских основ имерсивности. Выяснено, что имерсивность является способом восприятия, который определяет изменение сознания. Иммерсивный опыт является одновременно символическим и физическим: активно привлекается современным театром (и иммерсивным, и академическим), успешно реализует потребности человека в самоуглублении, чувственности, телесности, в утверждении себя как гармоничной личности. На основе методологических рефлексий современной философии проанализированы теоретические основы познания иммерсивного опыта путем изучения идей Э. Берна, Ж. Бодрийяра, И. Гейзинги, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж. Лакана, М. Мерло-Понти, указано производительность добавления к анализу ритуального (игрового) и религиозного опыта. Раскрыто концептуальные смыслы иммерсивных практик, которые в контексте плюралистической действительности формируют основы холистического подхода к пониманию человеческой идентичности, воспроизведение реальности в новых формах интеллекта, чувств и творчества. Развитие целостного подхода к пониманию идентичности человека путем формирования иммерсивного опыта способствует глубинным трансформациям творческого потенциала личности. Исследовано формирование особого отношения к жизни на основе открытости, «погружения», интересубъективности и телесности с привлечением опыта иммерсивных практик.

Ключевые слова: художественные стратегии; имерсивность; иммерсивный опыт; иммерсивные практики; открытость; телесность; интересубъективность; иммерсивный театр

**IMERSIVENESS
AS THE TWENTY-FIRST-CENTURY
ART STRATEGY (ANALYSIS
OF THEATRE EXPERIENCE
AND ITS PHILOSOPHICAL BASES)**

Olena Kunderevych^{1a},
Kateryna Kyrylenko^{2a},
Olesia Beniuk^{3a}

¹*PhD in Philosophy, Assistant Professor;*

²*DSc in Education, Assistant Professor;*

³*PhD in Philosophy, Assistant Professor;*

^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to reveal the polysemantic concept of immersiveness; to analyse the existing immersive experience of contemporary theatrical art providing the art strategies; to define and work out the theoretical and methodological basics for immersiveness as a new concept in contemporary aesthetics, philosophy of art and philosophy of culture. The research methodology was formed by empirical methods (observation, comparison, monitoring) and theoretical research (interdisciplinary analysis, concretisation, abductive inference). Conclusions. Based on a combination of empirical and theoretical methods, the transformation potential of immersive practices was analysed. A broader explication of such concepts as immersiveness, immersive practices, the immersive theatre was given. Theoretical basis of research of cultural-philosophical foundations of immersiveness was established. It was found that immersiveness is a way of perception that determines the change in consciousness. An immersive experience is both symbolic and physical. It is actively used by contemporary theatre (both immersive and academic), which implements the human's need to return to self-absorption, sensuality, corporeality, asserting oneself as a special and moral human being. Based on methodological reflections of contemporary philosophy, the theoretical foundations of cognition of immersive experience are analysed by studying the ideas of E. Bern, J. Baudrillard, J. Huizinga, G. Deleuze, J. Derrida, J. Lacan, M. Merleau-Ponty, the productivity of involvement of philosophical reflections of ritual (game), and the religious experience was demonstrated. The authors reveal the conceptual meanings of immersive practices, which form the basis for the development of a holistic approach to understanding human identity, the reproduction of reality in new forms of intelligence, feelings and creativity in the context of pluralistic reality. The development of a holistic approach to understanding human identity through immersive experience contributes to the profound transformations of the individual's creative potential. The formation of a special attitude to life based on openness, immersion, intersubjectivity and corporality with the involvement of the experience of immersive practices has been studied.

Keywords: art strategies; immersiveness; immersive experience; immersive practices; openness; corporeality; intersubjectivity; immersive theatre



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247391

УДК 792-056.2/3

**ІНКЛЮЗИВНА
ТЕАТРАЛЬНА ВИСТАВА:
ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Лук'яненко Катерина Олександрівна
Аспірантка,
ORCID: 0000-0003-2908-3033,
e-mail: makovaa96@gmail.com,
Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054

Мета статті — дослідити особливості інклюзивного театру, виокремити основні типи інклюзивних театральних вистав та притаманні їм виражальні засоби. Методологія дослідження. У процесі дослідження застосований описовий метод (для аналізу оригінальних театральних прийомів для різних форм інклюзивних вистав), методи емпіричного дослідження, спостереження, порівняння, моніторинг та статистичний аналіз для створення загальної картини стану розвитку інклюзивного культурного продукту в Україні та закордоном. Наукова новизна полягає в систематизації різних типів інклюзивних вистав й інтерпретації впровадження інклюзивних культурних проєктів у репертуари театрів України, зокрема у професійні театри ляльок. Здебільшого для людей з інвалідністю технічні, мистецькі, наукові ресурси залишаються недоступними, тому сьогодні особливої актуальності набувають питання, присвячені вивченню саме інклюзивного театру, який лише починає свій розвиток в українському сучасному просторі. Висновки. Під час порівняльного аналізу інклюзивного театру та інклюзивної вистави створили типологізацію інклюзивних вистав та виокремили основні мистецькі прийоми театральних вистав з урахуванням різних форм інвалідності реципієнтів. Інклюзивний театр націлений не лише на людей з інвалідністю, але й сприяє загальному розвитку паритетного суспільства, зменшенню дискримінаційних практик, культурному та освітньому розвитку всіх членів спільноти, а митці мають чітко розмежовувати різновиди інклюзивного театру та формулювати принципи роботи для кожного соціокультурного проєкту.

Ключові слова: інклюзивний театр; інклюзивна вистава; театр відчуттів; незрячі та слабозорі глядачі; театр ляльок; арттерапія; вистави з аудіодискрипцією

Вступ

Важливим завданням у сучасному соціокультурному середовищі є створення паритетного суспільства. Дедалі частіше спостерігається підвищена цікавість до теми інклюзії як у науковому, так і в мистецькому середовищі, що і зумовлює актуальність теми дослідження.

Вивчення інклюзивного театру та інклюзивних театральних вистав відбувається в міждисциплінарному просторі. Дотичними до цієї проблеми є соціологія, психологія, мистецтвознавство, педагогіка та юридичні науки.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Інклюзивний театр у контексті терапевтичних аспектів вивчали такі науковці: А. Колупасєва, О. Татарченко, С. Рибаківа (2007), М. Кисельова (2006), О. Шлемко, О. Чеботарьова (2018). Питанню театральної діяльності як засобу формування творчих здібностей та розвитку комунікативної культури дітей із порушеннями інтелектуального розвитку присвячені роботи М. Паламарчука, К. Моїсеєнко, І. Рилушко (2020).

Теоретичні аспекти творчих пошуків інклюзивного театру досліджували у своїх працях: А. Євасєва, В. Пономарьов, О. Рубцова та А. Сидоров (2017), О. Ушаков, Ю. Литвиненко, Р. Гюргенс, Б. Расмусен, Е. Фокс, Х. Макферсон, Н. Мелцер, М. Вюнше, Б. Кетлінська.

Мета інклюзії загалом полягає в ліквідації соціальної ізоляції (виключення), що є наслідком негативного ставлення до поняття різноманітності та індивідуальності. Здебільшого для людей з інвалідністю технічні, мистецькі, наукові ресурси залишаються недоступними, тому сьогодні особливої актуальності набувають питання, присвячені вивченню саме інклюзивного театру, який поступово розвивається в українському сучасному просторі.

Наукова новизна полягає в систематизації різних типів інклюзивних вистав та інтерпретації впровадження інклюзивних культурних проєктів у репертуари театрів України, зокрема в професійні театри ляльок.

Мета статті

Мета статті — дослідити особливості інклюзивного театру та виокремити основні типи інклюзивних театральних вистав та притаманні їм виражальні засоби.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати поняття «інклюзивний театр» та «інклюзивна театральна вистава».
2. Виокремити типи інклюзивних театральних вистав, зокрема з урахуванням сприйняття глядачів незрячих та слабозорих, нечуючих, людей із синдромом Дауна та з аутистичним спектром.
3. Розглянути засоби виразності та технічні особливості інклюзивних театральних вистав.
4. Проаналізувати творчі пошуки театральних колективів, які реалізують інклюзивні проєкти.

Методологія дослідження. У процесі дослідження застосований описовий метод (для аналізу оригінальних театральних прийомів для різних форм інклюзивних вистав), методи емпіричного дослідження, спостереження, порівняння, моніторинг та статистичний аналіз для створення загальної картини стану розвитку інклюзивного культурного продукту в Україні та закордоном.

У цій статті матеріалом для дослідження розвитку інклюзивного театру та інклюзивних вистав є мистецький досвід таких театрів: білоруського «Сімейного інклюзив-театру «і», литовського «Театру відчуттів» (“Theatre of senses”), британського театру «Можна зробити» (“Candoco Dance Company”), французької театральної компанії «Літаючий птах» (“L’Oiseau-Mouche”), німецької інклюзивної театральної компанії «РамбаЗамба» (“RambaZamba”), польського театру «Усмішка» (“Usmiech”), Московського театру ляльок, Московського театру міміки та жести тощо. Серед інклюзивних театральних вистав в Україні виокремлено проєкти Полтавського академічного обласного театру ляльок, Миколаївського академічного обласного театру ляльок, Львівського театру ляльок, Малого драматичного театру, Першого академічного театру для дітей та юнацтва, Київського національного академічного театру оперети.

Виклад матеріалу дослідження

Інклюзія з кожним роком починає входити в повсякденне життя українців — вводиться поняття певних інклюзивних класів та інклюзивних шкіл, формуються інклюзивні гуртки та секції. У 2009 році в Україні ратифікували основні міжнародні документи у сфері забезпечення прав дітей згідно зі світовими стандартами освіти, соціального захисту та охорони здоров'я. У статті 24 Конвенції ООН про права людей з інвалідністю визначено обов'язок держави щодо реалізації інклюзивної моделі освіти (Організація Об'єднаних Націй, 2006).

О. Рубцова та А. Сидоров (2017) у своїй праці наголошують, що «у широкому сенсі інклюзія є соціальною концепцією, яка передбачає гуманізацію суспільних відносин за допомогою забезпечення умов для самореалізації кожного члена соціуму і формування готовності до прийняття унікальності іншого — будь то людина іншої раси або національності, чи має інші потреби або особливості розвитку» (с. 74).

Під час створення будь-якого інклюзивного культурного продукту постають важливі питання, зокрема, як залучити до соціокультурного процесу якомога більше людей з інвалідністю та наскільки безбар'єрним є доступ до приміщення. Відповідаючи на ці питання та впроваджуючи у такий спосіб інклюзію, формується простір, який дає змогу людям з інвалідністю повноцінно брати участь у соціальному житті та реалізовувати себе в конкретній мистецькій діяльності.

Інклюзивним театром заведено вважати театр, де мистецький продукт нарівні з нормотиповими створюють люди з інвалідністю, які водночас виступають у ролі акторів, режисерів, художників, драматургів майбутньої вистави. У таких проєктах немає жодних обмежень до психофізичних особливостей творців.

Важливим фактором такого мистецтва є терапевтичний вплив. Дослідниця дитячої арттерапії С. Рыбакова наголошує, що «такий спосіб соціальної адаптації як арттерапія особливо необхідний для людей-інвалідів, які в силу фізичних чи психічних особливостей найчастіше соціально дезадаптовані, обмежені в соціальних контактах» (Рыбакова, 2007, с. 11). У контексті дослідження інклюзивного театру нам важливо зосередитися на ключових різновидах мистецької психотерапії: драматерапії та лялькотерапії.

Драматерапія — драматизація дійсності, тобто розігрування різних сюжетів, сценаріїв. Цей спосіб імітує реальність взаємин між людьми й дає можливість підключати творчі ресурси, такі як фантазію, пам'ять, увагу, уяву.

Лялькотерапія, як зазначає у своїй праці М. Кисельова, — це «елемент гри та корекційний вплив ляльки, який є проміжним об'єктом у взаємодії дитини й дорослого. Робота з ляльками дає змогу удосконалювати і проявляти через ляльку ті емоції, які зазвичай дитина з якихось причин не може проявити» (Киселева, 2006, с. 44). Такий різновид терапії найкраще підходить дітям з аутизмом або з порушеннями інтелектуального розвитку. Люди з такими особливостями найчастіше замкнені в собі та асоціальні, а лялька — це об'єкт, через який більшість людей починають комунікацію зі світом, це один із перших «друзів» дітей, який вони здебільшого асоціюють із собою. Як зазначає І. Рилушко (2020), «за її допомогою дитина може емоційно довести, що її турбує, говорячи при цьому від імені свого персонажа, тобто ляльки» (с. 201).

Саме ці різновиди мистецької терапії вплинули на розвиток інклюзивного театру та стали ключовими у роботі з акторами з інвалідністю в реалізації театральних проєктів.

Інклюзивний театр як одна з форм соціального театру розвивається досить інтенсивно. У світі функціонують театральні групи, що позиціонують себе як команди професіоналів. Прикладом включення людей з інвалідністю до творчої команди можуть стати роботи театральної компанії «Літаючий птах» («L'Oiseau-Mouche»), яка була створена в 1978 році й була першою організацією у Франції, яка підтримала людей з особливими освітніми потребами, залучивши їх до професійного театального простору.

Заснований у 1986 році в Німеччині, інклюзивний мистецький колектив «Ательє Блаумайє» («Blaumeier-Atelier») одну зі своїх вистав «Однією ногою в саксофоні» («One foot in the sax») створили в колаборації з французьким духовим оркестром «Наречені» («LesGrooms»). Основним принципом роботи в цій виставі є імпровізація. Кожна сцена, музичний твір чи розмовний текст не схожі на попередні, оскільки, як зазначають творці проєкту, вони культивують мистецтво слухати момент. Ще одним прикладом інклюзивної театральної компанії в Німеччині є театр «РамбаЗамба» («RambaZamba»), який заснувала акторка Г. Гюне в Берліні в 1991 році. Ансамбль із 35 митців, регулярно запрошують до виставних театрів та фестивалів як у Німеччині, так і за кордоном.

Переважно драматургічною основою для вистав в інклюзивних театрах є документальні історії з буденного життя людей з інвалідністю. Таку практику використовує театр «Погані відносини» («UbogRelacji»), який працює вже 26 років у Польщі. Його мета — висловлення почуттів, думок та переживань учасників вистави. Проте не є винятком і класична або сучасна драматургія, яка адаптується до психофізичних можливостей акторів. Наприклад, у виставі «У старому кіно» («W starym kinie») польського театру «Усмішка» («Usmiech») усі епізоди об'єднує актор у образі Ч. Чапліна, проте атмосферу часів чорно-білих фільмів відтворюють через пантоміму, музику та стилізовані костюми.

Нерідко в інклюзивних театрах використовується форма фізичного театру, основними прийомами якого є мова тіла, ритмічність та музичність відтворення. У такому форматі працюють сучасна танцювальна компанія з Великої Британії «Можна зробити» («Candoco Dance Company»), заснована в 1991 році, колектив «Танцювальна мобільна компанія» («Danza Mobile Company»), який почав свій професійний шлях у 2001 році в Іспанії, південноафриканська інклюзивна танцювальна компанія «Увімкни звук» («Unmute Dance Company»), яка була заснована артистами з різними формами інвалідності у 2013 році та сучасний інклюзивний танцювальний колектив «Можливість танцю Азербайджан» («DanceAbility Azerbaijan»), створений у 2017 році. Усі вищенаведені колективи, спираючись на концепцію фізичного театру, використовують також контемпорарі денс, перформативні практики та концепції візуального театру.

Одним із найвідоміших прикладів інклюзивного театру, що функціонує нині на території пострадянського простору, ми можемо назвати «Сімейний інклюзив-театр «і», який заснований у 2016 році в Мінську. Основним завданням театру є розвиток творчого простору, який сприяє дітям з аутизмом та іншими особливостями розвитку здобути професійну підготовку у сфері театального та музичного мистецтва. Мюзикл «Флейта-чарівниця» став першою постановкою театру, згодом реалізували також вистави: «Одного разу у великому місті», «Казка вовчого лісу», «8 почуттів або народження людини», «Чигунка». Прикметно, що п'єса до вистави «Чигунка» написана за казкою дев'ятирічної дитини з інвалідністю (Семейный инклюзив-театр, б.д.).

Щорічно вже понад 15 років у Львові організація «Непротоптана стежина» влаштовує міжнародний фестиваль інклюзивного театру «Шлях» (<https://wayfestival.in.ua/>), який відкриває на театральній

сцені акторів з інвалідністю та інклюзивні театральні колективи. Фестиваль є учасником активної міжнародної спільноти інклюзивного театру, куди входять колективи з Польщі, Білорусі, Росії, Німеччини, Литви, Латвії та інших країн. Також організація у 2019 році представила прем'єру інклюзивної вистави «Погляд». Проєкт поєднав учасників інклюзивної театральної студії та професійних митців. Вистава порушує важливі соціальні проблеми надмірної опіки та булінгу, які дітям з інвалідністю та нормотиповим досить часто трапляються у реальному житті. Особливість спектаклю — його побудова лише на невербальних засобах виразності: хореографії, візуалізації та музиці.

Варто виокремити та розділити два різні поняття — інклюзивний театр та інклюзивний театральний продукт, хоча вони за своїми соціальними завданнями та цілями збігаються. Будь-який театр у світі, чи то державний, чи то приватний, може створити виставу з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю або адаптувати вже наявні спектаклі.

Інклюзивний театральний продукт — це різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, з певними технічними та мистецькими адаптаціями для максимального включення всіх людей. Інклюзивні вистави можуть створюватися з урахуванням сприйняття людей незрячих, людей із синдромом Дауна, людей нечуючих, людей з аутистичним спектром тощо. У таких проєктах спершу варто проаналізувати психофізичні особливості людей задля надання якісного мистецького продукту. Кожна вистава має звертати увагу на конкретні форми нозології людей з інвалідністю.

Одним із видів інклюзивного театрального продукту є вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів. Умовно розподіляють декілька типів за їхніми технічними або художніми прийомами: вистава відчуттів, вистава у темряві та вистава з аудіодискрипцією. Розглянемо докладніше особливості кожного з цих різновидів.

Вистава відчуттів — це тип театральної вистави, у якому для передавання історії творці вимикають одну з сенсорних систем для всіх реципієнтів, а саме зір, і дають акценти на дотик, смак, слух та нюх.

У 2009 році в Литовському театрі ляльок у місті Вільнюс К. Жерніте втілила виставу відчуттів «Казка бджілки для шести почуттів». За драматургічну основу взяли японські, африканські та ескімоські народні казки. Творці вистави хотіли змінити ракурс і головними героями та «об'єктами» вистави зробити глядачів як зрячих, так і незрячих. Актори у виставі виконують функцію тьюторів, тобто провідників відчуттів у виставі.

Після цього експерименту у 2013 році литовську режисерку К. Жерніте запросили до Московського театру ляльок для постановки експериментальної вистави відчуттів «Майська ніч». Незрячі або слабозорі глядачі на сцені розміщувалися на восьми спеціальних стільцях на колесах і під час вистави відчували зміни локацій та проміжків часу.

Прем'єра ще однієї вистави із заплющеними очима «Їжачок в тумані» в цьому ж театрі відбулася у 2016 році. У ній застосували світлове оформлення як один з основних елементів створення атмосфери. Звукова палітра оформлена за схожим принципом — звичні побутові предмети відтворюють тональний образ вистави. Наприклад, розкриття парасольок слугує звуком перельоту птахів, а гуркіт барабанів — це наляканий заєць. З'являється температурна зміна відчуттів, нічний туман і ранкова роса створюються завдяки великому вологому простирадлу, яке «проходить» над головами глядачів. У 2017 році режисерка вистави Н. Пахомова стала лауреаткою премії «Золота маска» за найкращу режисерську роботу в театрі ляльок.

У 2012 році створили московський незалежний театральний проєкт «Вистави-невидимки». Показала першу виставу К. Негруца, режисерка театру-музею «Булгаковський дім». Актори задля палітри відчуттів незрячих глядачів говорять різними голосами, вмикають вентилятори або обігрівачі для зміни температури, чистять мандарини для появи атмосферного запаху. На цій виставі категорично не дозволяється знімати маску. Як говорить у своєму інтерв'ю сама режисерка: «А без маски ви взагалі нічого не зрозумієте, адже те, що відбувається в залі, не має відношення до змісту. Тут в програвші виявляється якраз той, хто зняв маску» (ЦБС ЦАО, 2020).

Вистави в темряві — це такий різновид театрального продукту, в якому адаптована наживо варіація радіовистави, де глядачі все дійство перебувають у повній темряві, фактично «дивлячись» та сприймаючи виставу тільки на слух.

У 2019 році в Києві Малий драматичний театр реалізував виставу «Точка зору» як досвід експериментальної вистави із соціальною складовою про буденне життя незрячих та слабозорих людей. За драматургічну основу взяті мотиви нарисів О. Кобилянської та Лесі Українки. Історія про людей,

які не мають змоги побачити світ, проте можуть відчутти його на дотик, смак, звук тощо. Театральний проєкт «Точка зору» відбувається у повній темряві та розкриває відчуття того, що очима неможливо побачити, «кожен має свою точку зору» (Малий театр, б.д.).

Такі досить незвичні для класичного театру формати, а саме покази вистав у повній темряві або із зав'язаними очима ми можемо спостерігати у проєктах: «Шосте чуття» (“Sestasis jausmas”) литовського «Паневезького театру ляльок на колесах» (“PANEVEZIO leliu vezimo teatras”), «Усмішка з вашого обличчя» (“The Smile Off Your Face”) бельгійського театру «Нерухомість» (“Ontroerend Goed”), «Доторкнись сонце» московської театральної компанії «Маленька Риба» (“SmallFish”), «Сліпота» київського театру «Мізантроп» (“Misanthropetheatre”), «Чужі» одеського «Театру вух».

Вистава з аудіодискрипцією — це адаптація будь-якої театральної вистави, але з додатковою технічною функцією. Аудіодискрипція або тифлокоментар — це спеціальний голосовий супровід, який наживо подається через систему «радіогід» і пояснює незрячим те, що неможливо відстежити візуально — описує декорації, міміку, костюми, дії персонажів тощо (Національна спілка театральних діячів України, 2017). У своїй статті А. Демчук (2014) зазначає: «Розрізняють два види умов проведення прямого тифлокоментування: «гаряче», коли немає можливості заздалегідь заготувати коментар, і підготоване, коли тифлокоментар готується наперед» (с. 331).

Київський національний театр оперети за підтримки Українського культурного фонду у 2018 році презентував проєкт «Арт-дія-інклюзія», у рамках якого незрячим та слабозорим глядачам показали виставу з аудіодискрипцією «Андерсон». За драматургічну основу вистави взяли казки Г.-Х. Андерсена — «Стійкий олов'яний солдатик», «Вуличний ліхтар» та «Кресало». У виставі використовувалися такі елементи театру ляльок як планшетні ляльки, тіньовий прийом, маски, оживлення предметів та фактури. Дійство незрячим глядачам наживо коментувала професійна тифлокоментаторка.

Загалом в Україні все частіше з'являються вистави з аудіодискрипцією. Така функція, наприклад, наявна в Першому українському театрі для дітей і юнацтва, Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, Київському національному академічному театрі оперети.

Різновидом інклюзивної вистави є спектаклі з урахуванням сприйняття нечуючих глядачів. Основним прийомом таких дійств є пластика та жести акторів. Весь спектр почуттів актори передають через хореографію, фізичні рухи, пантоміму, жестову мову.

Перший у світі та єдиний у Росії стаціонарний театр із нечуючими акторами «Московський театр міміки та жесту» створений у 1962 році. Театр демонструє вистави з урахуванням сприйняття нечуючих глядачів, в основі яких засоби виразності жестової мови, пластики, пантоміми, музики, танцю. Усе, що відбувається на сцені, синхронно озвучують професійні диктори для нормотипових глядачів.

У 2019 році в Миколаївському академічному обласному театрі ляльок відбулася прем'єра вистави «Мауглі». Її було створено за підтримки Українського культурного фонду в рамках проєкту «Не особливість, а особистість!». Режисер вистави М. Урицький акцентує на унікальності проєкту, адже це була перша вистава в театрі ляльок України, адаптована для нечуючих глядачів. У виставі зміст та почуття артисти відтворюють з допомогою пластики ляльок, низькочастотної музики та жестової мови. У репетиційному процесі брала участь професійна перекладачка жестової мови, яка консультувала команду проєкту та навчала акторів.

Ще одними різновидами інклюзивних вистав є постановки з урахуванням сприйняття дітей з аутистичним спектром та вистави з урахуванням сприйняття дітей із синдромом Дауна. Хоча особливості кожної дитини з такими нозологіями відрізняються, є деякі схожі риси сприйняття, які митці використовують для адаптації театального продукту. Спільними особливостями для всіх дітей із розладами аутистичного спектра є порушення в комунікаційній, поведінковій та соціальних сферах, знижена потреба у взаємодії з іншими людьми.

В австралійському місті Мельбурні у 2014 році в театрі «Вікторіанська опера» (“Victorian Opera”) новий сезон відкрився соціокультурним експериментом. З огляду на труднощі, яких зазнають люди з аутизмом, творці виокремили та впровадили нові технічні компоненти у виставу. Спираючись на сенсорне переважання дітей з аутизмом, а саме підвищену чутливість до звуків, світла, запахів тощо, у виставі ліквідували всі гучні, різкі та дратівливі звуки. Через одну з найпоширеніших особливостей дітей з аутизмом, а саме асоціальну поведінку, квитки в зал продаються тільки на дві третини місць, одна третина навмисно не продається — щоб діти за бажанням переміщалися на ті місця, які їм подобаються. Крім порожніх крісел, у залі передбачений також простір за ширмами, де діти можуть усамітнитися (Bowes, 2019).

Подібні технічні та художні прийоми впроваджують митці у вистави з урахуванням сприйняття дітей із синдромом Дауна. Як зазначає О. Чеботарьова та ін. (2018): «У 20% дітей із синдромом Дауна діагностуються аутистичні розлади. Проявляється це відмовою від спілкування, повторюваними однотипними діями, нападами агресії, прагненням до одноманітності» (с. 8).

У Полтавському академічному обласному театрі ляльок у 2019 році відбулася прем'єра вистави з урахуванням сприйняття дітей із синдромом Дауна «На хвилі». Інтерактивна інклюзивна вистава призначена для дітей від 3-х років. У виставі залучені шестеро акторів, які все дійство максимально близько контактують із дітьми, які також мають змогу вільно пересуватись у залі. У виставі немає слів, всю історію транслюють через пластику, рухи ляльок, візуальний ряд та гру на музичних інструментах наживо. Вистава стала лауреатом у номінації «Найкраща вистава для дітей» III Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «Гра» (Полтавський академічний обласний театр ляльок, 2019).

Саме за такими принципами були реалізовані покази вистав: «Король Лев» (“The Lion King”) лондонського театру «Ліцейський театр» (“Lyceum Theatre”), «Історії» (“Sögur”) британського театру «Релакс» (“Relaxed Theatre Company”), «Три лисички» Харківської організації «Платформа театральних ініціатив», «Лисиця, заєць та півень» Орловського театру ляльок, «Як ноти пісеньку складали» Львівського академічного театру ляльок.

Висновки

Дослідження проблеми інклюзії в театрах дало змогу виявити методологію експериментальної роботи та специфічні засоби виразності вистав такого формату. На основі проведеного дослідження розмежовано два поняття — інклюзивний театр та інклюзивний театральний продукт.

Інклюзивним театром вважають мистецький продукт, яким займаються люди з інвалідністю нарівні з нормотиповими в ролі митців. Тоді як інклюзивний театральний продукт — це різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, де розроблюються певні адаптації для максимального включення всіх людей у ролі реципієнтів. На основі вивчення типів інклюзивних вистав встановлено, що кожна вистава має звертати увагу на конкретні форми нозології людей з інвалідністю.

Обґрунтовано ідею про те що, важливим чинником такого мистецтва є терапевтичний вплив, тому в контексті реалізації інклюзивного театру творцям варто зосередитися на ключових різновидах арттерапії, а саме драматерапії та лялькотерапії. Саме ці різновиди мистецької терапії впливають на розвиток інклюзивного театру та стають ключовими у роботі з акторами з інвалідністю.

Вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів умовно розподілили за їхніми технічними або художніми прийомами на декілька типів: вистава відчуттів, вистава в темряві та вистава з аудіодискрипцією. У них повністю ліквідується візуальна складова та акцентується увага на дотик, смак, слух та нюх.

Крім того, у спектаклях з урахуванням сприйняття нечуючих глядачів основним прийомом є пластика та жести акторів. Історія відтворюється через хореографію, фізичні рухи, пантоміму, використовується жести мови.

У виставах з урахуванням сприйняття дітей з аутистичним спектром та дітей із синдромом Дауна творці виокремлюють та впроваджують нові технічні компоненти. Спираючись на сенсорне перевантаження, вони ліквідують усі гучні, різкі та дратівливі звуки. Квитки в зал продаються тільки на дві третини місць, щоб діти за бажанням переміщалися та мали змогу усамітнитися.

Під час реалізації вистав, адаптованих для людей з інвалідністю, митці мають навчитися чітко розмежовувати типи та особливості інклюзивних вистав та сформулювати принципи роботи для кожного соціокультурного проекту, звертаючись до досвіду роботи психологів, педагогів, лікарів та соціальних фахівців.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні кількісних та якісних показників цільової аудиторії інклюзивних проєктів та комплексному, структурованому аналізі кожного з видів інклюзивних вистав.

Список використаних джерел

- Демчук, А. Б. (2014). Основні прийоми і способи тифлокоментування. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Інформаційні системи та мережі*, 783, 329-335.
- Киселева, М. В. (2006). *Арт-терапія в роботі з дітьми: Руководство для детских психологов, педагогов, врачей и специалистов, работающих с детьми*. Речь.

- Малий театр. (б.д.). *Точка зору*. <http://www.mdt.org.ua/uk/tochka-zoru/>
- Національна спілка театральних діячів України. (2017). *Робимо театр доступним для всіх!* <https://nstdu.com.ua/publication/ceminar-z-audiodiskriptsii-dopomoga-lyudyam-z-vadami-zoru-pobachiti-vistavu/>
- Організація Об'єднаних Націй. (2006, 13 грудня). *Конвенція про права осіб з інвалідністю (Конвенція про права інвалідів)*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text
- Полтавський академічний обласний театр ляльок. (2019). *Простір можливостей*. <https://pl-puppet.com.ua/prostir>
- Рилушко, І. О. (2020). Роль лялькового театру в комунікативному розвитку дітей з інтелектуальними порушеннями. *Корекційна та інклюзивна освіта очима молодих науковців*, 8, 199-203.
- Рубцова, О. В., & Сидоров, А. В. (2017). «Особый театр» как средство социальной инклюзии: зарубежный и отечественный опыт. *Культурно-историческая психология*, 13(1), 68-80. <https://doi.org/10.17759/chp.2017130107>.
- Рыбакова, С. Г. (2007). *Арт-терапия для детей с задержкой психического развития*. Речь.
- Семейный инклюзив-театр. (б.д.). *Спектакли*. https://www.theatre-i.by/plays#d_play_id_4
- ЦБС ЦАО. (2020, 22 декабрия). *Екатерина Негруца: Интервью с режиссёром театра «Невидимки»* [Видео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HdjdcC2AxGc>
- Чеботарова, О. В., Гладченко, І. В., Василенко-ван де Рей, А., & Ліщук, Н. І. (2018). *Дитина із синдромом Дауна*. Ранок, Кенгуру.
- Bowes, B. (2019, March 28). *Opera for all: the impact of relaxed performances*. Victorian Opera. <https://www.victorianopera.com.au/behind-the-scenes/opera-for-all-the-impact-of-relaxed-performances>

References

- Bowes, B. (2019, March 28). *Opera for All: the Impact of Relaxed Performances*. Victorian Opera. <https://www.victorianopera.com.au/behind-the-scenes/opera-for-all-the-impact-of-relaxed-performances>
- Chebotarova, O., Hladchenko, I., Vasylenko-van de Rei, A., & Lishchuk, N. (2018). *Dytyna iz Syndromom Dauna [A Child with Down Syndrome]*. Ranok, Kenhuru [in Ukrainian].
- Demchuk, A. (2014). *Osnovni Priyomy i Sposoby Tyflokomentuvannia [Basic Techniques and Methods of Typhlocomentation]*. *Visnyk Natsionalnoho Universytetu "Lvivska Politekhnikha". Informatsiini Systemy ta Merezhi [Journal of Lviv Polytechnic National University. Information Systems and Networks]*, 783, 329-335 [in Ukrainian].
- Kiseleva, M. (2006). *Art-Terapiya v Rabote s Det'mi: Rukovodstvo dlya Detskikh Psikhologov, Pedagogov, Vrachei i Spetsialistov, Rabotayushchikh s Det'mi [Art Therapy in Working with Children: A Guide for Child Psychologists, Educators, Doctors and Specialists Working with Children]*. Rech' [in Russian].
- Malyi Teatr. (n.d.). *Tochka Zoru [Point of View]*. <http://www.mdt.org.ua/en/> [in Ukrainian].
- National Union of Theatre Artists of Ukraine. (2017). *Robymo Teatr Dostupnym dlia Vsikh! [We Make the Theatre Accessible to Everyone!]*. <https://nstdu.com.ua/publication/ceminar-z-audiodiskriptsii-dopomoga-lyudyam-z-vadami-zoru-pobachiti-vistavu/> [in Ukrainian].
- Poltava Academic Regional Puppet Theatre. (2019). *Prostir Mozhyvostei [Space of Opportunities]*. <https://pl-puppet.com.ua/prostir> [in Ukrainian].
- Rubtsova, O., & Sidorov, A. (2017). "Osobyi Teatr" kak Sredstvo Sotsial'noi Inklyuzii: Zarubezhnyi i Otechestvennyi Opyt ["Special Theatre" as a Tool of Social Inclusion: International and Russian Experience]. *Kul'turno-Istoricheskaya Psikhologiya [Cultural-Historical Psychology]*, 13(1), 68-80. <https://doi.org/10.17759/chp.2017130107> [in Russian].
- Rybakova, S. (2007). *Art-Terapiya dlya Detei s Zaderzhkoi Psikhicheskogo Razvitiya [Art Therapy for Children with Mental Retardation]*. Rech' [in Russian].
- Rylushko, I. O. (2020). Rol Lialkovoho Teatru v Komunikativnomu Rozvytku Ditei z Intelektualnymy Porushenniamy [The Role of Puppet Theatre in the Communicative Development of Children with Intellectual Disabilities]. *Korektsiina ta Inkliuzivna Osvita Ochyma Molodykh Naukovtsiv [Corrective and Inclusive Education through the Eyes of Young Scientists]*, 8, 199-203 [in Ukrainian].
- Semeinyi Inklyuziv-Teatr. (n.d.). *Spektakli [Performances]*. https://www.theatre-i.by/plays#d_play_id_4 [in Russian].
- TsBS TsAO. (2020, December 22). *Ekaterina Negrutsa: Interv'yu s Rezhysserom Teatra "Nevidimki" [Ekaterina Negrutsa: Interview with the Director of the Theatre "Invisible"]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HdjdcC2AxGc> [in Russian].
- United Nations. (2006, December 13). *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text [in Ukrainian].

**ИНКЛЮЗИВНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ:
ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Лукьяненко Екатерина Александровна
*Аспирантка,
Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого,
Киев, Украина*

Цель статьи — исследовать особенности инклюзивного театра, выделить основные типы инклюзивных театральных спектаклей и присущие им выразительные средства. Методология исследования. В процессе исследования применен описательный метод (для анализа оригинальных театральных приемов для различных форм инклюзивных спектаклей), методы эмпирического исследования, наблюдения, сравнения, мониторинг и статистический анализ для создания общей картины состояния развития инклюзивного культурного продукта в Украине и за рубежом. Научная новизна заключается в систематизации различных типов инклюзивных спектаклей и интерпретации внедрения инклюзивных культурных проектов в репертуары театров Украины, в частности в профессиональные театры кукол. В основном для людей с инвалидностью технические, художественные, научные ресурсы остаются недоступными, поэтому сегодня особую актуальность приобретают вопросы, посвященные изучению именно инклюзивного театра, который только начинает свое развитие в украинском современном пространстве. Выводы. Во время сравнительного анализа инклюзивного театра и инклюзивного представления создали типологизацию инклюзивных спектаклей и выделили основные художественные приемы театральных представлений с учетом различных форм инвалидности реципиентов. Инклюзивный театр нацелен не только на людей с инвалидностью, но и способствует общему развитию паритетного общества, уменьшению дискриминационных практик, культурному и образовательному развитию всех членов сообщества, а художники должны четко разграничивать разновидности инклюзивного театра и формулировать принципы работы для каждого социокультурного проекта.

Ключевые слова: инклюзивный театр; инклюзивный спектакль; театр ощущений; незрячие и слабовидящие зрители; театр кукол; арт-терапия; спектакли с аудиодискрипцией

**INCLUSIVE THEATRE PERFORMANCE:
A TYPOLOGICAL ASPECT**

Kateryna Lukianenko
*PhD student,
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine*

The main purpose of the article is to explore the features of inclusive theatre and identify the main types of inclusive theatre performances and their inherent means of expression. Research methodology. The author applied a descriptive method (to analyse original theatrical techniques for various inclusive performances), empirical research methods, observation, comparison, monitoring and statistical analysis to create a general picture of inclusive cultural product development in Ukraine and abroad. The scientific novelty lies in the attempt to systematise different types of inclusive performances and analyse the implementation of inclusive cultural projects in the repertoire of theatres in Ukraine, particularly professional puppet theatres. For the most part, technical, artistic, and scientific resources remain inaccessible to people with disabilities, so today, the inclusive theatre issues, which is developing in the modern Ukrainian space, are becoming especially relevant. Conclusions. The article presents the comparative analysis of inclusive theatre and inclusive performance, suggests the typology of inclusive performances and defines the basic art techniques of theatrical performances considering various forms of disability of recipients. Inclusive theatre is targeted not only towards people with disabilities but also aims to promote parity in our society, reduce discriminatory practices, contribute to the cultural and educational development of all members of the community, while the task of the artists is to distinguish among types of inclusive theatre clearly and to map out and state principles for each sociocultural project.

Keywords: inclusive theatre; inclusive performance; theatre of senses; blind and partially sighted spectators; puppet theatre; art therapy; audio-described performance



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247392

УДК 792.024.3:159.925

**ГРИМ І МАСКА
ЯК СТРУКТУРНІ СКЛАДНИКИ
СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ**

Малярчук Катерина Геннадіївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0001-6993-1127,**e-mail: mimikriya@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — виявлення особливостей гриму і масок у різножанрових сценічних образах. Методологія дослідження передбачає використання емпіричного, культурно-історичного та антропологічного методів для розуміння використання гриму як системи дій і засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію зовнішнього вияву людини. Використано гуманістичний підхід до вивчення феноменів культури з опорою на дані антропології, етнології, етнографії, історії культури і соціології культури. Наукова новизна полягає у виокремленні функціональних особливостей гриму для визначення його подвійної природи: грим як елемент зовнішнього малюнка персонажа і грим як вплив на артиста, що сприяє різнобічному уявленню про сценічний образ. Висновки. Виявлено, що маска і грим обличчя як засоби художньої виразності доносять до глядача найсуттєвіші особистісні характеристики персонажа. Охарактеризовано специфіку зображень людського обличчя як одного із найважливіших і найскладніших завдань мистецтва. Різні види (література, музика, образотворче мистецтво, кінематограф, театр) мають власні специфічні засоби зображення. З'ясовано, що обличчя людини, її міміка, грим обличчя і маска є основними засобами театральної виразності, своєрідною візитною карткою актора. Доведено, що після виникнення кінематографа і можливостей великого плану особливості акторської гри зазнали істотних змін. Виокремлено естетику гриму для характеристики внутрішньої сутності образу.

Ключові слова: театр; художній образ; костюм; грим; виразні засоби; функції гриму; зовнішня представленість

Вступ

Серед засобів невербальної комунікації людське обличчя характеризується найбільшою інформативністю, визначається своєрідним символом епохи та показником етнокультурних відмінностей. Універсальність мімічної мови — це один з головних глибинних виявів внутрішнього життя особистості. Візуальні контакти фіксуються як основа найпродуктивнішого спілкування. Невипадково в різних культурах виникає феномен «маски» як втаємничення власного обличчя або символу певних соціокультурних ролей.

Одними з перших вловили зв'язок міміки з характером людини художники, потім психологи розкрили взаємозв'язок між рисами обличчя і почуттями, думками людини. І на основі нових концептуальних підходів відроджується «фізіономіка» як метод оцінювання людини за зовнішніми ознаками обличчя. Актуальності набуває не лише дослідження обличчя людини як «мотиватора» особистості і соціальної поведінки, а й використання масок та гриму як культурних складників.

На сучасному етапі розвитку людства зацікавленість до вивчення обличчя людини, нанесення гриму або використання маски визначається багатьма обставинами. З'явилася мода на обличчя, виникли косметичні та хірургічні технології зміни обличчя, набув розвитку кримінологічний напрям аналізу особливостей обличчя (габітоскопія). Оновилося роль обличчя як культурного коду в театрі та кінематографі. А поява в сучасній культурі такого явища як імідж засвідчила зростання ролі обличчя в особистих контактах.

Важливого значення у створенні сценічного образу набула гримувальна техніка. Іноді трапляється, що обличчя, привабливе без гриму в житті, зі сцени здається непривабливим, неправильним. Відбувається це тому, що актор загримувався без урахування індивідуальних рис власного обличчя. Замість того, щоб приховати негати і підкреслити переваги, грим посилює недоліки і спотворює риси обличчя. Досягти потрібного ефекту можна із використанням знань з анатомії й особливостей обличчя, на яке накладено грим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізу обличчя людини присвячено чимало ґрунтовних праць у сфері психології та соціології. Зокрема Є. Петрова (2001) в роботі «Знаки спілкування» досліджувала питання прийому, перероблення та використання візуальної інформації у спілкуванні. Е. Гоффман (2017) вивчав поведінку та відтворив норми, що здаються індивіду простими умовностями, а насправді є правилами, які визначають його прихильність до соціальних зборів і забезпечують його ідіомою для вираження цього відношення.

Вирішального значення має також пошук оптимальних способів та прийомів удосконалення виразних засобів актора в мистецтві театру і кіно. Грим, макіяж, маска використовуються для створення образу певного персонажа. Так, пошук оптимальних способів та прийомів удосконалення виразних засобів актора: дихальних, голосових, мовних, пластичних, танцювальних, музичних, інтонаційно-мелодійних, емоційних розглядаються Ю. Васильєвим. Автор наголошує, що на рівні свідомості всі ці елементи поєднуються смислами, а на рівні інтуїції вони спресовуються ритмами. (Васильєв, 2016). Книга головного режисера Московського драматичного театру імені М. Гоголя Ю. Голубовського присвячена проблемі пластичного виконання сценічного образу. Актор повинен уміти висловити внутрішній зміст через позу, жест, рух, поворот голови. І тоді не обов'язково натягувати перуку, підтягувати ніс — перед глядачем буде вже інша людина. Людина виражає себе, свій стан усім тілом (Голубовський, 1986). Водночас, маючи широкі можливості створення візуального образу, кінематограф часто відмовляється від пошуку візуального образу в гримі, прагнучи знайти актора максимально схожого на уявний персонаж. Однак пошук «схожого обличчя» виправдовує себе в історичних фільмах, що ґрунтуються на документальних матеріалах (Максимова, 2010).

Т. Бойко досліджувала маску в українському театральному мистецтві. Авторка наголошує, що «маска функціонально визначається як предмет, за допомогою якого виконавець змінює зовнішність і потрапляє з реального світу до умовних обставин» (Бойко, 2021. с. 179-180).

Мета статті

Мета статті — виявлення особливостей гриму і масок у різножанрових сценічних образах.

Методологія дослідження передбачає використання емпіричного, культурно-історичного та антропологічного методів для розуміння використання гриму як системи дій і засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію зовнішнього вияву людини. Використано гуманістичний підхід до вивчення феноменів культури з опорою на дані антропології, етнології, етнографії, історії культури і соціології культури.

Виклад матеріалу дослідження

Обличчя кожної людини індивідуальне, на ньому відображаються всі думки, почуття і вчинки особи. «Обличчя є дзеркалом карми» і досвідчений фізіономіст за потреби здатен дізнатися про людину майже все.

Епоха Відродження відкрила нам безліч нових течій у мистецтві. З'явилися праці Леонардо да Вінчі, в яких видатний художник і вчений проаналізував закономірності будови обличчя, його пропорції, обґрунтував новий погляд на виразність особи. Леонардо да Вінчі завдяки знанню анатомії геніально вгадував зв'язок емоційного стану людини з характером її міміки. Він вважав таку залежність закономірною, але переконливо обґрунтувати її ще не міг. Визначав очевидну креаторну роль певних мімічних м'язів у відтворенні того чи іншого виразу обличчя, вважав абсурдним закріплення міміки за кожним типом людини. У міміці сміху і міміці плачу беруть участь ті ж м'язи. Відмінність лише в неоднаковому розміщенні брів: у процесі сміху — нахилені до носа, під час плачу — до вуха. Наслідуючи Леонардо, численні художники зображали людину, вкладаючи у свої творіння щось більше, ніж красу або потворність. В обличчі вони бачили душу, психічний початок.

С. Волконський у книзі «Виразна людина» розглядав міміку як особливу знакову систему, яку можна розвивати з допомогою різних вправ, приділяючи увагу проблемі взаємозв'язку між жестами, експресією людини та її внутрішнім світом (Волконський, 2012). Міміка — це мова почуттів, а мімічна мова універсальна, діти розуміють її вже на першому році життя.

Єдиною живою істотою, що володіє надзвичайно розвинутою мімікою і використовує її свідомо, є людина. У неї безмежна кількість відтінків виразу обличчя, але описати і відтворити можна далеко не всі. Міміка формується в процесі життя. Дитина народжується з природними реакціями на зовнішні

і внутрішні виклики. Із віком мімічні відображення — дедалі виразніші. Шкіра і м'язи у молоді швидко розгладжуються. Міміка дорослих втрачає свою природність, вона вже продукт виховання, запозичення чи наслідування.

А. Шопенгауер говорив про повільний процес формування виразу обличчя, вважаючи, що людина набуває характерних рис (виразу обличчя) лише в зрілому віці. На зовнішності позначається і відображається внутрішній зміст, а обличчя демонструє і розкриває внутрішню сутність людини (Шопенгауер, б.д.).

Психологи поділяють міміку людського обличчя на такі типи:

- Сильнорухлива міміка. Цей тип свідчить про жвавність, емоційність, легку збудливість, швидку змінюваність вражень і внутрішніх переживань та імпульсивну поведінку.

- Малорухлива міміка. Свідчить про сталість душевних процесів. Подібна міміка асоціюється зі спокоєм, сталістю, розважливістю, надійністю і врівноваженістю.

- Монотонна міміка. Свідчить про психічну одноманітність і слабку імпульсивність, про нудьгу, печаль, байдужість, емоційну бідність та меланхолію.

Наодинці людина не замислюється про власну міміку. У спілкуванні з оточуючими, в співпереживанні ситуацій на очах у випадкових людей, в пошуках засобів посилення емоційності та інтелектуального ефекту в людини формуються і розвиваються нюанси міміки. Ймовірно, що наслідування виникає не завжди усвідомлено. Міміка здатна відображати найтонші нюанси людських почуттів, але виявляється, що в повсякденному житті людина точно розрізняє лише обмежений спектр почуттів. Американські дослідники П. Екман і У. Фрізен вважають, що є шість основних типів виразу обличчя, які притаманні людині — радість, сум, відраза, гнів, страх або інтерес (Екман & Фрізен, 2016).

У контексті нашого дослідження цікавий факт, що термін особистість («personality») походить від латинського слова «persona» та означає маску, яку одягав актор у грецькій драмі. Отже, відразу в поняття «особистість» увійшов зовнішній, поверхневий соціальний образ, який індивідуальність приймає, коли грає певні життєві ролі — суспільне обличчя, звернене до навколишніх обставин та людей.

У теоретичній системі К. Юнга особлива увага надавалася «персоні» як масці, соціальній ролі людини. Персона — це наше публічне обличчя, тобто те, як ми проявляємо себе у стосунках з іншими людьми. Персона може мати безліч ролей, які ми граємо відповідно до соціальних вимог, її мета — справляти враження або приховувати від інших свою справжню сутність. Персона необхідна як архетип, щоб гармонійно співіснувати в побуті. Однак якщо цей архетип набуває надто великого значення, то людина може стати поверхневою, зведеною до однієї лише ролі і відчуженою від істинного емоційного досвіду ("Психологические типы личности по К. Юнгу", б. д.). Вважається, що ми можемо демонструвати свої справжні почуття на обличчі або в поведінці в рідкісних, майже виняткових випадках. Замість цього ми вправляємося в міміці і рухах, які б їх приховували. Таким чином, феномен маски можна пояснити бажанням людини захистити свою душу від вторгнення, або приховати те, що не призначене сторонньому погляду.

Е. Гофман у книзі «Поведінка в публічних місцях» відзначив, що «трапляються моменти, наприклад, в метро у годину пік, коли маски, які ми акуратно носимо, злегка сповзають і ми показуємо себе такими, якими ми є насправді. Стомлені та роздратовані забуваємо про емоції на власному обличчі» (Гофман, 2017, с. 152). Здебільшого ми носимо маски, і причини маскування, як правило, серйозні. Демаскуватися буває часто так чи інакше небезпечно. «Коли на вулиці до нас наближається жебрак, а ми не хочемо йому нічого подати, то кращий спосіб удати, ніби його немає і ми його не бачимо. Ми надягаємо цю маску, відвертаємося і швидко проходимо повз. Якби ми зняли маску і побачили в прохачеві особистість, нам би довелося опинитися не лише віч-на-віч із власною совістю, а й без захисту перед його настирливим приставанням. Це спрацьовує і під час багатьох випадкових зустрічей» (Гофман, 2017, с. 153).

Наша повсякденна взаємодія з іншими людьми залежить від найтонших взаємозв'язків між виразом обличчя, жестами і словами. Жестикуляція і мова використовуються нами, щоб передати певне значення і приховати інше. Така взаємодія виникає щоразу, коли люди помічають один одного. Зазвичай це відбувається в ситуації скупчення людей, на жвавій вулиці, на вечірці і т. д. Присутні, навіть не розмовляючи, постійно залучені до невербальної комунікації. А фокусована взаємодія відбувається тоді, коли індивіди звертають увагу безпосередньо на те, що кожен із них говорить і робить. Одиначну сфокусовану взаємодію Е. Гофман назвав «зіткненням» і значна частина нашого повсякденного життя складається із таких взаємодій. Комунікація в процесі фокусованої взаємодії здійснюється за допомогою міміки, жестів і обміну словами. Зміст слів ввічливого привітання до людини, яку вона не рада

бачити, перебуває під свідомим контролем значно більше, ніж те, що може показати міміка, інтонації чи мова тіла (Гоффман, 2017, с. 17).

Е. Гоффман розрізняв два різних типи виразу обличчя особи:

Перший тип — слова і вираз обличчя, за допомогою якого людина намагається справити певне враження на інших і очікує миттєвого соціального впізнання з боку іншого.

Другий — пов'язаний з іншими сигналами, які можуть бути використані для визначення щирості й правдивості людини, яка здійснює швидкий когнітивний процес фізичного пізнання чи «зарахування» будь-кого (Гоффман, 2017, с. 193).

Отже, люди створюють ситуації, щоб висловити символічні значення, за допомогою яких вони справляють гарне враження на інших. Ця концепція названа драматургічним підходом. Е. Гоффман розглядав соціальні ситуації як драматичні спектаклі в мініатюрі: люди діють подібно акторам на сцені, використовуючи «декорації» і «навколишнє оточення» для створення визначених вражень. Звідси і по-ява феномену «маски» як певної соціальної ролі людини.

Намагаючись охопити все розмаїття життя з його постійною мінливістю, несподіваними поворотами і змінами, сучасний театр постійно в пошуку нових виражальних можливостей. Динаміка синтетичної природи театру створює нові способи вираження сценічного тексту. Синтез мистецтв сприяє художньому образу (як самої постановки, так і окремого персонажа) функціонувати ритмічно точно, об'ємно, емоційно напружено. Одним із виражальних засобів, що беруть участь у створенні і трансляції художньої інформації, є сценічний грим. Грим визначається як «мистецтво змінювати зовнішність за допомогою спеціальних фарб, пластичних наклеюк, постижерних виробів (перук, бороди, вусів, бакенбард, вій та ін.)» (Раугул, 1935, с. 14), а грим є одним із засобів, що допомагають артисту в набутті необхідного образу.

Розвиток театрального гриму пов'язаний із накопиченням теоретичного і практичного досвіду, а також із появою театральних систем К. Станіславського, В. Меєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова. У пошуках нових сценічних форм режисери-новатори — В. Меєрхольд (О. Блок «Балаганчик»), Є. Вахтангов (К. Гоцці «Принцеса Турандот»), О. Таїров (Вс. Вишневський «Оптимістична трагедія») пропонували нові стилістичні рішення не лише в царині оформлення вистави, а й у новій системі акторської техніки, що відображала амплуа, особистісну емоційну і соціальну характерність актора. Дещо змінилася роль сценічного гриму, він підсилює зовнішні риси і пластику героїв. Грим став продовженням тілесної партитури і повноправним елементом художньої виразності. І на сьогодні ця позиція залишається актуальною. Точно підібраний грим можна порівняти з пластичним малюнком, із добре продуманим костюмом персонажа.

Компоненти сценічної дії (музика, світло, пластика, скульптура, живопис) можна поділити на дві групи. До першої групи належать «більш рухливі» до трансформацій (тілесна пластика, голос, мова) компоненти. До другої — «більш стійкі» і навіть статичні виразні засоби (сценографія, скульптура, живопис, костюм).

Театральний грим належить до «стійких» елементів і застосовується для повного відтворення перед глядацькою аудиторією авторської ідеї режисера. На думку сучасної дослідниці театру М. Максимової, «образ, створений актором на сцені, — це результат взаємодії актора і персонажа, створеного автором. Процес взаємодії є перевтіленням, а результат — втіленням. Це втілення, тобто роль, зіграна актором, і є сценічним образом, який формує візуальне рішення, створене за допомогою гриму в тому числі. Кожен сценічний образ містить низку інтерпретацій, і насамперед режисерську, яка надалі буде доповнена інтерпретацією художника і актора» (Максимова, 2010, с. 82).

Як зазначалося вище, зовнішня або візуальна партитура художнього образу ролі визначається трьома основними компонентами. Серед них одним із основних є костюм. Поняття «костюм» в найширшому сенсі — «сукупність (соціальних) предметів та засобів оформлення зовнішнього вигляду людини» (Печкурова та ін., 2019, с. 152). До елементів «костюма» належить «широкий клас власне предметів одягу (від білизни до легкого і верхнього одягу), всі предмети, які супроводжують і доповнюють костюм (головні убори, рукавички, взуття, шкіргалантерея, біжутерія, коштовності та ін.), а також прийоми соціального оформлення особи (макіяж) і волосся (зачіска)» (Петрова, 2001, с. 172). У драматичному мистецтві подібне визначення поняття «костюм» також актуальне.

У статті Л. Печкурової та ін. (2019) «Функціональні особливості гриму в структурі художнього образу ролі» наведений опис навчальної роботи студентів-режисерів 4-го курсу РЛТ «Білосніжка і сім гномів» (режисерка М. Бежалова, 2017). «Тут завдяки техніці гриму відтворено жанрові фарби казки. Традиційно гноми визначаються як маленькі старенькі істоти (борода, вуса), що живуть в країні з суворим кліматом

(червоні щічки і носи). Кожен із семи гномів є втіленням однієї яскраво вираженої риси, яка виокремлюється також за допомогою гриму» (Печкурова та ін., 2019, с. 153). Театральний грим казкових персонажів цієї роботи (Білосніжки, гномів, мачухи-королеви та ін.), окрім безпосередньо створення необхідних звичних характеристик чарівних героїв, формує внутрішні зв'язки в системі стосунків персонажів, поєднуючи героїв у своєрідні пари. Наприклад, щирість, природність і відкритість Білосніжки протистоять химерності і контрастності гриму (переважно у темних тонах шкіри, губ, очей) мачухи-королеви.

Народний артист М. Черкасов писав: «Коли відбувається перший дотик гримувального олівця до обличчя, поступово починає ззовні оживати підготовлений до народження художній образ, який набуває розвитку і стверджується в процесі генеральних репетицій, а потім у виставах, досягаючи все більшої точності і досконалості ...» (цит. за Вархолов, 1964, с. 3-4).

Як складник зовнішньої партитури сценічного образу персонажа, грим виконує декілька функцій. Перша функція — коригувальна. Не у всіх артистів — пропорційні риси. У деяких випадках ще до нанесення художнього гриму, потрібно «стерти» недоліки і вирівняти окремі частини обличчя. Друга функція — означення особистості. Саме через зовнішню презентацію, через грим у тому числі, персона заявляє про себе, оповідаючи історію про свої взаємини з соціумом, про розуміння самого себе і свого місця в навколишньому світі. Працюючи над роллю, створюючи пластичний образ персонажа, його історію, необхідно враховувати ці об'єктивні «запропоновані обставини». Третя функція гриму як компонента образу — комунікативна. Вона складніша і у своєму втіленні більш різноманітна. Спілкування, як відомо, це обмін інформацією. Вияви перерахованих функцій театрального гриму дослідниця Л. Печкурова аналізує на прикладі вистави «Сон» за мотивами відомої п'єси М. Метерлінка «Синій птах» (режисерка — студентка 4-го курсу РЛТ М. Назарова, 2018).

Перша функція сценічного гриму реалізується в процесі роботи над образом головного героя — хлопчика Тільтіля. Цю роль виконала дівчина (студентка 4-го курсу РЛТ Е. Єлісеєва). Початковим етапом стало не тільки «усунення» жіночої пластики, а й проби коригувального гриму: тоновані частини обличчя, щоб відтворити на обличчі дитячість і водночас максимально заретушувати «дівочі» фарби. Далі на вже підготовленому обличчі акторки «позначалися» риси хлопчика.

Доречно підібраний костюм і точний грим не тільки допомогли глядачеві зрозуміти події сценічної історії, а й підтримали виконавицю в пошуку влучного пластичного малюнка, а також у стосунках з іншими персонажами. Так розкривається і реалізується друга функція.

Третю функцію ми розглянемо на прикладі іншого персонажа цієї сценічної історії. Королева-ніч — істота чарівна, своєрідний провідник у незвичайній країні мрій. Режисер створив об'ємне й неочевидне дійство, яке сприймається інтуїтивно. На тлі величезного шатра ночі, який займав більшу частину простору сцени, «переміщалися» голова і руки персонажа. Основні риси Королеви-ночі прикриті величезним капелюхом. Поява актора у виставі забезпечує зчитування інформації з образу, і в цей момент глядач формує враження про персонажа через візуальне сприйняття. В процесі гри актор або підтверджує, або спростовує це враження. Отже, чим точніше нанесений грим, тим глибше розкриють внутрішній зміст образу.

Грим як своєрідна «декорація особи» виконавця несе глядацькій аудиторії велику інформативність. Насамперед він унаочнює вік і стать, підкреслює мімічні особливості, вказує на приналежність до певної національності. Мистецтво театрального макіяжу здатне навіть змінити психологічну основу персонажа, створити зовнішні риси мужності або жіночості. Часто, особливо в комедіях, артисти виконують ролі жінок. Для цього гримери використовують мальовничий грим: світліший тон для обличчя, яскравий тон для губ, виокремлюють брови і очі. Бувають також ситуації, що вимагають перевтілення актрис у кавалерів. У цьому випадку майстри-гримери не тільки «малюють» смугляве обличчя, затушовують губи і брови, але і використовують скульптурно-об'ємні деталі (з допомогою спеціальних накладок і матеріалів збільшують носи, змінюють форму підборіддя і т. п.). Сині або темно-червоні кола під очима, запалі щоки, безбарвні губи героя повідомляють глядачеві про серйозну хворобу.

Комунікативна функція демонструє можливості гриму в реалізації просторово-часових відносин. Зміна місця проживання, прожиті роки — все це відображається у зовнішній пластичній партитурі. Наприклад, в першому акті вистави герою двадцять років, і він проживає в місті, а в другому, через багато років, уже сорок чи п'ятдесят, і він повернувся з тривалого відрядження. У актора на обличчі немає гриму, що розцінюється як необхідне враження. Грим, а також костюм, жести і рухи героя створюють певний сценічний ритм, який є структуроутворювальним елементом вистави.

Зазначимо, що перші два компоненти художнього образу ролі (габітус і його особливості, сценічний костюм) узгоджуються та функціонують завдяки третьому компоненту — кінесиці. Всі складники сценічної представленості взаємопов'язані і взаємозумовлені. Будь-яка зміна в системі «габітус — костюм —

кінесика» повністю змінює сенс. Дуже багато залежить від школи. Відомо, що високий рівень акторської техніки визначається наявністю і рівнем фахової пластики, що має два боки — внутрішній та зовнішній. Внутрішня пластика «виконує» роль «розвідника» та автора складної гами почуттів, думок і емоцій героя, а зовнішня пластика (у тому числі і грим) — інструмент для кінцевої реалізації образу. Попри свою статичність, грим у структурі сценічного костюма набуває можливості змінюватися, адже безпосередньо пов'язаний із тілом людини.

Адекватно нанесений грим, правильно підібраний костюм «оживають» на виконавці, допомагаючи йому в освоєнні персонажа. Створюючи і уточнюючи (іноді акцентуючи) характеристики зовнішності героя, грим виконує свою місію у формуванні художнього образу ролі. Отже, перебуваючи в системі різних засобів, тобто безпосередньо в «потопці» вистави, сценічний грим сприяє артисту в реалізації ролі, створює своєрідну «опору» для точнішого втілення характеру. Процес роботи над гримом є стимулом до подальшого розкриття сценічного персонажа.

Висновки

Людина — єдина жива істота, що володіє і свідомо використовує міміку. Виділяють три типи міміки: сильнорухлива, що свідчить про емоційність, збудливість та імпульсивну поведінку; малорухлива, яка асоціюється зі спокоєм, розважливостю, надійністю і врівноваженістю та свідчить про сталість душевних процесів; монотонна, яка демонструє психічну одноманітність, нудьгу, печаль, байдужість, емоційну бідність та меланхолію. Здебільшого людина носить «маску», адже демаскуватися буває часто небезпечно. Виокремлюють шість основних типів виразу обличчя — радість, сум, відроза, гнів, страх або інтерес. Однак, у певні моменти маски сповзають і людина показує себе такою, якою є насправді.

Намагаючись охопити все розмаїття життя, сучасний театр постійно в пошуку нових виражальних можливостей для відображення подій п'єси, актуалізації їх перед новими обставинами сучасності. А одним із виражальних засобів, що беруть участь у створенні і трансляції художньої інформації, є сценічний грим, який визначається як «мистецтво змінювати зовнішність за допомогою спеціальних фарб, пластичних наклейок. Цікавим фактом є й те, що термін особистість походить від латинського слова «persona» та означає маску, яку одягав актор у грецькій драмі.

Важливість гриму у створенні повноцінної частини художнього образу ролі за умови, якщо він використовується за задумом режисера та художника вистави. Створення гриму для персонажа підпорядковане художнім особливостям вистави.

Доведено, що як компонент зовнішньої партитури героя, сценічний грим реалізує певні функції: коригувальну (виправляє або видаляє окремі недоліки особи виконавця); ідентифікації, яка визначає особистість героя; комунікативну, що встановлює стосунки між персонажами і глядачем.

Визначено, що подвійна природа гриму як компонента художнього образу персонажа в різних театральних школах визначається шляхом порівняння форми його використання. Семіотичний аналіз формує художній образ персонажа з трьох компонентів: габітус (тіло актора) з усіма фізіологічними особливостями; костюм, що містить багато складників (у тому числі і грим); кінесика — пластична партитура персонажа, що узгоджує всі три компоненти і надає їм руху. Всі три складники взаємопов'язані, що обумовлюється особливостями тілесності людини.

Грим набуває значення лише в процесі його реєстрації індивідуальною свідомістю (теорія зустрічних течій О. Веселовського). Учений довів активний характер освоєння «чужого досвіду», адже запозичення викликає відповідний творчий відгук. У випадку із зміною виразів обличчя засобами гриму маємо справу із загальною культурною трансформацією, а не із суто технологічним рішенням.

Наголошено, що грим — це осмислена система дій та засобів, яка спрямована на кардинальну трансформацію зовнішнього вигляду людини. Трансформація обличчя розміщена в певному контексті і детально відображається завдяки активності власного носія.

Список використаних джерел

- Бойко, Т. А. (2021, 22 квітня). Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. В *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*, Матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, Київ (с. 179-182). Видавничий центр КНУКіМ.

- Вархолов, Ф. В. (1964). *Грим*. Советская Россия.
- Васильев, Ю. А. (2016). Сценическая интонация и вариативность речевого тренинга. В *Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования* (с. 240-266). Российский государственный институт сценических искусств.
- Волконский, С. М. (2012). *Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсартру)* (2-е изд.). Лань; Планета музыки.
- Голубовский, Б. Г. (1986). *Пластика в искусстве актера*. Искусство.
- Гоффман, Э. (2017). *Поведение в публичных местах: заметки о социальной организации сборищ*. Элементарные формы.
- Максимова, М. Н. (2010). *Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX вв.* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет].
- Петрова, Е. А. (2001). *Знаки общения*. Гном и Д.
- Печкурова, Л. С., Григорьянц, Т. А., & Берсенева, Е. В. (2019). Функциональные особенности грима в структуре художественного образа роли. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 47, 150-156. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-47-150-156>
- Психологические типы личности по К. Юнгу. (б. д.). В *Энциклопедия Экономиста!* <https://www.grandars.ru/college/psihologiya/tipy-lichnosti-po-yungu.html>
- Раугул, Р. Д. (1935). *Грим*. Гослитиздат.
- Сыромятникова, И. С. (2005). *Искусство грима и макияжа*. РИПОЛ классик.
- Шопенгауэр, А. (б. д.). Мысли о Лице человека. *Фридрих Ницше*. <http://nitshe.ru/artur-shopengauer-mysli-1.html>
- Экман, П., & Фризен, У. (2016). *Узнай лжеца по выражению лица* (В. А. Кузин, пер.). Питер.

References

- Boiko, T. (2021, April 22). Maska v Ukrainському Teatralnomu Mystetstvi: Natsionalni Estetyko-Khudozhni Parametry [Mask in Ukrainian Theatrical Art: National Aesthetic and Artistic Parameters]. In *Stsenichne Mystetstvo: Dominuiuchi Problemy Khudozhno-Tvorchykh Protsesiv*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (pp. 179-182). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Ekman, P., & Wallace, F. V. (2016). *Uznai Lzhetsa po Vyrazheniyu Litsa [Unmasking the Face: A Guide to Recognising Emotions from Facial Clues]* (V. Kuzin, Trans.). Piter [in Russian].
- Goffman, E. (2017). *Povedenie v Publichnykh Mestakh: Zametki o Sotsial'noi Organizatsii Sborishch [Behaviour in Public Places: Notes on the Social Organisation of Gatherings]*. Elementarnye formy [in Russian].
- Golubovskii, B. (1986). *Plastika v Iskusstve Aktera [Plastic in the Art of an Actor]*. Iskusstvo [in Russian].
- Maksimova, M. (2010). *Iskusstvo Grima v Russkoi Teatral'noi Kul'ture Kontsa XIX – Pervoi Treti XX vv. [The Art of Makeup in Russian Theatrical Culture of the Late 19th – First Third of the 20th Centuries]* [Abstract of PhD Dissertation, Russian State University for the Humanities] [in Russian].
- Pechkurova, L., Grigoryants, T., & Berseneva, E. (2019). Funktsional'nye Osobennosti Grima v Strukture Khudozhestvennogo Obraza Roli [Functional Specific of Stage Makeup in the Structure of Art Image]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 47, 150-156. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-47-150-156> [in Russian].
- Petrova, E. (2001). *Znaki Obshcheniya [Communication Signs]*. Gnom i D [in Russian].
- Psikhologicheskie Tipy Lichnosti po K. Yungu [Psychological Personality Types According to C. Jung]. (n.d.). In *Entsiklopediya Ekonomista!* <https://www.grandars.ru/college/psihologiya/tipy-lichnosti-po-yungu.html>
- Raugul, R. (1935). *Grim [Makeup]*. Goslitizdat [in Russian].
- Schopenhauer, A. (n.d.). Mysli o Litse Cheloveka [Thoughts on the Human Face]. *Friedrich Nietzsche*. <http://nitshe.ru/artur-shopengauer-mysli-1.html> [in Russian].
- Syromyatnikova, I. (2005). *Iskusstvo Grima i Makiyazha [The Art of Greasepaint and Makeup]*. Ripol Klassik [in Russian].
- Varkholov, F. (1964). *Grim [Makeup]*. Sovetskaya Rossiya [in Russian].
- Vasilyev, Yu. (2016). Stsenicheskaya Intonatsiya i Variativnost' Rechevogo Treninga [Stage Intonation and Variability of Speech Training]. In *Stsenicheskaya Pedagogika: Opyt, Problemy, Issledovaniya [Stage Pedagogy: Experience, Problems, Research]* (pp. 240-266). Russian State Institute of Performing Arts [in Russian].
- Volkonskii, S. (2012). *Vyrazitel'nyi Chelovek. Stsenicheskoe Vospitanie Zhesta (po Delsartru) [An Expressive Person. Stage Education of Gesture (According to Delsartre)]* (2nd ed.). Lan; Planeta muzyki [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 14.06.2021

**ГРИМ И МАСКА
КАК СТРУКТУРНЫЕ
СОСТАВЛЯЮЩИЕ
СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА**

Малярчук Екатерина Геннадьевна
*Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — выявление особенностей грима и масок в разножанровых сценических образах. Методология исследования предполагает использование эмпирического, культурно-исторического и антропологического методов для понимания использования грима как системы действий и средств, направленных на кардинальную трансформацию внешнего проявления человека. Использован гуманистический подход к изучению феноменов культуры с опорой на данные антропологии, этнологии, этнографии, истории культуры и культуры. Научная новизна состоит в выделении функциональных особенностей грима для определения его двойной природы: грим как элемент внешнего рисунка персонажа и грим как влияние на артиста, способствующего разностороннему представлению о сценическом образе. Выводы. Обнаружено, что маска и грим лица, как средства художественной выразительности, доносят до зрителя самые существенные личностные характеристики персонажа. Охарактеризована специфика изображений человеческого лица как одной из важнейших и сложных задач искусства. Различные виды (литература, музыка, изобразительное искусство, кинематограф, театр) имеют свои специфические средства изображения. Выяснено, что лицо человека, его мимика, грим лица и маска являются основными средствами театральной выразительности, своеобразной визитной карточкой актера. Доказано, что после возникновения кинематографа и возможностей крупного плана особенности актерской игры претерпели существенные изменения. Выделена эстетика грима для характеристики внутренней сущности образа.

Ключевые слова: театр; художественный образ; костюм; грим; выразительные средства; функции грима; внешняя представленность

**MAKEUP AND MASK
AS STRUCTURAL COMPONENTS
OF THE STAGE IMAGE**

Kateryna Maliarchuk
*PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the features of makeup and masks in different genre stage images. The research methodology involves empirical, cultural and historical, anthropological methods to understand the use of makeup as a system of actions and means aimed at a cardinal transformation of the external manifestation of a person. The author of the article applies a humanistic approach to the study of cultural phenomena using the data from the field of anthropology, ethnology, history of culture and sociology. The scientific novelty consists in highlighting the functional features of makeup to determine its dual nature: makeup as an element of the character's external drawing and makeup as an influence on the artist, which contributes to a versatile idea of the stage image. Conclusions. The article reveals that the mask and makeup as a means of artistic expression convey to the viewer the most significant personal characteristics of the character. The article describes the special features of the representation of the human face as one of the most important and complex tasks of art. Different types (literature, music, fine arts, cinema, theatre) have their own particular means of representation. It has been found that a person's face, facial expressions, facial makeup and mask are the main means of theatrical expressiveness, a kind of business card of an actor. The article demonstrates that after the emergence of cinema and the possibilities of a close-up, the features of acting have undergone significant changes. The article highlights the aesthetics of makeup to characterise the inner essence of the image.

Keywords: theatre; artistic image; costume; makeup; expressive means; makeup functions; external representation



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247396

УДК 792.027(477):821.161.2-2.09Винниченко

**СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНОЇ
ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ
В. ВИННИЧЕНКА НАПРИКІНЦІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.**

Сорока Марина Василівна
Кандидат мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0002-0509-8508,
e-mail: marysya-@ukr.net,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — розглянути театральну інсценізацію творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці XX – початку XXI ст. Методологія дослідження полягає у використанні аналізу, синтезу та логічного узагальнення. Зокрема, під час контент-аналізу квантифікували п'єси В. Винниченка й інтерпретували концептуально-художні пошуки театральних діячів. Тематичний аналіз ювілейних публікацій, наукових досліджень та рецензій на п'єси засвідчив значну увагу національного театру до проблематики творів В. Винниченка. Наукова новизна полягає в аналізі режисерських втілень п'єс В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» та «Брехня» на українській сцені, а також у порівнянні вистави «Гріх» різних епох (Г. Юри і М. Горохова). Висновки. З'ясовано, що на початку 1990-х років XX століття п'єси В. Винниченка привертали увагу багатьох українських митців. Водночас режисерські втілення подекуди неочікувано дивували. Виявлено, що найбагатшу сценічну історію з-поміж усіх творів письменника мають п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» та «Брехня». Вистави Г. Юри і М. Горохова за п'єсою «Гріх» мають як подібні риси, так й істотно різняться. Зокрема, обидва режисери за основу обрали моральний аспект, у якому виділили три позиції спільного і відмінного: ціннісні орієнтації — ідеал; позиція — умови — вибір; відповідальність — проступок — кара. Наголосимо, що найбільш переконливого й цілісного втілення п'єси В. Винниченка набули у постановках А. Бабенко. Режисерка, застосовуючи нововведення, насичує вистави символізмом і створює образ швидкоплинності людського життя та вічності мистецтва. Доведено, що постановки п'єс В. Винниченка наочно засвідчують, що в українській драматургії і театральному мистецтві зростає особистісне начало, а вистави набувають ознак ідеологічної драми. Сьогодні актуально сприймається нагальна потреба відновлювати історично перевірені обставини й ситуації, висвітлюючи об'єктивні процеси розвитку театрального мистецтва в Україні.

Ключові слова: В. Винниченко; п'єси; режисер; театр; культура; художні пошуки

Вступ

В. Винниченко належить до плеяди національних митців, які зробили значний внесок у всеукраїнський культурний поступ, інтегруючи його у світовий. Увійшовши в українську культуру на початку XX ст. — у добу духовного перевороту, «бунту індивідуальності» — письменник зажив слави порушника канонів, збурювача спокою. Своїми творами В. Винниченко відгукнувся на потребу оновлення репертуару українського театру, що переживав на той час своєрідну жанрову кризу, одним із чинників якої була етнографічно-побутова заангажованість української драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальному розумінню творчої спадщини, поетики, парадоксів драматургії В. Винниченка сприяли роботи В. Гуменюка (2001), А. Гурбанської (2020), Д. Гузар-Струка (1994), М. Жулинського (1993), Ю. Коваліва (2001), Г. Костюк (1980), Л. Мороз (1994), В. Панченка (2004), В. Селіванової (2001) та ін. Наголосимо, що в УРСР творчість В. Винниченка фактично була під заборону, а спроби шістдесятників реабілітувати В. Винниченка й повернути його творчість українському народові закінчилися репресіями і від 1970 року згадки про нього траплялися лише в публікаціях самвидаву. На сьогодні «величезна й багатогранна творчість та громадська його діяльність в багатьох аспектах є для нас загадкою» (Костюк, 1980).

Зі здобуттям Україною незалежності раніше замовчувана в часи тоталітаризму спадщина В. Винниченка стала предметом ґрунтовного літературознавчого осягнення. На думку В. Панченка, «серед нереалізованих творчих задумів Володимира Винниченка — «Роман мого життя», власне — автобіо-

графія, яка мала всі шанси стати захопливим життєписом, адже доля цього українського письменника і державного діяча виявилася надзвичайно щедрою на авантюрні сюжети — любовні, психологічні, політичні» (Панченко, 2004).

Важливою частиною спадщини В. Винниченка є п'єси, які відразу привертали увагу театральних діячів та понад століття інтерпретувалися на сценах різних театрів. Зокрема, В. Гуменюк дослідив провідні риси поезики драматургії письменника та на основі художнього аналізу його п'єс простежив творчу еволюцію Винниченка-драматурга, визначив її етапи (Гуменюк, 2001). Актуальність творчості письменника проявляється й у тому, що у його творах «йдеться про ті проблеми, які є спільними для художників усіх часів і всіх народів» (Мороз, 1994, с. 94). Метадраматизм, сценографію, режисерські трактування п'єс В. Винниченка у постановках українських театрів досліджували Г. Веселовська (2010), О. Вісич (2019), П. Кравчук (1999, 2008).

Дослідження художнього тлумачення літературної спадщини В. Винниченка в українському театрі й кіно наприкінці ХХ – у перших двох десятиліттях ХХІ ст. продовжують визначати експеримент, пошуки нових сценічних форм, індивідуальну стилістику режисерів, акторів, сценографів та інших діячів цих сфер мистецтва, а також динаміку культурно-мистецького руху загалом.

Наукова новизна полягає у аналізі режисерських втілень п'єс В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» і «Брехня» на українській сцені, а також у порівнянні вистави «Гріх» різних епох (Г. Юри і М. Горохова).

Мета статті

Мета статті — розглянути театральну інсценізацію творів В. Винниченка в українському театрі наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

Методологія дослідження полягає у використанні аналізу, синтезу та логічного узагальнення. Зокрема, під час контент-аналізу квантифікували п'єси В. Винниченка та інтерпретували концептуально-художні пошуки театральних діячів України у зв'язку з історико-культурними умовами та мистецькими тенденціями часу. Тематичний аналіз ювілейних публікацій (Рибалко, 2018), наукових досліджень (Гринишина, 2012; Липківська, 2012) та рецензій на п'єси «Брехня», «Гріх» А. Головки (А. Г., 1921a, 1921b), А. Вечерницького (1911), В. Сімовича (1911) засвідчив значну увагу національного театру до проблематики творів В. Винниченка, інтригуючи глядачів художніми експериментами у сфері людської моралі й спонукаючи до пошуку істини та гармонії в сучасному світі.

Виклад матеріалу дослідження

Сучасний розвиток театального мистецтва в Україні свідчить про пильну увагу до п'єс В. Винниченка.

Творчість В. Винниченка, схильного до філософствування, зокрема до логічного обґрунтування будь-якого кроку людини, розпочалася на зламі двох культурно-стильових епох (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.), у час глобальної перебудови мистецьких зображально-виражальних систем, викликаних потребою в нових засобах, здатних сприяти інтенсивному осягненню внутрішнього світу людини.

У його творах тісно переплелися українська та європейська традиції з новими естетичними віяннями, що значною мірою зумовило проблематику, типологію конфліктів, сюжетно-образні особливості та своєрідність індивідуальної стильової манери. За визначенням Л. Мороз (1994): «Змістову суть творчості В. Винниченка складають болісні роздуми над невідповідністю ідеалу дійсності, спостереження неймовірної складності людини — як істоти соціальної й водночас безмежного індивідуаліста, — здатної на безоглядну самопожертву й шалений егоцентризм» (с. 15).

Драматургія В. Винниченка (психологічні п'єси «Дисгармонія» (1906), «Momento» (1907), «Базар» (1910), «Брехня» (1910), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911), «Натусь» (1912), «Гріх» (1918) та ін.) присвячена дослідженню людської особистості, морально-психологічних випробувань і внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження власного «я» (екзистенційні мотиви: особисті стосунки та соціальні відносини, родина та інтимний світ жінки, проступок і кара, талант і ціна його реалізації), розвивалася в річищі модерних літературних течій, зокрема новітніх тенденцій європейської драми — п'єс К. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова й ін., а в українській — Лесі Українки.

З-поміж усіх драматичних творів В. Винниченка найбагатшу сценічну історію, мабуть, має п'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Розмірковуючи про широке звернення театрів до творчості В. Вин-

ниченка, М. Жулинський вказує, що «чи не найбільший успіх випав на долю п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», підтверджуючи цей факт висловом Г. Костюка: «Ні одна п'єса, ні одного українського драматурга за всю історію української літератури не може похвалитись такою сценічною біографією» (Костюк, 1983, с. 23). «Чорну Пантеру...» ставили також театри Німеччини, Італії, Норвегії, Румунії, Росії, Іспанії, Хорватії, Данії, Швеції і Сербії. Крім того, у Німеччині за драмою В. Винниченка зняли один із перших фільмів німого кіно.

За твердженням А. Липківської (2012): «найбільш адекватного, переконливого й стилістично цілісного втілення «декадентські» п'єси В. Винниченка набули у постановках Алли Бабенко, режисера цілком «жіночого» світогляду, але «по-чоловічому» твердої руки» (с. 71). Наприклад, 20 квітня 1990 р. на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької з'являється вистава за п'єсою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» режисерки Алли Бабенко. Роль Корнія, Білого Ведмеда, виконував молодий актор С. Глова, Рити, Чорної Пантери — Л. Кадирова, Сніжинки — Л. Боровська, а роль Мулена — Б. Козак.

Щоб скерувати психотерапевтичний ефект п'єси на реципієнта-глядача, А. Бабенко вдалася до умовно-символічного обрамлення. Так, у виставу режисер увела умовну постать П'єро. Своєрідний епіграф вистави — «живе фото», яке зібрало всіх дійових осіб для промовляння ключових для постановника слів із тексту твору: «Мистецтво повинно відображати все, а передусім життя і страждання людей», «Митець не має нації. Насамперед — форма. Що таке форма?», «Одне мистецтво має вічність». Сцену по великому колу оформили величезними рамами, які для акторів були і вікнами, і дверима. У такий спосіб художниця Л. Боярська створила динамічну сценографію.

Рецензенти, які дивилися виставу в різних містах України (Харків, Одеса, Дніпро та ін.), із усіх зайнятих у ній акторів відзначали майстерну, а подекуди філігранну гру Л. Кадирової і висловлювали певні претензії до гри її партнера С. Глови, наголошуючи, що старання щосили — це ще не ключове у створенні завершеного образу. З інших акторів високу оцінку отримала гра Б. Козака (Мулен) і Є. Федорченка в ролі Янсона. Загалом відзначався непересічний професіоналізм львівської трупі. Висловилися вони також і з приводу пластично-просторового та музичного оформлення постановки. Відзначили витонченість та доречність музики у виставі, її звучання за подібністю чи контрастом до психічного стану героя. Зауважили, що оформлення вистави ефективно доповнювало головну ідею.

Режисерські нововведення А. Бабенко, зокрема поява нового персонажа П'єро, а також прийом «живого фото», критики теж схвалили. Саме ці нововведення надали виставі більшого символізму: по спорожній сцені йде-брєде сумний П'єро — дух Мистецтва, з подивом зупиняється перед останнім твором Білого Ведмеда і промовляє поетичні рядки Аполлінера про минушість людського життя і вічність мистецтва.

У тому ж 1990 р. твір «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» поставили у Львівському обласному театрі ім. Я. Галана у Дрогобичі (режисер Я. Бабій). Вистава викликала надто багато запитань, зокрема, чому другу дію з артистичної кав'ярні перенесено до ательє Корнія, адже це значно зміщує акценти з особи Корнія та його дружини. Герої вистави постали як виражено агресивні люди, які виправдовують свої прізвиська Пантери й Ведмеда і мало не гарчать одне на одного. Очевидно, що і режисер, і актори виявилися дуже далекими від непростих філософських та етичних проблем, якими переймався В. Винниченко. Поза увагою творчого колективу залишилися стосунки митця із суспільством — його сім'я, питання відповідальності за свої вчинки перед іншими, міра залежності таланту від суспільства, питання свободи й ін. Театр належно не заглибився в змістовні глибини Винниченкової драми, вдовольнившись сферою інтимних, сімейних стосунків.

21 жовтня 1992 р. режисерка А. Бабенко поставила «Чорну Пантеру...» на малій сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Ролі виконували: Корній — Ю. Головін, Рита — І. Кобзар, Сніжинка — Л. Платонова, Мулен — П. Рачинський. Художник вистави — Т. Медвідь.

Образ Корнія втілював актор Ю. Головін, який інтерпретував свого героя як м'якого, доброго, інтелігентного, природно неконфліктного чоловіка, проте й такого, який здатний на жажливі з погляду здорового глузду слова і вчинки, абсолютно не розуміючи їхнього блюзнірства. Рецензенти відзначали, що найбільше досягнення Ю. Головіна у вмінні змусити глядачів співчувати таким проявам, до яких люди не звикли й не повинні співчувати. Простежувалася думка про егоїстичного, жорстокого, взагалі нестерпного чоловіка, батька і сина, якого не треба засуджувати за звичними законами співжиття. Для гри І. Кобзар (Чорна Пантера) в пластичному рішенні ролі притаманний якийсь «вишукано-декадентський вивих», для пластики Л. Платонової (Сніжинки) — «королівська величність».

На початку 1990-х рр. й особливо зі здобуттям Україною незалежності, вистави за п'єсами В. Винниченка почали з'являтися на сцені Кіровоградського обласного (нині — академічного) українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького. Повертаючи В. Винниченка землякам, у 1991 р. режисер театру Микола Горохов поставив «Ідею пані Мусташенко» за драмою «Закон» (прем'єра вистави відбулася 27 березня), а 24 листопада 1992 р. — вистави «Гріх». Обидві постановки частина глядачів сприйняли щиро, частина — насторожено. Із цими виставами театр кілька років успішно гастролював у Черкасах і Полтаві, неодноразово брав участь у святах театрального мистецтва, зокрема у фестивалі «Вересневі самоцвіти» (Кіровоград, «Хутір Надія»).

Прикметно, що перед прем'єрою вистави «Гріх» у Кіровоградському обласному краєзнавчому музеї відбулося відкриття експозиції «Володимир Винниченко. Повернення». Завдяки співпраці комісії Верховної Ради України з питань культури і духовного відродження, українсько-американського фонду «Відродження», ЮНЕСКО й організаційній діяльності народного депутата першого складу Верховної Ради України В. Панченка, із Франції (м. Мужен) для експонування у Кіровоградському музеї, надійшла унікальна колекція, а саме: меморіальні речі В. Винниченка (торбинка з українською землею, прижиттєві видання творів, кілька картин, фотокопії, годинник, меблі, посуд, письмове приладдя, друкарська машинка, настільна лампа й ін.).

У новітній інтерпретації «Гріха» режисер-постановник Микола Горохов, актори, сценограф Павло Босий виходили з глибокого розуміння, що драматургія В. Винниченка істотно відрізняється від традиційної української драми, що за художніми вимірами вона складна й багатогранна: у плані сюжетно-образного ряду (низка подій, стосунки між героями) п'єса має один зміст, на рівні філософської й моральної проблематики — інший, на рівні психіки людини — ще інший, чому її ставити (режисерам), грати в ній ролі (акторам) і дивитися її (глядачам) непросто, але в усіх трьох вимірах дуже цікаво. Власне гармонійне поєднання всіх рівнів драматургії В. Винниченка, постановки театрального дійства та сприйняття глядачів викликає високу естетичну насолоду, співпереживання, ефект катарсису (очищення душі від бруду буднів), що є покликанням справжнього мистецтва.

Осмилення проблеми гріха в драмі В. Винниченка і на сцені театру імені М. Л. Кропивницького визначено в такому дискурсі: що таке гріх?; яка межа відділяє людину від проступку непоправного?; чи можна спокутувати зраду, коли вона вчинена заради порятунку інших, навіть коханої людини? З приводу цих питань сперечаються персонажі, цими питаннями вимірюються їхні вчинки, подібними думками переймаються глядачі.

У рецензіях на постановку кропивничанами «Гріха» відзначається високий рівень сценічного втілення Винниченкових образів — і індивідуальних авторських робіт, і ансамблю вистави загалом. Центральний у п'єсі та виставі образ Марії Ляшківської яскраво відтворила Н. Іванчук, а образ жандармського підполковника Сталинського, з яким увійшла у трагічний конфлікт головна героїня, майстерно створив заслужений артист України А. Романюк.

На відміну від постановок Г. Юри, здійснених у 1920-х роках, М. Горохов на передній план виводить не образ жандарма Сталинського, а зрадниці Марії — жінки, яка страждає за своє відчайдушне кохання; «в основу її образу покладено «архетипний образ Єви — жінки-спокусниці. Цей факт відсилає нас до біблійної оповіді, згідно з якою Єву спонукає до гріха диявол» (Сорока, 2016, с. 58). С. К'єркегор у праці «Страх і тремтіння» розглядає положення про те, що жінка чуттєвіша за чоловіка, а відповідно — більше підвладна страху (К'єркегор, 1993, с. 174). Отже, у виставі кропивничан за драмою В. Винниченка «Гріх» тріада персонажів «Марія — Сталинський — Іван» проєктується на біблійну тріаду «Єва — диявол — Адам». Виходячи із к'єркегорівської тези про більшу чуттєвість жінки і підвищену рефлексивність її страху, глядачеві в цьому контексті стає особливо чітко зрозумілим, чому Сталинський-диявол спокушає до зради саме Марію, а не Івана. Марія співпрацює зі Сталинським «за страх»; до гріхопадіння (зради своїх) героїню спонукає саме він: жінка боїться за життя коханого.

Сценограф вистави П. Босий згадує: «неймовірної потужності акторський дует Наталії Іванчук і Анатолія Романюка примушував мене мимоволі забувати про те, що я саме зараз у театрі, на сцені, роблю свою справу, та занурюватися у таємничий світ підсвідомості автора і його героїв. На кожній репетиції я відчував, неначе я бачив цих героїв уперше» (Босий, б.р., с. 174).

Привернула увагу глядачів і досконала гра інших акторів, завдяки якій запам'ятовуються другорядні образи: Олена Карпівна — стара діва і святенниця (артистка Є. Мельниченко), Ангелок — робітник-друкар (артист О. Дорошев), студент Михась — сором'язливий, але відданий справі юнак (артист Д. Полетаєв), його батько Середчук, до відчаю стривожений долею свого єдиного сина, який

став підпільником (артист П. Онищенко), особливо Ніздря — морально покалічений жандармський приспівник, котрий ще здатний на жест людяності (артист С. Козир).

Майстер сценічної дії В. Винниченко вмістив у свої п'єси, зокрема і в драму «Гріх», розлогі ремарки з детальними описами обставин і характеристиками персонажів: у розгорнутих передмовах він роз'яснює акторам, читачам, глядачам власне бачення зображуваного, як-от в останній ремарці: «Марія плаче. Потім виймає з шухляди столу слоїк, іде з ним до дзеркала, дивиться, чепуриться... Потім рішуче підносить слоїк до вуст. Завіса» (Винниченко, 1991, с. 534).

Сценографія вистави, виконана П. Босим, стримана, проте виразна. У центрі сцени — високі балконні двері, за якими видніються освітлені бані собору. Така деталь, не передбачена автором драми, стала вдалою театральною знахідкою: собор створює сценічний образ святості, яку так непросто втримати в душі серед веремії гріха. Цей образ проникає у світогляд самого В. Винниченка: будиши атеїстом, як соціаліст, у глибині душі він зберігав вірність християнським моральним постулатам.

Режисерську майстерність М. Горохова визначили його тонкий естетичний смак, смілива здатність вступати в суперечку із традиціями та із самим автором, що засвідчує, зокрема, фінал, несхожий на авторський. Марія, попередивши товаришів про небезпеку і зважившись прийняти отруту, з розкинутими, як розп'яття, руками, прямує крізь балконні двері до собору. Усвідомивши свій гріх — зраду, вона приймає найстрашнішу спокуту — смерть, проте на сцені не падає мертвою, а стоїть на фоні собору, що теж символічно.

Загалом же летальні фінали в п'єсах В. Винниченка, а відтак і в їхніх сценічних інтерпретаціях, трапляються часто, оскільки модельовані автором ситуації морального експерименту «провокували» саме такий кінець. Водночас вони пояснюються світоглядом письменника: у глибині душі він зберігав вірність християнським моральним постулатам, що й увиразнили у виставі театру імені М. Л. Кропивницького.

П'єса «Гріх» і вистави за нею, подібно до інших, наочно засвідчують, як в українській драматургії і в театральному мистецтві зростає особистісне начало (на тлі особистих трагедій постають неповторні людські долі й характери), як твори і вистави за ними набувають ознак ідеологічної драми, оскільки трагічний пафос постає через драму ідей (діалоги — словесні дуелі, напружені монологи, сповнені глибоких душевних мук, та ін.). У цьому зв'язку сьогодні актуально сприймається нагальна потреба відновлювати перевірені обставини й ситуації, висвітлюючи об'єктивні процеси розвитку театального мистецтва в Україні.

Стосовно ж зіставлення спектаклів Г. Юри і М. Горохова за п'єсою «Гріх», на нашу думку, є всі підстави стверджувати, що за основу обоє режисерів обрали моральний аспект. Вважаємо за доцільне виділити три позиції спільного і відмінного різних постанов і різних епох: ціннісні орієнтації — ідеал; позиція — умови — вибір; відповідальність — проступок — кара. Розмаїття концептуально-художніх пошуків театральних діячів України у зв'язку з історико-культурними умовами та мистецькими тенденціями часу засвідчують зростання уваги національного театру до проблем основ і сутності життя, людської гідності і свободи вибору, оновлення його сценічних форм, інтригуючи глядачів художніми експериментами у сфері людської моралі й спонукаючи до пошуку істини та гармонії в сучасному світі.

У березні 1991 р. на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької режисер А. Бабенко ставить п'єсу «Брехня». Головну роль у виставі виконала нині вже народна артистка України, лауреат Шевченківської премії Л. Кадирова. Пізніше в одному зі своїх інтерв'ю А. Бабенко зазначить: «А коли стала самостійна Україна, кинулись до Винниченка. Винниченко — це мій автор» (Бабенко, 2004). Режисерка додала у виставу дещо своє, те, чого не було в тексті твору. Сцена самогубства головної героїні проходить двічі. Спершу Наталія Павлівна розігрує своє самогубство і дивиться на реакцію оточення, а потім, побачивши як вони зреагували, робить це вдруге, але вже по-справжньому, хоча інші персонажі вважають, що це жарт. Л. Кадирова називала такий фінал вистави «потрясаючим».

Провідним елементом створення Л. Кадировою образу Наталії Павлівни була «абсолютна жіноча самотність». А. Бабенко володіла майстерністю вибудовування діалогів, і глядачі точно усвідомлювали причини дії. Вистава у стилі «сецесії» починалася декораціями й костюмами і закінчувалася пластиною персонажів. Особливо відверто в цьому стилі працювала головна героїня п'єси. Загалом вистава підпорядковувалася стилістиці «мерехтливої естетики», яку сповідували режисер А. Бабенко й актриса Л. Кадирова.

Відомо, що виставу возили на Чехівський фестиваль, де серед глядачів був відомий співак Іван Козловський. Артиста настільки вразила вистава, що одразу після її завершення він вийшов на сцену,

подарував А. Бабенко чорну хлібину зі свічками і 20 хвилин піднесено характеризував постановку «Брехні». Російський драматург М. Рошин теж високо оцінив виставу. Театрознавець С. Веселка зазначила, що в п'єсі «Брехня» Лариса Кадирова показала «не знаний глядачами 1990-х років тип української інтелігентної жінки. Розумної, витонченої, з мінливо-мерехтливою красою духовних імпульсів, безумовністю жіночої привабливості» (Веселка, 2003). Слушним є висновок А. Карась: вистава А. Бабенко була просякнута «духом відродження, постання з попелу, повільного, кропіткого збирання... Вона не належить до беззастережних та яскравих перемог, які одразу й усіх переконують у власній правоті... Вистава львів'ян являє собою ту кропітку та покірливу домашню роботу, яку зроблено в запас, складено до весни» (Карась, 1992).

У 1992 р. Київський державний академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра перший у незалежній Україні поставив виставу В. Винниченка «Брехня». У російськомовному, на той час, театрі вистава була дивиною. Вона започаткувала двомовність театру, хоча навіть нині, у час майже 30-літньої незалежності України, багато вистав в українському державному театрі йдуть іноземною, російською мовою. Режисером вистави був колишній учень художнього керівника театру О. Балабан. Так сталося, що рецензій на виставу не збереглося. Нам відомо, що вона демонструвалася лише кілька разів і була знята з показу художнім керівником Е. Митницьким. Сьогодні на офіційному сайті театру виставу «Брехня» режисера О. Балабана називають «сенсаційною».

У 1993 р. інтерпретацію драми В. Винниченка «Брехня» крізь призму ідеї «чесності з собою» та внутрішнього конфлікту головної героїні Наталії Павлівни здійснив у Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка режисер М. Волошин. Оригінальною «родзинкою» вистави стало те, що вона розпочинається й завершується філософською сентенцією Карпа Федоровича — батька головного героя Андрія Карповича, в домі якого розгортаються події, про безмір людини й любові. На думку літературного й театрального критика В. Марка, зміст сентенції, не властивий Винниченковій п'єсі, спрямовує виставу в єдине філософське річище в той час, як автор зображує життя та людину в ньому на різних рівнях (Марко, б.р., с. 116). «Із таким режисерським прийомом можна дискутувати. Далі вистава пройшла з дотриманням авторського тексту і на високому професійному рівні», — висловлюється ще один глядач вистави, літературознавиця і критикеса А. Гурбанська (2015, с. 140). Маємо всі необхідні підстави стверджувати, що режисерські пошуки М. Волошина у використанні свіжих сценічних форм та образів пояснюються його тонким естетичним смаком, сміливою здатністю вступати в суперечку з традиціями та із самим автором, що засвідчує, зокрема, початок, несхожий на текст літературного твору.

Виставу за драмою В. Винниченка «Брехня» у Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка поставили в контексті художнього вираження драматургом його ідей філософії щастя як сенсу й мети людського існування, в основі яких «закон погодження взаємоеlementів буття» (В. Винниченко) — здоров'я, розуму, кохання та ін. Виставу можна розглядати як певний експеримент з аналітичної антропології, покликаний зафіксувати своєрідну кризу запропонованого «закону погоджень»; у ній реалізується художньо закладена діалектичність, суперечливість цієї філософської теорії.

Події відбуваються в родині інженера-винахідника Андрія Карповича (артист — А. Шевченко), в одному й тому ж інтер'єрі, проте це не створює монотонності на сцені: внутрішня динаміка вистави стрімка, словесні поєдинки бурхливі, а сповіді-одкровення персонажів настільки відверті та часом несподівані, що глядачі перебувають у стані зачарованості.

На сцені розгортається сімейна драма, традиційний любовний «трикутник», який доповнює «четвертий кут». Наталія Павлівна (артистка — О. Волошина), дружина Андрія Карповича, який завершує довготривалу роботу зі створення оригінального мотора, має молодого коханця — поетично обдарованого студента Антона Михайловича (артист — С. Дрожаков), котрого ніжно називає Тосем, «Котиком», «Вогником». Ситуація ускладнюється тим, що в господиню закоханий і помічник Андрія Карповича, теж інженер, Іван Стратонович, який, підслухавши емоційні розмови коханців і нечесним шляхом здобувши Тосеві листи до Наталії Павлівни, погрожує віддати їх Андрію Карповичу; ба більше, виявляється, що Наталія Павлівна теж кохає Івана Стратоновича. Такий перший — сюжетний, подієвий — план вистави. Зовнішні стосунки між персонажами супроводжуються морально-етичним, філософським, психологічним планами.

Ситуаційним, психологічним, моральним центром вистави, як і в драмі В. Винниченка, є образ Наталії Павлівни. Відповідно і всі інші герої пов'язані з нею: усі висловлюють власне ставлення до Наталії Павлівни, відверто чи приховано спонукають її до певних учинків. О. Волошина в ролі Ната-

лії Павлівни постає перед глядачем у двох іпостасях: з одного боку, вона турботлива дружина (дбає про здоров'я чоловіка, приватними уроками допомагає йому прогудувати велику родину), невістка, яка обожноє свого свекра, прийняла двох його дочок, до яких також добре ставиться; з іншого боку, вона має приховане життя. Кохання Наталії Павлівни артистка переконливо виражає в трьох аспектах: як кохання-жалість, свідому самопожертву (визначає її ставлення до чоловіка); як романтичне кохання, яке доповнює материнська любов (поєднання любовних почуттів у стосунках із Тосем); як кохання-стихію, «демонічну» силу (взаємини з Іваном Стратоновичем). Як слушно наголошує Л. Мороз (1994): суть цього твору — «одного з найзагадковіших у світовій драматургії — полягає в тому, що в межах його незмінного тексту героїню можна трактувати в багатьох, відмінних один від одного, аспектах, — втім, як і інших персонажів, — саме тому, що п'єса містить багато отих локальних, конкретних істин». І наостанок дослідниця додає: «Утім, це стосується більшості п'єс Винниченка» (с. 104).

Напруження глядачів вистави зростає з наближенням трагічної розв'язки, коли розмови про лавро-вишневі краплі (у прямому розумінні — ліки, а в змові Наталії Павлівни та Івана Стратоновича — отрута) частішають, віщуючи трагедію. Відбувається сатанинська гра: Іван Стратонович все наполегливіше штовхає Наталію Павлівну на останній крок, хоча насправді не бажає їй смерті.

До глибини душі глядача вражає фінальна сцена, коли Андрій Карпович та Іван Стратонович святкують перемогу (їхня робота прийнята фірмою-замовником, і вони мають отримати солідну винагороду), а Наталія Павлівна, немовби захмелівши від келиха шампанського, цілується з усіма присутніми, що сприймається як її прощання зі світом; згодом вона вип'є «лавро-вишневі» краплі. Намагаючись зберегти свою таємницю, вимушену брехню та зраду, перед кроком в небуття вона турбується про хворого чоловіка, аби йому приклали до голови мокрого рушника.

На розгортання внутрішньопсихологічного конфлікту Наталії Павлівни, що подається у зв'язку з ідеями щастя як сенсу й мети людського існування та «чесності з собою», у виставі, як і в драмі В. Винниченка, звертається основна увага. Психологічний портрет героїні — це модель внутрішньої вичерпаності людини (саме тому внутрішня вичерпаність Наталії Павлівни сублімується у зовнішню активність). Варто додати, що мотив внутрішньої вичерпаності персонажа В. Винниченка розвиває і в інших творах — драматичних («Гріх», «Закон», «Приводженні», «Пророк»), прозових («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок» та ін.).

У виконанні О. Волошиної Наталія Павлівна — тонка й глибока натура, здатна на самопожертву задля чужого спокою й чужої віри. Її смерть, спровокована брехнею і правдою (дві правди героїні), уводить в дію філософсько-психологічний закон художнього світу В. Винниченка: усе в світі роздвоєне, як і єдине.

Відзначаючи художню багатовимірність твору, С. Михида і М. Вороний наголошують на важливій ролі засобів символізму в поетиці В. Винниченка, зокрема на символіці образів Івана Стратоновича («фігура досить загадкова і незвичайна», «друге я» Наталії Павлівни) та Сані («символ чистоти і справедливості, ідеал, до якого прагне душа головної героїні») (Михида, 2002, с. 90). Можна стверджувати, що символізм у драмі і виставі вбачається в окресленні всіх персонажів.

Отже, у виставі Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка за драмою В. Винниченка «Брехня» режисерська майстерність М. Волошина виявляється передусім у тому, що всі акторські роботи створюють органічний ансамбль, який справляє на глядача потужне враження і приносить естетичну насолоду, у використанні свіжих сценічних форм. Вдалими видаються і сценографія А. Пенковського, виконана в старих добрих традиціях, без модних нині умовностей, і пунктиром проведений музичний супровід (Н. Нусбаум), що органічно вплітається в психологічну атмосферу вистави. Творчий колектив вистави орієнтувався на авторський задум, історико-культурні умови й мистецькі тенденції 1990-х років, що у співдії з індивідуальними художніми рішеннями свідчить про посилену увагу українського театру до проблем основ і сутності життя, брехні і правди, любові і зради, людської гідності і свободи вибору, оновлення його сценічних форм.

Однак у середині 1990-х театр фактично «розійшовся з Винниченком», що, на думку А. Липківської (2012), «доволі красномовно свідчить як про брак кваліфікованих режисерських кадрів, так і про відсутність інтересу до драматургії В. Винниченка у наявного режисерського корпусу» (с. 71). Інтерпретація п'єси «Закон» у Харківському державному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, прем'єра якої відбулася в 2006 р. у режисурі А. Бакірова, була сприйнята прохолодно.

Постановки драми «Брехня» здійснювали й інші режисери. Так, у 2018 р. відбувся прем'єрний показ вистави режисерки Наталії Сиваненко. 26 жовтня 2006 р. вистава «Брехня» постала на сцені Кримського академічного українського музичного театру, в інтерпретації випускника театрознавчого

факультету Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого Віктора Гуменюка, який у 2001 р. захистив докторську дисертацію «Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики».

Критики і рецензенти постановку сприйняли неоднозначно, зокрема С. Пальчинський і О. Біляченко. Очевидно, що С. Пальчинський далеко не об'єктивний у власних судженнях. З рецензії помітно, що автора дратує сама «українськість» вистави, використання в ній українських пісень, піднесення української культури. Зважаючи на регіон, де розташований Кримський академічний український музичний театр, можна зрозуміти мотиви С. Пальчинського, але ж це не означає, що вищезгадану рецензію можна називати об'єктивною чи хоча б «гідною критикою». У другому огляді вистави «Брехня» кримського театру стверджувалося, що сценографією, новаторством та образним виділенням надзавдання вистава не вирізняється, музичне оформлення теж не є носієм надзавдання, а колір, світло і весь розмаїтий арсенал сучасних режисерських засобів ігнорується. Безпосередньо режисер постановки В. Гуменюк відповів, що хоча й не вважає свою виставу ідеальною, однак переконливо довів, що зацікавленість та позитивне сприйняття глядачів сценічного дійства налаштувало режисера на оптимістичний лад і переконало у важливості його особистої роботи та сценічного колективу.

Висновки

Драматичні твори В. Винниченка, присвячені людській особистості, морально-психологічним випробуванням та внутрішнім силам людини у боротьбі за утвердження власного «я», набули важливого значення зі здобуттям Україною незалежності, адже в них тісно переплелися українська та європейська традиції з новими естетичними віяннями. Найбагатшу сценічну історію з-поміж усіх творів письменника мають п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» та «Брехня».

На початку 1990-х років п'єси В. Винниченка привернули увагу багатьох українських митців. Режисерські втілення подекуди неочікувано дивували. Наприклад, постановка Львівського обласного театру ім. Я. Галана у Дрогобичі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» виявилися далекою від непростих філософських та етичних проблем, якими переймався В. Винниченко. А вистава «Брехня» Київського державного академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра започаткувала двомовність вистав у театрі. У 2006 р. В. Гуменюк поставив «Брехню» на сцені Кримського академічного українського музичного театру в інтерпретації, яка викликала зацікавленість та позитивне сприйняття глядачів сценічного дійства. Вистава «Гріх» Кіровоградського обласного (нині — академічного) українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького, на думку режисера М. Горохова, виявила розуміння того, що драматургія В. Винниченка істотно відрізняється від традиційної української драми, вона складна й багатогранна. Під час порівняння вистав Г. Юри і М. Горохова за п'єсою «Гріх» встановлено, що за основу обоє режисерів обрали моральний аспект, виділили три позиції спільного і відмінного різних постанов і різних епох: ціннісні орієнтації — ідеал; позиція — умови — вибір; відповідальність — проступок — кара.

Наголосимо, що найбільш переконливого й цілісного втілення п'єси В. Винниченка набули у постановках А. Бабенко. Режисерка, застосовуючи нововведення у постановці «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», надає виставі більшого символізму та створює метафоричний образ швидкоплинності людського життя та вічності мистецтва, а п'єсу «Брехня» насичує духом відродження.

Постановки п'єс В. Винниченка наочно засвідчують, що в українській драматургії і театральному мистецтві зростає особистісне начало, а вистави набувають ознак ідеологічної драми, адже трагічний пафос постає через драму ідей. Сьогодні актуально сприймається нагальна потреба відновлювати історично перевірені обставини й ситуації, висвітлюючи об'єктивні процеси розвитку театрального мистецтва в Україні.

Список використаних джерел

- А. Г. [Головка А.]. (1921a, 20 квітня). «Брехня», п'єса В. Винниченка в 3 діях. *Вперед*.
А. Г. [Головка А.]. (1921b, 13 жовтня). «Гріх», п'єса В. Винниченка на 3 дії. *Вперед*.
Бабенко, А. (2004). «Там багато позитивної енергетики» (Інтерв'юер І. Коваль). *Кіно-Театр*, 1, 9-11.
Босий, П. (б.р.). *Спогади про виставу «Гріх»*. Особистий архів М. Сороки, м. Київ.
Веселка, С. (2003, 11 вересня). Із заньківчанського гнізда. *Поступ*.

- Веселовська, Г. І. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс.
- Вечерницький, А. [Кузьмінський О.]. (1911, 4 лютого). «Брехня» В. Винниченка. *Рада*, 3-4.
- Винниченко, В. К. (1991). *Вибрані п'єси*. Мистецтво.
- Вісич, О. А. (2019). Театральний дискурс як основа метадраматизму в п'єсах Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 30(1, ч. 2.), 26-31.
- Гринишина, М. (2012). В. Винниченко. «Брехня». В М. О. Гринишина (Ред.), *Український театр ХХ століття: Антологія вистав* (с. 67-70). Фенікс.
- Гузар-Струк, Д. (1994). Винниченкова моральна лабораторія. В В. В. Яременко & Є. В. Федоренко (Упоряд.), *Українське слово* (Кн. 1; с. 374-384). Рось.
- Гуменюк, В. І. (2001). *Сила краси: проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка*. Сімферопольська міська друкарня.
- Гурбанська, А. І. (2015). *Слово – людина – світ: Студії з літературознавства, культурології та соціальних комунікацій*. КОД.
- Гурбанська, А. І. (2020, 23 квітня). Володимир Винниченко: драматургія – театр – кіно. В *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси*, Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів, м. Київ (с. 65-70). Видавничий центр КНУКіМ.
- Жулинський, М. (1993). Володимир Винниченко (1880–1951). В В. Г. Дончик (Ред.), *Історія української літератури ХХ століття* (Кн. 1; с. 481-502). Либідь.
- Карась, А. (1992). Откуда взять трагическую развязку. *Московский наблюдатель*, 11-12, 20.
- Ковалів, Ю. І. (2001). Подія та синдром В. Винниченка в українському літературно-культурному світі. *Літературознавчі студії*, 1, 119-127.
- Костюк, Г. (1980). *Володимир Винниченко та його доба*. Українська Вільна Академія Наук.
- Костюк, Г. (1983). *У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930–1980. Сучасність*.
- Кравчук, П. (1999). Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського. *Український театр*, 4, 16-20.
- Кравчук, П. (2008). Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 8, 27-38.
- Кьєркегор, С. (1993). *Страх и трепет*. Республіка.
- Липківська, А. В. (2012). В. Винниченко. «Брехня». В М. О. Гринишина (Ред.), *Український театр ХХ століття: Антологія вистав* (с. 70-76). Фенікс.
- Лозинський, М. (1912, 5 березня). «Базар» Винниченка на сцені. *Діло*, 3-4.
- Марко, В. (б.р.). *Спогади*. Особистий архів А. Гурбанської, Київ.
- Михида, С. П. (2002). *Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Центральньо-Українське видавництво.
- Мороз, Л. З. (1994). «Сто рівноцінних правд»: *Парадокси драматургії В. Винниченка*. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
- Панченко, В. (2004). *Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості*. Твім інтер.
- Рибалко, П. (2018, 21 червня). До 100-річчя «Гріха» Винниченка. *Народне слово*, 8.
- Селіванова, В. (2001). Мистецтво як культ: інтерпретація драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» через символ жертвопринесення. *Мистецтвознавство України*, 2, 170-174.
- Сімович, В. (1911, 9 червня). «Брехня» В. Винниченка. *Діло*, 3.
- Сорока, М. В. (2016). Сценічні інтерпретації драми Винниченка «Гріх» у ХХ ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 50-60.

References

- A. H. [Holovka A.]. (1921a, April 20). "Brekhnia", Piesa V. Vynnychenka v 3 Diiakh [The Lie, a Play by V. Vynnychenko in 3 Acts]. *Vpered* [in Ukrainian].
- A. H. [Holovka A.]. (1921b, October 13). "Hrikh", Piesa V. Vynnychenka na 3 Dii. [The Sin, a Play by V. Vynnychenko in 3 Acts]. *Vpered* [in Ukrainian].
- Babenko, A. (2004). "Tam Bahato Pozytyvnoi Enerhetyky" ["There's a Lot of Positive Energy"] (Interviewer I. Koval). *Kino-Teatr [Kino Teatr Magazine]*, 1, 9-11 [in Ukrainian].
- Bosyi, P. (n.d.). *Spohady pro Vystavu "Hrikh" [Memories of the Play The Sin]*. Personal archive of M. Soroka, Kyiv [in Ukrainian].

- Hrynyshyna, M. (2012). V. Vynnychenko. "Brekhnia" [V. Vynnychenko. *The Lie*]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi Teatr XX Stolittia: Antolohiia Vystav [Ukrainian Theatre of the Twentieth Century: An Anthology of Performances]* (pp. 67-70). Feniks [in Ukrainian].
- Humeniuk, V. (2001). *Syla Krasny: Problemy Poetyky Dramaturhii Volodymyra Vynnychenka [The Power of Beauty: Issues of Poetics of Volodymyr Vynnychenko's Drama]*. Simferopol city printing house [in Ukrainian].
- Hurbanska, A. (2015). *Slovo – Liudyna – Svit: Studii z Literaturoznavstva, Kulturolohii ta Sotsialnykh Komunikatsii [Word – Man – World: Literary Studies, Cultural Studies and Social Communications]*. KOD [in Ukrainian].
- Hurbanska, A. (2020, April 23). Volodymyr Vynnychenko: Dramaturhiia – Teatr – Kino [Volodymyr Vynnychenko: Drama – Theatre – Cinema]. In *Stsenichne Mystetstvo: Tvorchy Nadbannia ta Innovatsiini Protsesy [Performing Arts: Creative Achievements and Innovation Processes]*, Proceedings of the 2nd All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (pp. 65-70). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Husar-Struk, D. (1994). Vynnychenkova Moralna Laboratoriia [Vynnychenko's Moral Laboratory]. In V. Yaremenko & Ye. Fedorenko (Comps.), *Ukrainske Slovo [Ukrainian Word]* (Vol. 1; pp. 374-384). Ros [in Ukrainian].
- Karas, A. (1992). Otkuda Vzyat' Tragicheskuyu Razvyazku [Where to Get the Tragic Denouement]. *Moskovskii Nablyudatel' [Moscow Observer]*, 11-12, 20 [in Russian].
- Kierkegaard, S. (1993). *Strakh i Trepet [Fear and Trembling]*. Respublika [in Russian].
- Kostiuk, H. (1980). *Volodymyr Vynnychenko ta Yoho Doba [Volodymyr Vynnychenko and His Time]*. Ukrainian Free Academy of Sciences [in Ukrainian].
- Kostiuk, H. (1983). *U Sviti Idei i Obraziv. Vybrane. Krytychni ta Istoryko-Literaturni Rozdumy. 1930–1980 [In the World of Ideas and Images. Favourites. Critical and Historical-Literary Reflections. 1930–1980]*. Suchasnist [in Ukrainian].
- Kovaliv, Yu. (2001). Podiia ta Syndrom V. Vynnychenka v Ukrainському Literaturno-Kulturnomu Sviti [V. Vynnychenko's Event and Syndrome in the Ukrainian Literary and Cultural World]. *Literaturoznavchi Studii [Literary Studies]*, 1, 119-127 [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (1999). Dramaturhiia V. Vynnychenka na Stseni Teatru M. Sadovskoho [V. Vynnychenko's Dramaturgy on the Stage of M. Sadovskiy's Theatre]. *Ukrainskyi Teatr [Ukrainian Theater]*, 4, 16-20 [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka u Stsenichnykh Interpretatsiakh Hnata Yury [Volodymyr Vynnychenko's Dramaturgy in Stage Interpretations by Hnat Yura]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriia Mystetstvoznavstvo [Visnyk of the Lviv University. Serie Arts]*, 8, 27-38 [in Ukrainian].
- Lozynskiy, M. (1912, March 5). "Bazar" Vynnychenka na Stseni [Vynnychenko's *Bazar* on Stage]. *Dilo*, 3-4 [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (2012). V. Vynnychenko. "Brekhnia" [V. Vynnychenko. "The Lie"]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi Teatr XX Stolittia: Antolohiia vystav [Ukrainian Theatre of the Twentieth Century: An Anthology of Performances]* (pp. 70-76). Feniks [in Ukrainian].
- Marko, V. (n.d.). *Spohady [Memoirs]*. Personal archive of A. Hurbanska, Kyiv [in Ukrainian].
- Moroz, L. (1994). "Sto Rivnotsinnykh Pravd": Paradoksy Dramaturhii V. Vynnychenka ["One Hundred Equal Truths": Paradoxes of V. Vynnychenko's Dramaturgy]. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Mykhyda, S. (2002). *Slidamy Yoho Eksperymentiv: Zmistovi Dominanty ta Poetyka Konflikty v Dramaturhii Volodymyra Vynnychenka [In the Wake of His Experiments: Semantic Dominants and the Poetics of Conflict in the Drama of Volodymyr Vynnychenko]*. Tsentralno-Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Panchenko, V. (2004). *Volodymyr Vynnychenko: Paradoksy Doli i Tvorchosti [Volodymyr Vynnychenko: Paradoxes of Destiny and Creativity]*. Tvim inter [in Ukrainian].
- Rybalko, P. (2018, June 21). Do 100-richchia "Hrikha" Vynnychenka [To the 100th Anniversary of Vynnychenko's *The Sin*]. *Narodne Slovo*, 8 [in Ukrainian].
- Selivanova, V. (2001). Mystetstvo yak Kult: Interpretatsiia Dramy V. Vynnychenka "Chorna Pantera i Bilyi Medvid" cherez Symvol Zhertvoprynesennia [Art as a Cult: Interpretation of V. Vynnychenko's Drama *The Black Panther and the Polar Bear* through the Symbol of Sacrifice]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Art Research of Ukraine]*, 2, 170-174 [in Ukrainian].
- Simovych, V. (1911, June 9). "Brekhnia" V. Vynnychenka [*The Lies* by V. Vynnychenko]. *Dilo*, 3 [in Ukrainian].
- Soroka, M. (2016). Stsenichni Interpretatsii Dramy Vynnychenka "Hrikh" u XX st. [Stage Interpretations of Vynnychenko's Drama *The Sin* in the 20th Century]. *Visnyk KNUKіM. Seriia: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 35, 50-60 [in Ukrainian].
- Vechernytskyi, A. [Kuzminskyi O.]. (1911, February 4). "Brekhnia" V. Vynnychenka [*The Lies* by V. Vynnychenko]. *Rada*, 3-4 [in Ukrainian].
- Veselka, S. (2003, September 11). Iz Zankivchanskoho Hnizda [From the Zankivchansky Nest]. *Postup* [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2010). *Ukrainskyi Teatralnyi Avanhard [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]*. Feniks [in Ukrainian].

Visych, O. (2019). *Teatralnyi Dyskurs yak Osnova Metadramatyzmu v Piesakh Volodymyra Vynnychenka* [Theatrical Discourse as a Basis of Metadrama in Plays by Volodymyr Vynnychenko]. *Vcheni Zapysky Tavriiskoho Natsionalnoho Universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka* [Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism], 30(1, 2), 26-31 [in Ukrainian].

Vynnychenko, V. (1991). *Iybrani Piesy* [Selected Plays]. Mystetstvo [in Ukrainian].

Zhulynskiy, M. (1993). Volodymyr Vynnychenko (1880–1951). In V. Donchyk (Ed.), *Istoriia Ukrainskoi Literatury XX Stolittia* [History of Ukrainian Literature of the Twentieth Century] (Vol. 1; pp. 481-502). Lybid [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 02.11.2021

**СПЕЦИФИКА
ТЕАТРАЛЬНОЇ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ
ПРОИЗВЕДЕНІЙ В. ВИННИЧЕНКО
В КОНЦЕ ХХ – НАЧАЛЕ ХХІ СТ.**

Сорока Марина Васильевна
Кандидат искусствоведения,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — рассмотреть театральную инсценировку произведений В. Винниченко в украинском театре в конце ХХ – начале ХХІ ст. Методология исследования состоит в использовании анализа, синтеза и логического обобщения. В частности, в ходе контент-анализа квантифицировали пьесы В. Винниченко и интерпретировали концептуально-художественные поиски театральных деятелей. Тематический анализ юбилейных публикаций, научных исследований и рецензий на пьесы показал значительное внимание национального театра к проблематике произведений В. Винниченко. Научная новизна заключается в анализе режиссерских воплощений пьес В. Винниченко «Черная Пантера и Белый Медведь», «Грех» и «Ложь» на украинской сцене, а также сравнение спектакля «Грех» разных эпох (Г. Юры и М. Горохова). Выводы. Выяснено, что в начале 90-х годов ХХ века пьесы В. Винниченко привлекали внимание многих украинских художников. В то же время режиссерские воплощения кое-где неожиданно удивляли. Выявлено, что богатую сценическую историю из всех произведений писателя имеют пьесы «Черная Пантера и Белый Медведь», «Грех» и «Ложь». Спектакли Г. Юры и М. Горохова по пьесе «Грех» имеют как сходные черты, так и существенно отличаются. В частности, оба режиссера за основу избрали моральный аспект, в котором выделили три позиции общего и отличного: ценностные ориентации — идеал; позиция — условия — выбор; ответственность — проступок — наказание. Отметим, что наиболее убедительное и целостное воплощение пьесы В. Винниченко приобрели в постановках А. Бабенко. Режиссер, применяя нововведения, насыщает представления символизмом и создает образ быстротечности человеческой жизни и вечности искусства. Доказано, что постановки пьес В. Винниченко наглядно свидетельствуют, что в украинской драматургии и театральном искусстве растет личностное начало, а представления приобретают признаки идеологической драмы. Сегодня актуально воспринимается неотложная потребность восстанавливать исторически правдивые обстоятельства и ситуации, освещая объективные процессы развития театрального искусства в Украине.

Ключевые слова: В. Винниченко; пьесы; режиссер; театр; культура; художественные поиски

**THE SPECIAL FEATURES
OF THE THEATRICAL DRAMATISATION
OF V. VYNNYCHENKO'S WORKS
IN THE LATE 20th AND EARLY 21st
CENTURIES**

Maryna Soroka
PhD in Art Studies,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to consider the theatrical dramatisation of V. Vynnychenko's works in the Ukrainian theatre in the late 20th – early 21st centuries. The research methodology is based on the use of analysis, synthesis, and logical generalisation. In particular, in the course of content analysis, V. Vynnychenko's plays have been quantified and the conceptual and artistic searches of theatre figures have been interpreted. The thematic analysis of the anniversary-related publications, scientific research, and reviews of plays has shown considerable attention of the Ukrainian theatre to the works of V. Vynnychenko. The scientific novelty consists in analysing the director's staging of V. Vynnychenko's plays *The Black Panther and the Polar Bear*, *The Sin*, *The Lie* on the Ukrainian stage, as well as the comparison of the play *The Sin* of different eras (H. Yura and

М. Horokhov). Conclusions. The study shows that in the early 1990s, V. Vynnychenko's plays attracted the attention of many Ukrainian artists. At the same time, sometimes the director's work was unexpectedly surprising. The study demonstrates that the plays *The Black Panther and the Polar Bear*, *The Sin*, *The Lie* have the richest history of all the writer's works. The stage plays by H. Yura and M. Horokhov based on *The Sin* have both similar features and significant differences. In particular, both directors chose the moral aspect as a basis, in which they singled out three positions of common and different: value orientations — ideal, position — conditions — choice, responsibility — wrongdoing — punishment. It should be noted that the productions of A. Babenko have the most convincing and holistic staging of V. Vynnychenko's plays. The director, applying innovations, saturates the stage plays with symbolism and creates an image of the transience of human life and the eternity of art. It is demonstrated that the productions of V. Vynnychenko's plays clearly show that the identity principle is on the rise in Ukrainian drama and theatre art, and the stage plays are acquiring the signs of an ideological drama. Today, the urgent need to restore historically true circumstances and situations is perceived as relevant, highlighting the objective development processes of theatrical art in Ukraine.

Keywords: V. Vynnychenko; plays; director; theatre; culture; artistic search



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247397

UDC 378.09:793.31(479.24)"20"

THE ROLE OF EDUCATIONAL PROCESSES IN THE FORMATION OF NEW TRENDS IN AZERBAIJAN'S FOLK STAGE DANCE IN THE BEGINNING OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

Eteri Jafarova
Doctoral Student,
ORCID: 0000-0002-4409-0605,
e-mail: eterijafarova78@gmail.com,
Baku Choreography Academy,
75 Rashid Behbudov, Baku, 1014, Azerbaijan,

The purpose of the article is to study new vector forms in training choreography using the example of the Baku Choreography Academy. The research methodology is based on the method of historicism, for the Azerbaijani folk stage dance is studied in the context of a specific historical period in the development of Azerbaijani culture. Moreover, the consideration of the activities of the Baku Choreography Academy throughout the study correlates with the processes that are taking place in modern Azerbaijan. The method of historicism makes it possible to identify trends, significant from the point of view of the historical process, in the development of Azerbaijani folk stage dance. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time, a study was undertaken of the modern functioning of the Azerbaijani folk dance art in the 21st century. The novelty is also determined by the new material used in this article. For the first time, the parameters of educational methods of Azerbaijani folk stage dance are systematically classified — specificity, stage implementation, training, cultural relationships. Conclusions. Along with the synthesis of general and specialised experience accumulated within the Baku Choreography Academy framework, other training parameters are put forward. The article emphasises the participation of the Baku Choreography Academy students in the stages of the Republic's leading theatres, forming in them the qualities of cultural and social adequacy to society and context. Special knowledge of choreography, which determines further productive activities in the dance art, is honed on the professional stage.

Keywords: education; culture; choreography; ballet; art; stage; dance; society

Introduction

Baku Choreography Academy plays an important role in developing Azerbaijani folk stage dance during the years of independence of the late 20th and early 21st centuries. At the same time, the implementation of new creative approaches to the improvement of Azerbaijani folk stage dance is determined by important factors of intensification of education. The latter is relevant because training the young generation all the features of the artistic principles of Azerbaijani folk stage dance today acquires new dimensions related to historical and cultural changes in the history of Azerbaijan in the 21st century, one of the main of which is the socialisation of creativity, which reflects the active correspondence of modern history of Azerbaijan.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time, a study was undertaken of the modern functioning of the Azerbaijani folk dance art in the 21st century. The novelty is also determined by the new material used in this article. For the first time, the parameters of educational methods of Azerbaijani folk stage dance are systematically classified — specificity, stage implementation, training, cultural relationships.

Purpose of the article

The purpose of the article is to investigate new course roadmaps in dance education under the case of Baku Choreography Academy.

The research methodology is based on the method of historicism, for the Azerbaijani folk stage dance is studied in the context of a specific historical period in the development of Azerbaijani culture. Moreover, the consideration of the activities of the Baku Choreography Academy throughout the study correlates with the processes that are taking place in modern Azerbaijan. The method of historicism makes it possible to identify trends, significant from the point of view of the historical process, in the development of Azerbaijani folk stage dance.

Main research material

Important historical factors determine the implementation of new creative approaches to improving Azerbaijani folk stage dance.

As it was said, the state's sustainable development policy has become a priority for artistic culture.

If in the 1990s, due to a difficult socio-political situation, tragic events in the history of the Azerbaijani people, choreographic art was at the level of de-intensification, then since the 21st century, the processes associated with various aspects of choreographic art have become dynamised. The decisive role belongs to the organisational support of the state.

In modern Azerbaijan, we observe active processes of information transfer. This kind of communication lies at the foundation of the sociocultural process and ensures joint life in a democratic society.

Folk dance stage art functions in the context of democratic transformations in Azerbaijan. In this aspect, we note that Azerbaijani art culture is open to world culture, for it can assimilate values of world significance.

One of the most important tasks of modern choreographic art lies in the obvious fact that one should develop the performing art and knowledge about it, the possibility of comprehending dance both practically and theoretically. The practice of modern dance art shows that to achieve effective creative results in dance art, a theoretical base is needed.

One of the modern vectors of development, ensuring both the preservation and improvement of the dance art of Azerbaijan, is the creative synthesis of eastern and western trends. The latter appear in different forms. For example, the study of the dance art of the peoples of the near and far abroad, the relationship between choreographers and dance groups, etc. In other words, in the modern development of Azerbaijani folk stage dance, both theoretical and practical knowledge is needed about the domestic dance culture and Eastern, European, and Russian artistic creativity.

In this aspect, we emphasise the creative activity of the Baku Choreography Academy, within the framework of which an information base is formed, teaching, creative and scientific activities are concentrated. On the other hand, the basis of the educational process of Choreography Academy is a strict selection, identification of talented applicants, a correct, objective assessment of their creative potential.

We will consider such issues as the participation of students in professional productions, which, of course, forms the skills of independent choreographic experience. Creative reports of the teaching staff and students are drawn up in the form of concerts and gala concerts and require maximum responsibility from the participants; contests organised within the framework of Choreography Academy, together with other creative organisations, also raise the prestige and status of choreographic art; the organisation of anniversaries of outstanding figures of this art form is not only a tribute of respect, but also a propaganda of choreographic art.

First of all, let us note the diversity of creative aspects in the activities of the Baku Choreography Academy. It includes vectors and directions that are important, both artistically and in teaching. The latter is due to the modern needs of both society and the development of choreographic art, including Azerbaijani folk stage dance.

The improvement of folk stage dance is directly related to education, with the training of young professional personnel, the initial link in the formation of a dancer.

Permanence in the educational system lies in the fact that the formation of cadres of folk stage dance is a spontaneous process because while still students, dancers actively manifest themselves on the professional stage.

Modern training at Choreography Academy is aimed at two mutually complementary processes — the formation of high professionalism and deepening the understanding of contemporary culture.

The intellectual potential is a serious basis for motivating the development of Azerbaijani folk stage dance. The expansion of knowledge in the field of national and world culture raises the status of each member of the dance group. In this sense, the role of a personality, an individual in a dance ensemble in the culture of the 21st century, acquires special significance.

Folk stage dance requires special education and vocational training. This kind of priority of Azerbaijani folk stage dance and classical dance once again emphasises the professional mastery of folk stage dance. This trend is intensifying within the educational system of the 21st century.

Naturally, the Azerbaijani folk stage dance is becoming one of the fundamental disciplines at Baku Choreography Academy. At the beginning of the 21st century, vocational training in Azerbaijani folk stage dance acquires a purposeful and systemic character, for the "language" of folk dance, multiplied by classical choreography, becomes the leading one in Azerbaijani folk stage dance.

An important aspect of teaching Azerbaijani folk stage dance at Choreography Academy is preserving the best traditions of this type of art. Concerning folk culture, preserving traditional, I would say, “fateful” samples is a necessary component in the successful functioning of Azerbaijani folk stage dance.

In the modern context, Choreography Academy has actualised the search for more dynamic and creative approaches to education. The practical component is important among these systematic, methodically verified, creative ways. Today’s educational space is expanding due to the active involvement of students in performing on the professional stage. Of course, these facts enhance the effectiveness of the general educational process. The correct guidelines in education (structure, vectors, functioning) create conditions for the formation of highly professional personnel.

In Choreography Academy, there is a practice of implementing creative learning tasks on a professional stage. Among the practical, creative tasks of the Choreography Academy is the participation of students in various programs — on the stage of the theatre, various events of the state level, in concert programs, in cultural projects, etc.

Choreography Academy students are much more actively involved in the professional creative process than before. Thus, young dancers have the opportunity to show their abilities through their participation in professional performances. Of course, the chance to perform on a professional stage is a powerful incentive for everyone to reveal their abilities.

Thus, one of the aspects of the creative process, in our opinion, a powerful incentive for the active development of Azerbaijani folk stage dance was the attraction of young personnel, students of the Baku Choreography Academy to professional stage performances. The practical activity of students, which was expressed in the possibilities of their participation as performers on professional stages, undoubtedly served as the motivation for their training in the art of choreography. Moreover, we emphasise that the participation of the students of the Academy is carried out at the level of significant performing productions. Only a shortlist of them demonstrates this thesis.

In the process of participating in professional productions, the level of professionalism increases and such important functions as the communicative function, which an artistically gifted person must follow.

The norms and rules of the profession are being mastered. At the same time, in a situation of collective interaction, it is important to educate certain parameters of this interaction.

The knowledge gained at the Baku Choreography Academy, on the one hand, is specialised; these are different sides of choreographic skill, its foundations. On the other hand, they are vast and universal, for the range of objects covers many aspects of the morphological system of arts.

As a result of the activation of the student potential of Choreography Academy, professionals are formed that are adequate to the needs of society’s culture.

So, let us note the activity of the senior teacher of the Baletmeyster Sənəti Department (Choreography), the honoured teacher of Azerbaijan.

Pulumbus Aguillua, who staged quite complex ballet performances for both performers and choreographers. For example, *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky, *Don Quixote* by L. Minkus, *The Eastern Poem* by T. Bakikhanov.

The performances were staged at the Akhundov Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theatre.

T. Bakikhanov’s *Oriental Poem* ballet was performed in 2015. And two years later, at the beginning of 2017, Pyotr Tchaikovsky’s *The Nutcracker* ballet. Let us emphasise that for the first time, the teaching and student collective took part in the birth of such a high-level ballet on the stage of the country’s leading musical theatre. And, naturally, the production directors included well-known choreographic art figures — People’s Artist Kamilla Huseynova as artistic director, professor Lyudmila Hasanova, honoured cultural worker Mayra Almaszade.

In 2017 and the next two years, masterpieces of Azerbaijani ballet art were staged — Kara Garayev’s *Seven Beauties* ballet and Afrasiab Badalbeyli’s *Maiden Tower* ballet.

Prominent Azerbaijani choreographers took part in the birth of these performances — People’s Artist of Azerbaijan Kamilla Huseynova, People’s Artist of Azerbaijan Yusif Gasimov, Honoured Artists of Azerbaijan S. Gasimova, R. Iskenderova and other teachers of the Baku Choreography Academy.

Expressive, absolutely necessary in the modern world, choreographic compositions are dedicated to the tragic pages of the history of Azerbaijan. So, in 2016, the People’s Artist of Azerbaijan Rufat Khalilzade staged a choreographic composition, which reflected the whole tragedy of bloody January 1990. In the piece, in the language of folk stage dance, he expressed the entire spectrum of the suffering of the Azerbaijani people, the destructiveness of aggression.

The Azerbaijani folk stage dance also receives new forms of embodiment in the gala concerts that have become part of the performing practice. So, in 2019, a series of gala concerts dedicated to the 80th anniversary of the Baku Choreography Academy took place in several halls — on the stage of the Azerbaijan State Song Theatre, Opera Studio of the Baku Academy of Music, and Musical Comedy Theatre.

As part of the educational process at the Baku Choreography Academy, I would say a landmark performance entitled “Leader who dedicated his life to the people” was carried out in memory of the national leader of the Azerbaijani people Heydar Aliyev. Staged in 2015 by the People’s Artist of Azerbaijan Yusif Gasimov, this choreography piece was performed based on symphonic, chamber, vocal works by Azerbaijani composers U. Hajibeyli, F. Amirov, Niyazi, T. Quliyev and others.

In 2016, within the framework of the year of multiculturalism announced by President of Azerbaijan Ilham Aliyev, a number of projects were implemented at Choreography Academy. A bright event was the presentation of the dance performance on the stage of the Azerbaijan State Musical Theatre “Azerbaydjan yurdum menim” (I washed Azerbaijan). We emphasise that the performers were students of Choreography Academy, who showed professionalism and talent.

An important event of the choreographic school of Azerbaijan was the 1st International Competition of Classical and National Dance named after I. Gamar Almaszadeh. The competition was dedicated to the 100th anniversary of the first ballerina of the East and was held as part of the anniversary events dedicated to the great ballerina.

It is noteworthy that the decree signed by the President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev emphasised the birth of Azerbaijani folk stage dance as a synthetic art, the foundation of which was laid by Gamar Almaszade.

The competition as an opportunity to determine the best performers showed that the choreographic school of Azerbaijan at the beginning of the 21st century is at a high level. The skill of its representatives was clearly demonstrated at the competition and received high marks.

The teaching priorities of the art of choreography are directly based on contemporary social demands.

It is precisely with this that the active participation of the students of the Academy in various kinds of public concerts, anniversaries, projects, competitions, etc. is connected.

Moreover, students of the Baku Choreography Academy are entrusted with such a responsible part in the Azerbaijani folk stage dance system as an independent staging of dance scenes.

Of course, for students to see their performance performed by masters-dancers with high state regalia is an active entrance to the professional level and quite powerful motivation. This practice is a new and creative initiative in the modern functioning of Azerbaijani folk stage dance.

So, at a concert dedicated to the Day of Dance, the Syuzen qızlar dance (Floating girls) was performed to the music of J. Dzhangirov, staged by a second-year student R. Hajiyev. The dance was performed by the Honoured Artist of Azerbaijan N. Ramzanova. Further, the dance “Ozyunyu tap” (Find yourself) was performed by N. Vekilova, a third-year student of the Baku Choreography Academy, as a choreographer, performer, soloist.

In this aspect, let us emphasise the cooperation of musical institutions, concert halls with the Baku Choreography Academy, which significantly expanded at the beginning of the 21st century. It is fashionable to give a lot of such examples. We also meant those cultural events that resonated in society and served as a springboard for young dancers.

In the cycle of cultural events dedicated to the 90th anniversary of the Baku Choreography Academy, we will note a concert for the Day of Dance, which took place on the stage of the Opera Studio of the Baku Academy of Music.

I must say that this kind of concert performances were organised with the participation of highly professional choreographers. Thus, this concert included an *Azerbaijani suitası* dance suite (Azerbaijani suite), staged by People’s Artist Yusif Gasimov.

The promotion of choreographic art, including the promotion of Azerbaijani folk stage dance, is an integral part of the activities of the Baku Choreographic Academy. The acquaintance of a wide audience with the history of choreography, with outstanding art workers, is organised on a professional level. Here, the desire to present all aspects of choreographic art manifests itself and evoke an emotional attitude in the audience because we are talking about the selfless work of dancers, difficulties on their creative path, dedication to their profession.

The images of legendary dancers, choreographers who have written glorious pages in the history of Azerbaijani culture have been repeatedly recreated within the walls of the Baku Choreographic Academy within the framework of various creative events.

Anniversaries of outstanding cultural workers of Azerbaijan are a remarkable tradition of the Baku Choreography Academy. Due to the specifics of the type of arts, these anniversaries turn into a tribute to the memory of famous masters and a certain link in the development of Azerbaijani folk performing arts. Such anniversaries were also held as scientific conferences, where interesting reports on the history of Azerbaijani choreography were presented. So, in November 2017, an unforgettable evening “Ustad senetkar” (Master craftsman) was organised, dedicated to the 100th anniversary of the birth of the People’s Artist of Azerbaijan, master, founder of Azerbaijani folk stage dance Alibaba Abdullayev.

An event-related to this series was also the anniversary — the 90th anniversary of the People’s Artist of Azerbaijan Boyugaga Mammadov. The “pathos” of such anniversaries, among other things, consists in the participation of such events of living legends of Azerbaijani dance art. Thus, the People’s Artist of Azerbaijan Roza Jalilova performed at the jubilee and shared her memories of B. Mammadov. Let us emphasise the participation of students in such projects of the Baku Choreography Academy. Thus, the students performed *Çobanlar* dance (Shepherds) staged by B. Mammadov in due time.

In November 2015, on the days of the 35th anniversary of the creative activity of the People’s Artist of Azerbaijan T. Muradova, famous dance groups and soloists from many countries of the world took part in the concert program as a sign of understanding of the high professional level of Azerbaijani folk stage dance.

The professionalism of Azerbaijani folk stage dance is based on classical education and the high status of choreographers. T. Muradova, People’s Artist of Azerbaijan, soloist and choreographer of the State Dance Ensemble of Azerbaijan, brought her individuality, her understanding of national choreography to the development of Azerbaijani folk stage dance.

Since 1995 T. Muradova has been a ballet master of the State Dance Ensemble of Azerbaijan. T. Muradova gave her own interpretation of folk dances, which received their filigree embodiment on the concert stage. Among them are *Naz eleme*, *Qavalla reqs*, *Vaghzalı*, *Mirzeyi*.

With the support and organisation of the Baku Choreography Academy, the First International Competition of Classical and National Dances was held. Of course, this competition served as a huge impetus to the development of national choreography, opened the way to new searches.

The holding of International festivals and competitions, in which a large number of students become participants, is a striking indicator not only of interest in the art of choreography, but also, which is especially important, a manifestation of attention to the incentives and motivations of young choreographers and dancers.

The competition was dedicated to the memory of the first ballerina of Azerbaijan, Gamar Almaszade, and was the first in terms of the breadth of the competition in the C.I.S.

Conclusions

The study of various aspects of the activities of the Baku Choreography Academy indicates that a new and significant trend in modern stage dance is the intensification of the search for, I would say, creative, more perfect ways to improve performers’ professionalism. Systematic training in this context must be combined with purposeful practical creative activity. As a result of this kind of expedient approach, it is effective to develop creative abilities and concentrate the experience of a concert performance of Azerbaijani folk stage dance.

Thus, we can say that the intensification of practical concert activity manifests itself in the fact that new traditions in the performing culture of Azerbaijani folk stage dance are created in its functioning in the educational process.

The educational process at the beginning of the 21st century is more socially oriented. Building capacity, shaping perspectives and, most importantly, building the adaptive capacity of teams.

This postulate is fully compatible with the main vectors of the Baku Choreography Academy.

Thus, based on this factual material, we can argue for one of the main directions of the pedagogical process at Choreography Academy, namely, the socialisation of learning.

References

- Aliev, G. A. (2002). *Khudozhestvennoe Tvorchestvo v Kontekste Vzaimodeistviya Kul'tur (na Materiale Khoreograficheskogo Iskusstva Azerbaidzhana)* [Artistic Creativity in the Context of Interaction of Cultures: Based on the Material of the Choreographic Art of Azerbaijan] [Doctoral Dissertation, Russian Institute of Theatre Arts GITIS] [in Russian].

- Amrakhova, A. (2015). *Nauka bez Granits: Sbornik Statei k 15-letiyu Zhurnala "Musiqi Dünyası" [Science without Borders: Collection of Articles for the 15th Anniversary of the "Musiqi Dünyası" Magazine]*. Kompozitor [in Russian].
- Asafyev, B. (1974). *O Baletе [About Ballet]*. Muzyka [in Russian].
- Briske, I. E. (2007). *Narodno-Stsenicheskii Tanets i Metodika Ego Prepodavaniya [Folk-Stage Dance and Teaching Methods]*. Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts [in Russian].
- Gusev, G. P. (2002). *Metodika Prepodavaniya Narodnogo Tantsa: Etyudy [Folk Dance Teaching Methodology: Etudes]*. Vlado [in Russian].
- Huseyli, B. (1966). *Azerbaidzhanskaya Narodnaya Tantsval'naya Muzyka [Azerbaijan Folk Dance Music]* [Abstract of PhD Dissertation, Baku Music Academy] [in Russian].
- Nasirova, K. (2005). Balet "Tysyacha i Odnа Noch" F. Amirova [Ballet "A Thousand and One Nights" by F. Amirov]. Tekhsil NPP [in Russian].
- Nepomnyashchikh, V. V. (2016). Russkaya Shkola Narodno-Stsenicheskogo Tantsa: Vozvrashchenie k Istokam [Russian School of Folk Stage Dance: a Return to the Origins]. *Molodoi Uchenyi [Young Scientist]*, 20, 788-790 [in Russian].
- Shikhlin'skaya, L. (1996). *Uzory Khoreograficheskikh Legend Azerbaidzhanskogo Baleta [Patterns of Choreographic Legends of Azerbaijani Ballet]*. Azerbaidzhan [in Russian].

The article was received by the editorial office: 23.09.2021

**РОЛЬ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ
У ФОРМУВАННІ НОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ
АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОГО НАРОДНОГО
СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ
НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Етері Джафарова
Докторантка,
Бакинська хореографічна академія,
Баку, Азербайджан

Мета статті полягає в дослідженні нових напрямків в хореографічній освіті на прикладі Бакинської хореографічної академії. Методологія дослідження спирається на метод історизму, для дослідження азербайджанського народного сценічного танцю в контексті визначеного історичного періоду розвитку азербайджанської культури. Більш того, розгляд діяльності Бакинської хореографічної академії під час дослідження корелюється з процесами, які відбуваються в сучасному Азербайджані. Метод історизму дозволяє виявити знакові з точки зору історичного процесу тенденції в розвитку азербайджанського народного сценічного танцю. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше зроблено дослідження сучасного функціонування азербайджанського народного танцювального мистецтва в ХХІ столітті. Новизна також визначається новим матеріалом, використаним в даній статті. Вперше систематично класифікуються параметри освітніх методів азербайджанського народного сценічного танцю — специфіка, сценічна реалізація, навчання, культурні взаємозв'язки. Висновки. Поряд з синтезом загального та спеціалізованого досвіду, накопиченого в рамках роботи Бакинської хореографічної академії, висуваються і інші параметри навчання. У статті підкреслюється участь студентів Бакинської хореографічної академії на сценах провідних театрів республіки, формує в них якості культурної і соціальної адекватності вимогам суспільства, контекста. Спеціальні знання хореографічного мистецтва, які обумовлюють подальшу продуктивну діяльність в рамках танцювального мистецтва, вигострюються на професійній сцені.

Ключові слова: освіта; культура; хореографія; балет; мистецтво; сцена; танець; соціум

**РОЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ПРОЦЕССОВ В ФОРМИРОВАНИИ
НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНОГО
СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА
В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА**

Этери Джафарова
Докторантка,
Бакинская хореографическая академия,
Баку, Азербайджан

Цель статьи заключается в исследовании новых направлений в хореографическом образовании на примере Бакинской хореографической академии. Методология исследования опирается на метод историзма, для исследования азербайджанского народного сценического танца в контексте определенного исторического периода развития

азербайджанской культуры. Более того, рассмотрение деятельности Бакинской хореографической академии на протяжении исследования коррелируется с процессами, которые происходят в современном Азербайджане. Метод историзма позволяет выявлять знаковые с точки зрения исторического процесса тенденции в развитии азербайджанского народного сценического танца. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринято исследование современного функционирования азербайджанского народного танцевального искусства в XXI веке. Новизна также определяется новым материалом, использованным в данной статье. Впервые систематически классифицируются параметры образовательных методов азербайджанского народного сценического танца — специфика, сценическая реализация, обучение, культурные взаимосвязи. Выводы. Наряду с синтезом общего и специализированного опыта, накопленного в рамках работы Бакинской хореографической академии, выдвигаются и другие параметры обучения. В статье подчеркивается участие студентов Бакинской Академии хореографии на сценах ведущих театров республики, формирует в них качества культурной и социальной адекватности требованиям обществу, контекста. Специальные знания хореографического искусства, которые обуславливают дальнейшую продуктивную деятельность в рамках танцевального искусства, оттачиваются на профессиональной сцене.

Ключевые слова: образование; культура; хореография; балет; искусство; сцена; танец; социум



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247398

УДК 792.82:793.324]:7.071.2(092)Кіліан

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА
ДІЯЛЬНІСТЬ ІРЖІ КИЛІАНА:
ВІД БАЛЕТНОЇ СЦЕНИ
ДО КІНОТАНЦЮ**

Ткаченко Ірина Олександрівна
Кандидат педагогічних наук,
ORCID: 0000-0002-7612-1082,
e-mail: irisha310192@gmail.com,
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка,
вул. Роменська, 87, Суми, Україна, 40002

Мета статті — висвітлити етапи балетмейстерської діяльності Іржі Кіліана та їх вплив на розвиток хореографічного мистецтва епохи постмодерну. Методологія дослідження. Аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, які застосовувалися для з'ясування стану розробленості проблеми, виявлення біографічних відомостей, характеристики балетмейстерської діяльності Іржі Кіліана; біографічний метод, який посприяв вивченню творчої діяльності балетмейстера; історико-генетичний аналіз та метод періодизації, які дозволили розглянути проблему дослідження у часовому континуумі та виокремити чотири етапи балетмейстерської діяльності хореографа-філософа, з'ясувати особливості стилю, хореографічної мови на кожному із етапів. Наукова новизна. Уперше в українському мистецтвознавстві висвітлено етапи балетмейстерської діяльності Іржі Кіліана; розкрито сутність його унікального авторського стилю; узагальнено методику та специфіку роботи митця із танцівниками власно створеної трупи при Нідерландському театрі танцю; виявлено особливості хореографічної мови Кіліана крізь призму постмодерністської епохи. Висновки. Доведено, що балетмейстерська діяльність Іржі Кіліана характеризується чотирма етапами (сюжетно-драматургічний, «чорно-білий», віддалено-ілюзійний, візуальний) та відзначається авторським стилем, експериментальним новаторством, який полягає у поділі балетної трупи за віковою категорією та участю танцівників у постановочному процесі. Постмодерністська філософсько-естетична концепція сприяє пошуку нового авторського хореографічного напрямку, який втілюється в кінотанці Іржі Кіліана. Традиційна версія балету «Кармен», представлена Кіліаном у новій трагікомічній інтерпретації, стала еталоном короткометражних хореографічних фільмів та продемонструвала широкому загалу зовсім інше трактування. Класичні взаємини та почуття між чоловіком і жінкою, які присутні в «Кармен» Бізе, Кіліан перетворює на любов жінки до автомобіля, що пояснюється буденністю постіндустріального суспільства.

Ключові слова: хореографія; постановка; балет; балетмейстер; театр танцю; хореограф-філософ; кінотанець

Вступ

Сьогодні у закладах вищої освіти України активно здійснюється підготовка фахівців із хореографії. Вибудований освітній процес передбачає як теоретичну, так і практичну підготовку. Опановуючи методику викладання та виконання класичного, народно-сценічного, сучасного танців, особливе місце у підготовці професійних хореографів посідає композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Керуючись багаторічним хореографічним надбанням та звертаючись до педагогічної, творчої діяльності видатних хореографів-балетмейстерів, майбутні фахівці з хореографії збагачують власний танцювальний потенціал, підвищують свої балетмейстерські вміння, навички й таким чином роблять особистий внесок у розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва та освіти загалом. Під таким кутом зору вбачаємо за належне знайомити учасників освітнього процесу із митцями постмодерністської епохи. Як наслідок, звертаємося до творчої діяльності одного із найвідоміших балетмейстерів світу, хореографа-філософа, новатора, експериментатора танцювального мистецтва, класика сучасної хореографії Іржі Кіліана.

У вітчизняному та зарубіжному науковому просторі окремі аспекти означеного питання частково розглянули: В. Маліновський (2018) — у публікації «Синтез класичного та постмодерн танцю як фундамент для більшого впливу ідейної та емоційної сфери вистави на глядача» дослідник охарактеризував поєднання класичного та сучасного танців у творчості відомих балетмейстерів, зокрема Іржі Кіліана; здійснила спробу дослідити філософський зміст та основні естетичні принципи балетмейстерської

діяльності Іржі Киліана С. Легка (2019) у публікації «Філософське підґрунтя творчості балетмейстера Іржі Киліана»; Е. Вакаріно (Vaccarino, 2001) у науковій розвідці «Іржі Киліан» демонструє світовий мистецький публіці не тільки біографічні дані митця, але й розкриває філософсько-естетичну концепцію, особливості хореографічної мови балетмейстера.

Аналіз останніх наукових розвідок засвідчує, що, незважаючи на активну увагу до творчості світового хореографа, проблеми балетмейстерської діяльності Іржі Киліана, зокрема основних етапів та творчої специфіки на кожному із них, є недостатньо висвітленими.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві висвітлено етапи балетмейстерської діяльності Іржі Киліана; розкрито сутність унікального авторського стилю Киліана; узагальнено методику та специфіку роботи митця із танцівниками власно створеної трупі при Нідерландському театрі танцю; виявлено особливості хореографічної мови Киліана крізь призму постмодерністської епохи.

Мета статті

Мета дослідження полягає у висвітленні етапів балетмейстерської діяльності Іржі Киліана та їх вплив на розвиток хореографічного мистецтва епохи постмодерну.

Методологія дослідження. Аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, які застосовувалися для з'ясування стану розробленості проблеми, виявлення біографічних відомостей, характеристики балетмейстерської діяльності Іржі Киліана. Біографічний метод посприяв вивченню творчої діяльності балетмейстера. Історико-генетичний аналіз та метод періодизації дозволили розглянути проблему дослідження у часовому континуумі та виокремити чотири етапи балетмейстерської діяльності хореографа-філософа, а також з'ясувати особливості стилю, хореографічної мови на кожному із етапів.

Виклад матеріалу дослідження

На основі застосування біографічного методу наукового дослідження констатуємо, що видатний танцівник, хореограф, талановитий балетмейстер, постановки якого користуються популярністю і завойовують прихильність світової публіки, народився 21 березня 1947 року в Празі. Займатися балетом Іржі Киліан розпочав з дев'ятирічного віку в стінах балетної школи при Празькому національному театрі. З 1962 року Киліан продовжив навчання в консерваторії. Зауважимо, що юний танцівник відзначався особливим хореографічним талантом, за що отримав стипендію Британської ради та був удостоєний стажуванням в Лондоні при школі Королівського балету (Конотом, 2019, с. 95).

Віртуозною технікою та виконавською майстерністю Іржі Киліана зацікавився один із найвідоміших хореографів-новаторів Німеччини, засновник трупі Штутгартського балету Джон Кранко. Саме Кранко запропонував Киліану співпрацю (посаду соліста в трупі Штутгартського балету). Доцільно наголосити, що становлення хореографічного світобачення митця відбулося в трупі Кранко, створення та професійна діяльність якої припадала на епоху модернізму і яка вирізнялася інноваційною філософською концепцією, своєрідною танцювальною естетикою.

Друга половина ХХ століття, зокрема 70-ті роки, вносять свої корективи в становлення та розвиток світового мистецтва, зокрема й хореографічного. Широкої популярності набуває зароджений ще на початку ХХ століття танець модерн. Все частіше у своїх спектаклях хореографи-постановники відмовляються від традиційних балетних форм та звертаються до вільної пластики, відтворення емоційного, душевного стану виконавців (Чепалов, 2007, с. 79).

Доведено, що філософський концепт та інноваційні танцювальні техніки в стилі модерн набувають популярності на території Німеччини та Америки. Модерність хореографічного мистецтва підтримує і Іржі Киліан, балетмейстерська діяльність якого в 70-ті роки ХХ століття пов'язана з Нідерландським театром танцю, де він очолює танцювальну трупі. Разом із артистами театру танцю Киліан створює низку постановок, детальний аналіз яких надає підстави зауважити, що провідною ознакою балетмейстерської діяльності Іржі став поділ танцівників за віковою категорією та створенням відповідного репертуару для кожної групи виконавців.

Міжнародна слава прийшла до Іржі Киліана в кінці 70-х років, коли на фестивалі в Америці (Міжнародний фестиваль Сполето в м. Чарльстон, Південна Кароліна, США) він представив публіці балет «Симфоніетта» на музику Л. Яначека. Популярність і визнання Киліану-балетмейстеру, постановнику вільних балетів приносять його шедеври, зокрема «Симфонія псалмів» (1978 р.) та «Весілляч-

ко» (1982 р.) на музику І. Стравінського, «По зарослій стежині» (1980 р.) на музику Л. Яначека, «Пасовище» (1983 р.) на музику К. Чавеса, «Дитя і чари» (1984 р.) на музику М. Равеля. Отже, можемо стверджувати, що 70-ті роки ХХ століття є «стартовим», сюжетно-драматургічним етапом у балетмейстерській діяльності Іржі Киліана. Означений етап характеризується переважно сюжетними постановками, які підпорядковуються драматургічній хореографічній побудові.

Початок 80-х років ХХ століття визначає новий, «чорно-білий», етап у творчості Іржі Киліана. Балетмейстер відмовляється від сюжетних постановок, які були актуальними на початку його кар'єри. Киліан все частіше звертається до авангарду, якому притаманні відмова від традицій та естетики класичного балету. Констатуємо, що авангардне хореографічне мистецтво було націлене на утвердження танцю модерн та поєднання його рухів із елементами джаз-танцю та класичного танцю (Іржі Киліан, 2018).

Як наслідок, результат поєднання танцювальних напрямків зумовив створення митцем власного особливого стилю, завдяки якому його стали називати хореографом-філософом. Зауважимо, що постановки Киліана, представлені широкому загалу в період 80-х років, відзначаються як філософським, так і психологічним спрямуванням, зокрема емоціями, переживаннями, почуттями. У своїх балетах, завдяки фізичним можливостям танцівників, балетмейстер досліджував усю глибину людської натури, почуттів. До того ж Киліан звертається до абстрактних опусів, де є простір, час, форма та в яких метафори перетворюються на рухи. На означеному етапі Іржі Киліан ставить балети, які об'єднує в єдину групу «Чорно-білих балетів», а саме: «Шість танців» (1986 р.) на музику В. Моцарта, «Гру закінчено» (1988 р.) на музику А. Вебера, «Падаючі ангели» (1989 р.) на музику С. Райха.

Наступний етап у творчості балетмейстера (90-ті роки ХХ століття) характеризується відмовою від авангардизму та зверненням до сюрреалізму й абстракціонізму. У Киліана змінюється філософія та естетика танцювального мистецтва загалом. Відрізняється й манера його постановок. Балетмейстер звертається до підсвідомих образів, використовує оптичні ілюзії та парадоксальне поєднання форм. Його постановки («Сарабанда» (1990 р.) на музику І. Баха, «Солодкі сни» (1990 р.) на музику А. Вебера, «Маленька смерть» (1991 р.) на музику В. Моцарта, «Місцезнаходження невідомо» (1994 р.) на музику А. Пярта, А. Вебера, С. Райха, Ч. Айвза, М. де Роо) втрачають раціональне мислення.

У 1995 році Іржі Киліан стає директором Нідерландського театру танцю. Він проводить реформаторську діяльність у трупі театру, яка показує життя танцівників у трьох вимірах, що пояснюється поділом акторів на вікові категорії. Як наслідок з'являється Нідерландський театр танцю I (молоді танцівники (17–24 роки), Нідерландський театр танцю II (основна трупа), Нідерландський театр танцю III (балетні пенсіонери від 40 років) (Vaccarino, 2001, с. 67).

Зауважимо, що на честь 35-річного ювілею Нідерландського театру танцю та 20-річного керівництва Іржі Киліаном трупою театру публіці було представлено спектакль «Арчимбольдо» (1995 р), учасниками якого й були вище зазначені три трупи Нідерландського театру танцю. До того ж спектакль демонстрував постановки хореографів-танцівників, які були артистами трупи, а також фрагменти балетів самого Киліана. Наголосимо, що в 2000 р. «Арчимбольдо» був поставлений на сцені Паризької опери під девізом самого Киліана: «Минуле — це історія, майбутнє — таємниця, сьогоднішнє — подарунок». Уже в 1999 році Киліан залишає пост артистичного директора театру. Однак до 2009 року він продовжує виконувати обов'язки балетмейстера трупи.

Одну з найуспішніших постановок Іржі Киліан здійснив на музику Дірка Хібріха. Саме в 2004 році мистецький світ побачив балет «Безсоння», участь у якому взяло лише шість танцівників трупи Киліана. Оригінальним і захопливим балетмейстерським рішенням стала завіса з білих аркушів, що перетинала сцену по діагоналі. Зауважимо, що саме завдяки такому філософсько-мистецькому задуму Киліану вдалося створити межу між вигадкою та реальністю, свідомим і несвідомим. Постановка «Безсоння» складається із шести танцювальних монологів і чотирьох дуетних номерів та представляє собою бажання, прагнення, взаємини між людьми. Аналізуючи постановку «Безсоння», доходимо думки, що Іржі Киліан, звертаючись до філософської концепції постмодернізму, вдало розкриває хореографічні нюанси та знаходить такі танцювальні рухи, які здатні висловити найдрібніші порухи душі.

Висвітлюючи творчу діяльність Киліана-балетмейстера, постановки якого викликають різноманітні емоції у публіки, доцільно зауважити, що досить часто глядачі неправильно сприймають задум хореографа-філософа. Насолоджуючись традиційними класичними балетами, які чітко демонструють за допомогою хореографічних па сюжетну лінію спектаклю, публіка, не відчуваючи філософський, естетичний підтекст кожної постановки Киліана, часто залишається байдужою до шедеврів митця. Таке несприйняття пояснюється обмеженим мистецько-філософським, естетично-культурним світоглядом сучасного молодого покоління (Шариков, 2008, с. 53).

Доцільно наголосити, що особливістю експериментально-інноваційної ідеї Киліана є поєднання елементів класичного танцю з танцем модерн та фольклорною традицією. Штучно створений балетмейстером творчий союз постійно підпорядковується філософським законам. Варто зауважити, що постановки Киліана вирізняються особливим форматом — усі його балети є мініатюрами тривалістю 15–20 хвилин.

Початок XXI століття характеризується не тільки новим тисячоліттям, а й новим світобаченням, іншою культурою, ідеологією. Виникнення нових мистецьких видів, жанрів, напрямків, навіяних постмодерністською епохою, спричиняють трансформацію хореографічного мистецтва. Задля розширення та збагачення танцювальної культури балетмейстери, працюючи із трупю артистів, звертаються до камери. Як наслідок, Іржі Киліан, будучи ініціатором хореографічного кінометражу, долучається до відеоформату, щоб висловити універсальність художньої мови за допомогою танцю (кінотанцювальний етап балетмейстерської діяльності Іржі Киліана) (Бернадська, 2013, с. 80).

Один із найвідоміших короткометражних хореографічних фільмів Іржі Киліан представив у 2006 році. Знаменита опера Жоржа Бізе «Кармен» постала в новій трагікомічній інтерпретації. Знятий в просторі зруйнованої бурею чеської вугільної шахти танцювальний фільм набуває радикальної і водночас витонченої, з гумором інтерпретації. Киліанська Кармен — жінка поважного віку, яка разом зі своїми спільниками мешкає на звалищі старих автомобілів. Вважаємо, що саме завдяки означеній ідеї Киліан намагається обіграти назву новели, розповісти непросту історію взаємозв'язку людини із машиною, який склався в постіндустріальному суспільстві.

Зауважимо, що любов і пристрасть головної героїні хореографічної короткометражки — це не любов до чоловіка, а любов до машини. Основною сюжетною лінією постановки стає тема мрії. Наголошено, що класична версія «Кармен» демонструє прагнення Хосе вбити Кармен. Образ, принижене самолюбство чоловіка стали реакцією на відмову героїні. Киліан наділяє Кармен незалежним, самореалізованим образом. Героїня тричі воскресає з мертвих після низки автокатастроф. У фіналі вона їде в блакитну далечінь на машині своєї мрії.

На нашу думку, застосування елементів кінематографа в хореографії надає можливість зафіксувати й передати творчий досвід як окрему частину пам'яті митця. Аналізуючи постановки Іржі Киліана, ми доходимо висновку, що для балетмейстера пам'ять є чимось нематеріальним, віртуальним, а її обсяг пов'язаний з часом, що перебуває в прискореному або уповільненому русі. У своїх роботах Киліан демонструє гру зі швидкістю, динамікою. Його хореографія, крім акробатичних дуетів, насичена плавністю, оригінальністю, грацією.

Пошук нових засобів, збагачення лексичного фонду завжди мали позитивне значення для розвитку мистецтва в цілому. Іржі Киліан оживляє відносини між танцем і кінематографом. Він не виконує танець на камеру, який знятий з однієї точки. Хореограф оживляє нову візуальну поетику й відкриває хореографічному світу інноваційну конструкцію передачі танцювального матеріалу через відео. Комічні, поетичні, вишукані й стрімкі образи балетмейстер розкриває через сюрреалістичні історії, які насправді є проєкціями людського мислення.

Висновки

У статті висвітлено основні етапи балетмейстерської діяльності Іржі Киліана, зокрема сюжетно-драматургічний (70-ті рр. XX ст. — звернення митця до сюжетних постановок, дотримання в балетах драматургічної побудови танцю); «чорно-білий» (80-ті рр. XX ст. — відмова від сюжетних постановок, наповнення останніх філософським та психологічним аспектом); віддалено-ілюзійний (90-ті рр. XX ст. — звернення до підсвідомих образів, використання оптичних ілюзій, парадоксального поєднання форм); візуальний (поч. XXI ст.; звернення до короткометражних хореографічних фільмів).

Доведено, що Іржі Киліан, один із основоположників філософської концепції хореографічного мистецтва, звертаючись до різноманітних мистецьких течій (авангардизм, сюрреалізм, абстракціонізм) відтворює у своїх постановках реалію художнього життя означеного часу. Відмовившись від канонів класичного танцю, хореограф-філософ, експериментатор танцювального мистецтва створив свій унікальний авторський стиль та власну методику роботи із артистами-танцівниками. Остання полягає в тому, що всі учасники трупи Киліана беруть участь у творчому постановочному процесі. Саме досвід танцівників, їхнє світобачення збагачують хореографічне мистецтво, а тренувальний процес стає цікавішим, ефективнішим.

Встановлено, що хореографічне мистецтво постмодерністської епохи підштовхнуло Кіліана до пошуку нової мови, зокрема до короткометражних хореографічних фільмів. Трансформована класична версія «Кармен» стала взірцем нового напрямку в хореографічному мистецтві — кінотанець Іржі Кіліана.

Проведена наукова розвідка не вичерпує всіх аспектів досліджуваної проблеми й засвідчує необхідність її подальшого розроблення за такими перспективними напрямами, як вивчення досвіду балетмейстерської діяльності європейських та американських хореографів, висвітлення стилістичних особливостей сучасних постановок, дослідження перформансу як форми танцю епохи постмодерн.

Список використаних джерел

- Бернадська, Д. (2013). Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 7, 78-86.
- Іржи Кіліан. (2018). Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kylian.html>
- Конотом, І. (2019). Киноракурс хореографії Іржи Кіліана. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 5, 94-106.
- Легка, С. (2019). Філософське підґрунтя творчості балетмейстера Іржи Кіліана. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 10, 22-26.
- Маліновський, В. (2018). Синтез класичного та постмодерн танцю як фундамент для більшого впливу ідейної та емоційної сфери вистави на глядача. *Молодий вчений*, 5(57), 144-146.
- Чепалов, О. (2007). *Хореографічний театр західної Європи ХХ ст.* ХДАК.
- Шари́ков, Д. (2008). *Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види.* Видавець В. Карпенко.
- Vaccarino, E. (2001). *Jiri Kylian.* L'Epos.

References

- Bernadska, D. (2013). Suchasna Khoreohrafiia v Konteksti Syntezu Mystetstv [Contemporary Choreography in the Context of Arts Synthesis]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk [Humanities Science Current Issues]*, 7, 78-86 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichnyi Teatr Zakhidnoi Yevropy XX st. [Choreographic Theatre of Western Europe of the Twentieth Century]*. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Jiri Kylian. (2018). Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kylian.html> [in Russian].
- Konotom, I. (2019). Kinorakurs Khoreografii Irzhy Kiliana [Film Perspective Choreography by Jiri Kylian]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 5, 94-106 [in Russian].
- Legka, S. (2019). Filosofske Pidgruntia Tvorchosti Baletmeistera Irzhy Kiliana [The Philosophical Basis of Creativity of Balletmaster Jiří Kylián]. *Aktualni Pytannia Mystetskoï Pedagogiky [Current Issues of Art Pedagogy]*, 10, 22-26 [in Ukrainian].
- Malinovskyi, V. (2018). Syntez Klasychnoho ta Postmodern Tantsiu yak Fundament dlia Bilshoho Vplyvu Ideinoi ta Emotsiinoi Sfery Vystavy na Hliadacha [Synthesis of Classical and Postmodern Dance as a Foundation for Greater Influence of the Ideological and Emotional Sphere of the Performance on the Viewer]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 5(57), 144-146 [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2008). *Klasyfikatsiia Suchasnoi Khoreografii: Napriamy, Styli, Vydy [Classification of Modern Choreography: Directions, Styles, Types]*. Vydavets V. Karpenko [in Ukrainian].
- Vaccarino, E. (2001). *Jiri Kylian.* L'Epos [in Italian].

Стаття надійшла до редакції: 27.10.2021

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИРЖИ КИЛИАНА:
ОТ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ
ДО КИНОТАНЦА**

Ткаченко Ирина Александровна
*Кандидат педагогических наук,
Сумской государственной педагогической университет
имени А. С. Макаренко,
Сумы, Украина*

Цель статьи — осветить этапы балетмейстерской деятельности Иржи Килиана и их влияние на развитие хореографического искусства эпохи постмодерн. Методология исследования. Анализ, синтез, обобщение, систематизация, которые применялись для выяснения состояния разработанности проблемы, выявленные биографических сведений, характеристики балетмейстерской деятельности Иржи Килиана; биографический метод, который помог изучению творческой деятельности балетмейстера; историко-генетический анализ и метод периодизации, которые позволили рассмотреть проблему исследования во временном континууме и выделить четыре этапа балетмейстерской деятельности хореографа-философа и выяснить особенности стиля, хореографический язык на каждом из этапов. Научная новизна. Впервые в украинском искусствоведении освещены этапы балетмейстерской деятельности Иржи Килиана; раскрыта сущность уникального авторского стиля Килиана; обобщенно методика и специфику работы художника с танцовщиками собственно созданной труппы при Нидерландском театре танца; выявлены особенности хореографического языка Килиана сквозь призму постмодернистской эпохи. Выводы. Доказано, что балетмейстерская деятельность Иржи Килиана характеризуется четырьмя этапами (сюжетно-драматургический, «черно-белый», отдаленно-иллюзионный, визуальный) и отмечается авторским стилем, экспериментальным новаторством, который заключается в разделении балетной труппы по возрастной категории и участием танцовщиков в постановочном процессе. Постмодернистская философско-эстетическая концепция приводит к поиску нового авторского хореографического направления и воплощается в кинотанце Иржи Килиана. Традиционная версия «Кармен», представленная Килианом в новой трагикомической интерпретации, стала эталоном короткометражных хореографических фильмов и продемонстрировала широкой публике совсем иную трактовку. Классические взаимоотношения и чувства между мужчиной и женщиной, которые присутствуют в «Кармен» Бизе, Килиан превращает в любовь женщины к автомобилю, что объясняется обыденностью постиндустриального общества.

Ключевые слова: хореография; постановка; балет; балетмейстер; театр танца; хореограф-философ; кинотанец

**JIŘÍ KYLIÁN'S
CHOREOGRAPHIC WORK:
FROM THE BALLET STAGE
TO THE CINEMA DANCE**

Iryna Tkachenko
*PhD in Education,
Sumy State A.S. Makarenko Pedagogical University,
Sumy, Ukraine*

The purpose of the article is to highlight the stages of Jiří Kylián's work as a ballet master and their influence on the development of postmodern choreographic art. Research methodology. Analysis, synthesis, generalisation, systematisation were applied to determine the current state of the issue, highlight the biographical data and characteristics of Jiří Kylián's choreographic activity; the use of the biographical method contributed to the study of the choreographer's creative activity; the historical and genetic analysis, and the method of periodisation allowed us to consider the issue in the time continuum and highlight four stages of the choreographic activity of the ballet master-philosopher and find out the features of the style, choreographic language at each stage. Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art studies, the stages of Jiří Kylián's choreographic activity are described; the essence of his unique author's style is revealed; the methodology and special features of the artist's work with dancers of the troupe he created at the Netherlands Dance Theatre are summarised; the features of Kylián's choreographic language are shown through the prism of the postmodern era. Conclusions. The article demonstrates that the choreographic activity of Jiří Kylián is characterised by four stages (plot-dramatic, "black-and-white", remotely illusory, visual) and is marked by the author's style, experimental innovation, which consists in dividing the ballet troupe by age category and the participation of dancers in the staging process. The postmodern philosophical and aesthetic concept contributes to the search for a new choreographic direction, which is embodied in Jiří Kylián's cinema dance. The traditional version of the ballet Carmen presented by Kylián in a new tragicomic interpretation became the standard of short choreographic films and presented a completely different interpretation to the general public. Kylián transforms the classic relationships and feelings between a man and a woman that are present in Bizet's Carmen into a woman's love for the car, which is explained by the everyday life of the post-industrial society.

Keywords: choreography; staging; ballet; ballet master; dance theatre; choreographer-philosopher; cinema dance



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247399

УДК 7.038:[7.05:72]

**МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ
НЕОПЛАСТИЦИЗМУ НА ПРИКЛАДІ
ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ТОМАСА ГЕРРІТА РІТВЕЛЬДА**Вергунова Наталія Сергіївна^{1а},
Вергунов Сергій Віталійович^{2а}¹Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-8470-7956,
e-mail: n.vergunova@gmail.com,²Кандидат мистецтвознавства, доцент, професор,
ORCID: 0000-0003-2603-9782,
e-mail: s.vergunov@gmail.com,^аХарківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, Україна, 61002

Мета статті — розкрити міждисциплінарний потенціал неопластицизму в контексті дослідження проєктної діяльності одного з яскравих представників групи «Де Стил» Томаса Герріта Рітвельда. Для вивчення стану досліджуваної проблеми були використані наступні методи: комплексного історико-культурного і стилістичного аналізу, що дозволив осмислити проєктну діяльність Т. Г. Рітвельда в контексті фактичних соціальних та культурних тенденцій розвитку європейського суспільства того часу; хронологічного аналізу і синтезу — для узагальнення історико-культурних завдань і мистецьких трансформацій у проєктній діяльності Т. Г. Рітвельда; аналітично-систематичний — для систематизації результатів дослідження проблеми. Наукова новизна роботи полягає у розкритті міждисциплінарного характеру течії неопластицизму, висвітленні основних віх цього багатозначного розвитку в розрізі проєктної діяльності Томаса Герріта Рітвельда, оскільки саме цей аспект є недостатньо розкритим в навчальній та професійній літературі з дизайну. Висновки. Трансформація неопластицизму в міждисциплінарний була неможлива без проєктної діяльності Томаса Герріта Рітвельда, який одним із перших перетворив образотворчі якості неопластицизму в тривимірні, що проявилось в безлічі його новаторських об'єктів дизайну та архітектурних споруджень. Починаючи з будинку Трус Шредер в 1924 році та впродовж всієї проєктної діяльності Г. Рітвельд експериментував з матеріалами, конструкціями та технологіями, розроблюючи індивідуальні проєктні рішення під кожний окремий випадок в об'єктах дизайну та архітектури. Щодо візуального сприйняття цих об'єктів, то в них графічна виразність неопластицизму знайшла нове тривимірне відображення. Додавання глибини, перспективи та різних площин розкриття перетворило неопластичне мистецтво в неопластичний дизайн та архітектуру. Навіть сьогодні ці проєкти, а деякі з них майже сторічної давнини, все ще мають сучасний вигляд та новаторське значення, що надихає митців із різних країн та різних творчих галузей доповнювати здобутки проєктно-художньої культури власними «неопластичними» розробками.

Ключові слова: неопластицизм; «Де Стил»; будинок Трус Шредер; Академія Герріта Рітвельда; дизайн; архітектура

Вступ

Томас Герріт Рітвельд є одним із яскравих представників течії неопластицизму, що формувалася в архітектурі, живописі та інших видах мистецтва. Саме Т. Г. Рітвельд найбільше сприяв поширенню неопластицизму як міждисциплінарного напрямку, з відповідною трансформацією двовимірних образотворчих якостей цієї течії в тривимірний світ дизайну та архітектури, що відображено в проєктній діяльності різних років голландського митця. Принципи й положення неопластицизму і досі виявляються в предметах сучасного світового дизайну та архітектури, тому властиві йому особливості становлять інтерес для вивчення в контексті професійної творчої діяльності.

Аналіз останніх джерел і публікацій. В загальнотеоретичному осмисленні робота спирається на теоретичні праці А. Іконнікова (2002), що аналізував діяльність представників групи «Де Стил», знаходячи прояви неопластицизму в світовій практиці архітектури; Л. Бхаскаран (2006), що розглядає стилі та напрямки в сучасному мистецтві і архітектурі, зокрема неопластицизм, та в роботах М. Вайта (White, 2003), М. Спікса та Г. Хеддерса (Speaks & Hadders, 1999).

Проектна діяльність Т. Г. Рітвельда розглядається переважно у спеціалізованій літературі видавництва Академії Герріта Рітвельда, проте містить фрагментарну інформацію про деякі об'єкти голландського митця. Спроба проаналізувати прояви неопластицизму в об'єктах дизайну й архітектури зроблена у публікації Р. Недоступова (2008), проте представлений матеріал є переважно оглядовим і комплексно не розкриває впливу художньо-образних особливостей цього напрямку в предметній культурі на сучасному етапі.

Наукова новизна статті полягає в комплексному дослідженні джерел, що розкривають вплив неопластицизму на проектно-художню культуру кінця ХХ – початку ХХІ ст.; висвітлено основні віхи міждисциплінарного розвитку неопластицизму в розрізі проектно-діяльності Томаса Герріта Рітвельда, оскільки саме цей аспект є недостатньо розкритим в навчальній та професійній літературі з дизайну.

Мета статті

Мета статті — дослідити проектну діяльність одного з яскравих представників групи «Де Стил» Томаса Герріта Рітвельда. Для вивчення стану досліджуваної проблеми були використані наступні методи: комплексного історико-культурного і стилістичного аналізу, що дозволив осмислити проектну діяльність Т. Г. Рітвельда в контексті фактичних соціальних та культурних тенденцій розвитку європейського суспільства того часу; хронологічного аналізу і синтезу — для узагальнення історико-культурних завдань і мистецьких трансформацій у проектній діяльності Т. Г. Рітвельда; аналітично-систематичний — для систематизації результатів дослідження проблеми.

Виклад матеріалу дослідження

Томас Герріт Рітвельд (Gerrit Thomas Rietveld) народився 24 червня 1888 року в місті Утрехт (Нідерланди). Маленьким хлопчиком навчався на тесляра в меблевій майстерні свого батька, де вперше взяв у руки різець і освоїв різні методи і прийоми у виготовленні меблів, підкріпивши їх багаторічною практикою. Робота тесляра приваблювала Г. Рітвельда, але простого копіювання класичних меблевих об'єктів було недостатньо для майбутнього дизайнера, тому до 1911 року він працював креслярем в майстерні золотих виробів Керола Біджіра (Carel Begger) та відвідував курси в Музеї мистецтва та ремесел в Утрехті (The Utrecht Museum for Arts and Crafts). Його викладачем був архітектор П. Дж. С. Клаархамер (P. C. Klaarhamer), який познайомив юного Рітвельда з останніми нововведеннями в сфері архітектури того часу.

У 1911 році Г. Рітвельд відкрив свою власну столярну майстерню, що проіснувала 8 років, в якій, зокрема, в 1917 році був створений всесвітньо відомий «Червоно-синій стілець» (Red and Blue Chair). До речі, спочатку стілець був просто дерев'яним, що підтверджує фотографія, датована 1917 роком, де Г. Рітвельд зображений сидячим на цьому стільці, дерев'яна структура якого чітко видно, перед дверима майстерні зі своїми учнями (Рис. 1). Серед інших об'єктів, виготовлених в тій майстерні, складні функціональні меблі — «Буфет» (Buffet), спроектовані в 1919 році. Отже Г. Рітвельд, як майбутній дизайнер меблів, в своїй майстерні проводив безліч експериментів, бо виготовляв не тільки класичні столи і стільці для ювелірної майстерні К. Біджіра, але й копіював меблеву фурнітуру, спроектовану американським архітектором Френком Ллойдом Райтом (Frank Lloyd Wright) для одного зі своїх клієнтів, який згодом познайомив Рітвельда з датським архітектором Робертом ван Хоффом (Robert van Hoff). У свою чергу Р. ван Хофф, будучи представником об'єднання «Де Стил», звів Г. Рітвельда з архітектором Тео ван Дусбург (Theo Van Doesburg), одним із засновників і ідеологом цього напрямку.

Проектна діяльність та ідеали групи «Де Стил» значно вплинула на подальшу творчість Г. Рітвельда, а його першим наставником в ті часи був П. Клаархамер, який ввів молодого майбутнього дизайнера та архітектора в сферу мистецтва. Знайомство з творчими особистостями Робертом ван Хоффом і Тео ван Дусбургом також не залишило Г. Рітвельда байдужим і «Червоно-синій стілець» був доопрацьований і набув свого остаточного вигляду. Рітвельд приєднався до групи «Де Стил» у 1919 році, продовжуючи проектувати меблі, ескізи яких часто публікувалися в номерах періодичної преси з творчою специфікою. І хоча всі ці публікації представляли Г. Рітвельда на передовій план міжнародного авангарду в дизайні та архітектурі, вони все ж не приносили йому добре оплачуваних замовлень, серед його нечисленних замовників були в основному друзі і кілька прогресивних ентузіастів Утрехта, а саме архітектор Пітт Елінг (Piet Elling), інженери Д. Меронієр (J. H. Maronier) і Х. Шеллінг (H. G. J. Schelling), що працювали на Датську залізничну компанію (Dutch Railway Company), штаб-квартира якої знаходилася в Нідерландах.



Рисунок 1. Рітвельд Г. Майстерня. 1917. Фото з архіву Вергунова С. В.
Figure 1. Rietveld G. Workshop. 1917. S. Verhunov's library photo

Першим проектом Г. Рітвельда в архітектурній галузі був фасад ювелірного салону в Утрехті, замовником якого став брат Керола Біджіра. Від його колег Герріту надійшло кілька пропозицій по реконструкції будівель, що належали асоціації ювелірів, виробникам срібних і золотих виробів. Проте саме будинок Трус Шредер (Truus Schroder-Schrader), спроектований в 1924 році, на думку багатьох дослідників є найбільш вдалим архітектурним проектом всієї творчої діяльності Герріта Рітвельда. Відповідно до публікації ЮНЕСКО (UNESCO) в списку Світової Спадщини (World Heritage) вказано, що цей будинок є «...важливим і унікальним символом історії Західної архітектури, шедевром творчого потенціалу людини» (Zijl, 2001, с. 20; UNESCO, 2000).

Герріт Рітвельд і Трус Шредер познайомилися в 1917 році через чоловіка мадам Шредер — Фрітца Шредера (Frits Schröder), юриста за фахом. Саме тоді мадам Шредер зіткнулася з творчістю Рітвельда, його індивідуальністю і багатогранністю характеру. Смерть чоловіка в 1923 році змусила її з дітьми переїхати в нове, більш маленьке житло. Тоді, на її прохання, Г. Рітвельдом був спроектований будинок Трус Шредер (The Schröder House), понині всесвітньо відомий пам'ятник архітектури (Рис. 2).

Якщо врахувати, що в контексті того часу Утрехт — типове купецьке місто, а район, в якому було побудовано споруду, знаходиться на його околиці, то можна тільки уявити, якою перлиною з точки зору сучасної архітектури був будинок Шредер по відношенню до схожих один на одну домівок. Вся житлова архітектура того часу була представлена вертикальними, двоповерховими, як правило на три вікна по фасаду, будинками з високим трикутним дахом і зубчастим обрамленням вгорі. У всій цій єдиній і загальній схожості, коли будинки стоять впритул, тому вікна розташовані тільки на їх фасадах, така «Міська Вілла» (Urban Villa), як називав своє творіння Г. Рітвельд, різко виділяється і привертає увагу оточуючих.



Рисунок 2. Рітвельд Г. Будинок Трус Шредер. 1924. Фото Вергунова С. В.
Figure 2. Rietveld G. Truus Schroder-Schrader House. 1924. Photo by S. Verhunov

Трус Шредер багато в чому допомагала і протегувала тоді ще маловідомого архітектора Рітвельда, але її ставлення до власного будинку було неоднозначним, про що свідчать її спогади: «Звичайно Рітвельд придумав і спроектував дуже милий будинок, але він жодним чином мене не приваблював. Пам'ятаю, я важко дивилася на планування, намагаючись зрозуміти, як жити в цьому будинку, які почуття і емоції це викличе...» (Zijl, 2001, с. 23). Мадам Шредер все ж таки зважилася на ризиковане проєктне рішення для власного будинку, хоча, як шановна представниця вищого суспільства, розуміла, що це новаторське рішення може визвати неприязнь з боку соціуму, особливо тих людей, які живуть в окрузі, і які не зрозуміють, як серед цих класичних будинків, побудованих за однаковим планом і однаковим зовнішнім виглядом, може з'явитися ця незрозуміла «коробка». Тим не менш, до 1924 року будинок був остаточно побудований і мадам Шредер з дітьми оселилися в ньому.

Авторам статті, під час робочого візиту до Нідерландів у 2007 році, довелося побувати в Утрехті та відчутти атмосферу 20-х років минулого століття. Проте на екскурсії в будинку Шредер з'явилося відчуття зовсім іншого часового проміжку, сучасного за змістом, але давнього за виконанням. На першому поверсі розташовані кухня, обідня і вітальня, об'єднані в одну зону, а також кабінет і майстерня, яка до 1933 року служила офісом Рітвельда, спальня домогосподарки і комора. Спальні дітей, а їх у Трус Шредер було троє, знаходяться на другому поверсі. Завдяки новаторському на той час прийому Г. Рітвельда стіни на другому поверсі трансформувалися і пересувалися, що дозволяло днем звільнити простір для дитячих ігор, а вночі створювало кожному свій особистий простір. При повному розподілі другий поверх складається з трьох спалень, ванної і вітальні.

Ще один не менш інноваційний прийом Рітвельда полягає в трансформації двох вікон, що складають кут будинку. А саме, обидва вікна, перше розміром метр на півтора, друге метр на 0,3 метра, розташовані перпендикулярно один до одного, повністю відкриваються, утворюючи цілісний кутовий простір. Для досягнення цього Г. Рітвельдом була розроблена спеціальна кутова консольна конструкція, що незвичайним чином забезпечувала гарний вид з вікна на навколишню природу (Kurita, 2005, с. 31). Система освітлення також пронизана інноваційністю, зокрема підвісний світильник, що складається з ламп-прототипів люмінесцентних, розташованих за принципом «просторового хреста» (Рис. 3а). Розробка цього об'єкту дизайну датується 1920 роком, в той час як в масове користування лампи такого типу надійшли лише в 30-ті роки XIX століття. Цей принцип успішно використовується і сьогодні, зокрема в світильнику «Orion» естонської фірми «Romatti», спроектованому в 2016 році (Рис. 3б).



Рисунок 3. а) Рітвельд Г. Освітлення 1920-ті роки.

Джерело: (<http://snap-dragon.com/PMHollandDS.html>)

б) Світильник «Orion». Фірма «Romatti». 2016.

Джерело: (<https://romatti.ru/catalog/ppodvesnoy-svetilnik-orion-globe-by-romatti.html>)

Figure 3. a) Rietveld G. Lighting 1920s. Source: (<http://snap-dragon.com/PMHollandDS.html>)

b) «Orion» lamp. Firm «Romatti». 2016. Source: (<https://romatti.ru/catalog/ppodvesnoy-svetilnik-orion-globe-by-romatti.html>)

У проєкті будинку Шредер Г. Рітвельд по-новому підійшов до проєктування предметно-просторового середовища. Використання ефектної колірної гами, вдосконаленої меблевої фурнітури, різних

приспосовань і пристроїв для «функціонування» будинку, можливості його зонування та налаштування під потреби мадам Шредер та її дітей, все це придало його архітектурі новий, ні на що не схожий вигляд. Слід відзначити, що багато людей того часу спершу просто не зрозуміли ідей і нововведень Г. Рітвельда, адже цим новаторським рішенням він на багато десятиліть випередив свою епоху. Трус Шредер та її сім'я ще якийсь стикалися з нерозумінням оточуючих. Так, представник Утрехтського музею під час екскурсії приміщеннями будинку Шредер розповіла про те, як з дітей мадам Шредер глузували в школі за те, що вони «сплять в трунах», оскільки їх ліжка не мали різьбленого декору і були пофарбовані в чорний колір. Тоді Г. Рітвельд, керуючись своїм неординарним мисленням, змінив образність сприйняття ліжок, додавши нові геометричні елементи.

Це був перший масштабний проєкт, в якому двовимірність неопластицизму та закладені Пітом Мондріаном головні принципи прямих перпендикулярних ліній та сполучення основних кольорів трансформувалися в тривимірне предметно-просторове середовище. Окрім візуального ефекту, конструкції будинку притаманна інтерактивність, можливість змінювати простір, перетворювати його згідно потреб користувача, що на початку XIX століття було дійсно революційним проєктним рішенням.

Після завершення будівництва будинку мадам Шредер, Г. Рітвельд займався новими проєктами в дизайні та архітектурі. Його клієнтами були люди з культурної еліти, а також родичі, друзі та знайомі Трус Шредер. Серед об'єктів дизайну, спроектованих в той час можна виділити журнальний столик (Divan table, 1923), дитячу тачку (Child's Wheelbarrow, 1923), настільну лампу (Tablelamp, 1925) та інші (Рис. 4).

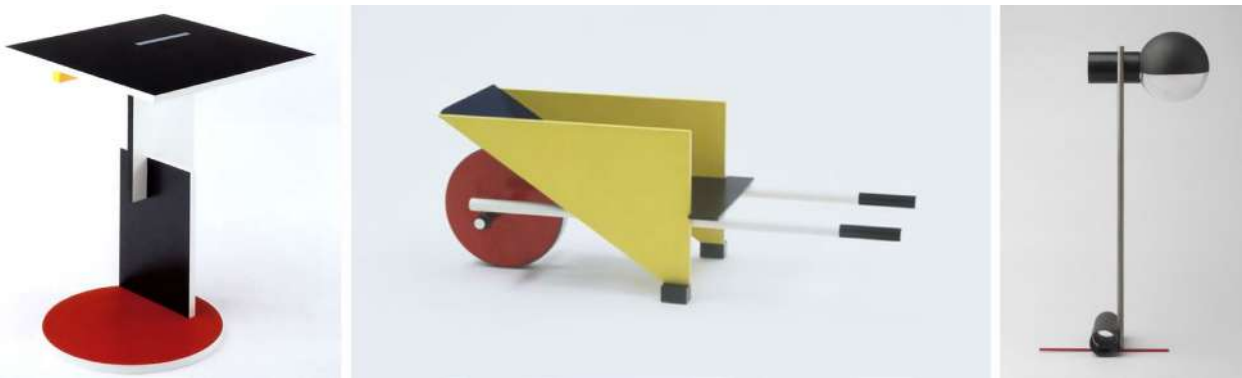


Рисунок 4. Рітвельд Г. Журнальний столик, 1923. Дитяча тачка, 1923. Настільна лампа, 1925

Джерело: (https://www.stockist.cz/designer/gerrit-rietveld/designer_gerrit-rietveld/)

Figure 4. Rietveld G. Divan table, 1923. Child's Wheelbarrow, 1923. Tablelamp, 1925

Source: (https://www.stockist.cz/designer/gerrit-rietveld/designer_gerrit-rietveld/)

Також багату часу він приділяв розробці архітектурних об'єктів. «Будинок-гараж» (Garage Dwelling), спроектований в 1927 році на замовлення доктора Ван дер Вуста де Вріє (Van der Vurst de Vries), є прикладом різноманітності творчої діяльності Рітвельда, його неординарного мислення і індивідуального підходу до поставленої проєктної проблеми. Адже будинок призначався для шофера доктора де Вріє, відповідно Г. Рітвельд, враховуючи функціональне призначення і професію майбутнього мешканця, з'єднав гараж з житловим приміщенням. Таким чином автомобіль як основний «інструмент» професійної діяльності шофера завжди був поруч, готовий до експлуатації. І знову Г. Рітвельд виступив як новатор, оскільки в ті часи гаражі будувалися окремо розташованими спорудами або перебували у веденні автотранспортних колон, пожежних і військових частин.

В основі конструкції цієї будівлі знаходяться порожнисті, металеві опори у вигляді квадратних труб, згодом заповнені бетоном. Зовнішня поверхня будівлі облицьована бетонними панелями метр на три, що мають рельєфну поверхню із декорованими горизонтальними смугами. При будівництві даної споруди Рітвельд застосував один з прогресивних методів, сьогодні умовно званий «моноліт-цегла», в основі якого лежить принцип з'єднання жорсткого монолітного бетонного каркасу із зовнішніми цегляними стінами. Багато сучасних будинків, в тому числі в Харкові, будуються за цим принципом. Весь цокольний поверх займає гараж, над ним, на житловому поверсі розташовані дві спальні, маленька ванна кімната і простора вітальня з кухнею. Проєкт «Будинку-гаражу» був представлений на виставці в музеї Стейделік (Stedelijk Museum) в Амстердамі в 1928 році, де Г. Рітвельд назвав цю архітектурну споруду: «перевірочним випробуванням для індустріалізації в будівельній промисловості» (Zijl, 2001, с. 14).

У 1930-х роках Г. Рітвельд активно займався будівництвом громадських житлових комплексів. До проєктів такого типу відносяться «Four dwellings» (1930-1935), «Row of four homes. Erasmuslaan 9» (1931), «Row of four houses» (1931-1932). Для такого роду архітектурних споруд він розробив так звану «серцевину житла», що включала в себе вертикально кручені сходи, кухню, ванну кімнату та інші служби першої необхідності. Відповідно до його концепції такі «серцевини» були попередньо заготовленою частиною конструкції, в той час як житлові зони і спальні добудовувалися пізніше, а їх кількість регулювалася і змінювалося при необхідності.

Також проєкт «Ряд з чотирьох будинків» цікавий ще й тим, що після закінчення будівництва в жовтні 1931 року, він був відкритий для загального відвідування і потенційних майбутніх покупців квартир. Деякі інтер'єри послужили виставковою експозицією меблів, світильників та інших аксесуарів, раніше спроектованих Рітвельдом. Серед представлених об'єктів «Вітрина» (Showcase, 1926), «Стілець з металевих гнутих труб» (Bent metal tube upright chair, 1927-1930), «Крісло з гнутої металеві труби» (Bent metal tube armchair, 1927-1930), «Крісло» (Armchair, 1928-1931), «Стілець з регульованою спинкою» (Upright chair with adjustable back, 1928-1931), «Книжкова полиця» (Bookcase, 1930), «Парта» (Desk, 1931), «Тахта» (Daybed, 1931) та інші предмети.

Проте найбільш масштабна трансформація неопластицизму в площину архітектури та дизайну притаманна Інституту Мистецтва і Ремесел в Амстердамі, (Institute of Applied Art), спроектованої ним у 1954 році (Gabison & Kranen, 1989, с. 69). В архітектурі цієї споруди площинні характеристики і якості неопластицизму перетворені в об'ємну композицію, де сьогодні одержують художню і дизайнерську освіту студенти з багатьох країн світу. Прямокутна в плані будівля Академії Рітвельда, зовнішні стіни якої розділені різними по масах скляними прямокутниками, утворюють монументальну масивність п'ятиповерхового спорудження, що у той же час виглядає легко і прозоро. Гармонічний розподіл стін доповнюється круглими вентиляційними люками. Ця будівля була однією з перших у світовій практиці, де був реалізований фасад із зовнішньою вентиляцією, також називаний фасадом з подвійним застакненням (Gogh, 2005, с. 21).

З архітектурної точки зору фасад будівлі цікавий ще і тим, що частина вікон може бути або цілком або наполовину прикрита жалюзі, що, у свою чергу, можуть бути повернені під різними кутами. Ці, на перший погляд, хаотичні процеси створюють, регулярні та по-різному лінійні характеристики тонально-кольорових плям у своєрідному «мозаїчному» панно фасаду. Гра світла, променів сонця на склі «трансформованих» вікон і відображення в них неба, прилеглих будинків і навколишнього середовища, все це сприяє виникненню певного емоційного настрою. Використовуючи подібний принцип динамічної трансформації, Геррит Рітвельд добився того, що ця будівля, практично щодня, у більшому або меншому ступені, може змінювати свій образ (Рис. 5).



Рисунок 5. Рітвельд Г. Академія Г. Рітвельда. 1954-1967

Джерело: (<https://rietveldacademie.nl/en/page/14695/left-wing-gerrit-rietveld-academie-building>)

Figure 5. Rietveld G. G. Rietveld Academy. 1954-1967

Source: (<https://rietveldacademie.nl/en/page/14695/left-wing-gerrit-rietveld-academie-building>)

Основні матеріали, якими оперував Г. Рітвельд при проектуванні і будівництві цієї споруди, є скло, метал і бетон. Останній матеріал, за задумом автора, використовуватися у своєму «первісному» виді, особливо в частині видимих несених конструкцій, тому до якості готових бетонних виробів і литтю бетону «по місцю» була приділена найпильніша увага. Простір інтер'єрів споруди повний світла і повітря за рахунок великих вікон у сталевих рамах, а білі стіни створюють нейтральну атмосферу для творчості, що не заважає навчальному процесові. Кольорова гама інтер'єрів включає усілякі відтінки ахроматичного ряду, виражені в облицюванні стелі і підлоги, рідше стін. Також характерне використання синіх, червоних, і жовтих підлог, що роблять стимулюючий або розслаблюючий ефект, у залежності від того або іншого функціонального призначення приміщення.

Наявність цих кольорів спектра фактично в останньому масштабному проєкті Г. Рітвельда вказує на все ще помітний вплив неопластицизму та творчої діяльності групи «Де Стил», що розпалася більше 20 років тому. Офіційне відкриття відбулося 18 травня 1967 року, і на той час ця установа вже мала статус Академії. Але так склалося, що Томас Герріт Рітвельд так і не побачив цієї події, оскільки його не стало за три роки до закінчення будівництва, в 1964 році в Утрехті. Через деякий час Академія в його честь була перейменована в Академію Томаса Герріта Рітвельда (Gerrit Rietveld Academy), що і понині є однією з провідних вищих шкіл з дизайну в Нідерландах.

Висновки

У статті розкрито міждисциплінарний потенціал неопластицизму в контексті дослідження проєктної діяльності одного з яскравих представників групи «Де Стил» Томаса Герріта Рітвельда. Він одним із перших перетворив образотворчі якості неопластицизму в тривимірні, що проявилось в безлічі його новаторських об'єктів дизайну та архітектурних споруджень.

Починаючи з будинку Трус Шредер в 1924 році та впродовж всієї проєктної діяльності Г. Рітвельд експериментував з матеріалами, конструкціями та технологіями, розроблюючи індивідуальні проєктні рішення під кожний окремий випадок в об'єктах дизайну та архітектури. Щодо візуального сприйняття цих об'єктів, то в них графічна виразність неопластицизму знайшла нове тривимірне відображення. Додавання глибини, перспективи та різних площин розкриття перетворило неопластичне мистецтво в неопластичний дизайн та архітектуру. Навіть сьогодні ці проєкти, а деякі з них майже сторічної давнини, все ще мають сучасний вигляд та новаторське значення, що надихає митців із різних країн та різних творчих галузей доповнювати здобутки проєктно-художньої культури власними «неопластичними» розробками.

Саме тому подальше дослідження планується спрямувати на аналіз впливу неопластицизму в об'єктах дизайну та архітектури кінця ХХ — початку ХХІ століття, його сучасних проявах та інтерпретаціях.

Список використаних джерел

- Бхаскаран, Л. (2006). *Дизайн и время: Стили и направления в современном искусстве и архитектуре* (И. Д. Гольбина, пер.). Арт-Родник.
- Иконников, А. В. (2002). *Архитектура XX века: Утопии и реальность* (Т. 2). Прогресс-Традиция.
- Недоступов, Р. А. (2008). Неопластицизм как направление абстракционизма и его влияние на современный дизайн и архитектуру. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 94-106.
- Gabison, M., & Kranen, J. (Eds.). (1989). *De ene Hemel is de andere niet – A choice of Heavens*. Gerrit Rietveld Academie.
- Gogh, J. (2005). *Doe het zelf – Do it yourself*. Gerrit Rietveld Academie
- Kurita, J. (2005). *G. T. Rietveld, Schröder House 1923 the Netherlands* (К. Miyamoto, Phot.). Banana Books.
- Speaks, M., & Hadders, G. (1999). *Mart Stam's Trousers: Stories from behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*. 010 Publishers.
- UNESCO. (2000, November 30). *Rietveld Schröderhuis (Rietveld Schröder House)*. <https://whc.unesco.org/en/list/965/>
- White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.
- Zijl, I. van (2001). *Rietveld in Utrecht: Burg, Straat, Kade, Gracht, Laan*. Centaal Museum.

References

- Bhaskaran, L. (2006). *Dizajn i Vremya: Stili i Napravleniya v Sovremennom Iskusstve i Arhitekture [Design of the Times: Using Key Movements and Styles for Contemporary Design]*. Art-Rodnik [in Russian].

- Gabison, M., & Kranen, J. (Eds.). (1989). *De ene Hemel is de andere niet – A Choice of Heavens*. Gerrit Rietveld Academie [in Dutch, in English].
- Gogh, J. (2005). *Doe het zelf – Do It Yourself*. Gerrit Rietveld Academie [in Dutch, in English].
- Ikonnikov, A. V. (2002). *Arhitektura XX Veka: Utopii i Real'nost' [20th Century Architecture: Utopias and Reality]* (Vol. 2). Progress-Traditsiya [in Russian].
- Kurita, J. (2005). *G. T. Rietveld, Schröder House 1923 the Netherlands* (K. Miyamoto, Phot.). Banana Books.
- Nedostupov, R. A. (2008). Neoplastitsizm kak Napravlenie Abstraktsionizma i Ego Vliyanie na Sovremenniy Dizain i Arkhitekturu [Neoplasticism as a Direction of Abstractionism and Its Influence on the Modern Design and Architecture]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 3, 94-106 [in Russian].
- Speaks, M., & Hadders, G. (1999). *Mart Stam's Trousers: Stories from Behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*. 010 Publishers.
- UNESCO. (2000, November 30). *Rietveld Schröderhuis (Rietveld Schröder House)*. <https://whc.unesco.org/en/list/965/>
- White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.
- Zijl, I. van (2001). *Rietveld in Utrecht: Burg, Straat, Kade, Gracht, Laan*. Centaal Museum [in Dutch].

Стаття надійшла до редакції: 29.09.2021

**МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ
НЕОПЛАСТИЦИЗМА НА ПРИМЕРЕ
ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ТОМАСА ГЕРРИТА РИТВЕЛЬДА**

Вергунова Наталья Сергеевна^{1а},
Вергунов Сергей Витальевич^{2а}

¹Кандидат искусствоведения, доцент,

²Кандидат искусствоведения, доцент, профессор,

^аХарьковский национальный университет
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,
Харьков, Украина

Цель статьи — раскрыть междисциплинарный потенциал неопластицизма в контексте исследования проектной деятельности одного из ярких представителей группы «Де Стил» Томаса Геррита Ритвельда. Для изучения состояния исследуемой проблемы были использованы следующие методы: комплексного историко-культурного и стилистического анализа, который позволил осмыслить проектную деятельность Т. Г. Ритвельда в контексте фактических социальных и культурных тенденций развития европейского общества того времени; хронологического анализа и синтеза — для обобщения историко-культурных задач и художественных трансформаций в проектной деятельности Т. Г. Ритвельда; аналитически систематический — для систематизации результатов исследования проблемы. Научная новизна работы заключается в раскрытии междисциплинарного характера течения неопластицизма, выявлении основных вех его многогранного развития в разрезе проектной деятельности Томаса Ритвельда, поскольку именно этот аспект является недостаточно раскрытым в учебной и профессиональной литературе по дизайну. Выводы. Трансформация неопластицизма в междисциплинарное направление была невозможна без проектной деятельности Томаса Ритвельда, который одним из первых превратил изобразительные качества неопластицизма в трехмерные, что проявилось во множестве его новаторских объектов дизайна и архитектурных сооружений. Начиная с дома Трус Шредер в 1924 году и на протяжении всей проектной деятельности Г. Ритвельд экспериментировал с материалами, конструкциями и технологиями, разрабатывая индивидуальные проектные решения под каждый отдельный случай в объектах дизайна и архитектуры. В плане визуального восприятия этих объектов, в них графическая выразительность неопластицизма нашла новое трехмерное отображение. Добавление глубины, перспективы и разных плоскостей раскрытия превратило неопластическое искусство в неопластический дизайн и архитектуру. Даже сегодня эти проекты, а некоторые из них почти столетней давности, все еще имеют современный вид и новаторское значение, вдохновляют творцов из разных стран и разных творческих отраслей дополнять объекты проектно-художественной культуры собственными «неопластическими» разработками.

Ключевые слова: неопластицизм; «Де Стил»; дом Трус Шредер; Академия Ритвельда; дизайн; архитектура

**NEOPLASTICISM
INTERDISCIPLINARITY
ON THE EXAMPLE
OF THOMAS GERRIT RIETVELD'S
DESIGNING PRACTICE**

Nataliia Verhunova^{1a},

Serhii Verhunov^{2a}

¹*PhD, Associate Professor;*

²*PhD, Associate Professor, Professor;*

^a*O. M. Beketov National University*

of Urban Economy in Kharkiv,

Kharkiv, Ukraine

The purpose of the article is to reveal the interdisciplinary potential of neoplasticism in the context of designing practice study of one of the brightest representatives of the De Stijl group — Thomas Gerrit Rietveld. The following methods were used to study the issue status: a comprehensive historical, cultural and stylistic analysis for consideration of Rietveld's designing practice within actual social and cultural development trends of European society at that time; chronological analysis and synthesis — to generalize historical and cultural issues and art transformations in the designing practice of T. G. Rietveld; analytically systematic — to systematize the results of the research issue. The scientific novelty of the work lies in revealing the interdisciplinary nature of neoplasticism, highlighting the main milestones of this multifaceted development in terms of designing practice of Thomas Gerrit Rietveld, as this side is insufficiently disclosed in the educational and professional literature on design. It is the aspect that is still insufficiently covered in the educational and professional literature on art and design. Conclusions. Transformation of neoplasticism into an interdisciplinary was impossible without the designing practice of Thomas Gerrit Rietveld. He was one of the first to transform the visual qualities of neoplasticism into three-dimensional, which manifested itself in many innovative design objects and architectural structures. Starting with the Rietveld Schröder House, 1924, and throughout the designing practice, G. Rietveld experimented with materials, structures and technologies, developing individual design solutions for each individual case in design and architecture. As for the visual perception of these objects, the graphic expression of neoplasticism has found a new three-dimensional reflection in them. Adding depth, perspective, and different planes of disclosure has transformed neoplastic art into neoplastic design and architecture. Even today, these projects, and some of them almost centuries-old, still have a contemporary look and innovative significance, which inspires artists from different countries and different creative fields to complement the achievements of design and art culture with their own “neoplastic” solutions.

Keywords: neoplasticism; De Stijl; Rietveld Schröder House; Gerrit Rietveld Academy; design; architecture



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247400

УДК 111.852:[7.12:39](477:478:498)-22"19"

**МІМЕЗИС І ПОЙЕСІС
У ФОРМУВАННІ СІЛЬСЬКОГО
ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА
XX СТОЛІТТЯ НА СЛОВ'ЯНО-
РОМАНСЬКОМУ ПОГРАНИЧЧІ
УКРАЇНИ**

Жданович Юлія Анатоліївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-5611-4475,**e-mail: yuliia.rakoiedova@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — аналіз ролі мімезису й пойесісу у формуванні мистецьких і дизайнерських компонентів сільського предметного середовища XX століття на слов'яно-романському пограниччі України. Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний, мистецтвознавчий та порівняльно-історичний методи. Системно-аналітичний метод використаний для систематизації понять мімезису й пойесісу в історії формування дизайну предметного середовища. Мистецтвознавчий метод застосований для визначення особливостей культурно-етнічної та мистецької ідентифікації мешканців слов'янсько-романського прикордоння, а порівняльно-історичний — для конкретизації місця мімезису й пойесісу в історичній ретроспективі XX століття на слов'яно-романському пограниччі України. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні наукових концептів мімезису й пойесісу в розрізі як етнографії й краєзнавства, так і сфери дизайну й мистецтва; обґрунтуванні рівня наслідування і креативності в матеріальному побуті порубіжжя слов'янського світу з романським на території Південно-Західної України. Висновки. Встановлено, що мімезис та пойесіс — це поняття, що динамічно розвиваються в контексті етнографічного розвитку етнічних прикордонних регіонів України. В процесі формування сільського предметного середовища мешканці традиційної культури схильні до наслідування (мімезису). Водночас входження інноваційності в повсякденний уклад залишає місце творчості й нововведенням (пойесісу). Наскільки тісно вони переплетені — залежить не лише від регіону чи населеного пункту, а й від окремої сільської родини — української, румунської чи змішаної. Виявлено, що для нашої країни не були характерні політичні пограниччя, бо кордони в середині XX століття прокладалися без урахування етнічного чинника і перевага надавалася ідеологічним і безпековим засадам. Проаналізовано загальні тренди прагнення до наслідування й творчості у формуванні дизайну предметного середовища на українському пограниччі на прикладі україно-румунського (Буковина, Закарпаття) та україно-молдавського (Поділля, Одещина, Бессарабія) пограниччя. Окреслено специфіку культурно-етнічної та мистецької ідентифікації мешканців слов'янсько-романського прикордоння: православне віросповідання та використання української та румунської мов у повсякденному житті. Мімезисом зазначеної ситуації є те, що мова й мистецтво традиційно відрізняли українців від молдаван і румун (натомість релігія об'єднувала ці етноси). Пойесіс, очевидно, полягає в тому, що одним із найміцніших чинників національної належності в цьому регіоні є дизайн предметного середовища, який формувався під впливом як географії (Карпати, лісостеп, степ, близькість до моря), так і розуміння кожним етносом духовного розвитку й економічних чинників. Обґрунтовано, що зображені й розглянуті явища на українському пограниччі з Румунією й Молдовою детально відображають тренди, притаманні більшості подібних територій Центрально-Східної Європи, а також виражають достатню диверсифікованість та неоднозначність еволюції етнічних спільнот в умовах пограниччя, особливо коли мова йде про різні за історичним минулим народи — слов'янські та романські.

Ключові слова: мімезис; пойесіс; сільське предметне середовище; слов'яно-романське пограниччя; Україна; Румунія; Молдова; етнографія; мистецтво; дизайн

Вступ

Мімезис і пойесіс у формуванні дизайнерських і художньо-мистецьких особливостей сільського предметного середовища XX століття на слов'яно-романському пограниччі України є актуальним і поки малодослідженим питанням наукового розгляду.

Уявлення про дизайн предметного середовища як про звернення до природи, сам ідеал наближення до природності, відтворення цієї природи, зрозумілої й повтореної в її найістотніших проявах, пізнаної в найголовніших законах, передбачає особливе ставлення до реальності. Це ставлення неминуче про-

являється в такому типі сприйняття дизайну предметного середовища, яке ми називаємо теоретичним. Найбільш істотна його риса — аналіз замість «боротьби з природою», брак потреби в насильницьких методах трансформації природи в мистецтві. Часом здається, що прогрес теоретичного ставлення до мистецтва — завоювання сучасності. Проте це не зовсім так, досить згадати численні проєкти з насильницького підпорядкування природи не завжди розумній волі людини. Питання не в технічних можливостях реалізації проєктів, у т.ч. у сфері мистецтва й дизайну, а в самому принципі їхньої появи.

Наразі дослідники перебувають у досить складній і неоднозначній ситуації. З одного боку, очевидно, що весь історичний розвиток дизайну предметного середовища, у тому числі в його етнографічному вимірі, тісно пов'язаний із проблемою мімезису. З іншого боку, ототожнення ролі дизайну предметного середовища з деталізованим відтворенням природи для професійного культурознавства, а також етнографії, лишається анахронізмом.

У цьому контексті продуктивним є звернення до дефініцій мімезису й поїєсісу, які активно функціонують у культурно-мистецькому, насамперед традиційному і класичному, контекстах, але частково відповідають творчій суті дизайну предметного середовища. Крім того, формують досить архаїчне явище, яке майже не використовується для оцінювання сучасної художньо-мистецької й відповідної культурно-побутової практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика оцінювання етнографічних особливостей певних регіонів України через призму бачення філософії й культурології, а також комплексу наук про дизайн не є новою для української науки. Водночас проблематика власне мімезису й поїєсісу стала предметом нечисленних культурологічних досліджень таких науковців нашої країни як Ф. Штейнбук (2009), Ю. Юхимик (2013), В. Дубініна (2018) тощо. Питання оцінювання дизайну й художніх особливостей предметного середовища на слов'яно-романському пограниччі України стало об'єктом вивчення таких дослідників як Н. Стрельчук та інші (2018), які комплексно досліджували етнокультурний та етнополітичний ландшафт прикордонних регіонів України, Молдови та Румунії в історичній ретроспективі та в сучасному контексті.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні наукових концептів мімезису й поїєсісу в розрізі як етнографії й краєзнавства, так і сфери дизайну й мистецтва; обґрунтуванні рівня наслідування і креативності в матеріальному побуті порубіжжя слов'янського світу з романським на території Південно-Західної України.

Мета статті

Мета статті — аналіз ролі мімезису й поїєсісу у формуванні мистецьких і дизайнерських компонентів сільського предметного середовища ХХ століття на слов'яно-романському пограниччі України.

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний, мистецтвознавчий та порівняльно-історичний методи. Системно-аналітичний метод використаний для систематизації понять мімезису й поїєсісу в історії формування дизайну предметного середовища. Мистецтвознавчий метод застосований для визначення особливостей культурно-етнічної та мистецької ідентифікації мешканців слов'янсько-романського прикордоння, а порівняльно-історичний — для конкретизації місця мімезису й поїєсісу в історичній ретроспективі ХХ століття на слов'яно-романському пограниччі України.

Виклад матеріалу дослідження

У буквальному перекладі з давньогрецької мови «мімезис» і «поїєсіс» означають «наслідування» і «творчість». Два ці поняття мають досить інноваційне значення в нашому повсякденному слововживанні, зокрема з приводу дизайну. До них постійно звертаються дослідники мистецтвознавства й теорії мистецтва, а також фахівці з інших гуманітарних дисциплін, зокрема з предметного середовища. Поширеність цих явищ розмиває їх в інших побутових значеннях. Цим, власне, пояснюється полемічність багатьох наукових досліджень, присвячених історії формування уявлень про дизайн предметного середовища. Наука прагне виокремити повсякденні уявлення й відновити актуальний теоретичний зміст власних понять. Без апелювання до історії така реконструкція неможлива, але й історичне вивчення теорії розвитку дизайну предметного середовища, у т.ч. в етнографічному контексті, досить ускладнене.

Крізь призму сучасних уявлень багато ідей культурного минулого сприймаються досить видозмінено. Для відновлення їхнього справжнього змісту варто зрозуміти характер асоціацій сучасної епохи і змінити до невпізнанності думку колишніх періодів історії культури і предметного середовища.

Реконструкція справжнього значення наукових понять, зокрема понять естетики дизайну повсякденного побуту та аналіз їхнього історичного розвитку сьогодні особливо важливі. Зокрема, коли мова йде про мімезис, який часто сприймається на рівні буденних значень слова «наслідування», але не в його справжньому первісному змісті.

Сучасна наука має прагнути подолати розрив між тим значенням, яке надавалося концепції наслідування в минулому, і тим, що наразі мається на увазі під наслідуванням, зокрема у сфері дизайну речей. Необхідно виходити із припущення, що теорії наслідування раніше були значно змістовніші, ніж це здається на перший погляд. І сучасний науковець мусить намагатися реконструювати їхній реальний зміст, а не ставитися до них як до наївних оман.

Новоєвропейська теорія творчості, що пізніше оформилася у постмодерний період в історію культурології, у т.ч. в її етновимірі, народжувалася не в результаті відмови від античної концепції мімезису, а у формі її переосмислення, зокрема і щодо дизайну й мистецтва. Саме в межах традиційного для Ренесансу положення про «наслідування природи» народжувалися нові ідеї про взаємини людини та реальності. Ці ідеї варто розглядати в контексті появи нової для європейської культури й мистецтва критики антропоцентризму й розвитку уявлення про природну стихію. Сили природи, що «мстить» людині за її втручання, що принципово відрізняють новоєвропейський погляд на місце людини у світі від античних проєктів перебудови предметного середовища. Розвиток концепції «мистецтва усередині природи» і еволюція середньовічних інтерпретацій наслідування природі «за способом дії» здобувають у сучасній культурі характер обґрунтування наслідування функціональним закономірностям і внутрішній логіці устрою природи (переважно в архітектурній теорії).

Говорячи про роль «мімезису» й «пойесісу» у формуванні дизайну предметного середовища в українській культурі, зокрема з огляду на мистецько-етнографічні особливості різних регіонів нашої країни, треба вказати, що особлива роль належить розвитку уявлень про діяльний початок у природі і продуктивної діяльності людини. Історична еволюція уявлення про «природу-творця» і Бога-Майстра пов'язана з особливостями переносу уявлень про ремісничу, технічну й художньо-мистецьку практику людини на реальність і виникнення концепції Бога-Художника. Якщо колись діяльність творення розумілася за аналогією з діяльністю ремісника, то українська традиція вже ототожнює Бога з архітектором, живописцем або скульптором. Божественне мистецтво — це першомодель, мистецтво людське — її повторення, але не просте, не поверхневе, не буквальне, а здатне проникнути в суть.

Формування дизайну предметного середовища в українській культурі, в її краєзнавчому вимірі, найяскравіше проявилось у новому ставленні до майстерності й «мистецькості» виконання певних виробів. На відміну від теорії літературної творчості й риторики, що мали тривалу традицію оцінювання якості виконання і докладно трактували питання техніки, образотворче мистецтво сприймалося (наскільки можна судити за описами, що дійшли до нас) сюжетно. Особливе ставлення до майстерності художника у контексті розвитку предметного середовища в українській культурі та етнографії пов'язане з формуванням нової художньої еліти та зміною її самооцінки. Професійне дизайнерське середовище в цей період визначає особливості естетичної оцінки творів мистецтва, які набагато тісніше, ніж у минулі епохи, пов'язані зі знанням ремісничої сторони художньої творчості. Образний лад твору більше не розпадається на мімезис-техне й мімезис-фантазію, а до технічної досконалості виконання перестають ставитися як до нижчого порівняно із сюжетикою рівня.

У контексті розуміння дизайну предметного середовища України, звичайно, якщо намагатися розглянути феномен мімезису у історичному значенні, то з вказаною інтерпретацією важко, імовірно, було б погодитися. За цими переконаннями мімезис зображає кореляцію між екстралінгвістичним реальним станом справ та художніми й дизайнерськими засобами представлення цієї реальності, у т.ч. у процесі конструювання повсякденного побуту. Водночас найвагомішою постаттю в процесі мімезису є людська особистість, однак не індивідуум загалом і не мешканець країни як абстрактне поняття. Натомість мова йде про людину як творця дизайну предметного середовища, а зокрема — про предметно-побутовий світ людського помешкання як засіб розвитку й функціонування особи як у матеріальній, так і в духовно-культурній і релігійній сферах.

Загалом для позбавлення традиційних підходів до етнокulturології цю думку сформував варто ще інакше: дизайн предметного середовища розуміється нами як певний комплексний феномен, який, зокрема, не розділяється на матеріальну та духовну складову, а лише через свою універсальну та специфічну природу, спроможний із результатами формувати як перше, так і друге (Штейнбук, 2009).

Історія дизайну в контексті етнографії й культури свідчить, що в процесі становлення мистецтво дедалі чіткіше стверджує себе як галузь, де відображає не тільки певні зразки формальної досконалості

чи оригінальності дизайну матеріального, предметного світу, але і як сегмент творчого осмислення в ній багатоаспектності виявів буття (аспект поїєсісу), що однаково важливі і для людини і для соціуму (певної етнічної спільноти). Поступово смислове трактування терміна «мімезис» охопило, зрештою, практично всі сегменти і сфери дизайну предметного буття — у т.ч. у вияві звичаїв і традицій (Юхимик, 2013, с. 4-5).

Паралельно із цим обґрунтуванням з'являється поняття «поїєсіс» — тобто творчість; у цьому етнокультурному контексті нового сенсу набуло значення «закон»: до його онтологічного значення — «закони природи» — додалося і правове — «людське встановлення» (ці дефініції воно зберігає і досі) (Дубініна, 2018).

Як наголошують дослідники у сфері етнокультурології, сприймання людською особистістю дизайнерсько-мистецьких особливостей предметного середовища має системний тип, і, як будь-яка інша система, людина намагається досягнути зрозумілої рівноваги не лише між певними компонентами цього процесу — інтелектуальними, емоційними, вольовими, але й між архаїкою та інноваційністю, застосуванням мімезису чи поїєсісу (Юхимик, 2013).

Художньо-міметична чи навпаки творча поїєсістична умовність не обмежена лише відмінностями між матеріалами реальних об'єктів та художніх творів, що виникають у процесі конструювання предметного середовища, а сягає глибших сутностей розвитку мистецтва у контексті етнографічного трактування.

Роль концептів «мімезис» і «поїєсіс» у формуванні дизайну сільського предметного середовища ХХ століття на слов'яно-романському пограниччі полягає у тому, що соціальна видозмінюваність українського соціуму розпочалася водночас зі змінами статусу адміністративних меж у державах Центральної Європи після динамічних змін початку минулого століття. Соціальна динаміка охопила пограничні регіони, в т.ч. українсько-романське прикордоння. Істотно розширився потенціал соціальних суб'єктів пограничних регіонів, ХХ століття ознаменувалося динамікою міжгрупових контактів. До цього варто додати розвинену міждержавну співпрацю у соціально-економічній і політичній сферах, а також посилення чинника міжетнічної взаємодії. Для суб'єктів територій слов'янсько-романського пограниччя усвідомлення індивідуальної й групової ідентичності виявилось дуже актуальним, адже ці тренди актуалізувалися в середині ХХ століття.

Різні міметичні різновиди (предметно-тілесний, процесуальний, динамічний, психоемоційний, ідейний та смисловий), якими етнографи й мистецтвознавці навчилися результативно оперувати протягом тривалої історії розвитку дизайну предметного середовища у слов'янсько-романському прикордонні, націлені на різну міру збігів із зовнішньо- чи внутрішньоформальними характерними рисами об'єктивних характеристик предметного середовища, що зумовлено активізацію різних асоціативних комплексів. Виразально-смислові чинники дизайну предметного середовища стають «вмикачами» смислів, націлених або на наслідування, або на творчість, бо предметний стан має розвиватися від пасивно-очікувального формату до творчої активності, тобто поїєсісу. Саме від якісного формування початкової художньо-міметичної форми залежить остаточний результат, рівень розвитку художнього мистецтва в кожному компоненті дизайну предметного середовища. Усе це особливо важливо для прикордонних регіонів України, де відбувається дифузія різних культур і традицій.

Висновки

Українське суспільство починає усе вище оцінювати професійне ремесло, тому принципово змінюється характер оцінювання творів дизайну й мистецтва. На місце суто риторичних міркувань про шляхетність мистецтва і право живопису або скульптури належати до числа «вільних мистецтв» приходять справді нове оцінювання цінності майстерності. Нова самосвідомість художників, що стали справжньою елітою, сформувало особливе ставлення не тільки до професійних критеріїв оцінювання творів, але й нову професійну етику. В Україні поки ще рано говорити про протиставлення мистецтва й «ремісництва» (тобто дизайну), але вже можна знайти критику суто ремісничої експлуатації власних умінь, коли талант продається за гроші і стає засобом, а не метою.

Мімезис та поїєсіс — поняття, що динамічно розвиваються в контексті етнографічного розвитку етнічних прикордонних регіонів України. Очевидно, що під час формування сільського предметного середовища мешканці традиційної культури схильні до наслідування (мімезису). Водночас входження інноваційності в повсякденний уклад залишає місце творчості і нововведен-

ням (пойесісу). Наскільки тісно вони переплетені — залежить не лише від регіону чи населеного пункту, а й від кожної сільської родини — української, румунської чи змішаної.

Для нашої країни не характерні політичні пограниччя, адже кордони в середині ХХ століття прокладалися без урахування етнічного чинника, адже перевага віддавалася ідеологічним і безпековим засадам. Здебільшого для регіонів українсько-романського прикордоння характерний змішаний тип матеріальної культури. До того ж варто додати дисперсний тип розселення представників національних спільнот серед титульного етносу, як, наприклад, в Одеській та Чернівецькій областях (Україна) або в Південній Буковині (Румунія).

Загальні тренди прагнення до наслідування й творчості в етнічній ідентифікації мешканців слов'янсько-романського прикордоння зосереджені в тому, що населення українсько-румунського пограниччя характеризується православним віросповіданням, а етнічну належність спільноти оптимальним чином можливо проаналізувати на підставі мови — відповідно української та румунської. Мімезисом зазначеної ситуації є те, що мова традиційно відрізняла українців від молдаван і румун (натомість релігія об'єднувала ці етноси). Пойесіс, очевидно, полягає в тому, що одним із найміцніших чинників національної належності в цьому регіоні є предметне середовище, що формувалося під впливом як географії (Карпати, лісостеп, степ, близькість до моря), так і розуміння кожним етносом духовного розвитку й економічних чинників.

Зображені й розглянуті явища на українському пограниччі з Румунією й Молдовою значною мірою відображають тренди, притаманні більшості подібних територій Центрально-Східної Європи, а також виражають достатню диверсифікованість та неоднозначність еволюції етнічних спільнот в умовах пограниччя, зокрема, коли мова йде про різні за історичним минулим народи — слов'янські й романські.

На нашу думку, достатньо перспективним у контексті вивчення проблематики цієї теми є розгляд таких питань:

- оцінювання термінологічної коректності застосування дефініцій мімезису і пойесісу до сфери дизайну й мистецтва, а також етнографічної науки й досліджень;
- розгляд становлення етнокультурної специфіки слов'яно-романського пограниччя в попередні періоди (орієнтовно з Київської Русі);
- компаративний аналіз загальних рис сільського предметного середовища на слов'янсько-романському й інших етнічних пограниччях нашої держави (слов'яно-угорському, українсько-польському тощо).

Список використаних джерел

- Дубініна, В. (2018). Герменевтичний проєкт В. Дільтея. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*, 16, 31-36.
- Дубова, О. Б. (2001). *Мимесис и пойесис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества*. Памятники исторической мысли.
- Дяченко, Ю. Г. (2002). Інтернаціональне та національне в сучасному дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 248-250.
- Никитина, Н. Н. (1978). Мимесис и пойесис в эстетике Аристотеля. *Вестник Московского университета. Серия 7: Философия*, 1, 75-85.
- Перець, О. О. (2006). Гуманізація сучасного предметно-просторового середовища українських регіонів художніми знаками традиційної естетики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 43-56.
- Подорога, В. (2006). *Мимесис. Матеріали по аналітичній антропології літератури* (Т. 1). Культурная революция; Логос; Logos-altera.
- Пономарьов, А., Артюх, Л., & Бетехтіна, Т. (1993). *Українська минушина: Ілюстрований етнографічний довідник*. Либідь.
- Рендюк, Т. Г. (2012). *Національні меншини в українсько-румунських відносинах: історичний досвід та сучасні проблеми (1990-2007 роки)* [Автореферат дисертації доктора історичних наук, Дипломатична академія України].
- Стрельчук, Н. В., Чучко, М. К., Боднарюк, Б. М., Воротняк, І. Д., & Герман, М. Г. (2018). *Етнокультурний та етнополітичний ландшафт прикордонних регіонів України, Молдови та Румунії: Історична ретроспектива і сучасний стан*. Технодрук.

- Штейнбук, Ф. (2009). *Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів). Знання України*.
- Щербаківський, В. (1980). *Орнаментация української хати*. Богослови.
- Юхимик, Ю. В. (2005). *Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва*. Експрес.
- Юхимик, Ю. В. (2013). Асоціативність як база художнього мімезису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 3-7.

References

- Diachenko, Yu. H. (2002). *Internatsionalne ta Natsionalne v Suchasnomu Dyzaini [International and National in Modern Design]. Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 6, 248-250 [in Ukrainian].
- Dubinina, V. (2018). Hermenevtychnyi Proiekt V. Dilteia [W. Dilthey's Hermeneutic Project]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriya Filosofsko-Politolohichni Studii [Visnyk of The Lviv University. Philosophical Political studies]*, 16, 31-36 [in Ukrainian].
- Dubova, O. V. (2001). *Mimesis i Poiesis: Antichnaya Kontsepsiya "Podrazhaniya" i Zarozhdenie Evropeiskoi Teorii Khudozhestvennogo Tvorchestva [Mimesis and Poiesis: The Ancient Concept of "Imitation" and the Birth of the European Theory of Artistic Creativity]. Pamyatniki istoricheskoi mysli [in Russian]*.
- Nikitina, N. N. (1978). Mimesis i Poiesis v Estetike Aristotelya [Mimesis and Poiesis in Aristotle's Aesthetics]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 7: Filosofiya [Moscow University Bulletin. Series 7: Philosophy]*, 1, 75-85 [in Russian].
- Perets, O. O. (2006). Humanizatsiia Suchasnoho Predmetno-Prostorovoho Seredovyscha Ukrainykh Rehioniv Khudozhnimy Znakamy Tradytiinoi Estetyky [Humanization of the Modern Subject-Space Environment of Ukrainian Regions by Means of Artistic Symbols of Traditional Aesthetics]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 5, 43-56 [in Ukrainian].
- Podoroga, V. (2006). *Mimesis. Materialy po Analiticheskoi Antropologii Literatury [Mimesis. Materials on the Analytical Anthropology of Literature]* (Vol. 1). Kul'turnaya revolyutsiya; Logos; Logos-altera [in Russian].
- Ponomarov, A., Artiukh, L., & Betekhtina, T. (1993). *Ukrainska Mynuvshyna: Iliustrovanyi Etnohrafichnyi Dovidnyk [Ukrainian Past: Illustrated Ethnographic Guide]. Lybid [in Ukrainian]*.
- Rendiuk, T. H. (2012). *Natsionalni Menshyny v Ukrainko-Rumunskykh Vidnosynakh: Istorychnyi Dosvid ta Suchasni Problemy (1990-2007 roky) [National Minorities in Ukrainian-Romanian Relations: Historical Experience and Modern Problems (1990-2007)] [Abstract of DSc Dissertation, Diplomatic Academy of Ukraine] [in Ukrainian]*.
- Shcherbakivskiy, V. (1980). *Ornamentatsiia Ukrainskoi Khaty [Ornamentation of the Ukrainian House]. Bohoslovy [in Ukrainian]*.
- Shteinbuk, F. (2009). *Tilesnist – Mimezis – Analiz (Tilesno-Mimetychnyi Metod Analizu Khudozhnikh Tvoriv) [Corporeality – Mimesis – Analysis (Corporeal-Mimetic Method of Analysis of Works of Art)]. Znannia Ukrainy [in Ukrainian]*.
- Strelchuk, N. V., Chuchko, M. K., Bodnariuk, B. M., Vorotniak, I. D., & Herman, M. H. (2018). *Etnokulturnyi ta Etropolitichnyi Landshaft Prykordonnykh Rehioniv Ukrainy, Moldovy ta Rumunii: Istorychna Retrospektyva i Suchasnyi Stan [Ethnocultural and Ethnopolitical Landscape of the Border Regions of Ukraine, Moldova and Romania: Historical Retrospective and Current State]. Tekhnodruk [in Ukrainian]*.
- Yukhymyk, Yu. V. (2005). *Mimezis: Estetyko-Mystetstvoznavchyi Analiz Zasadnychoho Pryntsypu Klasychnoho Mystetstva [Mimesis: Aesthetic and Art Analysis of the Basic Principle of Classical Art]. Ekspres [in Ukrainian]*.
- Yukhymyk, Yu. V. (2013). Asotsiatyvnist yak Baza Khudozhnoho Mimezysu [Associativity as the Basis of Artistic Mimesis]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 3, 3-7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 03.06.2021

**МИМЕЗИС И ПОЙЕСИС
В ФОРМИРОВАНИИ СЕЛЬСКОЙ
ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ XX ВЕКА
НА СЛАВЯНО-РОМАНСКОМ
ПОГРАНИЧЬЕ УКРАИНЫ**

Жданович Юлия Анатольевна
*Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — анализ роли мимезиса и пойесиса в формировании художественных и дизайнерских компонентов сельской предметной среды XX века на славяно-романском пограничье Украины. Методология исследования опирается на системно-аналитический, искусствоведческий и сравнительно-исторический методы. Системно-аналитический метод использован для систематизации понятий мимезиса и пойесиса в истории формирования дизайна предметной среды. Искусствоведческий метод применен для определения особенностей культурно-этнической и художественной идентификации жителей славянско-романского приграничья, а сравнительно-исторический — для конкретизации места мимезиса и пойесиса в исторической ретроспективе XX века на славяно-романском пограничье Украины. Научная новизна исследования состоит в определении научных концептов мимезиса и пойесиса в разрезе как этнографии и краеведения, так и сферы дизайна и искусства; обосновании уровня подражания и креативности в материальном обиходе порубежья славянского мира с романским на территории Юго-Западной Украины. Выводы. Установлено, что мимезис и пойесис — это динамично развивающиеся понятия в контексте этнографического развития этнических приграничных регионов Украины. В процессе формирования сельской предметной среды обитатели традиционной культуры склонны к подражанию (мимезису). В то же время вхождение инновационности в повседневный уклад оставляет место для творчества и новшеств (пойесиса). Как тесно они переплетены — зависит не только от региона или населенного пункта, но и от отдельной сельской семьи — украинской, румынской или смешанной. Выявлено, что для нашей страны не были характерны политические пограничья, потому что границы в середине XX века прокладывались без учета этнического фактора, и предпочтение отдавалось основам идеологии и безопасности. Проанализированы общие тренды стремления к подражанию и творчеству в формировании дизайна предметной среды на украинском пограничье на примере украино-румынского (Буковина, Закарпатье) и украино-молдавского (Подолье, Одесчина, Бессарабия) пограничья. Обозначена специфика культурно-этнической и художественной идентификации жителей славянско-романского приграничья: православное вероисповедание и использование украинского и румынского языков в повседневной жизни. Мимезисом данной ситуации является то, что язык и искусство традиционно отличали украинцев от молдаван и румын (в то же время религия объединяла эти этносы). Поиесис, очевидно, заключается в том, что одним из самых прочных факторов национальной принадлежности в этом регионе является дизайн предметной среды, который формировался под влиянием как географии (Карпаты, лесостепь, степь, близость к морю), так и понимания каждым этносом духовного развития и экономических факторов. Обосновано, что изображенные и рассмотренные явления на украинском пограничье с Румынией и Молдовой подробно отражают тренды, присущие большинству подобных территорий Центрально-Восточной Европы, а также выражают достаточную диверсификацию и неоднозначность эволюции этнических сообществ в условиях пограничья, особенно когда речь идет о разных по историческому прошлому народах — славянских и романских.

Ключевые слова: мимезис; пойесис; сельская предметная среда; славяно-романское пограничье; Украина; Румыния; Молдова; этнография; искусство; дизайн

**MIMESIS AND POIESIS
IN THE FORMATION OF THE RURAL
SUBJECT ENVIRONMENT
OF THE 20th CENTURY
ON THE SLAVIC-ROMAN BORDER
OF UKRAINE**

Yuliia Zhdanovych
*PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse the role of mimesis and poiesis in the formation of artistic and design components of the rural subject environment of the 20th century on the Slavic-Roman border of Ukraine. The research methodology is based on the following methods: systematic and analytical, art studies, comparative and historical. The author of the article applies the systematic and analytical method to systematise the concepts of mimesis and poiesis in the history of the formation of the design of the subject environment. The art studies method is used to determine the features of cultural, ethnic, and artistic identification of the inhabitants of the Slavic-Roman border area, the comparative and historical method is applied to specify the place of mimesis and poiesis in the historical retrospective of the 20th century on the Slavic-Roman border of Ukraine. The scientific novelty of the research consists in determining the scientific concepts of mimesis and poiesis in the context of

both ethnography and local history, as well as the sphere of design and art; substantiating the level of imitation and creativity in the material life of the border of the Slavic and Roman worlds in the territory of South-Western Ukraine. Conclusions. The article demonstrates that mimesis and poiesis are concepts that are dynamically developing in the context of ethnographic development of ethnic border regions of Ukraine. In the process of forming a rural subject environment, residents of traditional culture tend to imitate (mimesis). At the same time, the entry of innovation into everyday life leaves room for creativity and something new (poiesis). How closely they are intertwined depends not only on the region or locality, but also on the individual rural family — Ukrainian, Romanian or mixed. It is revealed that our country was not characterised by political borders, because the borders in the middle of the 20th century were laid without taking into account the ethnic factor and preference was given to ideological and security principles. The article analyses the general trends of striving for imitation and creativity in the formation of the design of the subject environment on the Ukrainian border using the example of the Ukrainian-Romanian (Bukovyna, Transcarpathia) and Ukrainian-Moldovan (Podillia, Odesa, Bessarabia) borders. The special features of cultural, ethnic, and artistic identification of the inhabitants of the Slavic-Roman border region are outlined: Orthodox religion and the use of Ukrainian and Romanian languages in everyday life. The mimesis of this situation is that language and art traditionally distinguished Ukrainians from Moldovans and Romanians (but religion united these ethnic groups). The poiesis, obviously, consists in the fact that one of the strongest factors of national identity in this region is the design of the subject environment, which was formed under the influence of both geography (the Carpathians, forest-steppe, steppe, proximity to the sea), and the understanding of spiritual development and economic factors by each ethnic group. It is proved that the depicted and considered phenomena on the Ukrainian border with Romania and Moldova reflect in detail the trends inherent in most similar territories of Central and Eastern Europe, as well as express sufficient diversification and ambiguity of the evolution of ethnic communities in the conditions of the border region, especially when it comes to peoples of different historical past — Slavic and Roman.

Keywords: mimesis; poiesis; rural subject environment; Slavic-Roman border; Ukraine; Romania; Moldova; ethnography; art; design



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247402

УДК 392.5:391-055.2:687.016(477)

**ВЕСІЛЬНЕ ЖІНОЧЕ ВБРАННЯ
У ТРАДИЦІЇ ТА СЬОГОДЕННІ**Литвиненко Наталія Миколаївна^{1а},
Пенчук Олександра Петрівна^{2а},
Лавренюк Ольга Олександрівна^{3а},
Морозова Анастасія Василівна^{4а}¹Кандидат технічних наук,
старший науковий співробітник,
ORCID: 0000-0003-4206-5446,
e-mail: litvinenko79@knukim.edu.ua,²Кандидат технічних наук, доцент,
ORCID: 0000-0002-3092-9780,
e-mail: stolorz17@ukr.net,³Кандидат мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0003-0862-796X,
e-mail: lavrenyukolga@ukr.net,⁴Магістр,
ORCID: 0000-0002-9756-9951,
e-mail: anastasiamoroz99@gmail.com,^аКиївський національний університет
культури і мистецтва,

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

Мета статті — виявити особливості весільного жіночого вбрання на основі досліджень трансформації модних тенденцій жіночого одягу 1920-х років і сьогодення з урахуванням національних особливостей, притаманних українському вбранню та сучасному трендоутворенню в дизайні одягу й аксесуарів. Подано весільне вбрання, що синтезує сучасні тенденції прямого силуету, оверсайзу та варіативні етноелементи, що акцентують увагу на ментальній індивідуальності нареченої, що живе в сьогоденні, але виявляє шану й повагу до національного характеру, відчуває свою приналежність до традицій України. Методологія дослідження. Комплексний метод історико-культурного та стилістичного аналізу використано для осмислення традицій, культурних засад і методології змін весільної моди. Метод хронологічного аналізу та синтезу — для узагальнення історико-культурних завдань і мистецьких трансформацій моди 1920-х та їх впливу на сьогодення. Аналітично-систематичний метод — для систематизації результатів дослідження проблеми та формулювання провідних напрямів трансформацій весільної моди. Наукова новизна полягає у виявленні особливостей весільного жіночого образу й розширенні науково-теоретичного світогляду еволюції нових технік у крої та модних тенденцій від сучасних дизайнерів весільного вбрання. Запропоновано авторський проект весільної колекції вбрання з урахуванням етноспецифіки декорування та екологічних тенденцій в модній індустрії. Висновки. На основі аналізування трендів 1920-х років і сьогодення спроектовано весільну колекцію з округлою формою, м'якими лініями для підкреслення жіночності та прямокутником — символом мужності та незламності духу української жінки. Фольклорний стиль окреслено як основу для проектування весільних колекцій, що поєднає й інтерпретує мегатренд екологічності та використання натуральних тканин, перероблення старого текстилю в нові текстури й полотна.

Ключові слова: весільне жіноче вбрання; стиль 1920-х років; фольклорний стиль; ошатно-обрядова колекція

Вступ

Весільна мода — це особлива складова fashion, вічна і завжди актуальна. Сьогодні безліч брендів та дизайнерів представляють лише цей сегмент ринку і відомі на увесь світ саме в сфері весільного вбрання. Численні видання висвітлюють лише цю тематику, а тижні весільної моди щороку збільшують число шанувальників і потенційних клієнтів.

Весільна мода в Україні зараз набирає обертів, адже кожна дівчинка, дівчина та жінка приміряла на себе образ нареченої. У весільному вбранні спробували поєднати український костюм і модними тен-

денціями 1920-х років, а саме: сучасні тренди прямого силуету, оверсайзу, варіативні етно-елементи, що акцентують увагу на ментальній індивідуальності нареченої, що живе в душі часу, але виявляє шану й повагу до національного характеру, відчуває свою приналежність до традицій України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мода — поняття циклічне, адже тренди, які давно відійшли, повертаються на пік популярності. Так, ми констатуємо повернення крою та фактур початку ХХ століття, втілених у прямих лініях з додаванням пір'я та бахроми (Тканко, 2015, с. 9). Особливу увагу зосередили на головних уборах та аксесуарах як своєрідних маркерах модних тенденцій ХХ століття (Тканко, 2015, с. 10).

Актуальні тренди 1920-х років розглядали багато науковців, зокрема: З. Тканко (2015) — мода в Україні ХХ століття; Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова (2005) — декоративне мистецтво України ХХ століття; О. Кульчицька в цей період працювала над створенням стилю та костюмів для жінок; Ю. Легенький (2003) — філософія моди ХХ століття; О. Маланчук-Рибак (2008) — емансипація в художній культурі Галичини та ін.

Початок ХХ століття для території усієї України — це період модерну. Стиль, що характеризувався тяжінням до природних форм і рослинних орнаментів, потрапив майже в усі різновиди діяльності людини, в тому числі мистецтво і моделювання одягу. Одяг цього періоду був не зовсім функціональним, але однозначно естетичним, привабливим і видовищним, тож недаремно стільки мистецтвознавців захоплювались ідеалізованими посталями жінок (Тканко, 2015).

Мета статті

Мета статті — виявити особливості весільного жіночого вбрання на основі досліджень трансформації модних тенденцій жіночого одягу 1920-х років і сьогодення з урахуванням національних особливостей, притаманних українському вбранню та сучасному трендоутворенню у дизайні одягу й аксесуарів.

Методологія дослідження. Комплексний метод історико-культурного та стилістичного аналізу використано для осмислення традицій, культурних засад і методології змін весільної моди. Метод хронологічного аналізу та синтезу — для узагальнення історико-культурних завдань і мистецьких трансформацій моди 1920-х та їх впливу на сьогодення. Аналітично-систематичний метод — для систематизації результатів дослідження проблеми та формулювання провідних напрямів трансформацій весільної моди.

Виклад матеріалу дослідження

Українська мода ХХ століття — складне урбаністичне явище, що характеризується взаємоінтеграцією західних і власне національних тенденцій.

Наприклад, моделювання одягу у Львові першої чверті ХХ ст. розвивалося відповідно до тенденцій західноєвропейської моди з орієнтацією на паризькі та віденські будинки моделей і творчу інтерпретацію народного вбрання. Моделям українських модельєрів того часу властива простота, раціональність, орнаментальність, інколи надмірна яскравість і святковість, зумовлені утвердженням власних національних ознак серед розмаїття та багатства інших культур. Проектуючи одяг різного призначення — святковий, повсякденний, літургійний та прикраси до нього — дизайнери власними розробками переконували у доцільності та практичності народних тканин, крою і гармонії кольорів, перспектив їхнього розвитку в сучасному костюмі (Тканко, 2015, с. 29-30).

Основною причиною радикальної зміни європейської моди у 1920-х стала емансипація жінки. 1924 рік виявився переломним — одяг спрощується, стає функціональнішим, його оздоблюють менше і зазвичай вишивкою (Маланчук-Рибак, 2008, с. 129).

У цей час виникає новий тип жіночого одягу — сукня-сорочка прямого покрою без чітко визначених ліній грудей, талії та стегон, що помітно омолоджує жінку і додає стрункості. Екстравагантності образу надає коротка стрижка, маленька, глибоко посаджена шапочка, хлопчача щуплість і пласкість, відкриті ноги нижче від колін та взуття «човники». Моделі блузок, спідниць, штанів, костюмів відзначалися простотою й маскулінізували жіночу фігуру. Вечірні сукні шили з м'яких однотонних або з великим геометричним орнаментом вовняних і шовкових тканин переважно чорного, білого, сірого кольорів, з великим декольте на спині й асиметричним низом. На оголені плечі накидали хутро, пелерину, манто, великі довгі шалі, аксесуарами до ансамблю були корали, штучні квіти і маленькі сумочки.

Костюми 1920-х років, як і весь одяг, відрізнялися м'якими прямими лініями, в моді домінували плісування, дрібні складки на спідницях і жакетах, а також декоративне оздоблення.

Модні і стильні аксесуари 1920-х років:

1. Білі коміри, довгі кольорові краватки, боа з довговорсового хутра, зазвичай накинуті на одне плече та віяло з мережива або пір'я.

2. Маленькі сумочки для вечірнього ансамблю і сумки спортивного типу великих розмірів (mylitta, 2016). Парасольки носили рідко, адже фігурувала мода на засмаглу шкіру.

4. Доповнювали одяг шарфами і шаллями, а також бахромою до пів метра.

5. Панчохи носили блискучі зі штучного або натурального шовку, частіше це були панчохи пісочного, рожевого, іноді попелястого кольору. Темні і чорні панчохи зникли, лише наприкінці десятиліття з'явилися панчохи яскравого кольору. Зимові панчохи виготовляли з бавовни і вовни.

6. Наймоднішими вважалися рукавички з манжетами. Їх прикрашали вишивкою, розписом, інкрустацією, мереживом, плісунням.

7. З біжутерії були надзвичайно популярні довгі нитки перлів, браслети, великі сережки-кліпси (mylitta, 2016).

Модельєри 20-х років для створення костюмів вибирали атлас, оксамит, шовк, трикотаж. Одяг прикрашали бісером, бахромою і вишивкою. Неймовірно популярні народні мотиви: жінки обирають китайську вишивку і перські орнаменти. Домінують контрастні кольори, характерні для єгипетської культури, геометричні форми стародавнього мистецтва, ієрогліфи і традиційні малюнки, бісерні сумки і боа з пір'я. Характерні ознаки одягу 1920-х років представили у Табл. 1.

Таблиця 1

Характерні ознаки одягу 1920-х років

Матеріал	Вовняні та шовкові тканини, атлас, оксамит, трикотаж; однотонні або з геометричним орнаментом; оздоблення вишивкою, бісером
Силует	Прямий силует без чітко визначених ліній грудей, талії та стегон
Кольорова гама	Чорний, сірий, білий кольори
Аксесуари	Хутро, пелерина, манто, великі довгі шалі, боа, шарфи, рукавички з анжетами, браслети, кліпси, сережки

У такому розмаїтті характерних стильових ознак та концептуального національно-етнічного підґрунтя обраного періоду знайти натхнення для проєктування весільної колекції не важке завдання. Дизайнери неодноразово вже зверталися до стилю 1920-х, з його простотою, жіночністю і характерними деталями (Рис. 1).



Рисунок 1. Пропозиції аксесуарів 1920-х років. Джерело: (fascinationstreetvintage, 2016)

Picture 1. Accessory offerings of the 1920s. Source: (fascinationstreetvintage, 2016)

Проте тренд на національне і досі на піку популярності. Українські дизайнери, як і світ загалом, у пошуках вираження української ідентичності як чогось широкого та незбагненого, як простору для натхнення та створення чогось нового.

Для створення колекції весільного вбрання слід проаналізувати не лише 20-ті роки ХХ століття, а й сучасне обрядове вбрання, а саме весільні ансамблі — тренди як прет-а-порте, так і безпосередньо в весільному сегменті (Рис. 2а, 2б).



Рисунок 2а. Колекція за мотивами Ар Деко. Джерело: (Ralph & Russo Couture осень-зима 2019/2020, 2019)
Picture 2a. Art Deco inspired. Source: (Ralph & Russo Autumn-Winter 2019/2020 couture collection, 2019)



Рисунок 2б. Трендові пропозиції в весільній моді сезону весна-літо 2020 р.
 Джерело: (5 головних весільних трендів весна-літо 2020, 2020)
Picture 2b. Bridal Spring-Summer 2020 fashion trends.
 Source: (5 main bridal Spring-Summer 2020 fashion trends, 2020)

Модні тенденції весільних суконь з Bride Fashion Week зазвичай актуальні упродовж декількох сезонів. Багато весільних трендів стають класикою, зокрема: сукні з глибоким V-подібним вирізом, весільні кейпи і накидки, мінісукні, сукні кольору рожевої пудри і каскадні спідниці. Весільні дизайнери використовують нові прийоми і деталі, майстерно їх обіграють у весільному гардеробі. В таблиці 2 представлено аналіз трендів весільного вбрання.

Таблиця 2

Види трендів весільного вбрання

Тренд	Аналіз трендів та використання дизайнерами
Весільний жакет	Весільний образ з брюками. До класичного білого смокінгу приєднався блейзер в усіх його варіаціях. Модні жакети та блейзери для наречених в колекціях у Danielle Frankel, Viktor & Rolf, Cushnie, Reem Acra і Ines di Santo (Рис. 2б).

Прозорість	Прозорі весільні сукні ніжних кольорів як зухвалі і провокаційні, але з часом — звичні і романтичні, хоча, як і раніше, бентежні.
Багат шаровість	Каскади спідниць — класика весільної сукні — верхня спідниця з ніжною вуалі немов невагомий серпанок поверх декоративних шарів з мережива, з вишивкою, пастками і навіть об'ємними квітами.
Мінімалізм	Витончені монохромні варіанти атласної сукні. Над образом працювали дизайнери: Cushie, Danielle Frankel, Amsale і навіть Viktor & Rolf.
Небанальні об'єми	Весільні сукні з небанальними деталями. Дизайнери Viktor Horsting і Rolf зробили ставку на складно пошиту атласну спідницю. Vera Wang представила асиметричний, заколений вручну турнюр на передній частині кремового тюлю.
З ефектом металік	Часто на подіумі представляють весільну сукню, бомбер, жакет або брюки з металізованим покриттям під срібло чи золото, з тканин з люрексом, пастками та мерехтливою фурнітурою. Представляють голографічні сукні або спідниці-плісе.
Романтичність	Романтичні хвилі, драпірування, баски, багат шарові напівпрозорі матеріали — все, що надає образу легкості. Тренд відображений у формі — м'якшій і незвично плавній замість суворої геометрії.
Екологічність	Використання натуральних тканин та перероблення старого текстилю в нові текстури і полотна.

Світ і далі слідує загальній тенденції на екологічність. Фольклорний стиль як основа для проектування весільних колекцій поєднує і своєрідно інтерпретує цей мегатренд в рамках використання натуральних тканин та перероблення старого текстилю в нові текстури і полотна (Рис. 3).



Рисунок 3. Весільна мода та стиль 1920-х років. Джерело: (Cadena, 2015; Prime, 2015)

Picture 3. Bridal fashion and style of the 1920s. Source: (Cadena, 2015; Prime, 2015)

Рекомендовано використовувати такий аналіз у проектуванні весільного жіночого вбрання з характерними ознаками жіночого одягу 1920-х років і сьогодення — з використанням фольклорного стилю, округлої форми, м'які та прямокутні лінії, що одночасно підкреслюють жіночність та мужність.

В результаті дослідження спроектовано колекцію ошатного жіночого вбрання (Рис. 4), розроблену на основі аналізу жіночого одягу України 20-х років ХХ століття з використанням новітніх трендів. Колекція виконана з незвичайними формами та членуванням силуету, великою різноманітністю і декоративністю деталей, кроєм, наочністю обробки і великою кількістю химерних прикрас.



Рисунок 4. П'ятифігурна композиція авторської колекції одягу
Picture 4. A five-figure composition of the author's clothing collection

Висновки

На основі аналізування трендів 1920-х років і сьогодення спроектовано весільну колекцію з округлою формою, м'якими лініями для підкреслення жіночності та прямокутником — символом мужності та незламності духу української жінки. Фольклорний стиль окреслено як основу для проектування весільних колекцій, що поєднує й інтерпретує мегатренд екологічності та використання натуральних тканин, перероблення старого текстилю в нові текстури і полотна.

Список використаної літератури

- Кара-Васильєва, Т., & Чегусова, З. (2005). *Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю»*. Либідь.
- Легенький, Ю. (2003). *Філософія моди XX століття*. Вид. центр КНУКіМ.
- Лебедєва, І. (2019, 17 вересня). Тренди весни і літа 2020, які варто спробувати вже зараз. *I+I.ua*. <https://1plus1.ua/povnyu/trendi-vesni-i-lita-2020-aki-var-to-sprobu-vati-vze-zaraz>
- Маланчук-Рибак, О. (2008). Ідея емансипації в художній культурі Галичини. В О. Маланчук-Рибак (Ред.), *Жінка в мистецтві* (с. 123-134).
- Мода 20-х. Десятилетіє перемін. (б.д.). *Casual*. <https://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/2152/>
- 5 головних весільних трендів весна-літо 2020. (2020, 23 квітня). *Vogue.ua*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/tendencii/5-glavnyh-svadebnyh-trendov-vesna-let-2020.html>
- Тканко, З. (2015). *Мода в Україні XX століття*. Артос.
- Cadena, D. (2015, 14 August). Razones por las que la moda de los años 20 te hará querer viajar a través del tiempo. *BuzzFeed*. <https://www.buzzfeed.com/danielacadena/fotos-de-la-moda-en-los-anos-20-que-te-haran-querer-viaja>
- fascinationstreetvintage. (2016, July 15). 1920's Women's Accessories Pt. 1. *Fascination Street: a fashion history blog*. <https://fascinationstreetvintage.wordpress.com/2015/07/16/1920s-womens-accessories-pt-1/>
- mylitta. (2016, 31 мая). Мода и стиль 20-х годов – платья и другая модная одежда. *Милумма*. <https://mylitta.ru/2682-style-1920s-fashion.html>
- nataliarepossi. (2019). Главные тенденции свадебной моды и самые модные платья 2020. *Milan Style Guide*. <https://milanstyleguide.com/blog/shopping-blog/trend-modnye-svadebnye-platy-2020>
- Prime, C. (2015). Incredible Wedding Dresses From Many Different Periods in Time. *NewsLinQ*. http://www.newsling.com/vintage-wedding-dresses/?doing_wp_cron=1573460258.6699500083923339843750
- Ralph & Russo Couture осень-зима 2019/2020. (2019). *Vogue.ua*. <https://vogue.ua/ua/gallery/collections/ralph-russo-couture-osen-zima-2019-2020.html>

References

- Cadena, D. (2015, 14 August). Razones por las que la moda de los años 20 te hará querer viajar a través del tiempo [Reasons why 1920s Fashion Will Make You Want to Travel through Time]. *BuzzFeed*. <https://www.buzzfeed.com/danielacadena/fotos-de-la-moda-en-los-anos-20-que-te-haran-querer-viaja> [in Spanish].
- fascinationstreetvintage. (2016, July 15). 1920's Women's Accessories Pt. 1. *Fascination Street: A Fashion History Blog*. <https://fascinationstreetvintage.wordpress.com/2015/07/16/1920s-womens-accessories-pt-1/> [in Russian].
- Kara-Vasylyeva, T., & Chehusova, Z. (2005). *Dekoratyvne Mystetstvo Ukrainy XX Stolittia. U Poshukakh "Velykoho Styliu"* [Decorative Art of Ukraine of the 20th Century. In Search of "Great Style"]. Lybid [in Ukrainian].
- Legenkyi, Yu. (2003). *Filosofiya Mody XX Stoletiya* [The 20th Century Fashion Philosophy]. KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Liebiedieva, I. (2019, September 17). Trendy Vesny i Lita 2020, Yaki Varto Sprobuvaty Vzhe Zaraz [Spring and Summer 2020 Trends that are Worth Trying Now]. *1+1.ua*. <https://1plus1.ua/novyny/trendi-vesni-i-lita-2020-aki-varto-sprobuvaty-vze-zaraz> [in Ukrainian].
- Malanchuk-Rybak, O. (2008). Ideia Emansypatsii v Khudozhnii Kulturi Halychyny [The Idea of Emancipation in the Artistic Culture of Galicia]. In O. Malanchuk-Rybak (Ed.), *Zhinka v Mystetstvi* [Woman in Art] (pp. 123-134) [in Ukrainian].
- Moda 20-kh. Desyatiletie Peremen [Fashion of the 20s. Decade of change]. (n.d.). *Casual*. <https://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/2152/> [in Russian].
- mylitta. (2016, May 31). Moda i Stil' 20-kh Godov – Plat'ya i Drugaya Modnaya Odezhda [Fashion and Style of the 20s – Dresses and Other Fashionable Clothes]. *Mylitta*. <https://mylitta.ru/2682-style-1920s-fashion.html> [in Russian].
- nataliarepossi. (2019). Glavnye Tendentsii Svadebnoi Mody i Samye Modnye Plat'ya 2020 [The Main Trends in Wedding Fashion and the Most Fashionable Dresses 2020]. *Milan Style Guide*. <https://milanstyleguide.com/blog/shopping-blog/trend-modnye-svadebnye-platya-2020> [in Russian].
- Prime, C. (2015). Incredible Wedding Dresses From Many Different Periods in Time. *NewsLinQ*. http://www.newslinq.com/vintage-wedding-dresses/?doing_wp_cron=1573460258.6699500083923339843750
- 5 Holovnykh Vesilnykh Trendiv Vesna-Lito 2020 [5 Main Wedding Trends Spring-Summer 2020]. (2020, April 23). (2020, 23 квітня). *Vogue.ua*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/tendencii/5-glavnyh-svadebnyh-trendov-vesna-let-2020.html> [in Ukrainian].
- Ralph & Russo Couture Autumn-Winter 2019/2020. (2019). *Vogue.ua*. <https://vogue.ua/ua/gallery/collections/ralph-russo-couture-osen-zima-2019-2020.html>
- Tkanko, Z. (2015). *Moda v Ukraini XX stolittia* [Fashion in Ukraine of the 20th century]. Artos [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 09.09.2021

СВАДЕБНАЯ ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА В ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Литвиненко Наталья Николаевна^{1а},
Пенчук Александра Петровна^{2а},
Лавренюк Ольга Александровна^{3а},
Морозова Анастасия Васильевна^{4а}
¹Кандидат технических наук,
старший научный сотрудник,
²Кандидат технических наук, доцент,
³Кандидат искусствоведения,
⁴Магистр,
^аКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — выявить особенности свадебных женских нарядов на основе исследований трансформации модных тенденций женской одежды 1920-х годов и настоящего с учетом национальных особенностей, присущих украинским нарядам и современному трендообразованию в дизайне одежды и аксессуаров. Представлен свадебный наряд, синтезирующий современные тенденции прямого силуэта, оверсайза и вариативные этно-

элементы, акцентирующие внимание на ментальной индивидуальности невесты, которая живет в духе времени, но проявляет уважение к национальному характеру, чувствует свою принадлежность к традициям Украины. Методология исследования. Комплексный метод историко-культурного и стилистического анализа использован для осмысления традиций, культурных устоев и методологии изменений свадебной моды. Метод хронологического анализа и синтеза для обобщения историко-культурных задач и художественных трансформаций моды 1920-х и их влияния на настоящее. Аналитико-систематический метод — для систематизации результатов исследования проблемы и формулирования ведущих направлений трансформаций свадебной моды. Научная новизна заключается в выявлении особенностей свадебного женского образа и расширении научно-теоретического мировоззрения эволюции новых техник в крое и модных тенденций от современных дизайнеров свадебного наряда. Предложен авторский проект свадебной коллекции нарядов с учетом этноспецифики декорирования и экологических тенденций в модной индустрии. Выводы. На основе анализа трендов 1920-х годов и современности спроектирована свадебная коллекция с округлой формой, мягкими линиями для подчеркивания женственности и прямоугольником — символом мужества и несокрушимости духа украинской женщины. Фольклорный стиль очерчен как основа для проектирования свадебных коллекций, сочетающая и интерпретирующая мегатренд экологичности и использования натуральных тканей, переработка старого текстиля в новые текстуры и полотна.

Ключевые слова: свадебный женский наряд; стиль 1920-х годов; фольклорный стиль; нарядно-обрядовая коллекция

WOMEN'S WEDDING DRESS IN TRADITION AND TODAY

Nataliia Lytvynenko^{1a},
Oleksandra Penchuk^{2a},
Olha Lavreniuk^{3a},
Anastasiia Morozova^{4a}

¹*PhD in Engineering, Senior Researcher,*

²*PhD in Engineering, Associate Professor,*

³*PhD in Art Studies,*

⁴*Master,*

^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the special features of women's wedding dresses based on research on the transformation of fashion trends in women's clothing of the 1920s and the present, taking into account the national characteristics inherent in Ukrainian dresses and modern trend formation in the design of clothing and accessories. The presented wedding dresses synthesise modern trends of a straight silhouette, oversize, and variable ethnic elements, which focus on the mental individuality of the bride, who lives in the spirit of the times, but shows respect for the national character, feels her belonging to the Ukrainian traditions. Research methodology. An integrated method of historical, cultural and stylistic analysis is used to comprehend the traditions, cultural foundations, and methodology of changes in wedding fashion. The method of chronological analysis and synthesis is applied to generalise the historical and cultural tasks and artistic transformations of fashion in the 1920s and their impact on the present. The analytical and systematic method is used to systematise the results of the study and formulate the leading directions of wedding fashion transformations. The scientific novelty lies in identifying the features of the bridal female image and expanding the scientific and theoretical outlook of the evolution of new cutting techniques and fashion trends from modern wedding dress designers. The author's project of a wedding collection of dresses is proposed, taking into account the ethnic characteristics of decoration and environmental trends in the fashion industry. Conclusions. Based on the analysis of the trends of the 1920s and the present, a wedding collection with a rounded shape, soft lines to emphasise femininity, and a rectangle — a symbol of courage and invincibility of the Ukrainian woman's spirit — has been designed. Folklore style is defined as the basis for designing wedding collections, which combines and interprets the megatrend of environmental friendliness and the use of natural fabrics, the reprocessing of old textiles into new textures and canvases.

Keywords: women's wedding dress; style of the 1920s; folk style; elegant and ceremonial collection



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247403

УДК 687.01:502.1]:001.891

**СТАЛА МОДА ЯК ПРЕДМЕТ
НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Походенко Катерина Романівна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0003-4654-281X,**e-mail: katelyna.pokhodenko@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — аналіз сталої моди як предмета наукових досліджень у вітчизняній науковій літературі. Принципи сталості потребують наукового обґрунтування їхнього зв'язку з виробництвом та експлуатацією одягу. Методологія та підходи. На першому етапі дослідження проаналізовано вітчизняні джерела на тему сталості в моді за останні 10 років, на другому — синтезовано джерела за групами відповідно до галузей у контексті сталої моди. Наукова новизна. Вперше проаналізовано й систематизовано українські наукові джерела у контексті сталої моди за різними галузями, такими як дизайн, мистецтвознавство, екологія, технології й переробка, економіка, культурологія і право, виявлено основні напрями опублікованих досліджень. Висновки. Сталість у моді — міждисциплінарне питання, тому варто вивчати цю проблему в суміжних галузях, які безпосередньо впливають на моду та, відповідно, на процес проектування, виробництва, естетику модних виробів, а також поведінку споживачів у контексті експлуатації та утилізації модних виробів. Сучасний стан виробництва та споживання модних товарів має негативні екологічні, економічні, правові, соціопсихологічні та етичні наслідки. Введення принципів сталості у виробництво та споживання модних товарів є одним із способів розв'язання проблем, зумовлених вище перерахованими наслідками. Означено невисвітлені питання як поле для подальших досліджень: інтеграція принципів сталості в дизайн, мистецтвознавство та естетику моди. Введення принципів сталості у моду актуалізує нове бачення проектування одягу, а результати дослідження сприятимуть розробленню нових сталих інтегративних технологій дизайну.

Ключові слова: стала мода; сталий дизайн; сталі дизайн-технології; естетика сталості; принципи сталості; повторне використання

Вступ

Процес сталого розвитку, на відміну від процесу лінійного розвитку, має іншу траєкторію та ритм руху. У найширшому міждисциплінарному значенні його охарактеризуємо як ритм циклів у часі — у кожному циклі відбуваються еволюційні зміни — наприкінці кожного окремого циклу має існувати перехід на якісно новий рівень — і це дає початок новому циклу розвитку (Жученко, 2016). На цей момент життєвий цикл більшості модних товарів завершується на звалищі, тобто виріб застосовують упродовж одного життєвого циклу, а це траєкторія лінійного розвитку. Такий тип розвитку подій вже спричинив колосальні екологічні наслідки — виснаження природних ресурсів та забруднення довкілля. В Україні текстильні відходи майже не переробляються (Попович, 2012). Для забезпечення сталості у модній промисловості треба створювати умови, щоб модні товари мали понад один життєвий цикл, а наприкінці першого життєвого циклу якісно перейшли на новий рівень. Наприклад, перепродаж, перероблення текстилю, трансформація у новий виріб, повторне використання фурнітури тощо. Саме тому і виникає потреба у вивченні способів досягнення сталості в моді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. К. Кисельова (2019) опрацювала закордонні та вітчизняні джерела на тему екологічності у дизайні, зокрема у фешн-індустрії. О. Шандренко та Х. Дубас (2019) розглянули відомі фешн-бренди та їхні спроби інтегрувати у свою дизайн-діяльність принципи сталості. В. Кондакова (2019) дослідила вітчизняні екобренди як за критерієм використання природних поновлюваних матеріалів, так і за сталістю виробництва і додавання вторинної сировини. Дослідниці Т. Вець та ін. (Vets et al., 2017) розглянули останні досягнення з оптимізації життєвих циклів одягу. А. Веклич та ін. (2020) визначили кругові моделі виробництва одягу і нові підходи до реалізації. Кожен зі згаданих дослідників приділив увагу огляду, аналізу, систематизації тематики

у вузькій сфері. Вітчизняні міждисциплінарні праці у контексті сталої моди потребують детального аналізу.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано і систематизовано вітчизняні наукові джерела в контексті сталої моди за різними галузями, такими як дизайн, мистецтвознавство, екологія, технології і перероблення, економіка, культурологія і право, окреслено основні напрями опублікованих досліджень.

Мета статті

Мета статті — аналіз сталої моди як предмета наукових досліджень у вітчизняній науковій літературі.

Виклад матеріалу дослідження

Нині у вітчизняних наукових джерелах широко використовуються терміни «екодизайн» та «екомода», зокрема у контексті сталої моди. Терміни «сталість», «сталий дизайн», «стала мода» поступово з'являються у наукових публікаціях українських вчених. Закордонні дослідники сьогодення широко застосовують зазначені вище терміни і майже повністю відмовилися від термінів з коренем «еко» у контексті сталого дизайну сучасності, адже термін «стала мода» має значення, яке точніше відповідає соціокультурному, економічному і екологічному контексту сьогодення, ніж «екомода». Українські дослідники намагаються окреслити ці поняття у своєму мистецтвознавчому контексті. Наприклад, К. Кисельова (2019) розглядає терміни «екомода» і «стала мода» як синонімічні, зазначаючи, що для забезпечення сталості процес проєктування охоплюватиме весь процес створення і функціонування товару. Також у вітчизняному науковому просторі популярним є ототожнення екологічного дизайну з використанням натуральних матеріалів і етнічними елементами. Наприклад, А. Осадча (2018) зазначає, що з екологічною тематикою дизайну безпосередньо пов'язане і проєктування екологічно чистого одягу. Екологічне виготовлення одягу в контексті сучасного поняття екодизайн функціонує давно — це автентичні етнотрадиції. Використання автентичного текстилю у контексті екологічного дизайну також вивчали дослідниці Т. Кротова та І. Давиденко (2018). Такий підхід до екологічності у дизайні сьогодні неактуальний, адже об'єднує лише частину того, що вкладається у зміст принципів «сталості у моді».

Як бачимо, термінологічний апарат «сталого моди» лише починає свій шлях в українській науці та мові, потребує систематизації, уточнень, інтеграції в українську мову і подальшого дослідження.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *дизайну* постулюють проблему створення енерго-ефективного комфортного одягу з розширеними функціональними можливостями, беручи за основу новітні текстильні технології (Чуприна, 2013). П. Чоні та І. Давиденко (2016) з'ясували, що місце ресайклінгу у фешн-індустрії України має потенціал для розвитку з акцентом на автентичні традиції повторного використання тканин. Поняття моди в різних аспектах етичності, сталості і темпу розглянули Р. Корсінов та В. Ульянов (2018) і розробили концепцію проєктування одягу на визначених принципах. М. Старчак (2019) дослідила подовження життєвого циклу виробу — під час трансформації чоловічого піджака можна отримати модель жіночого жилета. Отже, створюється додана вартість виробу, який вже був у вжитку. К. Кисельова (2019) досліджує основні поняття у концепції екомоди та розмежовує тлумачення, виокремлює основні вектори розвитку модної індустрії за критеріями екологічності окремо в кожному етапі життєвого циклу виробу — проєктування, виготовлення, продаж, функціонування. О. Абрамова та ін. (2020) вдосконалює нову класифікацію техніки печворк і розробляє на цій основі колекцію модного одягу.

Аналіз наукових публікацій у галузі *дизайну* свідчить, що основні напрями досліджень у сфері сталої моди зосереджені на:

1. Принципах використання вторинних матеріалів у проєктуванні сучасного одягу.
2. Класифікації автентичних українських технік роботи з волокнами та текстилем для пошуку сучасних рішень для сталого дизайну одягу.
3. Досвіді відомих брендів, які втілюють принципи сталого дизайну в модні колекції.

У контексті *мистецтвознавства* наукові праці на тему сталої моди досліджують ключову роль сучасного мистецтва та його вплив на стратегії сталого розвитку в індустрії моди. К. Полішук (2018) зосереджує свою увагу на новітніх технологічних розробленнях у процесі зміни траєкторій життєвих циклів модних товарів до більш екологічно-відповідальних. Ю. Стефуришина та А. Білик (2019) на ос-

нові проаналізовані робіт сучасних митців і дизайнерів на тему забруднення довкілля визначають, що мистецтво високоефективне у висвітленні питань екології. В. Кондакова (2019) на основі дослідження сучасних брендів виділяє критерії характеристики екологічності виробів.

Наукові публікації у галузі *мистецтвознавства* komponують основні напрями досліджень у галузі сталої моди:

1. Вплив сучасного мистецтва, у тому числі моди, на реалізацію стратегій сталого розвитку.
2. Актуальні модні тренди на принципах сталого дизайну.
3. Ознаки та характеристики сталості в сучасних брендах одягу.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *екології* порушують спектр проблем, пов'язаних з екологічним виробництвом. О. Кардаш та ін. (2016) аналізують вимоги до принципів екологічності в дизайні на прикладі екологізації виробництва та споживання. Т. Вець та ін. (Vets et al., 2017) пропонують шляхи поліпшення питань екології в модній індустрії та переконують, що дизайн за принципами сталості не лише екологічно безпечний, а й економічно вигідний. О. Кириченко та Л. Пелик (2019) констатують, що зменшення використання матеріалів і енергії у виробництві, утримання викидів на низькому рівні — підвищують критерії сталості текстильного виробництва.

Наукові публікації у галузі *екології* виокремлюють основні напрями досліджень у сфері сталої моди:

1. Вимоги до сталості дизайнерського проектування.
2. Шляхи розв'язання проблем сталості в індустрії моди.
3. Ефективність у контексті сталості виробництв текстилю і одягу.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *технологій та перероблення* об'єктивують різні аспекти, пов'язані з виробництвом та утилізацією одягу. В. Василенко (2015) досліджує використання вторинних волокон з бавовни у нетканій частині композиційного матеріалу і вивчає властивості отриманого текстилю. Є. Кучеренко та ін. (2016) вивчають використання текстильних відходів для виробництва нетканих матеріалів із сировини, отриманої в Україні на наявному обладнанні. Т. Устенко (2019) аналізує наявні вектори розвитку перероблення швейних відходів в Україні. Т. Єліна та ін. (2019) розробляють і описують шляхи перероблення волокон із трикотажних виробів. В. Попович (2012) аналізує методи перероблення твердих побутових відходів, серед яких і текстильні, як в Україні, так і у світі.

Наукові публікації у галузі *технологій і перероблення* виокремлюють основні напрями досліджень у сфері сталої моди:

1. Основні підходи та методи утилізації побутових відходів, серед яких текстильні.
2. Закордонний досвід у сфері збору та утилізації відходів.
3. Властивості текстильних матеріалів, виготовлених із використанням текстильних відходів.
4. Споживчі характеристики матеріалів, виготовлених із використанням сталих технологій.
5. Технології перероблення та вироблення за критеріями сталості в Україні.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *економіки* висвітлюють прогнози виробництва одягу. Зокрема, Г. Филюк та А. Єрофєєв (2017) аналізують нинішній стан вітчизняної текстильної промисловості та перспективи розвитку. І. Зварич (2019) розглядає етапи утворення і використання у виробництвах вторинної сировини, аналізує можливості інтеграції кругової економіки в Україні. М. Залунін (2020) надає практичні рекомендації щодо можливих моделей розвитку переробної промисловості в умовах інтеграції засад кругової економіки в сучасну вітчизняну економіку. А. Веклич та ін. (2020) досліджують методи кругових моделей економіки, інтегрованих у фешн-індустрію для визначення інноваційних підходів у досягненні сталості в галузі.

Аналіз наукових публікацій у галузі *економіки* виокремлює основні напрями досліджень у сфері сталої моди:

1. Моделі кругової економіки для її інтеграції в Україні.
2. Стратегічні рекомендації з удосконалення переробної галузі в Україні.
3. Кругові моделі виробництва одягу.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *культурології та філософії* засвідчили важливість функціонування моди в контексті культури. О. Смоляр (2011) досліджує популярність екологічного дизайну у контексті висвітлення питань екології у фешн-індустрії. Л. Дерман (2015) аналізує філософські, соціальні й культурологічні питання взаємодії фешн-індустрії, екодизайну і науково-технічного прогресу ХХ–ХХІ століття.

Наукові публікації у галузі *культурології та філософії* визначають основні напрями досліджень у сфері сталої моди:

1. Філософські та соціальні питання взаємодії моди, сталого дизайну з науково-технічним прогресом сучасності.

2. Популярність екологічної тематики в дизайні у контексті культури.

Наукові праці на тему сталої моди у контексті *права*, зокрема, вказують, що досягнення сталості у фешн-індустрії неможливе без правового регулювання, яке містить, крім іншого, екологічне право, торгове право, захист прав споживачів, медійне право (Новосад, 2018). О. Плюта (2018) розглядає питання становлення права інтелектуальної власності в індустрії моди у вітчизняному законодавстві. О. Кириченко та Л. Пелик (2019) аналізують методики сертифікації ланцюга постачань у контексті принципів сталості та кругової економіки.

Аналіз наукових публікацій у галузі *права* формує основні напрями досліджень у сфері сталої моди:

1. Питання правового регулювання модної індустрії в Україні.

2. Право інтелектуальної власності в індустрії моди у структурі українського законодавства.

3. Методики сертифікації у ланцюгу постачання сировини у виробництві текстилю.

Висновки

Проаналізовано і систематизовано вітчизняні наукові джерела у контексті сталої моди за галузями: дизайн, мистецтвознавство, екологія, технології і перероблення, економіка, культурологія і право. Визначено основні напрями, на яких акцентується увага науковців в опублікованих дослідженнях. На формування сталої моди як явища впливають безліч процесів, тому проаналізовано науковий доробок із суміжних дисциплін. Дослідження у контексті економіки не розкривають усіх питань розроблення бізнес-моделей сталої моди, залучення маркетингу і менеджменту у контексті сталої моди. Не зважаючи на інформаційні технології, не розкрито також культурологічні і соціопсихологічні питання. Виявлені дослідження у контексті дизайну та мистецтвознавства не розкривають усіх питань формування нових дизайн-інструментів сталої моди та їхньої інтеграції у дизайн-проектування, а також формування та сприйняття нової естетики дизайн-продукту. Безперечно, залишається потреба у подальших дослідженнях окреслених питань.

Список використаних джерел

- Абрамова, О. В., Єжова, О. В., Чистякова, Л. О., & Кудрєвич, І. О. (2020). Дизайн-проектування авторської колекції одягу з використанням техніки печворк. *Art and Design, 1*, 28-40. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.2>
- Василенко, В. (2015, 23-24 квітня). Визначення фізичних властивостей нових композиційних текстильних матеріалів з використанням бавовняних волокнистих відходів. В *Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання*, Тези VIII Всеукраїнської студентської науково-технічної конференції, м. Тернопіль (Т. 1; с. 299-300). Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя.
- Веклич, А., Корякіна, А. & Пашкевич, К. (2020, 1-3 апреля). Sustainable Fashion как новый тренд в фешн-индустрии. В *Conferința tehnico-științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor*, Chișinău, Republica Moldova (с. 374-377). Universitatea Tehnică a Moldovei.
- Дерман, Л. М. (2015). Філософський та соціокультурний аналіз проблем розвитку НТР в проектній діяльності дизайнерів одягу XX–XXI століття. *Гілея: науковий вісник, 92*, 211-215.
- Сліна, Т. В., Дзикович, Т. А., & Галавська, Л. Є. (2019, 5-6 червня). Шляхи вирішення проблеми вторинної переробки пряжі з верхніх трикотажних виробів. В *Стан і перспективи розвитку хімічної, харчової та парфумерно-косметичної галузей промисловості*, Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Херсон (с. 28-29). Херсонський національний технічний університет.
- Жученко, А. М. (2016). Поняття сталої розвитку в сучасній економіці. *Глобальні та національні проблеми економіки, 13*, 431-434. <http://global-national.in.ua/archive/13-2016/86.pdf>
- Залунін, М. М. (2020). *Перспективи стабілізації переробної галузі України в умовах розвитку циркулярної економіки* [Дисертація кандидата економічних наук, Класичний приватний університет].
- Зварич, І. Я. (2019). *Парадигма глобальної інклюзивної циркулярної економіки* [Дисертація доктора економічних наук, Тернопільський національний економічний університет].
- Кардаш, О. В., Рубцов, А. Л., Свірко, В. О., & Церковна, О. Г. (2016). Екологічне дизайн-проектування та якість життя. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування, 46*, 63-73.

- Кириченко, О. В., & Пелик, Л. В. (2019). Екоефективність текстильного виробництва. В О. В. Калашник, Х. З. Махмудова, & І. О. Яснолоб (Ред.), *Економічний, організаційний та правовий механізм підтримки і розвитку підприємництва* (с. 259-265). Астроя.
- Кисельова, К. О. (2019). Напрями проектування Fashion-об'єктів з урахуванням екологічного фактору. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Культурологія*, 30, 179-185.
- Кондакова, В. В. (2019, 18-19 квітня). Аналіз сучасних еко-брендів, що спеціалізуються на виготовленні швейних виробів. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XVIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, м. Київ (Т. 1: Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення; с. 51-51). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Корсінов, Р. В., & Ульянов, В. М. (2018, 26-27 квітня). Сучасні аспекти появи етичної моди в fashion-індустрії. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XVII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів (Т. 1: Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення; с. 165-166). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Кротова, Т., & Давиденко, І. (2018, 20 квітня). Перспективи апсайклінгу автентичного текстилю в дизайні. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (Т. 1; с. 223-226). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Кучеренко, С. В., Будащ, Ю. О., Плаван, В. П., & Литвинова, О. І. (2016). Одержання та властивості нетканих матеріалів із волокнистих відходів. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія: Технічні науки*, 4, 99-106.
- Новосад, І. В. (2018). *Правове регулювання модної індустрії в Україні* [Магістерська робота, Український католицький університет]. http://www.er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/1385/Novosad_%20Pravove%20rehulivannia%20modnoi.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Осадча, А. М. (2018). Удосконалення дизайн-проекування одягу. *Народознавчі зошити*, 3(141), 731-737.
- Плюта, О. А. (2018). Право інтелектуальної власності індустрії моди в структурі українського законодавства. *Соціально-гуманітарний вісник*, 20-21, 99-103.
- Поліщук, К. О. (2018). Інноваційні процеси в екологізації моди та дизайну одягу XXI століття. Проблеми та перспективи. *Гілея: науковий вісник* 139(2), 142-147.
- Попович, В. В. (2012). Поводження із твердими побутовими відходами (вітчизняний та зарубіжний контекст). *Комунальне господарство міст*, 105, 476-481.
- Смоляр, О. В. (2011). Екологічний дизайн в контексті модних інновацій та діяльності дизайнерів одягу XX–XXI століття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 25, 162-169.
- Старчак, М. Г. (2019, 18-19 квітня). Шляхи подовження «життєвого» циклу чоловічого піджака. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XVIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, м. Київ (Т. 1: Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення; с. 43-44). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Стефуришина, Ю. Р., & Білик, А. А. (2019). Вторинна сировина та її відображення в творчості сучасних художників і дизайнерів. *Молодий вчений*, 7(71), 95-98. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-7-71-21>
- Устенко, Т. А. (2019, 18-19 квітня). Екологічний дизайн та виробництво одягу з використанням вторинної сировини. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XVIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, м. Київ (Т. 3: Економіка інноваційної діяльності підприємств; с. 649-650). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Филюк, Г. М., & Єрофеев, А. В. (2017). Сучасні тенденції, проблеми та перспективи розвитку текстильних підприємств України. *Вісник Одеського національного університету. Серія: Економіка*, 22(12), 169-174.
- Чоні, П. В., & Давиденко, І. В. (2016, 28-29 квітня). Адаптація композиційних засобів гармонізації авангардного костюма до сучасних підходів створення образу. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*, Тези доповідей XV Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, м. Київ (Т. 1: Нові наукомісткі технології виробництва матеріалів, виробів широкого вжитку та спеціального призначення; с. 183). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Чупріна, Н. В. (2013). Енергозберігаючі технології екодизайну у створенні сучасного одягу як продукту індустрії моди. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*, 6, 245-253.
- Шандренко, О. М., & Дубас, Х. О. (2019). Екодизайн у fashion індустрії XXI століття. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*, 2, 58-63.
- Vets, T., Navolska, L., & Pashkevich, K. (2017). Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. *Theory and Practice of Design*, 11, 18-31. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11858>

References

- Abramova, O., Yezhova, O., Chystiakova, L., & Kudrevych, I. (2020). Dyżain-Proiektuvannia Avtorskoi Kolektsii Odiahu z Vykorystanniam Tekhniky Pechvork [Designing of the Author's Fashion Collection Using Patchwork Techniques]. *Art and Design, 1*, 28-40. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.2> [in Ukrainian].
- Choni, P., & Davydenko, I. (2016, April 28-29). Adaptatsiia Kompozytsiinykh Zasobiv Harmonizatsii Avanhardnoho Kostiuma do Suchasnykh Pidkhodiv Stvorennia Obrazu [Adaptation of Compositional Means of Harmonisation of Avant-Garde Costume to Modern Approaches to Image Creation]. In *Naukovi Rozrobky Molodi na Suchasnomu Etapi*, Abstracts of the 15th All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (Vol. 1; p. 183). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Chouprina, N. (2013). Enerhozberihaiuchi Tekhnolohii Ekodyzainu u Stvorenni Suchasnoho Odiahu yak Produktu Industrii Mody [Energy-Saving Ecodesign Technologies in the Creation of Modern Clothing as a Product of the Fashion Industry]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Tekhnolohii ta Dyżainu [Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design]*, 6, 245-253 [in Ukrainian].
- Derman, L. (2015). Filosofskyi ta Sotsiokulturnyi Analiz Problem Rozvytku NTR v Proektnii Dialnosti Dyżaineriv Odiahu XX-XXI Stolittia [The Philosophical and Socio-Cultural Analysis of the Problems of STR in Project Activities of Clothing Designers of the 20th-21st Century]. *Hileia: Naukovyi Visnyk [Hileya: Scientific Bulletin]*, 92, 211-215 [in Ukrainian].
- Fyliuk, H., & Yerofeiev, A. (2017). Suchasni Tendentsii, Problemy ta Perspektyvy Rozvytku Tekstylnykh Pidpriemstv Ukrainy [Modern Trends, Problems and Development Prospects of Ukrainian Textile Enterprises]. *Visnyk Odeskoho Natsionalnoho Universytetu. Serii: Ekonomika [Odesa National University Herald. Series: Economy]*, 22(12), 169-174 [in Ukrainian].
- Kardash, O., Rubtsov, A., Svirko, V., & Tserkovna, O. (2016). Ekolohichne Dyżain-Proiektuvannia ta Yakist Zhyttia [Ecological Planning Design and Quality of Life]. *Suchasni Problemy Arkhitektury ta Mistobuduvannia [Modern Problems of Architecture and Urban Planning]*, 46, 63-73 [in Ukrainian].
- Kondakova, V. (2019, April 18-19). Analiz Suchasnykh Eko-Brendiv, shcho Spetsializuiutsia na Vyhotovlenni Shveinykh Vyrobov [Analysis of Modern Eco-Brands Specialising in the Manufacture of Garments]. In *Naukovi Rozrobky Molodi na Suchasnomu Etapi*, Abstracts of the 18th All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (Vol. 1; pp. 51-51). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Korsinov, R., & Ulianchuk, V. (2018, April 26-27). Suchasni Aspekty Poiavy Etychnoi Mody v Fashion-Industrii [Modern Aspects of the Emergence of Ethical Fashion in the Fashion Industry]. In *Naukovi Rozrobky Molodi na Suchasnomu Etapi*, Abstracts of the 17th All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (Vol. 1; pp. 165-166). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Krotova, T., & Davydenko, I. (2018, April 20). Perspektyvy Apsaiklinhu Avtentychnoho Tekstyliu v Dyżaini [Prospects of Upcycling of Authentic Textiles in the Design]. In *Aktualni Problemy Suchasnoho Dyżainu*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv (Vol. 1; pp. 223-226). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Kucherenko, Ye., Budash, Yu., Plavan, V., & Lytvynova, O. (2016). Oderzhannia ta Vlastyvoli Netkanykh Materialiv iz Voloknystykh Vidkhodiv [Obtaining and Properties of Non-Woven Material from Fibrous Waste]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Tekhnolohii ta Dyżainu. Serii: Tekhnichni Nauky [Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design. Technical Science Series]*, 4, 99-106 [in Ukrainian].
- Kyrychenko, O., & Pelyk, L. (2019). Ekoefektyvnist Tekstylnoho Vyrobnystva [Eco-Efficiency of Textile Production]. In O. Kalashnyk, Kh. Makhmudova, & I. Yasnolob (Eds.), *Ekonomichni, Orhanizatsiyni ta Pravovi Mekhanizm Pidtrymky i Rozvytku Pidpriemnytstva [Economic, Organizational and Legal Mechanism of Support and Development of Entrepreneurship]* (pp. 259-265). Astraia [in Ukrainian].
- Kyselova, K. (2019). Napriamy Proiektuvannia Fashion-Obiektiv z Urakhuvanniam Ekolohichnoho Faktoru [Directions of Designing Fashion Objects Taking into Account the Environmental Factor]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku. Napriam: Kulturolohiia [Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Branch]*, 30, 179-185 [in Ukrainian].
- Novosad, I. (2018). *Pravove Rehuliuвання Modnoi Industrii v Ukraini [Legal Regulation of the Fashion Industry in Ukraine]* [Master Thesis, Ukrainian Catholic University]. http://www.er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/1385/Novosad_%20Pravove%20rehuliuвання%20modnoi.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].
- Osadcha, A. (2018). Udoskonalennia Dyżain-Proiektuvannia Odiahu [Improvement of Garment Designing]. *Narodoznavchi Zoshyty [The Ethnology Notebooks]*, 3(141), 731-737 [in Ukrainian].
- Pliuta, O. (2018). Pravo Intelektualnoi Vlasnosti Industrii Mody v Strukturi Ukrainskoho Zakonodavstva [Intellectual Property Law of the Fashion Industry in the Structure of Ukrainian Legislation]. *Sotsialno-Humanitarnyi Visnyk [Socio-Humanitarian Bulletin]*, 20-21, 99-103 [in Ukrainian].

- Polishchuk, K. (2018). Innovatsiini Protsesy v Ekolohizatsii Mody Ta Dyzainu Odiahu XXI Stolittia. Problemy ta Perspektyvy [Innovative Processes in the Ecologisation of Fashion and Design of Clothing of the 21st Century. Problems and Prospects]. *Hileia: Naukovyi Visnyk [Hileya: Scientific Bulletin]*, 139(2), 142-147 [in Ukrainian].
- Popovych, V. (2012). Povodzhennia iz Tverdomy Pobutovymy Vidkhodamy (Vitchyzniani ta Zarubizhnyi Kontekst) [Solid Waste Management (Domestic and Foreign Context)]. *Komunalne Hospodarstvo Mist [Municipal Utilities]*, 105, 476-481 [in Ukrainian].
- Shandrenko, O., & Dubas, Kh. (2019). Ekodyzain u Fashion Industrii XXI Stolittia [Ecodesign in the Fashion Industry of the 21st Century]. *Mizhnarodnyi Naukovyi Zhurnal "Internauka" [International Scientific Journal "Internauka"]*, 2, 58-63 [in Ukrainian].
- Smoliar, O. (2011). Ekolohichniy Dyzaïn v Konteksti Modnykh Innovatsii ta Diialnosti Dyzaïneriv Odiahu XX-XXI Stolittia [Ecological Design in the Context of Fashion Innovations and Activities of Clothing Designers of the 20th-21st Centuries]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 25, 162-169 [in Ukrainian].
- Starchak, M. (2019, April 18-19). Shliakhy Podovzhennia "Zhyttievoho" Tsyklu Cholovichoho Pidzhaka [Ways to Extend the "Life" Cycle of a Men's Jacket]. In *Naukovi Rozrobky Molodi na Suchasnomu Etapi*, Abstracts of the 18th All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (Vol. 1; pp. 43-44). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Stefuryshyna, Yu., & Bilyk, A. (2019). Vtorynna Syrovyna ta Yii Vidobrazhennia v Tvorchosti Suchasnykh Khudozhnykiv i Dyzaïneriv [Recyclable Material and Its Reflection in the Creativity of Modern Artists and Designers]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 7(71), 95-98. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-7-71-21> [in Ukrainian].
- Ustenko, T. (2019, April 18-19). Ekolohichniy Dyzaïn ta Vyrobnytstvo Odiahu z Vykorystanniam Vtorynnoi Syrovyny [Ecological Design and Production of Clothing Using Secondary Raw Materials]. In *Naukovi Rozrobky Molodi na Suchasnomu Etapi*, Abstracts of the 18th All-Ukrainian Scientific Conference, Kyiv (Vol. 3; pp. 649-650). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Vasylenko, V. (2015, April 23-24). Vyznachennia Fizychnykh Vlastyvopei Novykh Kompozytsiinykh Tekstylnykh Materialiv z Vykorystanniam Bavovniannykh Voloknystykh Vidkhodiv [Investigation of Physical Properties of New Composite Materials Based on Regenerated Cotton Fibers]. В *Pryrodnychi ta Humanitarni Nauky. Aktualni Pytannia*, Abstracts of the 8th All-Ukrainian Student Scientific and Technical Conference, Ternopil (Vol. 1; pp. 299-300). Ternopil Ivan Puluj National Technical University [in Ukrainian].
- Veklich, A., Koryakina, A., & Pashkevich, K. (2020, April 1-3). Sustainable Fashion kak Novyi Trend v Feshn-Industrii [Sustainable Fashion as a New Trend in the Fashion Industry]. In *Conferința Tehnico-Științifică a Studenților, Masteranzilor și Doctoranzilor [The Technical Scientific Conference of Undergraduate, Master and PhD Students]*, Chisinau, Republic of Moldova (pp. 374-377). Technical University of Moldova [in Russian].
- Vets, T., Navolska, L., & Pashkevich, K. (2017). Analysis of Sustainability and Environmental Friendliness Concepts in the Modern Fashion Industry. *Theory and Practice of Design*, 11, 18-31. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11858>
- Yelina, T., Dzykovich, T., & Halavska, L. (2019, June 5-6). Shliakhy Vyrishennia Problemy Vtorynnoi Pererobky Priazhi z Verkhnikh Trykotazhnykh Vyrobiv [Ways to Solve the Problem of Recycling Yarn from the Upper Knitwear]. In *Stan i Perspektyvy Rozvytku Khimichnoi, Kharchovoi ta Parfumerno-Kosmetychnoi Haluzei Promyslovosti*, Proceedings of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kherson (pp. 28-29). Kherson National Technical University [in Ukrainian].
- Zalunin, M. (2020). *Perspektyvy Stabilizatsii Pererobnoi Haluzi Ukrainy v Umovakh Rozvytku Tsyrukuliarnoi Ekonomiky [Prospects for Stabilisation of the Processing Industry of Ukraine in the Conditions of Development of Circular Economy]* [PhD Dissertation, Classical Private University] [in Ukrainian].
- Zhuchenko, A. (2016). Poniattia Staloho Rozvytku v Suchasni Ekonomitsi [The Concept of Sustainable Development in Modern Economy]. *Hlobalni ta Natsionalni Problemy Ekonomiky [Global and National Problems of Economy]*, 13, 431-434. <http://global-national.in.ua/archive/13-2016/86.pdf> [in Ukrainian].
- Zvorych, I. (2019). *Paradyhma Hlobalnoi Inkliuzyvnoi Tsyrukuliarnoi Ekonomiky [The Paradigm of a Global Inclusive Circular Economy]* [Doctoral Dissertation, Ternopil National Economic University] [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 01.11.2021

**УСТОЙЧИВАЯ МОДА
КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ**

Походенко Екатерина Романовна
*Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Целью статьи является анализ устойчивой моды как предмета научных исследований в отечественной научной литературе. Принципы устойчивости нуждаются в научном обосновании их связи с производством и эксплуатацией одежды. Методология и подходы. На первом этапе исследования проанализированы отечественные источники по теме устойчивости в моде за последние 10 лет, на втором — синтезированы источники по группам в соответствии с отраслями в контексте устойчивой моды. Научная новизна. Впервые проанализированы и систематизированы украинские научные источники в контексте устойчивой моды по разным отраслям, таким как дизайн, искусствоведение, экология, технологии и переработка, экономика, культурология и право, выявлены основные направления опубликованных исследований. Выводы. Устойчивость в моде — междисциплинарный вопрос, поэтому следует изучать эту проблему в смежных отраслях, непосредственно влияющих на моду и, соответственно, на процесс проектирования, производства, эстетику модных изделий, а также поведение потребителей в контексте эксплуатации и утилизации модных изделий. Современное состояние производства и потребления модных товаров имеет негативные экологические, экономические, правовые, социопсихологические и нравственные последствия. Введение принципов устойчивости в производство и потребление модных товаров является одним из способов решения проблем, вызванных вышеперечисленными последствиями. Означены неосвоенные вопросы как поле для дальнейших исследований: интеграция принципов устойчивости в дизайн, искусствоведение и эстетику моды. Введение принципов устойчивости в моду актуализирует новое видение проектирования одежды, а результаты исследования будут способствовать разработке новых интегративных технологий дизайна.

Ключевые слова: устойчивая мода; устойчивый дизайн; устойчивые дизайн-технологии; эстетика устойчивости; принципы устойчивости; повторное использование

**SUSTAINABLE FASHION
AS A SUBJECT OF SCIENTIFIC
RESEARCH**

Kateryna Pokhodenko
*PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse sustainable fashion as a subject of scientific research in the Ukrainian scientific literature. The principles of sustainability require scientific justification of their connection with the manufacturing and use of clothing. Research methodology and approaches. The first stage is to analyse domestic sources on sustainability in fashion over the past 10 years, and the second stage consists in synthesising the sources by groups according to the areas in the context of sustainable fashion. Scientific novelty. For the first time, Ukrainian scientific sources are analysed and systematised in the context of sustainable fashion in various fields, such as design, art studies, ecology, technology and recycling, economics, cultural studies, and law, and the main directions of the published studies are identified. Conclusions. Sustainability in fashion is an interdisciplinary issue and, therefore, should be studied in related industries that directly affect fashion and, accordingly, the process of design, production, aesthetics of fashion products, as well as consumer behaviour in the context of the use and recycling of fashion products. The current state of production and consumption of fashion products has negative environmental, economic, legal, social-psychological, and ethical consequences. The introduction of the principles of sustainability in the production and consumption of fashion products is one of the ways to solve the problems caused by the above consequences. The article identifies the issues that remain uncovered as a field for further research: integration of sustainability principles into design, art studies, and fashion aesthetics. The introduction of sustainability principles into fashion actualises a new vision of clothing design, and the results of the study will contribute to the development of new sustainable integrative design technologies.

Keywords: sustainable fashion; sustainable design; sustainable design technologies; aesthetics of sustainability; sustainability principles; recycling



DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247404

УДК 159.954:159.955]:005.336.5-027.561:378.091.212:7

**ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ
ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ
ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ
СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ**Ясенев Олег Петрович^{1а},Дубовий Олексій Володимирович^{2б}¹*Заслужений художник України, старший викладач,**ORCID: 0000-0001-8875-6045,**e-mail: yasenev@ukr.net,*²*Кандидат сільськогосподарських наук, доцент,**ORCID: 0000-0003-1103-8840,**e-mail: aleksey_d@email.ua,*^а*Національна академія образотворчого**мистецтва і архітектури,**Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053*^б*Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — окреслити характерні риси, які проектуються в необхідність та основні аспекти образного мислення як однієї з основ розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей. Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових теоретичних методах аналізу, синтезу, абстрагування, спостереження та використання спеціальних дидактичних прийомів, які дозволили розкрити основні чинники образного мислення у студентів мистецьких спеціальностей. Дослідження поняття «образне мислення» вимагає застосування міждисциплінарної методології, яка базується на інклюзивному поєднанні методів і принципів низки соціогуманітарних наук (мистецтвознавства, культурології, психології, філософії, педагогіки, соціології, історії), де реалізує свої можливості людина. Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні необхідності вивчення й подальшого розуміння поняття образного мислення як необхідного елемента професійної зрілості у студентів мистецьких спеціальностей, як чинника, що регулює здатність студента (індивіда) до самостійної інтелектуальної діяльності на відповідному рівні соціокультурних відносин та подальшого самостійного професійного життя. Висновки. Образне мислення нами розглядається як стимул творчого розвитку і як один із засобів створення мистецьких форм. Образне мислення дається людині з народження і великою мірою властиве дітям змалку, проте з часом починає трансформуватися в понятійне мислення, в результаті якого творчий потенціал у дорослішому віці стає нижчим, ніж у дітей молодшого віку. Розвиток образного мислення студентів мистецьких спеціальностей є основою творчого розвитку та одним із його найефективніших чинників самореалізації, в результаті якого складається несподіване уявлення про предмет, що доповнює те уявлення, яке склалося на основі попереднього знання та емоційно-естетичного досвіду. Бажання студента-митця самореалізуватися, розкрити власні мистецькі здібності та можливості є чинником, властивим усім формам творчого студентського життя. Цей процес можливий за присутності поваги педагогів до особистості студента-митця, довіри та прийняття його особистісних цілей, потреб та інтересів, створення найбільш сприятливих умов для розкриття та розвитку його особистісного потенціалу, самовизначення та досягнення. Отже, одним із найважливіших напрямів у діяльності мистецьких закладів освіти має бути створення умов для професійно-особистісного розвитку майбутніх митців, формування їхньої творчої індивідуальності та професійної компетенції.

Ключові слова: образне мислення; мистецька освіта; студент-митець; професійна майстерність; мистецька майстерність

Вступ

Актуальність теми «Образне мислення як чинник розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей» сьогодні зросла у зв'язку зі змінами структури освіти й методів навчання, що в цілому впливає на розвиток освіти, культури й мистецтва та потребує переосмислення ролі певних спеціалізацій у мистецькій освіті. Про важливість розвитку професійної майстерності у студентів

мистецьких спеціальностей слушно зазначає О. Ткачук (2012): «... природа художньої творчості, як і феномена художніх здатностей, цікавили людство в усі часи» (с. 10).

Слід зазначити, що професійна майстерність митців формується на засадах образного мислення, тому проблеми їхньої професійної підготовки можуть ефективно вирішуватися лише за умов удосконалення змісту, методів і форм навчання. Водночас важливою є співпраця між митцем-педагогом і студентом-митцем, що реалізується через поєднання різних видів діяльності.

У формуванні та розвитку образного мислення у студентів мистецьких спеціальностей вирішальну роль відіграє мислення митця-педагога, яке залежить не лише від професійної діяльності, але й визначається його естетично-моральною позицією. В умовах сьогодення це видається важливим, адже мета педагога не лише надати необхідний теоретичний матеріал щодо різних галузей мистецтва (образотворчого, театрального, музичного тощо), але й показати механізми використання знань для розвитку власного творчого потенціалу, а також з метою аналізу, оцінки й розуміння творів мистецтва взагалі.

Розвиток тих чи інших аспектів мислення зумовлений різними видами професійної діяльності, що на загал дає можливість підвищити ефективність навчального процесу, зокрема, розвинути образне мислення, яке передусім властиве професіоналам. Важливим видається й те, що принципи, завдання та функції мистецької світи законодавчо закріплено. Зокрема, стаття 21 Закону України «Про освіту» визначає мистецьку освіту як спеціалізовану, яка включає в себе такі напрями: початкову мистецьку освіту, профільну мистецьку освіту, фахову передвищу мистецьку освіту, вищу мистецьку освіту (Верховна Рада України, 2017). Законом також встановлено взаємну пов'язаність між собою всіх рівнів мистецької освіти, їхню взаємозалежність і наступність здобування в процесі підготовки професійного митця.

Отже, «... мистецька освіта — це засіб, який сприяє розвитку людських ресурсів, необхідних для використання їхнього цінного культурного капіталу...» (Міністерство культури України, 2015), а образне мислення митця виступає найважливішим чинником розвитку його особистості, художніх здібностей та умовою його успішної професійної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому полі тема образного мислення як чинника розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей є предметом дослідження у сфері мистецьких, культурологічних, філософських, педагогічних, психологічних наук. Її вивчали в різних аспектах багато вітчизняних учених, а саме: Т. Биркович, А. Варивончик, Карам Муайяд Ахмед, О. Лаврентьєва, Н. Карпенко, Д. Кудренко, Б. Мазур, О. Полатайко, А. Романюк, О. Рудницька, О. Сергеєнкова, В. Синявський, Р. Спері, О. Ткачук, Ю. Черножук та інші. У працях цих науковців охарактеризовано методологічні засади розвитку мистецької освіти; розкрито такі дефініції, як: «образне мислення», «мистецькі спеціальності», «професійна майстерність студента»; виявлено вплив образного мислення на становлення та розвиток професійної майстерності студентів-митців. Однак, тему формування та розвитку образного мислення у студентів мистецьких спеціальностей недостатньо розроблено.

Мета статті

Метою статті є дослідження впливу образного мислення на становлення та розвиток професійної майстерності студентів мистецьких спеціальностей.

Виклад матеріалу дослідження

Мислення є предметом вивчення багатьох наук, зокрема, філософії, психології, педагогіки, тому має багато визначень залежно від науки, яка вивчає цей процес (Романюк, 2017, с. 218). Термін «мислення» поділяється на багато видів. Мислення образне — це вид мислення, пов'язаний з оперуванням образами, який поєднує в собі чуттєві та логічні компоненти. Такий вид мислення здебільшого буває пов'язаний з інтуїцією, уявою (Синявський & Сергеєнкова, 2007).

Формування образного мислення є ціннісним орієнтиром у розвитку професійної майстерності студентів мистецьких спеціальностей, без якого їм неможливо реалізувати свій творчий потенціал, спираючись лише на академічні мистецькі знання. Образне мислення студента-митця є найважливішим чинником його розвитку і складається з чотирьох основних компонентів: опори на наочність, використання попереднього досвіду, наявності особистої внутрішньої позиції, уміння використовувати попередній досвід та впроваджувати його в свої нові творчі проекти. Щодо формування образного мислення у студентів образотворчого мистецтва О. Ткачук (2012) зазначає: «... як з позицій психології, так і з по-

зиці філософії наявність художніх здатностей, як і творчих взагалі, не є повною мірою результатом соціалізації, вони надані при народженні, а їхній розвиток уже потім визначається соціальною ситуацією. Встановлено, що художні здатності, як один з видів спеціальних здатностей, є системно-структурним утворенням, у якому можна виділити такі складові: творчо-інтелектуальні, художньо-сенсорні (базисні) і мотиваційно-особистісні компоненти. Особливості їхнього співвідношення й взаємодії й визначають індивідуальний творчий потенціал художника» (с. 312).

Велике значення у формуванні образного мислення у студентів образотворчого мистецтва має художник-педагог, який не лише володіє теоретичними знаннями та практичними навичками, але й, постійно працює над удосконаленням індивідуальних можливостей, творчо мислить (Кудренко, 2017). Проте науковці стверджують, що мистецький досвід науково-педагогічних працівників мистецьких закладів вищої освіти, які віддають свої знання, сили й навички та найкращі роки творчого злету для формування сучасної національної та світової творчої еліти, є малодослідженим і не враховується в процесі підготовки вимог до функціонування та розвитку мистецьких спеціальностей під час прийняття відповідних нормативно-правових актів (Биркович та ін., 2021).

Слід зазначити, що процес розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей проходить три фази — репродуктивну, інтерпретуючу й творчу. Репродуктивна фаза (копіювання, наслідування) передбачає виконання завдань, які пропонують митці-педагоги; набуття професійних навичок; опанування знань та вміння їх застосовувати. В інтерпретуючій фазі студенти прагнуть зрозуміти зміст досліджуваного предмету; вирішують творчі завдання, переносячи знання та вміння в нові умови; заглиблюються, проникають у суть явищ. Творча фаза дає можливість самостійного опанування нових знань і відкриття невідомих прийомів вирішення творчих завдань.

Потрібно наголосити на тому, що мислення, як відбиток дійсності, полягає в переробці інформації та отриманні висновку. Мислення спрямоване на пізнання навколишнього світу, а творчість — на його перебудову, розвиток, оновлення, створення нових творів та їхнє вдосконалення. Студентові-митцю необхідно вчитися на такому професійному, творчому рівні, яким властиві гострота та глибина чуттєвих зорових та слухових вражень. Лише такий фахівець може працювати на належно високому рівні, створюючи оригінальні, нові за художнім рішенням мистецькі твори (Карам, 2019, с. 93).

Отже, розвинене образне мислення є невід'ємною ознакою студентів мистецьких спеціальностей — архітекторів, конструкторів, дизайнерів, художників, музикантів, хореографів, режисерів. Вони повинні мати компетенції не тільки у своїй професійній мистецькій діяльності, але й відповідати вимогам людини з високою культурою, яка має власну активну громадянську позицію та соціальну відповідальність, поділяє гуманістичні ідеали та моральні цінності.

Взагалі, мислення безпосередньо пов'язане з функціонуванням мозку. У процесі мислення студента-митця відбувається переробка накопичених вражень, усвідомлення «підсвідомого». Митець накопичує знання та враження, далі деякий час виношує ідею, після чого відбувається безпосереднє вираження в творах мистецтва. Зокрема, О. Полтайко (2007) зазначає, що «... для студентів мистецьких спеціальностей художньо-образне мислення — це не тільки процес узгодження структурних елементів художнього образу, котрий проявляється в умінні порівнювати, зіставляти і робити висновки, використовувати знання в нових умовах, засвоювати конкретні алгоритмізовані навчальні завдання мистецьких дисциплін, а й створення власної вербальної художньо-педагогічної інтерпретації».

На важливості розвитку професійної майстерності студента-митця та його взаємодії з викладачем наголошує науковець Ю. Черножук (2010): «... студент мусить навчитися самостійно мислити, реалістично оцінювати себе, свої можливості, а також професійний рівень та особистісні якості викладачів, критично ставитися до того, що вони викладають...» (с. 72).

Образне мислення пов'язане із функціонуванням мозку, а відмінності типів мислення полягають у фізіологічній роботі мозку. Від міжпівкульної асиметрії є різне сприйняття явищ довкілля. Науково доведена різна роль правої та лівої півкуль у творчій роботі мозку. Першим, хто описав розбіжності у роботі півкуль головного мозку людини, був американський учений, лауреат Нобелівської премії Р. Сперрі. Відмінності роботи півкуль полягають в особливостях інформації в процесі її обробки. Лівій властиво функціонувати поетапно, логічно обґрунтовано. Для прийняття рішень добирається інформація, обґрунтовуються причини, аналізуються варіанти, підбиваються підсумки, зважуються за наслідками. Якщо змінюється критерій оцінки, процес відновлюється (Sperry, 1982).

Загалом, все це підпадає під термін «творчий процес», який влучно охарактеризувала у своєму науковому дослідженні Н. Карпенко (2016): «Творчий процес людини — це послідовність творчих актів. Творчий акт можна вважати умовною одиницею творчого процесу, зручною для аналізу та вивчення

механізмів творчості. На сучасному етапі розвитку наука не дає поки що вичерпної відповіді на те, як система механізмів мозку діє у творчому акті, проте за допомогою досліджень нейрофізіології, психології та психотерапії можна охарактеризувати решту психофізіологічних механізмів творчого процесу людини» (с. 29).

Узагальнюючи різні класифікації фаз процесу творчості, Я. Пономарьов (1976) запропонував таку їхню послідовність: перша фаза (свідома робота) — підготовча (особливий діяльний стан як передумова інтуїтивного осягнення нової ідеї); друга фаза (несвідома робота) — дозрівання (несвідома робота над проблемою, інкубація спрямованої ідеї); третя фаза (перехід несвідомого у свідомість) — натхнення (унаслідок несвідомої роботи у сфері свідомості надходить ідея щодо вирішення, спочатку гіпотетично, як принцип, задум); четверта фаза (свідома робота) — розвиток ідеї, її остаточне оформлення та перевірка (Карпенко, 2016, с. 32).

Висновки

Спираючись на проведені теоретичні дослідження, зазначаємо, що для формування обраного мислення важливим є усвідомлення його для студента-митця та якісне перетворення думки на вербалізовані умовиводи, кінцевою метою чого є завершений твір мистецтва.

У загальноприйнятому розумінні образне мислення — це чуттєвий вираз будь-якої ідеї, який починається з оперування художніми образами та пов'язаний з поступовим ускладненням художніх образів, що відображаються у свідомості особистості студента-митця: від простих — до змістовніших; від фрагментарних — до більш масштабних; від одиничних — до об'єднаних.

Будь-якому студенту-митцю доводиться в когось вчитися, наслідувати чиюсь манеру чи стиль, приєднуватися до якогось культурного кола людей. Митець-фахівець проходить складний та суперечливий період виховання, підготовки, самостійного шляху, інакше він не може бути життєдіяльним, здатним до оновлення, доцільно здійснювати та розширювати діапазон власних можливостей.

Отже, мистецька освіта, як фундамент української культури, транслює властиві їй цінності, норми, етичні та естетичні ідеали, сприяє творчому освоєнню людиною навколишнього динамічного, полікультурного світу та досягненню соціально-культурного благополуччя.

Список використаних джерел

- Биркович, Т. І., Варивончик, А. В., & Мазур, Б. М. (2021). Особливості навчання студентів професійної майстерності в мистецьких закладах вищої освіти. *Питання культурології*, 37, 103-113. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.236008>
- Верховна Рада України. (2017, 5 вересня). *Про освіту* (Закон України № 2145-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
- Карам, М. А. (2019). Компетентнісний підхід як чинник професійного становлення студентів мистецьких спеціальностей. *Освітологічний дискурс*, 3-4(26-27), 92-99. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2019.3-4.9299>
- Карпенко, Н. А. (2016). *Психологія творчості*. Львів: ДУВС.
- Кудренко, Д. О. (2017, 21-22 квітня). Значення навчальних дисциплін професійно-орієнтованого циклу у формуванні художньо-графічних компетентностей студентів мистецьких спеціальностей. В *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород. (с. 27-29). <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/arch/14april2017/8.pdf>
- Міністерство культури України. (2015, 24 липня). *Система культурно-мистецької освіти*. http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244933672&cat_id=244931901
- Полатайко, О. (2007). Проблема критеріїв сформованості художньо-образного мислення майбутнього вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*, 10, 86-93.
- Романюк, А. А. (2017). Образне мислення в навчальній діяльності молодших школярів. *Педагогічні науки*, 83, 217-221.
- Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька*. Навчальна книга – Богдан.
- Синявський, В. В., & Сергєєнкова, О. П. (Уклад.). (2007). *Психологічний словник* (Н. А. Побірченко, ред.). Науковий світ.
- Ткачук, О. В. (2012). *Психологія художніх здатностей*. Видавець Букаєв Вадим Вікторович.

Черножук, Ю. Г. (2010). *Психологія творчості*. ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.

Sperry, R. W. (1982). Some Effects of Disconnecting the Cerebral Hemispheres. *Science*, 217, 1223-1227. <http://dx.doi.org/10.1126/science.7112125>

References

- Byrkovych, T., Varyvonchuk, A., & Mazur, B. (2021). Osoblyvosti Navchannia Studentiv Profesiinoi Maisternosti v Mystetskykh Zakladakh Vyshchoi Osvity [Special Features of the Professional Skills Training of Students in Arts Institutions of Higher Education]. *Pytannia Kulturolohii [Issues in Cultural Studies]*, 37, 103-113. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.236008> [in Ukrainian].
- Chernozhuk, Yu. (2010). *Psykhohohiia Tvorchosti [Psychology of Creativity]*. PNPu im. K. D. Ushynskoho [in Ukrainian].
- Karam, M. (2019). Kompetentnisnyi Pidkhyd yak Chynnyk Profesiinoho Stanovlennia Studentiv Mystetskykh Spetsialnostei [Competent Approach as a Factor of Professional Development of Arts Students]. *Osvitohichnyi Dyskurs [Educological Discourse]*, 3-4(26-27), 92-99. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2019.3-4.9299> [in Ukrainian].
- Karpenko, N. (2016). *Psykhohohiia Tvorchosti [Psychology of Creativity]*. LvDUVS [in Ukrainian].
- Kudrenko, D. (2017, April 21-22). Znachennia Navchalnykh Dystsyplin Profesiino-Orientovanoho Tsyklu u Formuvanni Khudozhno-Hrafichnykh Kompetentnostei Studentiv Mystetskykh Spetsialnostei [The Value of Professional Disciplines of the Professional Cycle in the Formation of Artistic and Graphic Competencies of Arts Students]. In *Innovatsiinyi Rozvytok Nauky Novoho Tysiacholittia*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Uzhhorod (pp. 27-29). <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/arch/14april2017/8.pdf> [in Ukrainian].
- Ministry of Culture of Ukraine. (2015, July 24). *Systema Kulturno-Mystetskoj Osvity [The System of Cultural and Artistic Education]*. http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244933672&cat_id=244931901 [in Ukrainian].
- Polataiko, O. (2007). Problema Kryteriiv Sformovanosti Khudozhno-Obraznogo Myslennia Maibutnoho Vchytelia Mystetskykh Dystsyplin [The Problem of Criteria for the Formation of Artistic and Figurative Thinking of the Future Teacher of Arts Disciplines]. *Naukovi Zapysky Ternopilskoho Natsionalnoho Pedagogichnoho Universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Pedagogika [Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy]*, 10, 86-93 [in Ukrainian].
- Romaniuk, A. (2017). Obrazne Myslennia v Navchalnii Diialnosti Molodshykh Shkoliariv [Figurative Thinking in the Educational Activities of Primary School Children]. *Pedahohichni Nauky [Pedagogical Sciences]*, 83, 217-221 [in Ukrainian].
- Rudnytska, O. (2005). *Pedahohika: Zahalna ta Mystetska [Pedagogy: General and Artistic]*. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Sperry, R. W. (1982). Some Effects of Disconnecting the Cerebral Hemispheres. *Science*, 217, 1223-1227. <http://dx.doi.org/10.1126/science.7112125>
- Syniavskiy, V., & Serhieienkova, O. (Comps.). (2007). *Psykhohohichnyi Slovnyk [Psychological Dictionary]* (N. Pobirchenko, Ed.). Naukovyi svit [in Ukrainian].
- Tkachuk, O. (2012). *Psykhohohiia Khudozhnykh Zdatnostei [Psychology of Artistic Abilities]*. Vydavets Bukaiev Vadym Viktorovych [in Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2017, September 5). *On Education* (Law of Ukraine № 2145-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 01.11.2021

**ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ФАКТОР
РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
МАСТЕРСТВА У СТУДЕНТОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

Ясенев Олег Петрович^{1а},

Дубовой Алексей Владимирович^{2б}

¹*Заслуженный художник Украины,
старший преподаватель,*

²*Кандидат сельскохозяйственных наук, доцент,*

^а*Национальная академия изобразительного
искусства и архитектуры,
Киев, Украина*

^б*Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — определить характерные черты, которые проектируются в необходимость и основные аспекты образного мышления как одной из основ развития профессионального мастерства у студентов художественных специальностей. Методология исследования основана на общенаучных теоретических методах анализа, синтеза, абстрагирования, наблюдения и использования специальных дидактических приемов, которые позволили раскрыть основные факторы образного мышления у студентов художественных специальностей. Исследование понятия «образное мышление» требует применения междисциплинарной методологии, основанной на инклюзивном сочетании методов и принципов ряда социогуманитарных наук (искусствоведения, культурологии, психологии, философии, педагогики, социологии, истории), где реализует свои возможности человек. Научная новизна исследования заключается в обосновании необходимости изучения и дальнейшего понимания понятия образного мышления как необходимого элемента профессиональной зрелости у студентов художественных специальностей, как фактора, регулирующего способность студента (индивида) к самостоятельной интеллектуальной деятельности на соответствующем уровне социокультурных отношений и дальнейшей самостоятельной профессиональной жизни. Выводы. Образное мышление нами рассматривается как стимул творческого развития и как одно из средств создания произведений искусств. Образное мышление дается человеку с рождения и наиболее оно присуще детям с детства, однако со временем начинает трансформироваться в понятийное мышление в результате которого, творческий потенциал во взрослом возрасте становится ниже, чем у детей младшего возраста. Развитие образного мышления студентов художественных специальностей является основой творческого развития и одним из его наиболее эффективных факторов самореализации, в результате которого складывается неожиданное представление о предмете, дополняющее представление, которое сложилось на основе предварительного знания и эмоционально-эстетического опыта. Желание студента-художника самореализоваться, раскрыть собственные художественные способности и возможности является фактором, присутствующим во всех формах творческой студенческой жизни и возможно при присутствии уважения педагогов к личности студента-художника, доверия и принятия его личностных целей, потребностей и интересов, создания наиболее благоприятных условий для раскрытия и развития его личного потенциала, самоопределения и достижения. Поэтому одним из важнейших направлений в деятельности художественных учебных заведений должно быть создание условий для профессионально-личностного развития будущих художников, формирования их творческой индивидуальности и профессиональной компетенции.

Ключевые слова: образное мышление; художественное образование; студент-художник; профессиональное мастерство; художественное мастерство

**VISUAL THINKING
AS A DEVELOPMENT FACTOR
OF ARTS STUDENTS'
PROFESSIONAL SKILLS**

Oleh Yaseniev^{1а},

Oleksii Dubovyi^{2б}

¹*Honoured Artist of Ukraine, Senior Lecturer,*

²*PhD in Agricultural Sciences, Associate Professor,*

^а*National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine*

^б*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to outline the characteristics projected into necessity and the core points of visual thinking as one of the foundations for arts students' professional skills development. The research methodology is based on general scientific theoretical methods of analysis, synthesis, abstraction, observation, and special didactic approaches, which revealed the main factors of arts students' visual thinking. The study of the concept of “visual thinking” requires the use of interdisciplinary

methodology, which is based on an inclusive combination of methods and principles of a number of social and humanitarian sciences (art studies, cultural studies, psychology, philosophy, pedagogy, sociology, and history), where people realise their potential. The scientific novelty of the study is to substantiate the need to study and further understand the concept of visual thinking as a necessary element of professional maturity of arts students, as a factor governing the student's (individual) ability to independent intellectual activity at the appropriate level of sociocultural relations and further independent career. Conclusions. We consider visual thinking as a stimulus for creative development and as one of the means of creating works of art. Visual thinking is given to a person from birth. It is most characteristic of children from an early age, which begins to transform into conceptual thinking over time. As a result, the creative potential in adulthood becomes lower than young children have. The development of arts students' visual thinking is the basis of creative development, and one of its most effective factors of self-realisation, which results in an unexpected idea of the subject, which complements the idea formed on the basis of prior knowledge and emotional and aesthetic experience. The desire of an artist student to self-realise, to reveal their own artistic abilities and capabilities is a factor within all forms of creative student life. It is possible if the teacher respects the personality of the artist student, trusts and accepts their personal goals, needs and interests, creating the most favourable conditions for the disclosure and development of their personal potential, self-determination and achievement. Therefore, one of the most important areas in the activities of arts education facilities should be to create conditions for the professional and personal development of future artists, the formation of their creative individuality and professional competence.

Keywords: visual thinking; arts education; artist student; professional skill; artistic skill



Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

45

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor
Людмила Таран / Liudmyla Taran,
Тетяна Кунц / Tetiana Kunts

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Вероніка Степко / Veronika Stepko

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych
Марина Шевченко / Maryna Shevchenko

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: 17.12.2021. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 30,68. Обл.-вид. арк. 28,97.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4792

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