

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

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

В І С Н И К К Н У К і М

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Bulletin of KNUKiM
Series in Arts

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
Collection of Scientific papers

ВИПУСК 38
Issue 38

Засновано 1999 року
Founded in 1999

Kyiv
KNUKiM Publishing

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКіМ
2018

Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Вип. 38 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. - 300 с.

У збірнику містяться результати наукових досліджень у галузі мистецтвознавства.

Для наукових працівників, викладачів, докторантів, аспірантів, студентів.

Рекомендовано до друку Головною вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 36 від 29.05.2018 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Абизов В. А.	доктор архітектури, професор
Деменко Б. В.	доктор мистецтвознавства, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор
Селівачов М. Р.	доктор мистецтвознавства, професор
Деркач С. М.	кандидат мистецтвознавства, професор
Безручко О. В.	доктор мистецтвознавства, доцент, Київський університет культури
Лагутенко О. А.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
Фадєєва К. В.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія ім. П.І. Чайковського
Школьна О. В.	доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський університет культури
Брацкі Артур Себастьян	доктор габілітований гуманітарних наук, професор, Гданський університет (Польща)
Розвадовські Піотр	доктор габілітований гуманітарних наук, професор, Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща)
Шандренко О. М.	кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 913.

Київський національний університет культури і мистецтв,
науковий відділ, тел.: 529–97–90.

Наказом Міністерства освіти і науки України № 374 від 13.03.2017 збірник включено до Переліку наукових фахових видань України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата та наук (додаток № 8).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7949 Серія КВ від 06.10.2003.

ЗМІСТ

ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<i>Москаленко-Висоцька О. М.</i>	Фільм-портрет в українській кінодокументалістиці	12
<i>Петренко С. І.</i>	Шаблонний відеомонтаж як ознака інформаційної телепрограми	21
<i>Погуца Н. М.</i>	Еволюція сценічного образу українки в театральному мистецтві початку ХХ століття	31
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі	41
<i>Смоляк О. С.</i>	Традиційна складова символізму Леся Курбаса (на матеріалі гаївок з села Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області)	51
<i>Совгира Т. І.</i>	Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі	60
<i>Сокол О. В.</i>	Творчий всесвіт кінематографу Т. В. Левчука періоду хрущовської «відлиги»	70
<i>Хлиштун О. С.</i>	Категоріальний апарат дослідження феномену сценічного перевтілення актора	81
<i>Шиленко Л. А.</i>	Прийоми сценографічного рішення в постановках опери-феєрії Віталія Кирейка «Лісова Пісня»	89

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Вакуленко О. М.</i>	Особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах	100
<i>Горбатова Н. О.</i>	Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні (1970–1980-ті рр.)	114
<i>Єфанова С. О. Бакало Л. К.</i>	Вплив західноєвропейської хореографічної культури на формування салонних танців в Україні (XIX – поч. ХХ ст.)	126

<i>Павлюк Т. С.</i>	Специфіка теорії та практики бальної хореографії (XV – XVII ст.)	142
<i>Тимчула А. В.</i>	Народні танці бойків у календарній та родинно-побутовій обрядовості	158

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Іванов О. К.</i>	Еволюція композиторсько-виконавського стилю в гітарному мистецтві	168
<i>Іванова В. Л.</i>	Композитор Євген Магаліф: біографічний і творчий екскурс	177
<i>Лігус О. М. Лігус В. О.</i>	Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях XX–XXI ст.	188
<i>Макаренко Л. П.</i>	Аспекти фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Лева Колодуба на основі аналізу камерного циклу «Сім українських народних пісень»	196
<i>Небога О. Г.</i>	Київська школа сольного співу середини XX століття як феномен європейського вокального виконавства	206
<i>Симеонова Ю. В.</i>	Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Життєвий і творчий шлях	215

ДИЗАЙН

<i>Винокур О. М.</i>	Волинський етнічний костюм у формотворенні української моди	231
<i>Михайлова Р. Д. Коропенко М. В.</i>	Тема та образ в дизайнерській діяльності Тео Возіанова	237
<i>Міненко О. А.</i>	Антична зачіска в історико-художньому контексті еволюції моди	249
<i>Момчилова А. Г.</i>	Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках	259
<i>Удріс- Бородавко Н. С.</i>	Колаж у формуванні національної моделі графічного дизайну України XXI століття	268

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

<i>Попенюк Ю. А.</i>	Сюжет «Різдво Христове» в українському мистецтві середньовіччя: іконографія та символіка образу	281
<i>Турчак Л. І.</i>	Україна на Венеціанських бієнале	290

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

<i>Москаленко-Висоцкая Е. Н.</i>	Фильм-портрет в украинской кинодокументалистике	12
<i>Петренко С. И.</i>	Шаблонный видеомонтаж как признак информационной телепрограммы	21
<i>Погуца Н. Н.</i>	Эволюция сценического образа украинки в театральном искусстве начала XX века	31
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Роль внутрикадровой музыки в кинофильме	41
<i>Смоляк О. С.</i>	Традиционная составляющая символизма Леся Курбаса (на материале гаивок из села Старый Скалат Подволочинского района Тернопольской области)	51
<i>Совгира Т. И.</i>	Использование технических возможностей визуального искусства в сценическом пространстве	60
<i>Сокол Е. В.</i>	Творческий мир кинематографа Т. В. Левчука периода хрущевской «оттепели»	70
<i>Хлистул Е. С.</i>	Категориальный аппарат исследования феномена сценического перевоплощения актёра	81
<i>Шиленко Л. А.</i>	Приемы сценографического решения в постановках оперы-феерии Виталия Кирейко «Лесная песня»	89

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Вакуленко О. М.</i>	Особенности сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях	100
<i>Горбатова Н. А.</i>	Развитие бальных танцев в контексте формирования организационной структуры управления и хореографического образования в Украине (1970–1980-е гг).	114
<i>Єфанова С. А. Бакало Л. К.</i>	Влияние западноевропейской хореографической культуры на формирование салонных танцев в Украине (XIX – нач. XX в.)	126

Павлюк Т. С. Специфика теории и практики бальной хореографии (XV–XVII вв.) 142

Тымчула А. В. Народные танцы бойков в календарных и семейно-бытовых обрядах 158

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Иванов. А. К. Эволюция композиторско-исполнительского стиля в гитарном искусстве 168

Иванова В. Л. Композитор Евгений Магалиф: биографический и творческий экскурс 177

Лигус. О. М. Проблема жанра в музыковедческих исследованиях
Лигус В. А. XX–XXI века 188

Макаренко Л. П. Аспекты фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве Льва Колодуба на основе анализа камерного цикла «Семь украинских народных песен» 196

Небога О. Г. Киевская школа сольного пения в середине XX ст. как феномен европейского вокального исполнительства 206

Симеонова Ю. В. Оперно-симфонический дирижер Константин Симеонов. Жизненный и творческий путь 215

ДИЗАЙН

Винокур Е. Н. Волынский этнический костюм в формообразовании украинской моды 231

Михайлова Р. Д. Тема и образ в дизайнерской деятельности Тео Возианова
Коропенко М. В. 237

Миненко О. А. Античная прическа в историко-художественном контексте эволюции моды 249

Момчилова А. Г. Научно-теоретические основы исследования грима в художественных практиках 259

Удрис-Бородавко Н. С. Коллаж в формировании национальной модели графического дизайна Украины XXI века 268

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ПЛАСТИЧЕСКОЕ
И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**

<i>Попенюк Ю. А.</i>	Сюжет «Рождество Христово» в украинском искусстве Средневековья : иконография и символика образа	281
<i>Турчак Л. И.</i>	Украина на Венецианских биеннале	290

CONTENTS

THEATRE, CINEMA, AND TELEVISION

<i>Moskalenko-Vysotska O.</i>	Film-portrait in Ukrainian documentary filmmaking art	12
<i>Petrenko S.</i>	Template video editing as a sign of an information TV program	21
<i>Pogutsa N.</i>	Evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the theatrical art of the beginning of the 20th century	31
<i>Riazantsev L.</i>	The role of source music in a motion picture	41
<i>Smoliak O.</i>	Traditional component of Les Kurbas's symbolism (based on haivkas of the village of Staryi Skalat, Podvolochyn district, Ternopil region)	51
<i>Sovhyra T.</i>	Using technical opportunities of visual art in the acting space	60
<i>Sokol O.</i>	The creative universe of T. Levchuk's cinematography during the Khrushchev's Thaw	70
<i>Khlystun O.</i>	The categorical apparatus of studying the phenomenon of actor's stage impersonation	81
<i>Shylenko L.</i>	Techniques of scenographic design in the performances of Vitalii Kyreiko's opera-fairy "The Forest Song"	89

CHOREOGRAPHIC ART

<i>Vakulenko O.</i>	Peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays	100
<i>Horbatova N.</i>	Ballroom dancing in the context of choreographic education in Ukraine (1970s–1980s)	114
<i>Yefanova Sv. Bakalo L.</i>	Influence of Western European choreographic culture on the formation of ballroom dances in Ukraine (the 19th – early 20th century)	126

Pavliuk T. Specific features of the theory and practice of ballroom choreography (the 15th – 17th century) 142

Tymchula A. Boykos' folk dances in calendar and family-household ritualism 158

MUSICAL ART

Ivanov O. The evolution of composer's and performer's style in guitar art 168

Ivanova V. Composer Eugene Magalif: a biographical and creative excursus 177

*Lihus O.,
Lihus V.* The problem of Genre in the musicological research of the 20th -21st centuries 188

Makarenko L. Aspects of folklore symphonyism in Lev Kolodub's orchestral creativity through the analysis of the chamber cycle "Seven Ukrainian folk songs" 196

Neboha O. Kyiv school of solo singing in the middle of the 20th century as a phenomenon of European vocal performance 206

SymeonovaYu. Opera and symphonic conductor Kostiantyn Symeonov. Life and creative path 215

DESIGN

Vynokur O. Volyn ethnic costume in shaping Ukrainian Fashion 231

*Mykhailova R.
Koropenko M.* Theme and image in Teo Vozianov's design activity 237

Minenko O. Ancient hairstyle in the historical and artistic context of the evolution of fashion 249

Momchylova A. Scientific and theoretical principles of makeup research in art practices 259

*Udris-
Borodavko N.* Collage in the formation of the national model of graphic design of 21st century Ukraine 268

FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

<i>Popeniuk Yu.</i>	The theme of Christmas in the Ukrainian art of the Middle Ages: iconography and symbolism of the image	281
<i>Turchak L.</i>	Ukraine at the Venice Biennale	290

ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

УДК 791.229:929(477)“2003/2005”

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри режисури телебачення
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
film_editor@ukr.net

ФІЛЬМ-ПОРТРЕТ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ

Мета дослідження. Метою розвідки є спроба окреслити основні ідейно – тематичні тенденції, що превалюють у фільмах, створених в жанрі документального кіно-портрету. Дослідницьке поле статті базується на контенті Української студії хронікально-документальних фільмів, реалізованого в період 2003–2005 рр. У роботі прослідковуються особливості жанру фільму-портрета, виявляються прояви його різновиду та модифікацій. **Методологія дослідження.** У праці методами аналітичного розгляду висвітлюється прояв інтерпретацій жанру документального фільму-портрета. Предметом дослідження стали кінострічки режисерів-документалістів Володимира Артеменка, Євгена Гончарова, Вадима Єрмоленка, Георгія Давиденка, Інни Дернової. На основі їх фільмів автор розглядає ступінь маніпулятивного у відносинах автора і героя, розцінюючи процес створення фільму-портрету як взаємний досвід, важливий для обох сторін. **Висновки.** Зосередившись на модусах творення й сприйняття режисерами героя свого фільму, автор робить висновки, що зйомка документального фільму-портрета – це відповідальний вибір не тільки для автора, але й для його героя. Аналіз документальних стрічок студії «Укркінохроніка» виявив очевидну тенденцію до розширення меж жанру кіно-портрету, який кожен з режисерів вирішує у свій спосіб, а також продемонстрував обов'язкову необхідність його вирішення в додатковому жанровому діапазоні в залежності від мети режисерського задуму.

Ключові слова: фільм-портрет, жанр, колективний портрет, синхрон, кіноспостереження, портрет епохи, драматургічний хід.

Москаленко-Висоцкая Елена Николаевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры режиссуры телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Фильм-портрет в украинской кинодокументалистике

Цель исследования. Целью разведки является попытка очертить основные идейно-тематические тенденции, преобладающие в фильмах, созданных в жанре документального кино-портрета. Исследовательское поле статьи базируется на контенте Украинской студии хроникально-документальных фильмов, реализованного в период 2003–2005 гг. В работе

прослеживаются особенности жанра фильма-портрета, определяются его разновидности и модификации. **Методология исследования.** В работе методами научного анализа освещается проявление интерпретаций жанра документального фильма-портрета. Предметом исследования стали фильмы режиссеров-документалистов Владимира Артеменко, Евгения Гончарова, Вадима Ермоленко, Инны Дерновой, Георгия Давыденко. На основе их фильмов автор рассматривает степень манипулятивного в отношениях автора и героя, расценивая процесс создания фильма-портрета как взаимный опыт, важный для обеих сторон. **Выводы.** Сосредоточившись на модусах создания и восприятия режиссерами героя своего фильма, автор делает выводы, что съемка документального фильма-портрета – это ответственный выбор не только для автора, но и для его героя. Анализ документальных картин студии «Укркинохроника», выявляет очевидную тенденцию к расширению рамок жанра кино-портрета, который каждый из режиссеров решает по-своему. В статье исследуется практика создания фильмов-портретов с привлечением дополнительных жанровых диапазонов, например, таких как новелла, историческая драма, фильм-открытие и другие, в зависимости от цели режиссерского замысла.

Ключевые слова: фильм-портрет, жанр, коллективный портрет, синхрон, кинонаблюдение, портрет эпохи, драматургический ход.

Moskalenko-Vysotska Olena, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Film-portrait in Ukrainian documentary filmmaking art

The purpose of the article is an attempt to outline the main ideological and thematic tendencies that prevail in the films created in the genre of documentary film-portrait. The research field of the article is based on the content produced by the Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films over the period of 2003–2005. The article concerns the features of the film-portrait genre, its varieties and modifications. **The research methodology** consisted in the application of the methods of scientific analysis in order to elucidate the manifestation of interpretations of the documentary film-portrait genre. The subject of the study was motion pictures by the following documentary filmmakers: Volodymyr Artemenko, Yevhen Honcharov, Vadym Yermolenko, Heorhii Davydenko, and Inna Dernova. Based on their films, the author considered the degree of the manipulative in the relationship between the author and the hero, regarding the process of creating a film-portrait as a mutual experience that is important for both parties. **Conclusions.** Focusing on the modes of creation and perception by the filmmakers of the hero of their film, the author concluded that making a documentary film-portrait is a responsible choice not only for the author but also for their hero. The analysis of the documentary motion pictures by the “Ukrkinokhronika” studio revealed an obvious tendency towards expanding the scope of the film-portrait genre, which is created by each director in their own way, and demonstrated the ultimate need for creating portraits within the range of additional genres, depending on the purpose of the director’s plan.

Key words: film-portrait, genre, collective portrait, synchrony, motion picture observation, portrait of the era, dramaturgic move.

Вступ. Вітчизняне кінознавство не вперше цікавиться темою фільму-портрету в документальному кінематографі. Зокрема, відомі українські мистецтвознавці та науковці І. Зубавіна, С. Тримбач, Л. Брюховецька, О. Мусієнко, С. Безклубенко, В. Скуратівський, О. Безручко, Л. Лемешева та ін. зверталися в той чи інший спосіб до аналізу екранних творів, виконаних у зазначеному жанрі. Утім, упродовж періоду нового тисячоліття, тематика сучасних фільмів-портретів Української студії хронікально-документальних фільмів залишалась не висвітленою.

Дослідження автора продовжують серію наукових розвідок у використанні жанрового спектру документальних фільмів, насамперед у зверненні режисерів до жанру фільму-портрету за період 2003–2005 рр.

Фільм-портрет – це найпоширеніший жанр кіно і телефільмів всіх часів існування кіномистецтва. Екранний портрет народжується в розвитку вчинків героя, його міркувань, почуттів та в ході подій фільму. Найскладніше – це знайти підхід до людини, яка може бути потенційним героєм фільму.

Взаємовідношення автора і його реального героя процес не простий. Є режисери, які витримують певну дистанцію з героєм і принципово не входять в більш близькі психологічні відношення, оскільки герой їх цікавить саме зараз і лише в момент зйомок фільму, як артикулює, наприклад, свою авторську позицію відомий кінодокументаліст Марина Разбежкіна [3]. Інші, навпаки, позиціонують близький психологічний контакт, як корифей української кінодокументалістики Олександр Коваль [1, 5].

Є режисери, які вважають, що герой фільму-портрета – це, здебільшого, сам автор, як вважає відомий режисер-продюсер Олександр Роднянський, який відверто зізнавався: «Мені завжди здавалося, що ми просто граємо в так зване «розкриття людини». Коли ми говоримо, що знімаємо портрет, ми тільки обманюємо себе і людей, які нам вірять. У «кінопортретах», особливо того часу, я часто бачив автора, і дуже рідко – героя... Головний герой будь-якого документального фільму – його автор» [4].

Виклад основного матеріалу. Темою для документальних фільмів-портретів найчастіше стають відомі особистості, непересічні сучасники, а ще – історичні події. Яскравим прикладом фільма-портрета не людини, а портрета епохи, можна вважати двадцятихвилинну кінострічку 2003 р. «Невиконана місія» (автори сценарію Богдан Дяченко, Анатолій Пилипчук, режисер Євген Гончаров, оператори Анатолій Солопай, Вадим Ільков, Богдан Підгірний).

Фільм присвячений подіям 1919 р., які відбувались на Півдні України і пов'язані з перебуванням військ країн Антанти, зокрема в місті Одесі, Євпаторії та Севастополі.

Зважаючи на те, що на час створення фільму, історіографи сучасної доби змінили усталений за радянських часів погляд на фактор присутності військ країн Антанти в Причорномор'ї, автори кінострічки розглядали і порівнювали обидва трактування, роблячи наголос на портреті тієї епохи і дослідженні в ній фактів прояву гуманізму з боку іноземних матросів, котрі виступили за припинення інтервенції та війни на чужій землі.

Попри доведення істини історичної справедливості відносно подій часів Громадянської війни на Півдні України, фільм має ще й глибокий підтекст, котрий автори спрямували відповідно до концепції психологічного відторгнення війни. Основний меседж фільму базується на тому, що здоровому суспільству повинно бути притаманне відторгнення війни, на кшталт того, про що писав відомий психоаналітик та психіатр Зігмунд Фрейд всесвітньо відомому теоретику-науковцю Альберту Ейнштейну: «Психічні установки, на які налаштовує нас культурно-історичний процес, вступають в критичне протиріччя з війною, і вже тому ми повинні ненавидіти війну, ми просто не можемо її більше терпіти, і в даному випадку це вже не тільки інтелектуальне або емоційне відштовхування, у нас, пацифістів, війна викликає фізичну відразу, щось схоже на ідіосинкразію в самій крайній формі» [7, с. 367–368].

Фільм підтверджує безглуздість воєн взагалі й аморальність підтримки загарбницьких намірів інших держав. Запропоноване авторське бачення та тема фільму продовжує бути актуальною і в наш час.

Фінал фільму вирішено досить символічно. За невиконання наказів командування та революційні заворушення, 130 іноземних матросів і солдат після повернення до Франції отримали від 3-х до 25-ти років тюремного ув'язнення та каторги. Пам'яті їх гуманного вчинку й присвячено фільм, який закінчується словами вдячності сотням матросів та офіцерів, які відмовилися воювати на нашій землі. Текст про пам'ять іноземних вояків та їх імена звучать на кадрах проникливих голосів чайок, що літають над Чорним морем, які, згідно з вірою давніх мореплавців, уособлюють душі загиблих моряків, серед яких: Луї Дебуа, Альбер Клузо, Андре Марті, Ле-Бретон, Віржилль Війлемен, Жак ле Рамей, Тон Дик Тханг, Гілон Деларю, Ле-Міль, Шамбефор...

Фільм створений у традиційній манері жанру *історичного документального кіно*, як портрет епохи, в якому підбір і подача матеріалу має цікаве інформаційне навантаження, підсилене досить емоційним оцінюванням історичних подій.

В іншій манері створений наступний фільм-портрет, що представляє свого героя через умовно-сенсорний рівень спостереження, який передбачає розкриття героя на рівні почуттів, коли той безпосередньо потрапляє в поле зору, слуху та свідомості глядача. Документальна частівка *«Світло у твоєму вікні»*, створена за сценарієм Ірини Андросової режисером Вадимом Єрмоленком та операторами Володимиром Ярощуком, Олегом Писанко, Іваном Сауткіним у 2003 р. У ній розповідається про одного з вихованців київського спеціалізованого інтернату для дітей з обмеженим зором. І, хоча, фільм триває всього 10 хвилин, головний герой, його думки та вчинки, справляють глибоке враження: точно відібрані синхрони, лаконічно, але яскраво змальований світ незрячих дітей, які мають своє уявлення про навколишнє, і кожен має нездійснену мрію – побачити як виглядає його мама.

Традиційний спосіб для фільмів-портретів – це використання прийому, який має сленгову назву «talking heads», коли в кадрі постійно говорить герой, або ті, хто про нього розповідають. Уникнути «голів, що говорять» можна, зокрема, способом розкриття ролі героя не через слово, а через дію. Для цього

найприродніше – спостерігати й розкривати персонажі через їх вчинки. Про це, зокрема, говорив у своїй праці «Алхімія режисури. Майстер-клас» відомий кінорежисер, професор Р. Н. Ширман: «Слова можуть бути якими завгодно, але характер проявляється і крім слів. Іноді телекамера просто роздягає людину. Режисер повинен це враховувати і, якщо потрібно, використовувати. Ось чому так цікаво спостерігати за людьми в документальних фільмах – саме спостерігати, а не слухати нескінченні монологи» [8, с. 12].

Режисер В. Єрмоленко разом з досвідченими кінооператорами, не зважаючи на невеликий екранний час, пішли шляхом дієвості, набираючи якомога більше епізодів, в яких щось відбувається – репетиція оркестру, друкування власних віршів, заняття в навчальному класі, фрагменти дозвілля – все це не тільки розкриває світ незрячих дітей, але й породжує глибокі почуття.

Тому, сюжетний хід фільму побудований на реальних спостереженнях упродовж кількох днів за одним з вихованців початкових класів спеціалізованого інтернату. Його дзвінкий, оптимістичний голос резонує з реальним станом речей, від чого розповідь сприймається як потрясіння, усвідомлення й оцінювання свого персоніфікованого життя. Короткометражний фільм-портрет створений в жанрі *фільму-відкриття*. І ця назва себе виправдовує, адже відкриває ізольований всесвіт незнаний більшою частиною суспільства.

Автори не ставили перед собою мету розчулити глядача станом особливих дітей, навпаки, вони представили їх мужніми особистостями, які кмітливо освоюють складне для них життя, проявляють низку талантів і не втрачають оптимізму. Екранна стрічка формує основний меседж – дивлячись на цих обділених долею дітей, стає зрозумілим, що є насправді щастя і повноцінне життя.

Повсякчас художня творчість висловлює нову соціокультурну реальність і активно реагує на проблемні, суперечливі моменти розвитку суспільства. Головна особливість документального кіно будь-якого жанру – це те, що воно піднімає кожну проблему, представлену на екрані, через людину, через її світосприйняття, її характер і вчинки. Тим сильніше це проявляється в жанрі фільму-портрету. Кінодокументалістика вважає за доцільне розкривати, здебільше, соціально болючі питання, навіть, якщо тема фільму далека від ідеології чи політики.

Неодноразово студія зверталася до однієї зі складних і трагічних тем нашої історії – це Чорнобильська трагедія 1986 р. У тридцяти хвилинному фільмі *«Пробач мені, Поліське!»* автор-режисер Георгій Давиденко у 2004 р. звернувся до близької йому теми – Чорнобильської зони відчуження, і разом зі співрежисером, своїм сином Олександром Давиденком, розповів про життя «самоселів» з його рідного села Поліське.

Камера кінооператора Олександра Белікова зафільмувала портрети людей, котрі нелегально повернулися в рідні хати Чорнобильської зони. За даних обставин амплітуда взаєморозуміння героїв фільму і режисера психологічно збігалася, саме тому, авторові вдалося невимовно і з болем торкнутися понять рідної землі, відданості своїй маленькій Батьківщині, драматизму існування тих, кого відірвали від рідного коріння. Через колективний портрет селян, через їх роздуми-спомини, відкривається глибина

трагедії, що відбулася з усім українським народом. Почуте і побачене у фільмі змушує задуматися про відповідальність людини перед суспільством і перед своїми ближніми.

Дикторський текст, який в сучасній кінодокументалістиці вважається одним з телевізійних прийомів, у даному фільмі введений обґрунтовано як авторський коментар людини, безпосередньо причетної до трагедії, адже сам режисер є поліщуком, чиє село опинилося у Зоні відчуження.

Один із провідних режисерів-документалістів Р. Н. Ширман слушно зауважив, що «дикторський текст або журналістський коментар абсолютно доречні в багатьох випадках. Наприклад, коли мова йде про біографічні фільми...» [10, с. 248]. Фільм Григорія Давиденка є біографічним, тому його авторський текст вмотивований і звучить дуже особистісно, допускаючи авторські коментарі на кшталт того, що вже минуло понад 20 р. з того дня, коли увесь світ здригнувся від жахливої звістки. Нещадний ядерний джин вирвався з реактора 4-го енергоблоку Чорнобильської атомної електростанції. Джина приборкали...Та лиха він встиг накоїти чимало...А жити треба...Автор символічно просить вибачення в свого рідного села Поліське і замислюється над риторичним питанням – скільки ще фільмів він мусить створити про Чорнобиль, щоб вгамувати цей біль.

Авторське відчуття подій вплинуло на реалізацію фільму в жанрі *документальної драми* шляхом створення колективного портрету самоселів у вимушено покинутих селах Чорнобильського Полісся. Їх кличе туди пам'ять, адже «сама пам'ять дозволяє людині зберігати власну тожсамість і вписувати цю тожсамість у колективну свідомість – родову, соціальну чи національну» [2].

Не було ще жодного року, щоб у сценарному портфелі студії не опинилася тема про людей мистецтва. Ось і в 2004 р. на студії «Укркінохроніка» був створений фільм під назвою «Гайдамацьким шляхом» (оператор Віталій Гришков) – тридцяти хвилинний документальний фільм-портрет про народного художника України, лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка Анатолія Гайдамаку.

Відношення автора до героя свого фільму було особистісне, адже автор-режисер, заслужений діяч мистецтв України Володимир Артеменко, був давно особисто знайомий з цим відомим художником, тож добре знав його і як неординарну людину, і як талановитого митця. Це й допомогло визначитися з жанром у вигляді *творчого портрета* художника. Автор-режисер зупинився лише на одному аспекті діяльності А. Гайдамаки – музейній творчості. В. Артеменко не мав наміру створювати оду про всю творчість художника, його цікавив лише один ракурс – музейна діяльність. Через світосприйняття митця, він розкрив його концептуальне мистецтво, що яскраво репрезентоване авторським оформленням експозицій: музеїв Т. Г. Шевченка в місті Києві та Каневі; експозиції Національного музею Чорнобиля та Афганського музею в м. Києві; Одеського літературного музею в м. Одесі; Музею запорізького козацтва «Хортиця» на Запоріжжі, а також створення розписів православного храму в м. Радовіш у Македонії. Через художні об'єкти, що створені за

проектами А. Гайдамаки, у фільмі постає творча лабораторія художника, основний метод якої – просторовий символізм.

У фільмі-портреті «Гайдамацьким шляхом» режисер розставив координати певних образів, як, наприклад, розкидані яблука, чи розвішені солдатські листівки, тощо, які перегукуються з асоціаціями як у житті головного героя, так і в темах його музейних експозицій. Не зважаючи на те, що за хронометражем фільм триває лише 30 хвилин, образ відомого українського художника Анатолія Гайдамаки розкритий глибоко і змістовно.

Зовсім інші жанрові фарби використані у фільмі-портреті 2005 року – 30-хвилинному документальному фільмі «*В степах України. Півстоліття потому*». Відштовхуючись від класичної п'єси Олександра Корнійчука про двох голів колгоспу – Часника і Галушку, автори фільму (сценарист Олена Азарова, режисер Георгій Давиденко, оператор Анатолій Солопай) використали прийом художнього порівняння колишніх і сучасних українських керівників сільськогосподарських підприємств.

Вибрали двох успішних Голів – Героя України Володимира Дідківського та Заслуженого працівника сільського господарства України Леоніда Кельвича. Вони, як і герої п'єси О. Корнійчука, обидва керівники двох успішних сільськогосподарських підприємств, як і літературні герої – давні друзі, також – як у п'єсі О. Корнійчука – орденоносці. Нинішні голови господарств вивели, занепали після розвалу системи колгоспів, господарства у передові. І тепер на Житомирщині у селах Єрчики та Почуйки Попільнянського району, записуються в черги, щоб стати працівниками їх приватних агрофірм.

Автори відшукали точки дотику між сьогоденням та давніми подіями, описаними Олександром Корнійчуком в комедійній виставі тридцятих років «*В степах України*». Документальний фільм вирішений авторами у жанрі *соціального фільму-портрету* двох друзів-директорів, додаючи певні ознаки ще й гумористичного жанру.

Студія вирішила звернутися до такої позитивної теми, відчуваючи перевагу мінорних та вкрай драматичних тематик у сучасній кінодокументалістиці. Виникла необхідність збалансування, адже у житті завжди поряд відбуваються як негативні, так і позитивні події. Тож, шукали – що в Україні виникає нового, позитивного. Мотивація полягала в тому, що в ті часи, після розвалу колгоспної системи в колишніх республіках, як і в Україні, сільське господарство було занедбане, і потрібен був фільм, який би підтвердив, що не все втрачено, і що є талановиті люди, котрі можуть будувати нові соціальні перспективи і давати країні якісний продукт на рівні світових стандартів. «*В степах України. Пів століття потому*» став саме тією невеликою часткою аудіовізуального контенту, яка документально свідчила про зрушення у добрий бік справи в новій Україні.

Спостерігаючи за двома талановитими господарниками, наділеними від природи майстерністю керівників, розумінням культури землі, розважливою дотепністю та природним гумором, фільм демонстрував відбірний генотип ментальних українців, які починають реалізовувати себе за нових соціальних умов.

Розкрити секрет щасливої сім'ї – саме під таким кутом зору вирішила розповісти про свою героїню одна з молодих режисерів студії Інна Дернова. У 2005 р. поряд з досвідченими кінематографістами студії «Укркінохроніка» випускниця Київського національного університету культури і мистецтва І. Дернова, яка закінчила творчу майстерню відомого режисера-документаліста, заслуженого діяча мистецтв України Георгія Яковича Шкляревського, створила свій дебютний фільм – 20-хвилинну документальну стрічку *«Аксіома кохання»* (автор сценарію Наталія Чернуцька, оператор Анатолій Химич).

Розмірковуючи про закони жанру фільму-портрета, в одній зі своїх книг, згаданий вище кінорежисер Р. Н. Ширман зазначав, що «...жанр твору не з'являється сам по собі. Режисер, познайомившись з героєм, визначивши, про що саме і навіщо він буде знімати фільм, всі епізоди вже буде будувати певним чином, під необхідним кутом зору» [9, с. 247]. Познайомившись з героїнею сценарію – Наталією Миколаївною Волошко (економістом, поетесою – Членом Національної спілки письменників України), режисерка вирішила освоювати жанр фільму-портрета, в якому героєм буде не одна людина, а вся сім'я. Це Волошки з Києва, які мають лад і гармонію в сімейних відносинах, виховали трьох дітей і створили собі міцний добробут. Розкрити сімейну тему режисер І. Дернова вирішила, звернувшись до *мелодраматичного жанру*, який збалансувала часткою самоіронії. Фактично, вийшов фільм про здійснення мрії, яка притаманна переважній більшості людства: мати добру родину, кохання, взаєморозуміння, достаток.

Фільм-портрет І. Дернової створений з використанням *новелістичної форми*, яка передбачає одноплановий сюжет і виразну композицію, по закінченні якої, часто подається головна ідея твору. Якщо зважити, що новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів, а також концентрація уваги на змалюванні внутрішнього світу, переживань і настроїв героїв [6], то можна з впевненістю стверджувати, що фільм має всі ознаки новелістичного жанру.

У наш час, коли ефірні сюжети переповнені негараздами, тривогами і хвилюваннями, мало пропагується з екранів позитивного досвіду реального життя. У результаті такої ситуації, створення, наприклад, ігрових кінокомедій не дуже переконує глядача в тому, що все у житті може бути добре. Реальні ж, позитивні історії героїв документальних фільмів, це ті важелі, що урівноважують психологічне сприйняття добра і зла, зневіри і віри. Меседж даного фільму саме базується на прикладах з реального життя – щастя створюється своїми руками, воно не приходить знезацька, просто треба вміти любити, мати терпіння і творчо працювати.

Наукова новизна. Аналізуючи фільми студії початку нульових років, склалося враження, що саме життя надавало кінодокументалістам різнопланові теми, художнє вирішення яких на екрані передбачало звернення режисерів до такого поширеного жанру як фільм-портрет. Тематика, відображена в творах кінодокументалістів студії «Укркінохроніка» в період 2003 – 2005 рр., свідчить про перебування суспільства у стані пізнання своєї непростой драматичної історії, замовчуваних раніше тем і фактів, а з іншого боку перебування у стані

пошуку екзистенціальних орієнтирів для будівництва нової соціальної формації. Усе це відобразилося саме у документальних кіно-портретах.

Частина документальних фільмів, створених за цей період, є за жанром класичними драмами, а друга частина висвітлена у світлих психологічних тонах, вплетених в контекст різних міксованих жанрів. І хоча всі вони мають спільну основу жанру фільму-портрета, та кожен автор вибрав свій підхід у стилістиці жанрового вирішення. Так, режисер стрічки «Невиконана місія» використав жанр *історичного документального кіно*, відтворивши фрагмент портрету епохи; фільм «Світло у твоєму вікні» сконструйований у манері *фільма-відкриття*; фільм «Пробач мені, Поліське!» презентував колективний портрет певного соціуму в жанрі *документальної драми*; фільм «В степах України. Пів століття потому» долучився до жанру *соціального фільму-портрету з ознаками гумористичного жанру комедії*; фільм «Аксіома кохання» виконаний у *новелістичній формі з забарвленням мелодраматичного жанру*.

Висновки. Особливостям жанру фільму-портрету в кінодокументалістиці приділяється зовсім мало уваги. Актуальність теми роботи полягає в тому, що вперше автор даних розвідок намагається заповнити прогалину, а надто серед досліджень творів Української студії хронікально-документальних фільмів, створених за новітньої історії країни.

Аналіз фільмів даного періоду підтвердив широкий діапазон використання різнобічних тематик документального кінематографу, а також різнобічне використання жанру-портрету в документальних кінострічках студії. Також можна зробити висновки відносно взаємодії режисера і героя фільму: характерно, що автори розглянутих фільмів найчастіше використовували три рівня спостереження за своїми героями: оперативний рівень, згідно з яким відбувалося висвітлення певних граней характеру героя; сенсорний рівень, за яким відбувалося розкриття героя на рівні почуттів через безпосереднє потрапляння до зони зору і слуху глядачів; діяльнісний рівень, як безпосередня взаємодія з героєм фільму, а також – перцептивний рівень, за яким відбувалося глибоке осмислення героя та його інтерпретація.

Список використаних джерел

1. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна; Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. – Київ : Фенікс, 2007. – 296 с.

2. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі: основні ідейно-тематичні тенденції / Л. Б. Лавринович // Філологічні студії. – Луцьк, 2008. – №1/2. – С. 100–106.

3. Разбежкина М. Эффект попутчика [Електронний ресурс] : [інтерв'ю с М. Разбежиной] / беседу вел Константин Шавловский // Сеанс. – №31. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effekt-poputchika/>. – Загл. с экрана.

4. Роднянський А. Обмен [Електронний ресурс] : [інтерв'ю с А. Роднянским] / беседу вел Константин Шавловский // Сеанс. – №31. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/obmen/>. – Загл. с экрана.

5. Свято Р. Олександр Коваль: «Я завжди був Донкіхотом...» / Р. Свято // Кіно-театр. – 2010. – № 6. – С. 35–39.
6. Словник української мови. В 11 т. Т. 5. / АН УРСР. Ін-т мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка, 1980. – 463 с.
7. Фрейд З. Бесстрашные истины : [пер. с нем.] / З. Фрейд ; [вступ. ст. и сост. С. Капелуш, А. Литвинов]. – Москва : Вагриус, 2006. – 504 с.
8. Ширман Р. Алхимия режиссуры. Мастер-класс / Р. Н. Ширман. – Киев : ЗАО Телерадиокурьер, 2008. – 448 с.

References

1. Zubavina, I. (2007). *Cinematography of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures*. Kyiv: Feniks.
2. Lavrynovych, L. (2008). ‘Discourse of memory in contemporary Ukrainian prose: the main ideological and thematic tendencies’. *Filolohichni Studii [Philological Studios]*, no.1/2, pp. 100–106.
3. Razbezhkina, M. (2017). *The Effect of a Fellow Traveler*. Available at: <<http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effekt-poputchika/>> [Accessed 15 January 2018].
4. Rodnjans'kij, A. (2017). *Exchange*. Available at: <<http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/obmen/>> [Accessed 5 January 2018].
5. Sviato, R. (2010). Oleksandr Koval: «I've Always Been a Don Quixote...», *Kino-Teatr [Movie-Theater]*, no. 6, pp. 35–39.
6. Bilodid, I., ed. (1980). *Dictionary of the Ukrainian language*. In 11. vol, vol. 5. Kyiv: Naukova Dumka.
7. Freud, S. (2006). *The Rigorism of Truth*. Moscow: Vagrius.
8. Shyrman, R. (2008). *The Alchemy of Directing. Master-Class*. Kyiv: Teleradiokurier.

© Москаленко-Висоцька О. М., 2018

УДК 007: 304

Петренко Сергій Іванович
старший викладач кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
serperiv@mail.ru

ШАБЛОННИЙ ВІДЕОМОНТАЖ ЯК ОЗНАКА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТЕЛЕПРОГРАМИ

Мета роботи. Дослідити процес формування шаблонності відеомонтажу, а також його системний розгляд за допомогою вивчення інформаційних програм як джерел цього процесу. У статті аналізуються прийоми відео-

монтажу, які властиві телевізійним новинам, спростовується думка, що шаблонний відеомонтаж в інформаційних випусках перешкоджає адекватному сприйняттю інформації та спотворює її зміст. Завдання монтажу будь-якого інформаційного випуску полягає в тому, щоб зробити його доступним і зрозумілим для пересічного глядача. Методи дослідження. Використано системний підхід щодо визначення шаблонності відео-монтажу як ознаки інформаційної телепрограми. Якщо змонтований відеоряд не заважає глядачеві сприймати телевізійну інформацію в усіх притаманних їй аудіовізуальних аспектах (текст, аудіо, відео) і, навпаки, сприяє кращому донесенню до аудиторії сенсу інформації, закладеної в картинці – це свідчення системності, а отже, шаблонності монтажу. Процес моделювання запропонованих шаблонних правил монтажу інформаційної телепрограми є основоположним критерієм щодо монтажу телевізійного інформаційного матеріалу. Наукова новизна результатів полягає в розробленні пам'ятки основних шаблонних правил монтажу сучасної інформаційної телепрограми. Вперше систематизовано фактори впливу на формування шаблонності відео-монтажу з огляду наукових понять «шаблон» і «монтаж». Практичне значення одержаних результатів полягає в підвищенні результативності формування монтажу сучасної інформаційної телепрограми. Висновки. Проаналізовано характерні риси моделювання монтажу інформаційної телепрограми і нових ефективних прийомів шаблонності відео-монтажу на базі запропонованої методики. Доведено ефективність використання шаблонності в монтажі інформаційних матеріалів і, як результат, формуванні позитивного впливу на глядача.

Ключові слова: шаблон, відеомонтаж, інформаційна телепрограма, перебивка, макроплан.

Петренко Сергей Иванович старший преподаватель кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Шаблонный видеомонтаж как признак информационной телепрограммы

Цель работы. Исследовать процесс формирования шаблонности видеомонтажа, а также его системное рассмотрение посредством изучения информационных программ как источников этого процесса. В статье анализируются приемы видеомонтажа свойственны телевизионным новостям, опровергается мнение, что шаблонный видеомонтаж в информационных выпусках препятствует адекватному восприятию информации и искажает ее содержание. Задача монтажа любого информационного выпуска состоит в том, чтобы сделать его доступным и понятным для рядового зрителя. **Методы исследования.** Применен системный подход по определению шаблонности видео-монтажа как признака информационной телепрограммы. Если смонтирован видеоряд не мешает зрителю воспринимать телевизионную информацию во всех присущих ей аудиовизуальных аспектах (текст, аудио, видео) и, наоборот, способствует лучшему донесению до аудитории смысла информации, заложенной в картинке – это свидетельство системности,

а значит, шаблонности монтажа. Процесс моделирования предложенных шаблонных правил монтажа информационной телепрограммы является основоположным критерием для монтажа телевизионного информационного материала. **Научная новизна** заключается в разработке записей для основных шаблонных правил монтажа современной информационной телепрограммы. Впервые систематизированы факторы влияния на формирование шаблонности видео-монтажа с учетом научных понятий «шаблон» и «монтаж». Практическое значение полученных результатов заключается в повышении эффективности формирования монтажа современной информационной телепрограммы. **Выводы.** Проанализированы характерные черты моделирования монтажа информационной телепрограммы и новых эффективных приемов шаблонности видео-монтажа на базе предложенной методики. Доказана эффективность использования шаблонности в монтаже информационных материалов и, как результат, формировании положительного воздействия на зрителя.

Ключевые слова: шаблон, видеомонтаж, информационная телепрограмма, перебивка, макроплан.

Petrenko Sergei, Senior lecturer of the chair of television journalism and actor's mastership, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Template video editing as a sign of an information TV program.

The purpose of the work. To investigate the process of forming the stereotyped video editing, as well as its systematic consideration by studying information programs as sources of this process. The article analyzes the techniques of video editing inherent in television news, refutes the idea that template video editing in information releases hinders adequate perception of information and distorts its content. The task of editing any information release is to make it accessible and understandable to the ordinary viewer. **Research methodology.** A systematic approach is used to determine the templating of video editing as a feature of an information television program. If the mounted video does not prevent the viewer from perceiving television information in all its audiovisual aspects (text, audio, video) and, conversely, contributing to a better presentation to the audience of the meaning of the information contained in the picture – this is a testimony to the systemicity and, consequently, the pattern of installation. The simulation process of the proposed template rules for the installation of an informational television program is a fundamental principle for the installation of a television information material. The scientific novelty of the results is to develop a memorabilia of the basic template rules for the installation of a modern information television program. For the first time, the factors influencing the formation of the template of video editing from the review of scientific concepts, «template» and «montage» are systematized. The practical significance of the results obtained is to increase the efficiency of the formation of the installation of a modern information television program. **Conclusions.** The characteristic features of the simulation of the installation of an informative television program and new effective methods of video montage patterning on the basis of the proposed methodology are analyzed. The efficiency of the use of template in the installation of informational materials and, as a result, the

formation of a positive impact on the viewer is proved. Testing of the results of the research is realized on the basis of experimental checking of the proposed template rules for the installation of information television program (according to S. I. Petrenko), which gave positive results.

Key words: template, video editing, informational TV program, macro plan.

Вступ. Специфікою інформаційної телепрограми є особлива стилістика монтажу та викладу відеоматеріалу. Тому виявлення факторів, що впливають на формування шаблонності відеомонтажу як ознаки інформаційної телепрограми є актуальною проблемою, вирішення якої суттєво різниться, наприклад, від стилістики побудови відеоряду в кіно чи прикладних телепрограмах. Монтажу телевізійних програм в цілому приділяли чимало уваги ще радянські дослідники, що цілком виправдано, бо саме наприкінці вісімдесятих років ХХ ст. телевізійний монтаж зазнає значного розквіту. Перші кроки в цьому напрямі зробили такі відомі фахівці галузі журналістики як М. Вільчек [1], А. Соколов [9], М. Рабігер [8], В. Горпенко [3], Н. Утілова [10]. Проте аналіз монтажу властивий суто інформаційним програмам в незалежній Україні не здійснювали. Це пояснюється тим, що інформаційні програми постійно зазнають змін, а відтак оптимізуються. У своїх працях вчені здебільшого виокремлюють негативний вплив шаблону на телебаченні як на глядача, так і на сам інформаційний продукт.

Головною метою дослідження є розкриття суті процесу формування шаблонності відеомонтажу, його системний розгляд за допомогою вивчення інформаційних програм як джерел цього процесу.

Об'єктом наукового дослідження обрано процес створення формування шаблонності відео-монтажу за ознаками інформаційної телепрограми, а предметом – розробка рекомендацій щодо формування шаблонності під час монтажу інформаційних програм. Мета дослідження обумовлює розв'язання таких завдань:

1. проаналізувати причини того, що в процесі монтажу інформаційних матеріалів використовують шаблон;
2. довести ефективність використання шаблонності в монтажі інформаційних матеріалів і, як результат, формуванні позитивного впливу на глядача.

Виклад основного матеріалу. Найбільш уніфіковане визначення подає тлумачний словник української мови у чотирьох томах: «Шаблон – прийнятий загально визнаний зразок взятий для наслідування; штамп, банальність, трафарет» [7, с. 43]. Телебачення досить часто недоречно користується штампами, а саме: мовними, стилістичними, композиційними, надмірне або необдумане вживання яких дає глядачеві негативний змістовий чи естетичний ефект. Сучасній українській тележурналістиці притаманні всі ці різновиди телевізійних штампів. Часто вони навіть поєднуються в одній інформаційній програмі. Утім, не завжди шаблонна складова є недоречною. Інформаційні випуски, головною ознакою яких є оперативність, найчастіше збагачуються від банально простого та зрозумілого усім відеомонтажу.

Оскільки новина – це розповідь про сьогоднішній день, будь-яка інформація, яку знайшов репортер, створюється максимально оперативно «сьогодні на сьогодні» і повинна подаватися в найближчому ефірному випуску. Через це нерідко доводиться, задля оптимізації творчого процесу, автоматично використовувати відзнятий матеріал у «трафарет» – шаблон: завжди розпочинати монтаж сюжету з адресного (заявочного) плану, тобто з показу на загальному плані місця, де розгортатиметься подія. Натомість, ніколи не ставити на початку сюжету синхрон, бо тоді глядачі не зрозуміють, хто говорить, чому і навіщо. Чи, скажімо, завжди витримувати постійний темп монтажу в 3 секунди, бо саме така довжина планів відповідає ритму інформаційного тексту.

Шаблонність відео-монтажу інформаційних випусків зумовлена специфікою роботи новин, де час чітко регламентований (у середньому відеозйомка сюжету на місці події триває 90 хв.). В умовах жорсткого дедлайну, в новинах здебільшого не доводиться обирати між дублями одного і того ж плану, зважаючи на їх повну відсутність (відеооператор не може попросити демонстрацію або президента зі свитою ще раз пройти перед камерою).

Доцільно зауважити, що на перший погляд, порівнявши монтаж інформаційних випусків з тим, що практикується у великому кіно, можна подумати, що він не переступив зародкового стану епохи братів Льюїс, які просто технічно склеювали короткі шматки плівки. Але тоді виникає запитання: як відеоряд здатен утримувати динаміку інформаційних матеріалів, поєднувати простір і час, легко пояснювати складне та концентрувати увагу глядачів? Для цього розглянемо найважливіший елемент мови екрану, основоположний процес як в кінематографі, так і телебаченні – відео-монтаж.

Варто зазначити, що монтаж – головний виразний технічний засіб телебачення. Поняття монтажу в найпростішому вигляді означає процес з'єднання шляхом відеозапису в певній послідовності та за певною системою фрагментів у єдине ціле. Це дозволяє створювати ілюзію достовірності того, що відбувається [10, с. 95]. Подібні дефініції висловлюють й телевізійні практики. На думку журналіста та медіа тренера Ігоря Куляса, «за якість новинного монтажу має відповідати репортер. Оскільки саме він був на місці події і саме він ставив завдання оператору до і під час зйомки. І саме він повинен керувати монтажем (тобто, вирішує, які плани і в якій послідовності необхідно склеїти), тобто – повинен монтувати самотужки» [6]. У інформаційних випусках «картинка» не може бути сильніше слова. Сказане репортером за кадром завжди буде насичене більшою інформацією, ніж показане. Тому монтаж інформаційних матеріалів покликаний вибудовувати такий відеоряд, який би не заважав закадровому тексту і не був виразнішим за нього, а допомагав «обманювати» глядача (говорити про одне, те приховане, що непомітне для пересічного глядача, а показувати – інше, об'єктивну дійсність). Звідси ще один шаблон: монтажний ілюстративний відеоряд повинен бути наступним у процесі закадрового тексту, оскільки людина думає швидше, ніж говорить. Якщо дотримана така підпорядкованість, відеоряд і слова не суперечать одне одному,

а впливають на глядача спільно, створюють синергетичний ефект, викликають до життя єдиний інформаційний образ і разом з тим змінюють громадську думку [3].

Відтак, яким буде інформаційний матеріал невідомо до моменту, поки кадри не стануть «пліч-о-пліч». Сенс і образність під час монтажу можуть змінитися кардинально, але на відміну від кіно і авторських програм в інформаційних жанрах (сюжетах, репортажах, звітах і відеоповідомленнях) більшість існуючих монтажних прийомів заборонена. Це єдина ланка екранних мистецтв, при створенні якої монтаж виконує суто технічні шаблонні функції, дозволяючи очистити і впорядкувати відеоряд, з'єднати його із закадровим текстом і підлаштувати під потрібний хронометраж.

Доцільно зауважити, що найважливішим елементом будь-якого кадру під час монтажу є наявність дії, нехай мінімальної. Монтаж повинен створити динаміку навіть там, де її не було. Глядачеві нецікаво дивитися на статичні кадри або «балакучі голови». Йому хочеться, щоб на екрані весь час щось рухалося, хтось кудись йшов, десь щось кричало, стріляло, вибухало, падало. Глядач чекає на феєрію. І монтаж повинен виправдати такі сподівання. Тому найважливіший закон монтажу говорить: з двох рівних планів треба вибирати той, де є дія, розвиток, життя, екшен.

На думку М. В. Вільчека, лише динамічних кадрів недостатньо. В інформаційній програмі повинно бути поєднання загальних динамічних картинок з деталізуючими моментами («вставками»). Останні, на думку вченого, створюють ритмізацію дії. Крім того, завдяки макропланам, застосовуються й прийоми психологічної та емоційної підказки [1]. Так, реакцією на гострі незручні, часом провокаційні питання адресовані відомим політикам, чиновникам і бізнесменам часто є вставками макропланів тремтячих рук, бігаючих очей або сильного потовиділення. Такі деталі – «перебивки» передають напругу, і цим викликають певні емоції в телеглядачів: співчуття, відчай, ненависть тощо. Крупний план дає можливість зануритися в психологію людини [5, с. 98]. Реакція в кожного своя і може бути абсолютно непередбачуваною. Різниця – в усьому: в звичках, у виразі обличчя, у конкретній ситуації.

Отже, виходячи з визначення макроплан, який показує окремо взятий предмет на персонажі й застосовується, щоб акцентувати на чомусь увагу, візуально підкреслити. Натомість, дослідник В. М. Головецький, в статті «Штампи в тележурналістиці», наводячи приклад репортажу з Верховної Ради України стверджує: «...кадри з такою «екзотичною» атрибутикою народних депутатів, як дорогі портфелі, розкішне взуття, годинники та подібне...» – це шаблони, які не створюють ефекту від показу деталей, а відтак непотрібні й зводяться нанівець» [2]. Так, В. М. Головецький нарікає на використання традиційних крупних планів (макропланів) під час зйомок репортажного нарису про людину, де: «...механізатор (фермер, керівник агропідприємства), який розминає в жмені зерно нового врожаю чи грубі, зашкарублі руки селянки» [2]. На його думку, використання таких крупних планів під час монтажу «надмірно експлуатують монтаж, як результат, тема нелегкої сільської праці теж нівелюється» [2].

Доцільно зауважити, що монтаж покликаний з'єднувати загальне з приватним. Показ деталей про які зазначалося вище, чи як прийнято називати на телебаченні «розкадрування», а під час монтажу «перебивання», у матеріалах інформаційних випусків використовуються для показу і підкреслення характерних ознак людей, явищ, об'єктів, історії. Таким чином, перебивочний кадр як важливий елемент відеоінформації, повинен містити цікаві деталі, що характеризують особистість співрозмовника. Якщо ж проаналізувати приклад наведений автором статті, то демонструючи глядачеві елементи розкоші та дороговизни, репортер одним лише змонтованим відеорядом викриває статки народних обранців. Та найбільше, автор статті «Штампи в тележурналістиці» засуджує послідовність чергування великих, середніх і загальних планів під час монтажу інформаційних випусків [2]. Утім, таке догматичне дотримання теоретичних правил монтажу телевізійних кадрів дозволяє, насамперед, сприяти динаміці новинних випусків, зосереджувати увагу телеглядачів і максимально передавати через картинку об'єктивну дійсність відзняту на місці події.

Отже, консервативна послідовність чергування планів у монтажі інформаційних програм жорстко регламентує журналіста аби з матеріалу не зникло головне – ясність події для глядача. Невигадливість формули інформаційного монтажу «великий-середній-загальний» дозволяє показати подію відсторонено, зберігаючи вдавану незалежність погляду, і у цьому головна хитрість. Такий монтаж створює повну ілюзію події: робить його зрозумілим, доводить, що вона не «кіношна», а справжня, реальна [4, с. 45]. Таким чином, убога технічність і шаблонність, створюють нові віртуальні просторово-часові співвідношення. Для інформаційного випуску цього більш ніж достатньо.

Виходячи з вищезазначеного доцільно зауважити, що головними завданнями шаблонного інформаційного монтажу: ущільнити, стиснути, зменшити до максимуму і відтворити вкрай простими засобами візуальний образ простору і часу події, що відбувається, щоб глядач чітко зрозумів, що з ким і де сталося. Монтаж за своєю суттю не створює інформаційний образ новинного матеріалу. Він лише візуалізує те, що має закадровий текст. Тому головний закон монтажу сюжету дуже простий: кращий монтаж не помітний глядачеві. Короткі жанрові форми інформаційних матеріалів створюють таку концентрацію візуальної енергетики, яка недоступна жодному фільму. Людське сприйняття – основоположний критерій для монтажу телевізійного інформаційного матеріалу [8, с. 113]. Тому в окремих телекомпаніях для вироблення стильової єдності інформаційних програм виробляються уніфіковані правила монтажу у вигляді своєрідної пам'ятки.

Згідно наукового дослідження, доцільно уніфікувати правила, а саме: пам'ятку з основних шаблонних правил монтажу інформаційної телепрограми (за С. І. Петренком):

1. Шаблон взаємозв'язку тексту і кадру. Насамперед, пишеться закадровий звук, а потім накладається відео-зображення. В інших випадках

важко контролювати й забезпечувати взаємозв'язок окремих фрагментів тексту з окремими кадрами за змістом.

2. Шаблон тривалості кадрів. Хронометраж інформаційних кадрів і «перебивок» – 3 секунди. Все, що менше 3-х секунд неприпустимо. Перший і останній кадр (заявочні: панорама і наїзд-від'їзд) кожного інформаційного сюжету триває 5 секунд. Затягнуті (4, 5 секунд) кадри не повинні пом'якшувати загальної динаміки подій і не робити сюжет «ледачим». Коротші за 3 секунди кадри використовувати у двох випадках: коли без даного кадру (за змістом) не обійтися, і коли короткий кадр не призводить до дисонансу із загальною ритмікою сюжету або монтажу.

3. Шаблон зафіксованої камери. Рух камери, зазвичай, заважає глядачеві зосередитися на тій інформації, яка міститься в кадрі, і вже поготів відволікає від сприйняття звуку, а значить, і змісту тексту. Знімати відео рухомою камерою (з голови, з плеча, з руки) доцільно лише в тому випадку, якщо ведеться прихована, оперативна зйомка, ексклюзив чи подія сталася в натовпі, де можливості встановити штатив не має. Забороняється використання панорам і «наїздів-від'їздів» поспіль. Занадто багато «руху» створює непотрібну хаотичність, а надто мало – змушує глядача нудьгувати.

4. Шаблон внутрішньої кадрової динаміки. У кадрі не повинно бути внутрішньої статичності. Інформація, що міститься в кадрі повинна бути динамічною, мати внутрішню кадровий розвиток, мати подію, життя.

5. Шаблон склейки. Сам по собі момент зміни кадру (склейка) є відволіканням. Тому будь-які спецефекти, що іноді використовують у склейках (шторки, «спалахи» та ін.) відіграють негативну роль. Краще робити ЗТМ (3 чорні кадри між частинами одного синхрону) або розкадровуватися.

Загальний монтаж.

1. Під час відеомонтажу використовуються кращі кадри з вихідного матеріалу.

2. Зміна кадрів повинна відповідати ритму змісту тексту.

3. Загальні, середні й великі плани необхідно постійно чередувати між собою.

4. Кожен змонтований кадр повинен в ідеалі мати початок, середину і кінець. Принаймні – середину і кінець, тобто дія, яка триває в кадрі повинна остаточно завершитися. Наприклад, перейти до монтажу наступного кадру можна тільки після того як людина вийшла з кадру, а не в процесі, двері закрилися, а не закриваються тощо.

5. Якщо в кадрі, необхідному для монтажу, фігурує яка-небудь вивіска, табличка чи плакат з текстом, то глядач повинен мати можливість встигнути прочитати написане.

6. Заморожувати, уповільнювати або прискорювати зображення при монтажі дозволяється тільки у виняткових випадках (інформаційно-розважальний сюжет у стилі «інфотейнмент» або це єдиний можливий вихід із ситуації).

7. Останні кадри сюжету можуть бути синхроном (балакучою головою) тільки у випадку, коли сказане – беззаперечна істина.

Панорами і «наїзди-від'їзди».

1. Кожна використана панорама або «наїзд-від'їзд» повинні починатися і закінчуватися «статикою». Переходити до наступного кадру допоки камера знаходиться в русі не дозволяється.

2. Використання панорам і «наїздів-від'їздів» має бути жорстко вмотивовано за змістом: надавати глядачеві додаткову деталізовану інформацію (про масштабність події), поєднувати різні ідеї (прив'язка до місця події) або стежити за рухомим об'єктом (людина нахиляється аби щось підняти).

3. Якщо два різних фрагмента інтерв'ю з однаковою крупністю змонтовані один за одним, то монтажна склейка повинна бути перекрита «перебивкою» Предмет, використовуваний для перебивки, обов'язково повинен знаходитися в тому ж приміщенні або місці, де відбувається інтерв'ю.

4. Положення голови інтерв'ююваного на великому кадрі має бути таким же, як і в наступному монтажному кадрі, наприклад, на загальному плані:

5. На обох кадрах і крупному, і загальному голова повернута ліворуч.

Зв'язок монтажних планів.

Не дозволяється послідовний монтаж кадрів, знятих в одному й тому ж напрямку, що мають непослідовну інформацію.

Наприклад, якщо перший кадр – людина, яка заходить у приміщення, то в наступному кадрі ніяк не може виходити з автобусу. Або, якщо перший кадр – людина з повним кухлем пива, то наступним кадром не може бути кухня порожнім.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше на основі обґрунтування основних шаблонних правил монтажу сучасної інформаційної телепрограми виявлені й систематизовані ознаки інформаційної телепрограми, які були покладені в основу побудови методики шаблонності відео-монтажу.

Висновки. Статтю присвячено актуальній проблемі щодо розгляду шаблонності відео-монтажу як ознаки інформаційної телепрограми. Проаналізовано причини того, що в процесі монтажу інформаційних матеріалів використовують шаблон, а також зроблено огляд наукових понять «шаблон» і «монтаж». Розроблено пам'ятку основних шаблонних правил монтажу сучасної інформаційної телепрограми. Доведено ефективність використання шаблонності в монтажі інформаційних матеріалів і, як результат, формуванні позитивного впливу на глядача.

Апробація результатів дослідження реалізована на основі експериментальної перевірки запропонованих з основних шаблонних правил монтажу інформаційної телепрограми (за С. І. Петренком). Практичне значення одержаних результатів полягає в підвищенні результативності формування монтажу сучасної інформаційної телепрограми. Матеріали дослідження можуть використовуватися спеціалістами в галузі аудіовізуального мистецтва для вироблення стильової єдності інформаційних програм. У цілому можна зазначити, що в процесі стильової єдності інформаційних програм вдалося отримати рішення з підвищеними уніфікованими правилами монтажу. Це зумовлене ефективністю методики, запропонованої в результаті дослідження.

Перспективи подальших досліджень полягають у пошуку розширеного кола факторів впливу на формування монтажу інформаційної телепрограми і нових ефективних прийомів шаблонності відео монтажу на базі запропонованої методики.

Список використаних джерел

1. Вильчек В. М. Глазами не-болельщика / В. М. Вильчек // Телестадіон. – Москва, 1972. – С. 59–74.
2. Головецький В. М. Штampi в тележурналістиці / В. М. Головецький // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Серія : Філологічні науки. – 2007. – Вип. 31. – С. 210–212.
3. Горпенко В. Г. Виразальні можливості монтажу. – Київ : Київ. держ. ін-т театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, 1999. – 59 с.
4. Горпенко В. Г. Сюжетотворчі можливості монтажу. – Київ: Київ. держ. ін-т театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, 1999. – 62 с.
5. Куляс І. В. Ефективне виробництво теленовін: стандарти інформаційного мовлення, професійна етика журналіста-інформаційника / І. В. Куляс, О. Р. Макаренко. – Київ : МГО Інтерньюз Україна, 2006. – 120 с.
6. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. Т. 4. / Уклад. : В. Яременко, О. Сліпущко; ред. рада: О. А. Амауні [та ін.]. – Київ: Аконт, 1998. – 941 с.
7. Рабигер М. Режиссура документального кіно : учеб. пособие / В. Рабигер. – Москва : Ин-т. повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1999. – 121 с.
8. Соколов А. Г. Монтаж : телевидение, кино, видео. В 3 ч. Ч. 3. – Москва : «625», 2001. – 207 с.
9. Утилова Н. И. Монтаж : учеб. пособие для студентов вузов – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 171 с.
10. Эйзенштейн С. М. Монтаж. – Москва : Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000. – 591 с.

References

1. Amatuni, O.A. ed. (1998). New Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language *Novyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy*. In 4 vol. Vol. 4. Kyiv: Akonit.
2. Vylchek, V.M. (1972). Golems of the non-fan. *Telestadion*. pp.59–74.
3. Holovetskyi, V.M. (2007). Shtampy v telezhurnalistytsi *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho unyversytetu im. I. Franka. Seriiia : Filolohichni nauky [Bulletin of the Zhytomyr State University named after. I. Franko Series: Philological Sciences]*, issue 31, pp.210–212.
4. Horpenko, V. H. (1999). *Exceptional installation possibilities*. Kyiv : Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I. K. Karpenko-Karya.
5. Horpenko, V.H. (1999). *The plot creation possibilities*. – Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I. K. Karpenko-Karya.
6. Eizenshtein, S.M. (2006). *Montazh*. Moscow: Muzei kynno; Эйзенштейн-tsentr.
7. Kulias, I.V. and Makarenko, O.R. (2006). *Effective television production: standards of information broadcasting, professional ethics of journalist-informer*. Kyiv : МНО Interniuz Ukraina.

8. Rabiger, M. and Rabyher, M. (1999). *Directing documentaries*. Moscow: Institute for Advanced Studies of Television and Radio Broadcasters.

9. Sokolov, A.H. (2001). *Installation: television, film, video*. In part 3. Part 3. Moscow: 625.

10. Utylova, N.Y. (2004). *Montazh : ucheb. posobyе dlia studentov*. Moscow: Aspekt Press.

© Петренко С. І., 2018

УДК 792.028.6=161.2-055.2:792 “19”

Погуца Наталя Миколаївна
аспірантка,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна
natik_matyash@ukr.net

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ УКРАЇНКИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – дослідити особливості еволюції сценічного образу українки в театральному мистецтві початку ХХ ст. **Методи дослідження** полягають у застосуванні мистецтвознавчого, а також історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити головні причини, що зумовили динаміку еволюції сценічного образу українки в театральному мистецтві поч. ХХ ст. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**: охарактеризувати народний і модерністський напрямки в українській драматургії та театральному мистецтві початку ХХ ст.; проаналізувати еволюцію сценічного образу українки в контексті взаємодії народницьких і модерністських тенденцій; з'ясувати значення впливу обмеженого українського театального простору на еволюцію сценічного образу українки. **Наукова новизна.** З позиції мистецтвознавства здійснено комплексний аналіз еволюції сценічного образу українки в театральному мистецтві на поч. ХХ ст. Вперше з'ясовано, що в українській драматургії поч. ХХ ст. чітко прослідковується два головних спрямування: народницьке й модерністське, які засвідчують про своєрідну амбівалентність національного театального мистецтва означеного періоду. **Висновки.** Класичний український театр, зіпертий на потужний пласт традиційної культури, дбав про збереження духовних цінностей народу, а також сприяв європеїзації національного театального мистецтва. На поч. ХХ ст. на сцені театру корифеїв, поряд із традиційним сценічним образом українки – героїні соціально-побутової драми та комедії, з'явилися героїні модерних п'єс Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олесья, в образах яких розкривалися нові грані жіночого характеру. Еволюція

сценічного образу українки відображала зміни в житті народу й ролі театру. Функціонування в обмеженому театральному просторі гальмувало природний розвиток українського театального мистецтва, що позначилося на динаміці еволюції сценічного образу українки. Органічне поєднання в репертуарі класичного українського театру п'єс народницького та модерністського спрямувань дає автору статті підстави для обґрунтування висновку про своєрідну амбівалентність українського театального мистецтва поч. ХХ ст. Підтверджено неправомірність протиставлення модерністського й народницького спрямувань у контексті українського театального мистецтва поч. ХХ ст.

Ключові слова: українське театральне мистецтво, народництво, модернізм, сценічний образ українки.

Еволюция сценического образа украинки в театральном искусстве начала ХХ века

Погуца Наталия Николаевна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина.

Цель статьи – исследовать особенности эволюции сценического образа украинки в театральном искусстве начала ХХ в. **Методы исследования** заключаются в применении искусствоведческого, а также историко-логического методов. Отмеченный методологический подход позволяет раскрыть главные причины, обусловившие динамику эволюции сценического образа украинки в театральном искусстве нач. ХХ в. Реализация поставленной цели предусматривает решение таких **задач**: охарактеризовать народническое и модернистское направления в украинской драматургии и театральном искусстве нач. ХХ в.; проанализировать эволюцию сценического образа украинки в контексте взаимодействия народнических и модернистских тенденций; выяснить значение влияния ограниченного украинского театального пространства на эволюцию сценического образа украинки. **Научная новизна.** С позиции искусствоведения осуществлен комплексный анализ эволюции сценического образа украинки в театральном искусстве нач. ХХ в. Впервые выявлено, что в украинской драматургии нач. ХХ в. четко видны два главных направления: народный и модернистский. **Выводы.** Классический украинский театр, опирающийся на мощный пласт традиционной культуры, заботился о сохранении духовных ценностей народа, а также способствовал европеизации национального театального искусства. В начале ХХ в. на сцене театра корифеев, рядом с традиционным сценическим образом украинки – героини социально-бытовой драмы и комедии, появились героини современных пьес Леси Украинки, В. Винниченко, О. Олеся, в образах которых раскрывались новые грани женского характера. Эволюция сценического образа украинки отображала изменения в жизни народа и роли театра. Функционирование в ограниченном театральном пространстве тормозило естественное развитие украинского театального искусства, которое отразилось на динамике эволюции сценического образа украинки. Органическое сочетание

в репертуарі класического українського театру п'єс народнического і модерністського напрямів дає автору статті оснoвання для обоснoвання виводу о своеобразній амбівалентності українського театрального искуства начала ХХ в. Підтверджена неправомірність протівопоставлення модерністського і народнического напрямів в контексте українського театрального искуства нач. ХХ в.

Ключевые слова: українське театральне искуство, народничество, модернізм, сценічний образ українки.

Pogutsa Natalia, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the theatrical art of the beginning of the 20th century

The purpose of the article is to study the evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the theatrical art of the beginning of the 20th century. **The research methodology** consisted in the combination of the art-critical and historical-logical methods, which allowed for revealing the main reasons that preconditioned the dynamics of the evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the theatrical art of the beginning of the 20th century. To fulfill the research purpose, the following tasks had to be completed: to characterize folk and modernist directions in the theatrical art of the beginning of the 20th century; to analyze the evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the context of the interaction of folk and modernist tendencies; to reveal the importance of the influence of the limited Ukrainian theatrical space on the evolution of the stage image of a Ukrainian woman. **The scientific novelty of the work** lies in a complex analysis of the evolution of the stage image of a Ukrainian woman in the theatrical art of the beginning of the 20th century from the viewpoint of art criticism. It was discovered that the Ukrainian dramaturgy of the 20th century had two main and distinct directions - folk and modernist. **Conclusions.** Classical Ukrainian theater, resting upon a strong stratum of traditional culture, was concerned with preserving spiritual values of the people and also contributed to the Europeanization of national theatrical art. At the beginning of the 20th century, along with the traditional stage image of a Ukrainian female - the heroine of social-domestic drama and comedy – a new heroine appeared on the stage of the theater of corypheus in modern plays by Lesia Ukrainka, V. Vynnychenko and O. Oles, whose images revealed new facets of the female character. The evolution of the stage image of a Ukrainian woman reflected the changes in the life of the nation and the role of theater. Functioning in the limited theatrical space hampered the natural development of Ukrainian theatrical art, which affected the dynamics of the evolution of the stage image of a Ukrainian woman. The organic combination of folk and modernist directions in the repertoire of the classical Ukrainian theater provided for substantiating the conclusion about the peculiar ambivalence of the Ukrainian theatrical art of the beginning of the 20th century. The baselessness of contrasting modernist and folk tendencies in the context of the Ukrainian theatrical art of the beginning of the 20th century was confirmed.

Key words: Ukrainian theatrical art, populism, modernism, stage image of Ukrainian woman.

Вступ. На поч. ХХ ст. в українській драматургії та театральному мистецтві вирізняються два основних спрямування – модерністське й народницьке. У специфічних естетичних вимірах цих спрямувань відбувалася еволюція сценічного образу українки, зображуючи динаміку змін життя народу й відображення їх у мистецтві театру.

Матеріалом для статті були відомі театрознавчі праці І. Франка «Руський театр», С. Чарнецького «Театр», Лесі Українки (праця 1907 р. без заголовку, вміщена у виданні «Леся Українка. Про мистецтво»), а також дослідження О. В. Красильникової «Український театр: 1900–1941 рік» і присвячені драматургії розділи в колективній праці «Початок ХХ століття: загальні тенденції художньої еволюції», яка входить до складу п'ятого тому академічної «Історії української культури». І. Франко відзначає, що наявність у репертуарі галицького театру творів європейської драматургії ще не свідчила про високий рівень його художніх здобутків, як «ународовлення» українського театру в Російській імперії не було свідченням його відсталості і провінційності. С. Чарнецький наголошує, що під час нетривалого перебування в Галичині М. Садовський як режисер «зумів прогнати зі сцени старий, вичовганий шаблон, традицію бездушного наслідування, вказав практично галицькому акторові шлях і способи наблизити сцену до життєвої правди, природності та краси» [9, с. 615]. Про вплив М. Заньковецької, котра приїхала до Галичини разом із М. Садовським, С. Чарнецький пише: «Вона творила високомистецькі постаті... повні правди, сили і краси», що стали зразком для артисток галицького театру [9, с. 616]. Дорікаючи антрепренерам за відсутність у репертуарі театру творів європейської драматургії та п'ес з життя української інтелігенції, Леся Українка та ін. представники модерністського спрямування не завжди враховували фактор глядацької аудиторії, котру склали переважно представники низових верств суспільства [7]. Автори праці «Початок ХХ століття: загальні тенденції художньої еволюції» дають критичну оцінку сьогоденним спробам тенденційного трактування народницького спрямування в театральному мистецтві [1, с. 50–52]. Взаємодію традицій та новаторства у театральному мистецтві поч. ХХ ст. аналізує О. В. Красильникова в праці «Український театр: 1900-ті – 1941 рік», підкреслюючи, що створений М. Заньковецькою сценічний образ українки був знаковим для національної культури. О. Забужко в праці «Notre Damed'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» і Є. Кононенко в нарисі «Співоча душа України (Маруся Чурай. Леся Українка, Ліна Костенко)» аналізують особливості жіночих образів у драматургії Лесі Українки з позицій феміністичної критики. Діалектику взаємодії театального мистецтва й аудиторії в обмеженому українському театральному просторі розкриває О. Мірошніченко у праці «Театр і публіка».

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи особливості народницького й модерністського спрямувань в українській драматургії поч.

ХХ ст., автори колективної праці «Початок ХХ століття: загальні тенденції художньої еволюції» відзначають: «За народництвом сьогодні міцно закріпилася наявність провінційності, колоніальності, яка лише гальмувала розвиток красного письменства, тоді як навіть беспорядні твори з «прогресивною» стилістикою майже автоматично опиняються в естетичному активі...» [1, с. 50]. Дослідники наголошують, що однозначне протиставлення модерністського й народницького спрямувань призводить до спрощеного уявлення про розвиток мистецтва означеного періоду, особливо театрального мистецтва. На відміну від мистецтва слова, театральне мистецтво – колективне, синкретичне. У ньому важлива не лише драматургічна основа, а й режисерське осмислення п'єси, акторське трактування ролей, сценічне оформлення спектаклю тощо. Драматургія соціально-побутового й соціально-психологічного характеру, яка належить до народницької традиції, відзначається зрілістю поезики й високою сценічністю, чого незрідка бракувало модерністським п'єсам і драматичним етюдам М. Вороного, О. Олеся, Г. Хоткевича, навіть драматичним творам Лесі Українки, частина з яких, до того ж, сприймається як «п'єси для читання», ніж для постановки. Відзначаючи до сьогодні спрощену рецепцію творів Лесі Українки «на масовому рівні», О. Кононенко стверджує: «...Драматургія Лесі Українки перебуває не лише в очікуванні театру, а й в очікуванні читача» [3, с. 244–245]. Є. Кононенко солідаризується з тими дослідниками, які стверджують, що Леся Українка залишається осмисленою лише в площині Мавки, а не Кассандри чи Дон Жуана, звинувачуючи в цьому народницький та радянський підходи [3, с. 245]. Варто нагадати, що новаторські драми великої поетеси були вперше зіграні на сцені народницького театру корифеїв, і це були «Блакитна троянда» (1899) і «Камінний господар» (1914), а не «Лісова пісня». Свідченням того, що в театрі корифеїв розуміли раритетність «Камінного господаря» було залучення до постановки кращих сил театру: М. Садовський грав Командора, І. Мар'яненко – Дона Жуана, М. Малиш-Федорець – Донну Анну, сценографію вистави здійснив видатний театральний художник, вихованець Краківської академії мистецтв І. Бурячок [4, с. 560–561]. Отже, новий образ жінки, презентований у драматургії модерністського спрямування, стає сценічним образом для започаткованого класичного українського театру, який належить, насамперед, до народницької традиції.

Категорично протиставляючи жіночі образи із п'єс Лесі Українки «м'якотілості жіночого начала» у традиційних сценічних образах українки, Є. Кононенко стверджує: «М'ятежні героїні Лесі Українки є ніби уособленням гордого жіночого духу, героїчності, а не м'якотілості жіночого начала як такого, спростуванням міфічної концепції про Україну-покритку, повію, безталанну наймичку» [3, с. 246]. Зрозуміло, що, пишучи про «міфічну концепцію України», дослідниця має на увазі народницьку концепцію. Визнаючи часткову слушність цього протиставлення, все ж відзначимо, що сценічні образи покриток, безталанних і наймичок на сцені класичного українського театру навряд чи варто ототожнювати з «м'якотілістю жіночого

начала» як такого: обираючи смерть замість безчестя, вони уособлювали жіночу гідність, незламність духу українки, а водночас – трагічну долю України, що відповідало історичним реаліям – становищу поневоленої нації. Якщо М. Заньковецьку називали символом української культури ХХ століття» [4, с. 558–559], то йшлося про втілення не лише «ідеї трагізму», а й краси, величі, творчого генія народу.

У сезоні 1911–1912 рр. у стаціонарному театрі М. Садовського в Києві з'явилася нова афіша: дівчина-українка стояла на зораному полі обличчям до сонця, що сходило з-за пагорбів. Символічне значення цього образу зрозуміле: в умовах послаблення утисків театр кликав у майбутнє, позбавлене соціального й національного гніту. Образ молодої дівчини в національному вбранні втілював ідею чекання суспільних змін, а не ідею страждання.

Базуючись на класичному репертуарі й драматургії корифеїв, класичний театр, як уже зазначалося, приділяє увагу драматургії модерністського спрямування, зокрема, творам Лесі Українки й В. Винниченка. Еволюція сценічного образу українки в театрі М. Садовського відображала глибинні процеси суспільних змін. Драми Лесі Українки відкрили нові перспективи художнього осмислення образу жінки, адже авторка піднімала значущі для європейської культурної свідомості теми віднайдення ідентичності, любові й жертвності, творчої та релігійної свободи. Леся Українка переосмислює «вічні теми», сюжети, образи, розглядаючи їх з позицій української жінки – представниці освіченої верстви суспільства. Надбанням української культури стали Кассандра (в однойменній драмі Лесі Українки), Донна Анна (у «Камінному господареві»), Міріам (у драматичній поемі «Одержима»). Новаторство Лесі Українки, на думку О. Забужко, полягає в гностико-феміністичній «переакцентації», перенесенні «центру ваги культурного космосу на от власне що “вічно-жіноче”» [2, с. 404]. О. Забужко, солідаризуючись із представницями сучасної феміністичної критики – В. Агеєвою, С. Павличко та ін., наголошує в драматургії Лесі Українки протистояння між чоловічим і жіночим «первнями», стверджуючи, що власне жіночий «червень» поетеса визнає дужчим [2, с. 404–405].

У 1910 р. театр М. Садовського в Києві поставив п'єсу «Брехня» В. Винниченка – яскравого представника нового покоління українських драматургів європейського спрямування і рівня. Перед героїнями В. Винниченка постійно постають проблеми морального вибору й часто, не знаходячи виходу з критичних ситуацій, вибирають смерть (революціонерка-патріотка Софія – головна героїня п'єси «Між двох сил», котра поставлена перед вибором: зрадити родину чи ідеали революції). Конфлікт п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» побудований на зіткненні двох стихій – батьківства й мистецтва. Коли суперечки між художником Корнієм і його дружиною Ритою, спричинені хворобою дитини, переходять у відверту ворожнечу, Рита вбиває чоловіка й себе. Поява на сцені українського театру героїнь В. Винниченка засвідчує еволюцію сценічного образу українки, котрий

розкривається в нових обставинах, у форматі психологічної та інтелектуальної драми.

Драматургія Лесі Українки, В. Винниченка та ін. представників модерністського спрямування європеїзувала українське театральне мистецтво, традиційне «ународовлення» (І. Франко) яке було явищем неоднозначним. Обмежуючи репертуар українського театру лише п'єсами з народного життя, забороняючи постановку творів європейської та російської драматургії в українському перекладі, царський уряд, звичайно, прагнув загальмувати розвиток українського театального мистецтва, занизити його рівень до провінційного, маргіналізувати. Однак мета не була досягнута. Як відзначав І. Франко, «...цензура мимо своєї волі і свідомості, штовхнула наш театр на Україні, а за ним і галицький, на ту дорогу, що найбільше відповідала потребам нашого часу» [8, с. 220]. Адже, на матеріалі драматургії народницької школи «...виховався цілий ряд першорядних артисток і артистів, таких, як Кропивницький, Садовський, а головне Заньковецька, що на неї заздрять українському театрові найкращі столичні театри Росії», – писав І. Франко [8, с. 199]. Видатний театрознавець відзначає «досить оригінальне і дивне явище»: на противагу українському театру, котрий «постав і виріс під обухом проскрипції і цензури в Росії», український театр «у конституційній.., “вільній” Галичині, в безпосередній близькості до Європи... щодо репертуару і гри артистів був швидше блідюю копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів, ніж справжнім, хоч і дуже скромним українським народним театром» [8, с. 199].

Думки І. Франка про «європейськість» за ознакою наявності в репертуарі театру творів європейської драматургії, а за своєю суттю – наслідування третьорядних провінційних європейських театрів (цим відзначався український театр у Галичині на певному етапі свого розвитку) – і «ународовлення» театального мистецтва у «материковій» Україні, що в умовах цензурних обмежень не призвело до його маргіналізації, а всупереч сподіванням імперської влади, спричинило творчий злет до рівня високих зразків європейського театального мистецтва, не втрачають актуальності в наш час. «Народництво» театру корифеїв, що виявлялося, зокрема, у створенні М. Заньковецькою галереї досконалих сценічних образів українських селянок, не було синонімом «провінційності». «...Її не рукоплескали ні Париж, ні Лондон, ні Берлін – та Марію Заньковецьку величають актриси світової величини, – підкреслює А. Лемещенко. – Вона не грала в п'єсах європейських драматургів, бо в Російській імперії до 1905 р. існували заборони для українського театру на переклади творів зарубіжної драматургії. Та в інтерпретації Заньковецької образи п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого просякнуті мотивацією героїв Шекспіра і Шіллера, і Гете, і Золя, й Островського» [5, с. 259]. Працюючи над ролями звичайних українських селянок, М. Заньковецька спиралася і на здобутки європейської науки. На фотографіях, котрі готувалися для ілюстрацій петербурзького видання, праці Ч. Дарвіна «Выражение чувств у человека и животного»,

М. Заньковецька зафіксована у психологічних етюдах «Мати отримує звістку про смерть сина», «Скорбота», «Душа моя смертельно тужить», «Тихе божевілля», а також постає в образах античної богині смерті й масці Ісуса Христа [5, с. 262]. Відомо, що актриса вивчала поведінку божевільних жінок, відвідуючи психіатричну клініку. Отже, визначаючи своє амплуа як «інженю-драматік», прагнучи відтворити нюанси виявів трагізму в сценічних образах українок, М. Заньковецька зверталася до досліджень у галузі психології та психіатрії. Це сприяло досягненню вражаючої глибини й достовірності сценічних образів українських жінок у драмах І. Карпенка-Карого «Наймичка», М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» та ін.

Діючи в обмеженому театральному просторі, українське театральне мистецтво народницького спрямування подавало на сцені правдиву, яскраву картину народного життя. У сценічних образах, створених М. Заньковецькою, Л. Ліницькою, котра уславилась виконанням героїчних ролей, Є. Зарницькою, котра втілювала на сцені ідеал вічної жіночності, мовби випромінювала тихе світло, а також Г. Борисоглібською, О. Полянською, задіяними в музичних виставах співачками О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, В. Старостинською та ін. розкривалися різні грані характеру українки, багатство її душі, особливості світосприйняття, архетипи свідомості.

На нашу думку, можна говорити про певну амбівалентність українського театального мистецтва поч. ХХ ст. З одного боку, воно позначене фарбами консерватизму, традиційності, що пояснюється ідеєю збереження цінностей народної духовної культури, з іншого боку – відкрите до пошуку – сприйнятливим до модерної стилістики нової драматургії. Виразно простежується процес трансформації сценічного образу українки – від безсмертної Наталки Полтавки й Харитини з «Наймички» І. Карпенка-Карого у виконанні представниць старшого покоління М. Заньковецької, Г. Борисоглібської, О. Полянської – до Донни Анни з «Камінного господаря» Лесі Українки у виконанні Л. Ліницької та героїнь В. Винниченка – представниць інтелігенції, революціонерок тощо.

Представляючи мистецтво бездержавного народу, український театр функціонував у обмеженому театральному просторі, його природний розвиток «стримувався отією неповноцінністю глядацької зали, відсутністю в ній багатьох культурно важливих верств суспільства» [6, с. 658]. Театр був зорієнтований переважно на представників низових верств суспільства, на демократичного масового глядача. Цю традицію, закладену засновниками, «не змогли пізніше подолати ані діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського, ані представники нової модерної, орієнтованої на Захід хвилі драматургів (Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь та ін.), ані діяльність чи не найвидатнішого українського режисера Леся Курбаса, – відзначає О. Мірошніченко, додаючи: – Зрештою, трагедія Леся Курбаса – то не лише фатальне, неминуче зіткнення митця й тоталітарної системи, а й трагічна передчасність зустрічі його мистецтва з не підготовленим до його сприйняття українським глядачем» [6, с. 658]. Фактор глядацької аудиторії недооцінюють

критики народницького спрямування, у звичних для демократичного глядача формах соціально-побутової драми й комедії, окрім високохудожніх творів першорядних драматургів, були написані й численні п'єси другорядних авторів, котрі користувалися популярністю у мандрівних театрів, що не подолали, на відміну від театру корифеїв, етап так званого фольклорно-етнографічного театру. «У таких формах реалізувалася, зокрема, ігрова концепція творчості, пов'язана з народним світобаченням, комічними ситуаціями, декоративністю й екзотикою етнографічного плану» [1, с. 50]. Сценічного втілення в широкій мережі провінційних українських театрів набували образи ліричних героїнь українських народних пісень («Така її доля», «Закльована голубка, або за карі очі та чорні брови»). Еволюція образу українки на матеріалі широкого пласту масової культури, що розгортався в драматургії забутих авторів і на сценах провінційних мандрівних театрів, може зацікавити дослідників масової української культури й потребує висвітлення в спеціальних працях.

Наукова новизна. З позиції мистецтвознавства здійснено комплексний аналіз еволюції сценічного образу українки в театральному мистецтві на поч. ХХ ст. Вперше з'ясовано, що в українській драматургії поч. ХХ ст. чітко прослідковується два головних спрямування: народницьке й модерністське, які засвідчують про своєрідну амбівалентність національного театрального мистецтва означеного періоду.

Висновки. В українській драматургії поч. ХХ ст. виокремилися два головних спрямування: народницьке й модерністське. Твори обох їх були представлені в репертуарі театру корифеїв, що свідчить про своєрідну амбівалентність національного театрального мистецтва означеного періоду й неправомірність протиставлення традиційності та європейськості у вимірах театрального процесу.

Поряд із традиційним сценічним образом українки – героїні соціально-побутової драми та комедії на сцені українського класичного театру з'явилися героїні модерних філософських та інтелектуальних драм Лесі Українки, В. Винниченка, в образах яких розкривалися нові грані жіночого характеру. Український театр, зіпертий на потужний пласт традиційної культури, дбав про збереження духовних цінностей народу, а також сприяв європеїзації національного театрального мистецтва.

Еволюція сценічного образу українки відбивала зміни в житті народу й театру. Презентуючи мистецтво бездержавного народу, український театр поч. ХХ ст. функціонував у обмеженому театральному просторі, що гальмувало його природний розвиток і позначилося на еволюції сценічного образу українки.

Список використаних джерел

1. Агеева В. П. Початок ХХ століття: загальні тенденції художньої еволюції / В. П. Агеева, І. П. Бетко, Т. І. [та ін.] // Історія української культури. У 5 т. Т. 5. Кн. 2. – Київ, 2011. – С. 7–62.

2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 3-є вид. – Київ: Факт, 2007. – 640 с.
3. Кононенко Є. Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко) / Є. Кононенко // Герої та знаменитості в українській культурі. – Київ, 1999. – С. 234–248.
4. Красильникова О. В. Український театр: 1900-ті – 1941 рік / О. В. Красильникова // Історія української культури. У 5 т. Т. 5. Кн. 2. – Київ, 2011. – С. 553–596.
5. Лемещенко А. Марія Заньковецька – легенда українського театру / А. Лемещенко // Українки в історії. – Київ, 2004. – С. 259–264.
6. Мірошніченко О. Театр і публіка / О. Мірошніченко // Нариси української популярної культури. – Київ, 1998. – С. 655–666.
7. Українка Л. Про мистецтво / Л. Українка. – Київ: Мистецтво, 1966. – 299 с. .
8. Франко І. Руський театр / І. Франко // Твори. У 20 т. Т. 16. – Київ, 1955. – С. 194–208.
9. Чарнецький С. Театр / С. Чарнецький // Історія української культури. – Київ, 1994. – С. 593–620.

References

1. Aheieva, V. The beginning of the 20th century: general tendencies of artistic evolution. *Istoriia ukrainskoi kultury*. U 5 t. T. 5. Kn. 2. [*History of Ukrainian Culture*], In vols. 5. Vol. 5. Book. 2., pp. 7–62.
2. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: a Ukrainian woman in the conflict of mythologies*. Kyiv: Fakt.
3. Kononenko, Ye. (1999). Singing soul of Ukraine (Marusya Churai, Lesya Ukrainka, Lina Kostenko). *Heroi ta znamenytosti v ukrainskii kulturi* [*Heroes and celebrities in Ukrainian culture*], pp. 234–248.
4. Krasylnykova, O. (2011). *Ukrainian Theater: 1900s – 1941. Istoriia ukrainskoi kultury*. U 5 t. T. 5. Kn. 2. [*History of Ukrainian Culture*], In vols.5. vol. 5. Book. 2., pp. 553–596.
5. Lemeshchenko, A. (2004). Maria Zankovetska - the legend of Ukrainian theater. *Ukrainky v istorii* [Ukrainian women in history], pp. 259–264.
6. Miroshnychenko, O. (1998). Theater and public. *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury* [*Essays on Ukrainian popular culture*], pp.655–666.
7. Ukrainka, L. (1966). *On art*. Kyiv: Mystetstvo.
8. Franko, I. (1995). Russian Theater. *Tvory. U 20 t. T. 16*. [*Writings*], in 20 vols. Vol. 16, pp. 194–208.
9. Charnetskyi, S. (1994). Theater. *Istoriia ukrainskoi kultury* [*History of Ukrainian Culture*], pp.593–620.

УДК 791.636.78

Рязанцев Лев Васильович

Заслужений працівник культури України, доцент,

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

l.ryazancev2016@gmail.com

РОЛЬ ВНУТРІШНЬОКАДРОВОЇ МУЗИКИ В КІНОФІЛЬМІ

Мета роботи. Проаналізувати роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі в процесі організації звукового рішення фільму, виявити особливості застосування її в фільмах різних жанрів. **Методологія дослідження** передбачає застосування аудіовізуального аналізу зарубіжних та українських фільмів, що дозволить прийти до розуміння ролі внутрішньокадрової музики в кінофільмі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що чітко сформовано основні принципи застосування внутрішньокадрової музики в кінофільмі та показано її вплив на звукове вирішення кінофільму. **Висновки.** Внутрішньокадрова музика є фактором, що тісно пов'язаний з фабулою фільму, і є двигуном дії вперед. Найчастіше в ролі внутрішньокадрової музики виступала і виступає пісня, яка може дозволяти співакові освідчуватись у своїх почуттях, підкреслювати героїзм і мужність, будувати дію фільму. Танець – також дуже часто використовується внутрішньокадрово в різних фільмах, насперед пов'язаних з народним побутом і національними особливостями. Танцювальна музика поєднує дуже різні епізоди, відображає і характеризує зміни часу в кадрі, є прикладом співіснування та взаємовпливу різних музичних культур. Внутрішньокадрова інструментальна музика може бути і у вигляді великого концертного номера, і вести за собою зображальний монтаж сцени. А також музика ще й підкреслює і трагічні моменти фільму, і є драматично важливою музикою заднього плану, надає іронічний підтекст сцені, відіграє роль шпигунського шифру або паролю, може бути фоном, протилежним змісту кадру, і створювати наявний контраст з цим змістом.

Ключові слова: внутрішньокадрова музика, інструментальна музика, пісня, танець, кінофільм.

Рязанцев Лев Васильевич, Заслуженный работник культуры Украины, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Роль внутрикадровой музыки в кинофильме

Цель работы. Осуществить анализ роли внутрикадровой музыки при организации звукового решения фильма, выявить особенности применения ее в фильмах различных жанров. **Методология исследования** предполагает применение аудиовизуального анализа кинофильмов, что позволит перейти к пониманию роли внутрикадровой музыки в кинофильме. **Научная новизна**

исследования состоит в том, что четко сформированы основные принципы применения внутрикадровой музыки в кинофильме и показано ее влияние на звуковое решение фильма. **Выводы.** Внутрикадровая музыка является фактором, тесно связанным с фабулой фильма, и двигателем действия вперед. Чаще всего в роли внутрикадровой музыки выступала и выступает песня, которая может разрешать певцу признаваться в своих чувствах, подчеркивать героизм и мужество, строить действие фильма. Танец – также очень часто используется внутри кадра в различных фильмах, прежде всего связанных с народным бытом и национальными особенностями. Танцевальная музыка объединяет очень разные эпизоды, отражает и характеризует изменения времени в кадре, является примером сосуществования и взаимовлияния различных музыкальных культур. Внутрикадровая инструментальная музыка может быть в виде большого концертного номера и вести за собой изобразительный монтаж сцены. В другом случае она подчеркивает и трагические моменты фильма, и является драматично важной музыкой заднего плана, предоставляя иронический подтекст сцене, играет роль шпионского шифра или пароля, может быть фоном, противоположным содержанию кадра, создающим явный контраст с этим содержанием.

Ключевые слова: внутрикадровая музыка, инструментальная музыка, песня, танец, кинофильм.

Riazantsev Lev, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The role of source music in a motion picture

The purpose of the article is to analyze the role of source music in a motion picture in the process of organizing its sound design; to reveal the features of its application in films of different genres. **The research methodology** consisted in the application of audiovisual analysis of foreign and Ukrainian movies, which allowed for understanding the role of source music in a motion picture. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that the basic principles of using source music in a film were clearly formed and its impact on the sound design of the movie was shown. **Conclusions.** Source music is a factor that is closely related to the plot of the film and is its driving force. Most often, source music has been represented by a song that can let the singer express their feelings, emphasize heroism and courage, and build up the action of the movie. Dance is also frequently used as source music in various motion pictures, primarily those related to everyday life and national characteristics. Dance music combines very different episodes, reflects and characterizes changes in the time frame, acts as an example of the coexistence and mutual influence of different musical cultures. Instrumental source music can also be in the form of a large concerted item and lead a pictorial installation of the stage. Besides, it emphasizes tragic moments of the film and is dramatically important as background music; it provides the scene with an ironic subtext, plays the role of an espionage cipher or password; it may act as the background opposite to the content of the frame, and create an explicit contrast with this content.

Key words: source music, instrumental music, song, dance, motion picture.

Вступ. Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком і музикою. Найбільш суттєву роль музика відіграє в кінофільмах, телепрограмах, відеофільмах. Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює свою власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується й ролі внутрішньокадрової музики в кінофільмі.

Роль кіномузики в фільмі розглядалась С. Ейзенштейном ще на початку появи звукового кіно в працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [7, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж». [7, с. 189–268]. Останнім часом ця тема розробляється сучасними авторами. Так, в монографії Горпенко В. Г. [2, с. 153–187], яка присвячена проблемам режисури екранних мистецтв, в першому томі розглядаються перші кроки творчості С. Параджанова. Про значення кіномузики йдеться в розділі «Значення звукового ряду в кіно» у Зофії Лісси [4, с. 133–285], Маньковського В. С. [5, с. 28–49] в розділі «Особенности художественной передачи звука» аналізується роль музики в художніх фільмах. Розлогов К. Є. [3, с. 120–197] досліджує шляхи аудіовізуального синтезу. Ролі лейтмотивів присвячена стаття автора «Техніка лейтмотивів в кіномузиці» [6, 124–130]. Треба підкреслити, що проблема ролі внутрішньокадрової музики в кінофільмі в наукових дослідженнях у всіх аспектах не достатньо висвітлена. Перед нами постає проблема, яку висуває практика звукового рішення фільму, тому потрібно детально зупинитися на проблемі ролі внутрішньокадрової музики в кінофільмі.

Мета статті – виявити роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі під час процесу організації звукового вирішення фільму, проаналізувати особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації.

Відповідно до мети статті були поставлені конкретні завдання, а саме:

- дослідити що саме внутрішньокадрова музика привносить у фільм;
- проаналізувати, які значення може виконувати внутрішньокадрова музика у фільмі;
- систематизувати матеріал і сформулювати систему понять про роль внутрішньокадрової музики в фільмі.

Виклад основного матеріалу. Спочатку уточнимо поняття закадрової та внутрішньокадрової музики. «Іноді кажуть, що музика прийшла в кіно, коли воно було ще німим – на тій підставі, що перегляд фільмів супроводжувався акомпанементом – переважно грою на фортепіано, часом – супроводом оркестру або навіть відтворенням механічного запису музики (грамофон, оркестр тощо). Музика була частіше частиною демонстрації фільму, а не самого кінотвору. То було намагання компенсувати природжену німоту. У кіно музика ввійшла пізніше – із винайденням більш-менш досконалих засобів фіксації звуків під час фільмування картин і їх належного відтворення – під час демонстрації. Зрима музика увійшла в кіно спочатку як і все інше: як об'єкт зображення, предмет кінофотографування. Це явище видавалося цікавим саме собою: німі досі зображення раптом зазвучали. Перші музичні фільми і були наслідком саме такої можливості: «Співак джазу» (1927 р.) реж. А. Крос-

ленда, «Співаючий йолоп» (1928 р.) реж. Л. Бекона – обидва за участю американського співака О. Джонсона, «Простаки з Парижа» (1929 р.) реж. Р. Уоллеса за участю французького співака М. Шевальє.

Незабаром, з удосконаленням технічних засобів поєднання звуку і зображення, роль музики у кіно ніби роздвоюється. Крім того, що вона, як і раніше, залишається об'єктом зображення, вона стає ще й засобом зображення. Спочатку закадровим (музика посилює певну емоційну атмосферу, відтворювану на екрані), – а згодом і внутрішньокадровим (музика стає одним із засобів характеристики тих чи інших персонажів). Найчастіше у ролі внутрішньокадрової музики виступала і виступає пісня, закадрової – інструментальна оркестровка» [1, с. 172 – 173].

У даному дослідженні розглядається роль внутрішньокадрової музики на прикладах художніх фільмів, де музика зображується у виконанні самих персонажів, вона звучить для учасників зображуваної дії, вони її чують. У даному випадку музика є фактором, тісно пов'язаним з фабулою фільму, і двигуном дії вперед. Прикладом цього може бути український радянський художній фільм Сергія Параджанова «Українська рапсодія» – який був відзнятий на Київській кіностудії імені Олександра Довженка в 1961 р. Текст пісень – Микола Нагнибіда, композитор – Платон Майборода.

У роки війни поранений Антон (Едуард Кошман) потрапляє в полон. Під час втечі з-під конвою йому допомагає німецький органіст Вайнер, переховуючи у себе в будинку. Тим часом його кохана дівчина – Оксана Марченко (Ольга Петренко – її пісні лунають голосом Євгенії Мірошниченко), співачка з українського села, не втратила надію на його повернення. Настали мирні дні. Оксана, володарка прекрасного голосу, виступаючи на Всесвітньому конкурсі вокалістів, завойовує Гран-прі. Але перемога не приносить їй повного щастя. Вона не може забути з коханим, бо їх її розлучила війна.

Розглянемо декілька епізодів, в яких музика застосовується як внутрішньокадрова. В епізоді проведення музичного конкурсу зображено перипетії боротьби співачок, які пристрасно бажають перемоги.

Спів конкурсанток – арії:

- Слизавети – «Дон Карлос» Дж. Верді;
- Віолетти – «Травіата» Дж. Верді;
- «Алілуя» – В. А. Моцарта;
- Лючії – «Лючія ді Ламмермур Г. Доніцетті.

Епізод завершується врученням Оксані диплома та позаконкурсним виконанням Оксаною української пісні «Зоре моя вечірняя» на вірші Тараса Григоровича Шевченка:

*Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.*

*Розкажи, як за горою
Сонечко сідає,
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає*

Кадри її співу поєднано з кадрами квітучого саду часів Оксаниного дитинства, лелеки, що сідає в гніздо на хатній стрісі. Оксана подає дідові

бандуру, слухає виконання ним цієї пісні, підспівує йому. Головне тут – як впливає українській спів на дитячу душу.

У наступному епізоді з'являється драматургічний антагоніст – Вадим (Юрій Гуляєв), який вступає в боротьбу за любов Оксани. На сільському святі він виконує романс Миколи Римського-Корсакова «Не ветер, вея с высоты», текст якого дозволяє співакові освідчитись їй у своїх почуттях:

*Не ветер, вея с высоты,
Листов коснулся ночью лунной –
Моей души коснулась ты:
Она тревожна, как листы,
Она, как гусли, многострунна!*

Юрій Гуляєв співає і грає, передаючи не лише голосові, а й психологічні ознаки симпатії до Оксани.

В епізодах війни музикою підкреслюється героїзм і мужність українського народу в боротьбі з загарбниками:

- Вадим співає в госпіталі «Безмежнеє поле» Миколи Лисенка;
- в зруйнованому театрі, поранений Антон диктує листа Оксані, а в цей час в кадрі виконується бійцем «Місячна соната» Людвіг ван Бетховена;
- поранений Антон потрапляє в полон, в товарному вагоні поїзда він і полонені співають такі пісні: «Реве та стогне», «Розпрягайте, хлопці, коней».

Оксана виступає з піснею Сольвейг Едварда Гріга перед бійцями на передовій. Вона не втрачає надії на повернення свого коханого:

Зима пройдет, И весна промелькнет, Увянут все цветы, Снегом их заметет; И ты ко мне вернешьс, – Мне сердце говорит; Тебе верна останусь, Тобой лишь буду жить.

Після війни Оксана повертається до занять у консерваторії. У кадрі зображено як вона виконує арії:

- Прилепи – «Пікова дама» П. Чайковсько;
- Людмили – «Руслан і Людмила» М. Глінки;
- Віолетти – «Травіата» Дж. Верді;
- Лакме – «Лакме» Л. Деліба;
- Оксани – «Запорожець за Дунаєм» С. ГулакаАртемівського.

Ці й інші приклади свідчать про цілеспрямованість рішення, яке включає в структуру фільму такий компонент як пісня. Це не дивно – йдеться про долю співачки.

«Зрозуміло, що саме музика організовує зображення. Музична драматургія бере на себе основну формотворчу місію. Як з точки зору змістовно-семантичної, так і композиційно-драматургічної. Вона виражає задум. Задум режисерський, який передбачає певне чергування певних подій, певним чином виражених» [2, с. 182]. Так вважає відомий український режисер теоретик кіно Володимир Горпенко.

Часто дія художнього фільму будується навколо однієї пісні. Першим фільмом такого плану була знаменита картина Рене Клера «Під дахами Парижа», 1930 р. Пісня в стилі вальсу, написана Раулем Моретті, на слова Рене

Назелле. Її спочатку виконує в провулку вуличний співак, який ходить по всьому кварталу, пісню різними голосами співають, насвистують, повністю або шматочками, все нові й нові персонажі фільму: консьєржка, вистукуючи мотив одним пальцем на піаніно, її співає, розчісуючи волосся, якась жінка, її співають закохані тощо. Пісня перетворюється на символ паризької вулиці, кварталу, в фактор, що поєднує між собою епізоди фільму.

Таку ж роль відіграє і «Пісня про рушник» в українському фільмі «Літа молодії», 1958 р. (режисер Олексій Мішурін, композитор Платон Майборода, текст пісень Андрія Малишка.)

Танець – музичний жанр, який дуже часто використовується внутрішньокадрово в різних фільмах. Насамперед, танцювальна музика тісно пов'язана з народним побутом, відображає національні особливості тощо. Це яскраво зображено в українських фільмах: «Тіні забутих предків» (режисер Сергій Параджанов, композитор Мирослав Скорік), «Білий птах з чорною ознакою» (режисер Юрій Ілленко, музика Іван Миколайчук).

Танець завжди пов'язаний з художнім рухом. В естетично осмислених рухах людина може дуже багато чого розповісти. Наприклад, епізод з фільму «Запах жінки» 1992 р., в якому сліпий підполковник Френ Слейд (Аль Пачіно) вчить юну дівчину (Габріель Анвар) танцювати танго в ресторані, зворушить будь-кого до глибини душі. Аль Пачіно і Анвар проводили репетиції танцю протягом двох тижнів під популярне танго «Por una cabeza» (Всього на голову), яке написано в 1935 р. Карлосом Гарделя і Альфредо Ле Пера (режисер фільму Мартин Брест, композитор Томас Ньюман. Аль Пачіно за акторську роботу в цій стрічці отримав премії «Оскар» і «Золотий глобус».

Фільм «1+1» – французький трагікомедійний фільм 2011 року, який заснований на реальних подіях про успішного аристократа Філіпа (Франсуа Клузе), який в наслідок нещасного випадку опиняється в інвалідному візку і бере собі в помічники молодого жителя передмістя Парижа, Дрісса (Омар Сі), який щойно звільнився з в'язниці і як найменше підходить для цієї роботи. У наслідок цього відбувається зіткнення двох культур: західно-аристократичної та афро-іммігрантської. В епізоді Дня народження, Філіп просить камерний оркестр зіграти фрагменти з творів Баха, Вівальді, Римського-Корсакова для Дрісса, але він іронізує з цього приводу, стверджуючи, що це музика з мультиків і рекламних роликів. Тут він має рацію, класичну музику нещадно експлуатують в рекламі. І на противагу пропонує свою музику: – *Тепер моя черга. То була Ваша класика, тепер буде моя. Група «Earth, Wind & Fire» (Земля, Вітер і Вогонь). Зацініть. Це чума.* І залучає манерних гостей до запального танцю:

Танцюй, чудова країна бугі!

Танцюй, чудова країна бугі!

Виповнюється фанк-композиція – Boogie Wonderland (*Чудова країна бугі*):

Це приклад співіснування та взаємовпливу різних музичних культур.

Цікава роль музики у фільмі «Чорний Орфей», 1959 р. (режисер Марсель Камю, композитори Луїс Бонфа та Антоніу Карлос Жобін). «Золота пальмова

гілка» Канського кінофестивалю 1959 р. і премія «Оскар» за кращий фільм іноземною мовою 1960 р.

Час щорічного карнавалу. Єдина пора року, коли можна без будь-яких обмежень і самоконтролю віддаватися веселощам, музиці і танцям. Протягом майже всього фільму «барабанить» танцювальна музика. Часом нашого вуха досягають лише її віддалені звуки, в інших місцях вона лунає в повну силу. Це – реальна танцювальна музика, яка грає під час великого карнавалу в Ріо-де-Жанейро, в якому бере участь, головним чином, негритянське населення, яке танцює на вулицях. Всі, без винятку, охоплені танцювальним божевіллям, і невпинний дріб барабана, навіть дуже часто заглушає мелодію, служить не тільки акомпанементом танців, а й ніби символом одержимості, загальної оргії танцю. До того ж ця танцювальна музика поєднує дуже різні епізоди цілого, але при цьому сама майже не змінюється. Те що музика використовується в цій ролі свідомо, доводить той факт, що в сценах, де на перший план виступають долі окремих людей, вона теж індивідуалізується: Орфей грою і співом заколисує свою кохану, йому намагаються наслідувати хлопчики та дівчата.

У фільмі «Години надії», 1955 р. (режисер Ян Рибковський, композитор Анджей Марковський) подібну роль виконує музика джаз-ансамблю, що грає на американській вантажівці, коли вона в'їжджає в звільнений табір. Здалеку чути наполегливий ритм цієї збудливої музики. Звуки наростають, наближаються, поки в кадр не в'їжджає вантажівка, на якій знаходяться піаніно і джазовий ансамбль. Тепер хвилю шаленого ритму підхоплюють, скупчені в строкатий натовп, колишні в'язні табору. У божевіллі танцю вони дають волю усім почуттям, пригнобленими роками. Тут звучить звичайнісінька джазова музика, але в даній ситуації її роль значно ширше. Гримить рояль, заливається флейта-пікколо, в божевіллі танцю носяться люди. Музика то наближається, то віддаляється під барабанний ритм. Вона все ще звучить і коли танки нацистів прокладають собі шлях крізь танцюючий табір.

«Бал» (режисер Етторе Скола) – це унікальна музична картина, відзнята без єдиної репліки. Музика, міміка і пластика замінили в ній інші види вираження почуттів, думок і емоцій. Відзнятий в 1983 р., фільм охоплює період часу від тридцятих років до сучасності. Всі події відбуваються в танцювальному залі, але він з роками змінюється. Кожен актор грає по кілька персонажів, багато з яких проходять шлях п'ятдесятирічної історії разом з глядачем, інші ж з'являються в окремих епізодах.

Шість новел розповідають про перемогу народного фронту – 1936 р., Другу світову війну – 1940., окупацію Парижа – 1944 р., колоніальними зіткненнями – 1956 р., студентськими бунтами – 1968 р. і 1983 р. – час створення фільму. Все це наповнене посиланнями на поп-культуру, танцювальну музику кожного періоду. Історія Франції віддзеркалюється в тому, що відбувається в стінах залу. Його мешканці реагують на зміну модних течій і музичних стилів. Їх рухи в танці йдуть в ногу з часом, одяг і зачіски відповідають останнім на той час віянням. Роль музики в цьому фільмі, крім усього іншого, – відобразити і характеризувати зміни часу в кадрі.

Внутрішньокадрова музика також може бути і у вигляді великого концертного номера, як у фільмі «Людина, яка занадто багато знала», 1956 р. Це – шпигунський трилер Альфреда Хічкока, композитор Бернард Херрманн. Ключова фраза фільму – «скоро в лондонському Альберт-холі буде скоєно вбивство». Тому кульмінаційна сцена фільму відбувається в концертному залі Альберт-хол, де протягом 12 хв. виконується кантата «Штормова хмара» (Storm Cloud), яка написана спеціально для виконання на сцені концерту композитором Артуром Бенджаміном. Музична структура кантати: експозиція, розвиток і кульмінація – веде за собою зображальний монтаж сцени. Також, велику роль у розвитку сюжету відіграє пісня «Whatever Will Be, Will Be» (Що б не сталося) у виконанні Джо (Доріс Дей). Слова приспіву пісні:

<i>Que será, será</i>	<i>Що буде, те й буде.</i>
<i>Whatever will be, will be</i>	<i>Що б не сталося</i>
<i>The future's not ours to see</i>	<i>Нам не дано знати</i>
<i>Que será, será</i>	<i>майбутнього.</i>
<i>What will be, will be ...</i>	<i>Що буде, те й буде,</i>
	<i>Що буде, те й буде...</i>

використовуються як таємний знак для її сина, якого викрали злочинці. Автори пісні Джей Лівінгстон і Рей Еванс отримали за неї премію «Оскар».

Музика в кадрі може бути пов'язана з трагічними моментами, як в польському фільмі «Канал», 1957 р. (режисер Анджей Вайда, композитор Ян Кренц). Фільм оповідає про трагічну долю групи бійців Армії Крайової під час Варшавського повстання 1944 р., які намагаються залишити центр Варшави через каналізаційні канали. За сюжетом композитор, що знаходиться серед учасників повстання, пробує імпровізувати на роялі, щоб висловити своє бачення навколишньої дійсності. Коли повстанці опинилися в темряві каналізаційної системи, він, не витримуючи психічного й фізичного навантаження, несподівано починає грати на окарині, що підсилює трагічність ситуації.

Як драматично важлива, функціонує музика заднього плану в сцені зустрічі ватажків повстання в фільмі «Юність Шопена», 1952 р. (режисер Олександр Форд, композитор Казімеж Сероцький). Шопен, сам не приймає участі в зборах, грає в сусідній кімнаті свій полонез c-moll. Музика то посилюється в драматичні моменти дискусії, то звучить слабше, але за своїм змістом бере участь в дискусії молодих патріотів, хоча й лунає, у віддаленій, непоказаній частині кінопростору.

У фільмі «Незакінчена п'єса для механічного піаніно», 1977 р. (режисер Микита Михалков, композитор Едуард Артем'єв) показано, як в садибі генеральської вдови дворовий Захар виконує на піаніно Другу угорську рапсодію Ференца Ліста. Усі здивовані. Але як з'ясувалося, грало механічне піаніно. Ця музика надає іронічний підтекст сцені, яку вона супроводжує, але при цьому не перестає бути музикою, що виконується в кадрі.

Дуже цікаво використана внутрішньокадрова музика в якості шпигунського шифру в фільмі «Леді зникає», 1938 р. (режисер Альфред Хічкок, композитор Луїс Лівай). З'ясовується, що міс Фрой зовсім не та, за

кого вона себе видає. Їй доручено передати закодовану інформацію у вигляді музичної композиції в британську розвідку.

Банальну пісеньку як сигнал, як «пароль» зустрічаємо в італійському фільмі «Рим – відкрите місто», 1946 р. (режисер Роберто Росселіні, композитор Ренцо Росселіні). Коли священик зустрічається з представником руху опору і віддає йому зібрані гроші, він впізнає революціонера тільки за пісенькою, яку той насвистує, стоячи на мосту. Тут музика, не перестаючи бути банальною, виконує одночасно важливу драматургічну роль.

Часто музика існує як відтворення звукозапису (транслюється по радіо, телевізору або звучить з платівки). Зазвичай, вона виконує роль музичного фону. У фільмі «Дівича Розмарі», 1958 р. (режисер Рихард Тіле, композитор Ханс Шульц) в сцені, де дівчину вбивають, а по радіо в цей момент, в тій же кімнаті, лунає запальна танцювальну музику. Тут музика – фон, протилежний змісту кадру, і завдання музики – створити наявний контраст з цим змістом.

Наукова новизна дослідження в тому, що вперше сформульовані основні поняття ролі внутрішньокадрової музики в кінофільмі та відображено їх вплив на звукове вирішення кінофільму.

Теоретична значущість статті полягає в тому, що вона допомагає узагальнити інформацію про роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі та сприяє розвитку музичної культури.

Практична значущість дослідження полягає в тому, що воно може бути використане при музичному оформленні кінофільму та в програмах підготовки звукорежисерів.

У результаті нашого дослідження маємо такі **висновки**:

– внутрішньокадрова музика є фактором, що дуже тісно пов'язаний з фабулою фільму, і двигуном дії вперед. Найчастіше у ролі внутрішньокадрової музики виступала і виступає пісня, яка може дозволяти співакові освідчуватись у своїх почуттях, підкреслювати героїзм і мужність, будувати дію фільму;

– танець – також дуже часто використовується внутрішньокадрово в різних фільмах, насамперед пов'язаних з народним побутом і національними особливостями. Танцювальна музика поєднує дуже різні епізоди, відображає і характеризує зміни часу в кадрі, є прикладом співіснування та взаємовпливу різних музичних культур;

– внутрішньокадрова інструментальна музика може бути і у вигляді великого концертного номера і вести за собою зображальний монтаж сцени. А ще вона підкреслює і трагічні моменти фільму, і є драматично важливою музикою заднього плану, надає іронічний підтекст сцені, відіграє роль шпигунського шифру або паролю, може бути фоном, протилежним змісту кадру, і створювати наявний контраст з цим змістом.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. В 2т. Т.1. / С. Д. Безклубенко. – Київ : Майстер-Принт, 2008. – 255с.

2. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5т. Т.1 / В. Г. Горпенко. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145с.

3. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособие / отв. ред. К. Є. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480с.

4. Лисса З. Эстетика киномузыки пер. с нем. / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495с.

5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы : учеб. пособие / В. С. Маньковський – Москва : Искусство, 1984. – 240с.

6. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів в кіномузиці / Л. Рязанцев // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. – Київ, 2015.– Вип. 33. – С. 124– 130.

7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения В 5 т. Т. 2. Монтаж / Эйзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). *Art: terms and concepts*. Vol. 2. Kyiv: Maister-Print.

2. Horpenko, V. (2000). *Architectonics of the film: directorial means and methods of forming the structure of the on-screen work*. Vol. 1. Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art.

3. Rozlogov, K. (ed). (2005). *Introduction to Screen Culture: New Audiovisual Technologies*. Moscow: Iskusstvo.

4. Lissa, Z. (1970). *Aesthetics of Chinese music*. Moscow: Muzika.

5. Mankovsky, V. (1984). *Fundamentals of Sound Operator's Work*. Moscow: Iskusstvo.

6. Riazantsev, L. (2015). Technique of leitmotifs in cinematic music. *Visnyk KNUKiM. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo* [Kyiv National University of Culture and Arts], issue 33, hh. 124–130

7. Eyzenshteyn, C. (1964). *Selected Works*. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.

УДК 792.072+394.21 (477.84)

Смоляк Олег Степанович
доктор мистецтвознавства,
Тернопільський національний
педагогічний університет
ім. Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна
smolyak.te@gmail.com

**ТРАДИЦІЙНА СКЛАДОВА СИМВОЛІЗМУ ЛЕСЯ КУРБАСА
(НА МАТЕРІАЛІ ГАЇВОК З СЕЛА СТАРИЙ СКАЛАТ
ПІДВОЛОЧИСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)**

Мета роботи. Стаття пов'язана з характеристикою традиційних елементів символізму видатного актора та режисера, реформатора українського театру Леся Курбаса, окресленням традиційних підходів в процесі його сценічних театральних відтворень, як основи українського новаторського театру. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним методом, що дає змогу дослідити символіку гаївок рідного села Леся Курбаса, яка безпосередньо чи опосередковано відобразилася на творчому мисленні режисера в його постановках вистав, а за допомогою методу семіотичного аналізу довести, що в основі рухової пластики лежить цілковите поєднання умовної жестикуляції з натуралістичними ініціальними жестами. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що запропонована автором стаття вперше осмислює зв'язок українських гаївок з символікою в творчості Леся Курбаса, доводить те, що традиційні народні етнокультурні чинники живили творчий таланти Леся Курбаса, збагачували його етнокультурне розуміння та допомагали створювати неперевершені сценічні образи. **Висновки.** Доведено, що хореографічні рухи в старо-скалатських гаївках побудовані на фігурах, які переважно базуються на символіці дохристиянських вірувань. Найвиразовішими руховими елементами є манера ходьби колом, змієюю, двома шеренгами, різноманітна жестикуляція. Символіка рухів у гаївках, які здавна побутували в рідному селі Леся Курбаса, стала складовою формування новаторських засад його театру. Синкретичний образ, метафоричність сценічної дії, згусток-символ окремих персонажів стали важливими чинниками в театральних постановках Леся Курбаса.

Ключові слова: Лесь Курбас, символізм, рухова пластика, гаївка, обряд.

Смоляк Олег Степанович, доктор искусствоведения, Тернопольский национальный педагогический университет им. Владимира Гнатюка, Тернополь, Украина

Традиционная составляющая символизма Леся Курбаса (на материале гаивок из села Старый Скалат Подволочинского района Тернопольской области)

Цель работы. Статья связана с характеристикой традиционных элементов символизма выдающегося актера и режиссера, реформатора украинского театра Лесь Курбаса, описанием традиционных подходов в процессе его сценических театральных воспроизведений, как основы украинского новаторского театра. **Методология исследования** заключается в сочетании аналитико-синтетического метода с историко-типологическим методом, что позволяет исследовать символику гаивок родного села Лесь Курбаса, которая непосредственно или косвенно отразилась на творческом мышлении режиссера в его постановках спектаклей, а с помощью метода семиотического анализа доказать, что в основе двигательной пластики лежит полное сочетание условной жестикуляции с натуралистическими инициальными жестами. **Научная новизна** работы заключается в том, что предложенная автором статья впервые осмысливает связь украинских гаивок с символикой в творчестве Лесь Курбаса, доказывает то, что традиционные народные этнокультурные факторы питали творческий талант Лесь Курбаса, обогащали его этнокультурное понимание и помогали создавать непревзойденные сценические образы. **Выводы.** Доказано, что хореографические движения в старо-скалатских гаивках построены на фигурах, которые в основном базируются на символике дохристианских верований. Самыми выразительными двигательными элементами являются манера ходьбы кругом, змейкой, двумя шеренгами, разнообразная жестикуляция. Символика движений в гаивках, которые издавна существовали в родном селе Лесь Курбаса, стала составляющей формирования новаторских принципов его театра. Синкретический образ, метафоричность сценического действия, сгусток-символ отдельных персонажей стали важными факторами в театральных постановках Лесь Курбаса.

Ключевые слова: Лесь Курбас, символизм, двигательная пластика, гаивка, обряд.

Smoliak Oleh, Doctor of Art Criticism, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Ternopil, Ukraine

Traditional component of Les Kurbas's symbolism (based on haivkas of the village of Staryi Skalat, Podvolochyn district, Ternopil region)

The purpose of the article. The article deals with the characterization of traditional elements of symbolism of the outstanding actor and director, reformer of Ukrainian theater, Les Kurbas, and aims to outline traditional approaches in the process of staging his theatrical plays as the basis of Ukrainian innovative theater. **The research methodology** consisted in the combination of the analytical-synthetic and historical-typological methods, which allowed for investigating the symbols of haivkas (ritual songs) of Les Kurbas's native village, which directly or indirectly influenced the creative thinking of the director in his on-stage productions, and, using the method of semiotic analysis, made it possible to prove that the basis of motion plastic is the complete combination of conditional gestures and naturalistic initial gestures. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to

comprehend the connection between Ukrainian haivkas and the symbols in Les Kurbas's creative work in order to prove that traditional folk ethnocultural factors nourished Les Kurbas's creative talent, enriched his ethnocultural understanding and helped to create unsurpassed scenic images. **Conclusions.** It was proved that choreographic movements in haivkas of Staryi Skalat are made of figures predominantly based on the symbols of pre-Christian beliefs. The most visible motion elements are the styles of walking in a circle, a snake, two rows, and a variety of gestures. Symbols of movements in haivkas, which have long been used in Les Kurbas's native village, became an integral part of the formation of the innovative principles of his theater. Syncretic image, metaphorical stage action, cluster-symbol of individual characters became important factors in Les Kurbas's theatrical productions.

Key words: Les Kurbas, symbolism, motion plastic, haivka, rite.

Вступ. У період відродження української національної культури найбільший інтерес у науковців викликають ті питання, які пов'язані з переосмисленням творчих біографій видатних митців. До останніх, насамперед належать імена, які були проскрибовані комуністичним режимом через відхилення від методу соціалістичного реалізму. До таких імен належить і видатний український актор, режисер, педагог, культурно-громадський діяч, творець нового українського театру Лесь Курбас.

Питаннями осмислення творчих здобутків визначного Майстра сцени займалися українські вчені-мистецтвознавці Лесь Танюк [15], Н. Корнієнко [8], Ю. Бобошко [2], Г. Веселовська [4], І. Волицька [5], П. Медведик [10], О. Василюшин [3] та ін., але на етнокультурні аспекти його творчого становлення мало хто звертав увагу, а якщо й звертав, то дуже побіжно та поверхово.

Мета дослідження – висвітлити ті традиційні народні етнокультурні чинники, зокрема символіку гаївок, які живили творчий талант Леся Курбаса, збагачували його етнокультурне розуміння, заземлене в традиційну театральну культуру рідного народу і без яких його сценічні образи та постановки ніколи не отримали б таких значних мистецьких висот.

Виклад основного матеріалу. Неабияку роль у становленні творчої особистості відіграє традиційна народна культура. Особливо вона показова в тих випадках, коли формується культурно-мистецький діяч, зокрема актор чи режисер. Адже, він постійно знаходиться в полоні традиційних обрядових дійств, які багаті театральними елементами. Вони, зазвичай, залишають опосередкований слід в процесі становлення митця, зокрема того, творчість якого є неповторною. Позасумнівом є те, що й видатний актор та реформатор театру Лесь Курбас не оминув впливу місцевих обрядових дійств, які захоплювали його в дитинстві і, які своєю символікою та образною системою, вплинули на стилістичне становлення митця.

У селі Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області, де народився Великий Лесь Курбас, до 60-х рр. ХХ ст. активно побутовували весняні пісні (місцеві жителі називають їх гаївками). Вони власне належать до тих

обрядових пісень, в яких найкраще збереглися символічні елементи, зокрема в їхніх рухових елементах.

Як показав аналіз, у гаївках, що побутували в цій місцевості збереглися три типи рухових елементів – кругові, ключові та дворяднікругові, ключові та дворядні¹.

Серед записаного в селі Старий Скалат гаївкового матеріалу найчастіше зустрічаються кругові рухи. Треба зауважити, що круговий рух у гаївках може бути рухомим та нерухомим. Якщо серед записів другої пол. ХІХ – поч. ХХ ст. у гаївках переважало нерухоме коло (у збірнику «Гаївки» В. Гнатюка [9] із 39-ти кругових гаївок – 29 відтворені нерухомим колом), то серед староскалатських записів переважає рухоме коло (із 25-ти усіх записів у 16 – рухоме коло). Основною підставою для такої переміни стала втрата анімістичного світогляду, що був визначальним чинником у регулюванні рухових елементів, а в кінцевому результаті – сприйняття гаївкових обрядів як суто ігрових дійств. За семантикою рухів кругові гаївки творять три різновиди: 1) коло без головних персонажів; 2) коло з головними персонажами в ньому; 3) коло з головними персонажами в ньому та поза ним. Найпоширенішим різновидом у староскалатських гаївках є рух колом без головних персонажів. Це найбільш уніфікований руховий спосіб відтворення весняних пісень, який в давнину зустрічався рідко (в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка рух колом без головних персонажів притаманний лише 4-м гаївкам). Треба зауважити, що цей руховий елемент зустрічається в більшості гаївок пізнішого походження. Серед аналізованого матеріалу рух колом без головних дійових осіб зафіксований в таких гаївках як «Ой ленку мій, ленку», «Чом вулиця не зелена», «Ой плавали рибки, плавали», «Ходить коничок понад річкою», «Та котися горошку в три стручки», «Десь тут була Подоляночка», «Зайчику», «Коструб», «Вию вінець», «Ой в'яжіться огірочки», «Воротар» (усіх – 14 зразків).

«Найголовніша фігура-образ у водінні веснянок-гаївок, – як зазначає С. Килимник, – це коло (в Галичині називають «колесо»). Це коло знаменує сонце, хвалу йому, благання-чаклування його. Воно символізує благання тепла, прискорення весни, високого урожаю тощо» [7, с. 184]. Треба зауважити, що рух колом у гаївках, зазвичай, йде за сонцем, тобто в такому напрямку, як сонце рухається по небу – зі сходу на захід.

Найпоказовішою в підгрупі кругових гаївок без головних персонажів є гаївка «Чом вулиця не широкая», що символічно відтворює розквіт весняної природи, зокрема трави (в давнину наші предки водили весняні пісні на лугах, в гаях). Треба зазначити, що в давні часи трави входили в розряд тотемів-символів, яким наші предки поклонялися: на лугах чи в гаях проходив вибір пари, формувалися подружні стосунки. Звертаючи увагу на рухові елементи цієї гаївки, насамперед, спостерігається її динамічність, що реалізується завдяки постійному підніманню та опусканню рук, подібно до коливання трави,

¹ Уперше в українській музичній фольклористиці типологія рухових елементів у весняних піснях розроблена нами в статті «Танкові малюнки у гаївках Західного Поділля» [14].

а також поступове пришвидшення її темпу. Про гаївку «Чом вулиця не широкая» М. Грушевецький писав, що «в цьому мотивові ми можемо відчутти багатство пробудженого космічного руху, прихід зеленої весни» [6, с. 201–202].

Друга підгрупа кругових гаївок із головними персонажами в ньому властива як давнішим варіантам, так і пізнішим. У давніших друкованих джерелах (маємо на увазі в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка) їхня кількість сягає біля 50%, а в старо-скалатському репертуарі – лише у 2-х зразках «Подояночка» та «Зайчик». До речі, ці гаївки відтворені рухомими колами із одним персонажем у ньому. Найчастіше зустрічається нерухоме коло із одним персонажем у ньому. Треба зазначити, що в даному руховому підтипі найактивнішу функцію відіграє головний персонаж (Подояночка, Зайчик), який знаходиться в епіцентрі кола. Він перебуває переважно в стоячій (рідше у сидячій) позі й всім своїм тілом імітує співаний текст. Деколи головний персонаж ходить невеличким колом у зворотному напрямі до руху учасників, тримаючи в руках якийсь предмет: вербовий прутик, вишивану хустку (в залежності від мотивації змісту пісні) і б'є ним наступного, вибраного персонажа. Адже биття вербовим прутом один одного, як зазначає український вчений-етнолог Є. Онацький, – «звичай ще дохристиянський: він має на меті передати тому, кого б'ють, творчої розбудженої енергії та здоров'я» [11, с. 139].

Багато символічних рухів збережено до нашого часу в стародавній гаївці «Ой ти, Данчику, Білоданчику», яка репрезентує даний орнаментальний тип. Ця гаївка відмінна від багатьох аналогічних інших тим, що в ній замість головного персонажа-дівчини в колі перебуває парубок-«білоданчик». В образі сірого-білого Білоданчика С. Килимник вбачає «весняний вітер, що розганяє ранні білі тумани над дунайчиком-водою» [7, с. 221]. На нашу думку, насамперед, збереглися елементи андрогіну. Власне тут яскраво виражене шлюбівання чоловічого й жіночого начал, яке у весняний період ставало образно-символічним знаком у народних світоглядних уявленнях.

В українському весняному обрядовому фольклорі лише в незначній кількості гаївок представлено нерухоме коло з одним учасником у колі та з одним за межами його. Ця символічна фігура властива старо-скалатській гаївці «Кіт і миша». Треба зауважити, що в цьому орнаментальному малюнку розширюється композиційна сфера дії завдяки введенню нового, більш динамізованого персонажа, який знаходиться поза межами кола. На відміну від останнього, персонаж, що знаходиться в середині кола, пантомімічний. Персонаж-чоловік, що знаходиться поза колом, намагається час від часу вдарити вербовим прутом персонажа-дівчину, що стоїть в центрі кола. Як бачимо, акт вдарання вербовим прутом у весняній обрядовості – поширене явище. Тут збереглися елементи ритуальної боротьби двох начал – чоловічого й жіночого – на зламі зими і весни, що означає «актуалізацію космогонії, перехід від Хаосу до Космосу» [9, с. 69]. До речі, кількість учасників, що перебувають в колі та поза межами його, може бути різною: від одного до п'яти учасників.

У старо-скалатській гаївковій традиції збереглася стародавня гра-містерія «Коструб», в якій значно краще збереглася динамізація рухового орнаменту, ніж у попередній. У цій гаївці гармонійно поєднано декілька образів-символів: боротьба двох антагоністичних пір року (зими і весни), символ весняного сонця, символ чоловіка-нелюба, символ народження і смерті. Через те в цьому дійстві використовується полісемантика рухів, мотивів, співу-речитативу, пантоміми тощо. Вони імітують рух кола-сонця на схід і на захід, кроки жваві і кроки повільні, затоптування та підскакування, припліскування в долоні і вибирання пари.

До сьогодні в старо-скалатській гаївковій традиції зберігається гра-містерія «Подоляночка». Її знають всі: і дорослі, і діти. Останнім часом вона перейшла «кордони» весняної обрядовості і стала набуток дитячого репертуару, виконуваного протягом всього весняно-літнього періоду. У давні часи це була суто дівоча гра. Її рухові елементи наступні: коло дівчат рухається за сонцем, а в середині його сидить дівчина-подоляночка і рухами, жестами та мімікою відтворює співаний текст. У досліджуваній місцевості побутують два танкових варіанти «Подоляночки». Перший – це повністю рухоме коло від початку до кінця співу, а другий – напіврухоме (у п'ятирядковій строфі під час співу двох перших строф учасники гри рухаються, а під час трьох наступних зупиняються й імітують разом з Подоляночкою словесний текст).

Треба зазначити, що в грі «Подоляночка» закладена багатозначна символіка. Зокрема, коло дівчат символізує рух сонця, дівчина в середині – весну-землю, що спочатку спить, укутана морозами, а потім поступово воскресає. «Саме “Подоляночкою” і подібними до неї іграми молодь в сиву давнину в молитовному настрої викликала та чарувала весну, воскресіння матері-природи, а з нею і гаряче сонце, і багату родючість землі, і одруження» [7, с. 218].

У старо-скалатських гаївках також збереглися рухи, які реалізуються колом-черепашкою та колом-спіралькою. Коло-черепашка притаманне гаївці «Вию вінець». Їй властиві наступні рухові дії: дівчата беруться за руки, йдуть «ключем» і співають, а перша – ведуча одразу завертає і творить «черепашковий» завиток, який щоразу зменшується до тих пір, поки «ключ» не стане колом-черепашкою. Цей орнаментальний малюнок, що імітує виття весільного віночка, символізує щасливе одруження (коли учасники гри йдуть за сонцем) і відвертає одруження з нелюбом (коли вони виходять попід руки з середини кола-черепашки).

Рух колом-спіраллю втілений в старо-скалатській гаївці «Огірочки». За первісними світоглядними уявленнями такого роду гаївки впливали на ріст зерна, на розвиток рослин, а в кінцевому результаті – на високий урожай. Рухові елементи в цій гаївці втілюються наступним чином: дівчата беруться за руки і стають в ряд, а ведуча починає йти і веде всіх попід руки останньої пари, потім робить коло-спіраль і йде попід руки передостанньої пари і таким чином до самого кінця ряду. Коли вже всі «завилися» і зробили коло-спіраль, тоді починають «розвиватися» в протилежний бік. Отже, «звиваючись на взір

горохового стебла чи огіркового огудиння, учасники хороводу несвідомо вже для себе мають очевидно пособляти доброму росту гороху чи іншої городини» [6, с. 101].

У старо-скалатській гаївковій традиції зустрічаються і ключові рухи. Вони переважно представлені в гаївках давнішої фольклорної верстви. Ключовий рух властивий гаївці «Ми кривого танцю йдемо». У давній період цим танцем розпочинався навесні обрядовий обхід священних гаїв і закінчувався весь весняний обрядовий цикл свят.

Цей танець акумулює в собі багатозначні елементи філософського змісту. Три хлопчики, що стоять трикутником, або аналогічно запнуті в землю три вербових прутики символізують небо, повітря і землю або народження, життя і смерть. У рухах цієї гаївки акумулюються наступні символічні знаки: рух сонця небом, зміна пір року, зміна дня і ночі, життя і смерть. Особливо це відчутно в пісенному приспіві-формулі «то вгору, то в долину, то в рожу, то в калину», яка символізувала піднімання та опускання сонця, хід людського життя, адже рожа – це символ життя, а калина – символ смерті. З цього приводу Д. Білецький писав, що «кривий танець символізує розбуджування життєвої сили в природі» [1, с. 96].

В інших місцевостях Західного Поділля, існувала традиція водити гаївку «Ми кривого танцю йдемо» в формі вісімки (в народі її називають безконечником) та змійки. Орнамент цих рухів яскраво зафіксований в писанках. Як бачимо, у ключових рухах закладена символіка вічності розвитку природи, людського буття, розквіту енергії та сили.

У старо-скалатській гаївковій традиції до 60-х рр. ХХ ст. зберігалися гаївки, в яких відтворювалися дворядні рухові елементи.

Двошеренговий різновид представлений гаївкою «Жельман». Вона, як зазначає С. Килимник, «... є цілком синкретичним твором глибокої давнини і вірно відображає період родового побуту, тодішнього господарювання, взаємин сусідніх родів, первісні хлібні культури, парування (одруження)» [7, с. 208]. Ця гаївка характеризується постійною як руховою, так і драматургічною динамізацією. Вона, власне, символізує викуп дівчини одним родом в іншого. Цей різновид танків символізує, на нашу думку, рух весняних явищ природи – хмар, дощу, вітру, зріст злакових та городніх культур.

У першій пол. ХХ ст., як розповідають старо-скалатські старожили, побутувала двошеренгова гаївка «Воротар», якій властиве зіставлення двох «ключів» – малого і великого. Малий «ключ» – це двоє дівчат, що творять «ворота», а великий «ключ» – всі інші. Вони співають антифонним способом, а в кінці співу малий «ключ» піднімає руки – відчиняє «ворота», великий «ключ» біжить попід них. Останню дівчину з великого «ключа» затримують і вимагають викуп. Як бачимо, у воротарній гаївці хореографічний малюнок на перший погляд є більш загадковим у порівнянні із попередніми. Адже, він символізує «небесні ворота», через які, за віруваннями стародавніх українців, приходили на землю новонароджені душі і відходили ними душі померлих.

Через ті «ворота» приходять на землю і паняночка-Весна, і всетворяще сонце, і тепло, і урожай, і щастя, і добро, і любов.

Третій різновид двошеренгових гаївок – це мостовий. У досліджуваній місцевості він представлений гаївкою «Мости» і характеризується спільним для нього хореографічним малюнком – символічним відтворенням хиткого місточка, по якому йде дівчина. Цей створений учасниками «живий місточок» є рухомим. Стародавні українці вірили, що цим мостом приходять на землю Весна і її донька-Паняночка. З цього приводу О. Потебня зазначав, що «... зоря відчиняє небесні ворота та відкриває мости, а небо подає животворчу воду в образі дощу та роси, яка ототожнюється з медом» [12, с. 129]. Тут неважко відчуті присутність води (адже, міст буває переважно через воду) як животворчого начала, що символізує очищення, здоров'я, підбір пари.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що запропонована автором стаття вперше осмислює зв'язок українських гаївок з символікою в творчості Леся Курбаса, доводить те, що традиційні народні етнокультурні чинники, зокрема символіка гаївок, живили творчий таланти Леся Курбаса, збагачували його етнокультурне розуміння та допомагали створювати неперевершені сценічні образи.

Висновки. Отже, хореографічні рухи в старо-скалатських гаївках побудовані на фігурах, які переважно базуються на символіці дохристиянських вірувань. В основі цієї рухової пластики лежить цілковите поєднання умовної жестикуляції з натуралістичними ініціальними жестами. Найвиразовішими руховими елементами є манера ходьби колом, змійкою, двома шеренгами, різноманітна жестикуляція – підймання та опускання рук з різними атрибутами: квітками, хустками, прутиками, які значно підсилювали виразовість жестикуляції. Уся пластика виразових засобів була умовною, але багатозначною: один і той же рух чи жест передавав різні дії, душевні стани, що впливали із семантики слова та музики. Немає сумніву в тому, що символіка рухів у гаївках, які здавна побутували в рідному селі Леся Курбаса, стала складовою формування новаторських засад його театру. Адже, синкретичний образ, метафоричність сценічної дії, згусток-символ окремих персонажів стали важливими чинниками в театральних постановках Леся Курбаса. Їхня засадничість й вивела український театр на рівень світового.

Список використаних джерел

1. Білецький Л. Історія української літератури / Л. Білецький. – Авґсбург : [Накладом Укр. церков. вид-ва], 1947. Т. 1 : Народня поезія. – 1947. – 328 с.
2. Бобошко, Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – 197 с.
3. Васишин О. Меморіальний музей-садиба Леся Курбаса: нарис-путівник / О. Васишин. – Тернопіль : Укрпрінт-Захід, 2007. – 82 с.
4. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса / Г. І. Веселовська. – Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2004. – 317 с.

5. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості) / І. Волицька. – Львів : НАН України, Ін-т народознавства, 1995. – 152 с.
6. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т. 9 кн. / М. С. Грушевський. – Київ: Либідь, 1993. – Т.1. – 389 с.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. – Київ : АТ Кобзар, 1993. – Т. 2: Весняний цикл. – 392 с.
8. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Либідь, 2007. – 328 с.
9. Гнатюк В. Матеріали до української етнології. Гаївки / В. Гнатюк.. – Львів: НТШ, 1909. – Т.12. – 267 с.
10. Медведик П. Курбасові весняні вечори (До 100-річчя від дня народження О.С.Курбаса) / П. Медведик // Жовтень. – 1987. – № 4. – С. 80–88.
11. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. У 8 т. 16 кн. Кн.2. / Є. Онацький. – Буенос-Айрес : Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1957 – 1967. Книга 2. – Буенос-Айрес, 1958. – 298 с.
12. Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен / А. Потебня. – Варшава: Тип. М.Земкевича и В.Носковского, 1883. – 268 с.
13. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля з контексті української культури : монографія. / О. С. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2001. – Ч.2. – 392 с.
14. Смоляк О. Танкові малюнки у гаївках Західного Поділля / О. Смоляк // Музика та дія в традиційному фольклорі: зб. наук. пр. – Львів, 2001. – С. 56–68.
15. Танюк Лесь. Талан і талант Леся Курбаса / Л. Танюк. – М-во культури і туризму України, Держ. центр театр. мистец. ім. Л. Курбаса, Нац. опера України, Держ. п-во «Мистецтво України». – Київ : [б. в.], 2007. – 44 с.

References

1. Biletskyi, L. (1947). *History of Ukrainian Literature*. Augsburg: The Administration of the UAOC in Argentina, 1957–1967. Vol. 1: Folk Poetry.
2. Boboshko, Yu. (1987). *Directed by Les Kurbas*. Kyiv, Mystetstvo.
3. Vasylyshyn, O. (2007). *Memorial Museum-estate of Les Kurbas: essay-guide*. Ternopil: Ukrprint-Zakhid.
4. Veselovska, H. (2004). *Twelve performances by Les Kurbas*. Kyiv: DTsTM im. Lesia Kurbas.
5. Volytska, I. (1995). *Theatrical youth of Les Kurbas: (The problem of forming a creative personality)*. Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ethnology.
6. Hrushevskyi, M. (1993). *History of Ukrainian Literature*. In 6 vol. 9 books. Vol. 1. Kyiv: Lybid.
7. Kylymnyk, S. (1994). *Ukrainian year in folk customs in historical light*. Vol. 2. Spring cycle. Kyiv: Oberegy.
8. Korniienko, N. (2007). *Les Kurbas: rehearsing the future*. Kyiv: Lybid.

9. Hnatiuk, V. (1909). *Materials for Ukrainian ethnology*. Vol. 12. Lviv: Shevchenko Scientific Society.
10. Medvedyk, P. (1987). Kurbas Spring Evenings (To the 100th anniversary of O. S. Kurbas). *Zhovten* [October], no. 4, pp. 80–88.
11. Onatskyi, Ye. (1958). *Ukrainian small encyclopedia*. In vol. 8. 16 Books Books 2. Buenos Aires: The Administration of the UAOC in Argentina, 1957-1967
12. Potebnya, A. (1883). *Explanation of Little-Russian and related folk songs*. Warsaw: Printing house of M. Zemkevich and V. Noskovsky.
13. Smoliak, O. (2001). *The Spring Ceremony of Western Podillya in the Context of Ukrainian Culture. Monograph. Part 2*. Ternopil: Aston.
14. Smoliak, O. (2001). Dance drawings in the haivkas of Western Podillya. *Muzyka ta diia v tradytsiinomu folklori: Zbirnyk naukovykh prats [Music and Performance in Traditional Folklore: Collection of Scientific Papers]*. pp. 56–68.
15. Taniuk, L. (2007). *Talan and talent of Les Kurbas*. Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, L. Kurbas State Center of Theatre Arts, National Opera of Ukraine, State Enterprise “Art of Ukraine”. Kyiv.

© Смоляк О. С., 2018

УДК 792.73:7.097

Совгира Тетяна Ігорівна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
STIsovgyra@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню питань методики використання технічних можливостей візуального мистецтва у процесі створення сценічних розважальних заходів. Відповідно до мети з'ясовуються поняття «візуальне мистецтво», «техніка» та «технологія», «інтерактивність» тощо, досліджується специфіка тривимірного відеомепінгу, відеоінсталяцій як напрямків сучасного мистецтва. **Методи дослідження:** в роботі застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи: аналітичний – при аналізі філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – для з'ясування етапів становлення напрямків відео-арту як мистецького явища; теоретичний – для з'ясування загальної природи візуального мистецтва та його специфіки в сфері сценічних мистецтв; порівняльно-типологічний – для виявлення рис подібності і відмінності сценічного та візуального мистецтв як видів мистецтва; концептуальний – при

аналізі та характеристиці понятійно-термінологічної системи дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше аналізуються питання використання інтерактивної медійної техніки в процесі виробництва розважально-видовищних заходів та відповідні проблеми з її практичним впровадженням у сценічний простір. **Висновки.** Доведено, що використання технічної складової відео-арту в сценічному просторі надає йому особливої видовищності та інтерактивності. Завдання використання подібної візуалізації полягає в тому, щоб надати нерухомій дійсності рух та динаміці особливу образність. Нині існують вже приклади сценічних шоу-програм, які вповні організовані за рахунок зображально-виражальних засобів візуального мистецтва та в своїй організації не використовують основний засіб виразності сценічних видів мистецтва – акторську майстерність (сценічну дію актора). У сценічному просторі візуальні інсталяції можуть слугувати в ролі об'єкта, скульптури, декорацій.

Ключові слова: технологія, відео-арт, інтерактивність, сценічне мистецтво.

Совгира Татьяна Игоревна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Использование технических возможностей визуального искусства в сценическом пространстве

Цель работы. Статья посвящена исследованию вопросов методики использования технических возможностей визуального искусства в процессе создания сценических развлекательных мероприятий. В соответствии с целью работы выясняются понятия «визуальное искусство», «техника» и «технология», «интерактивность» и т.д., исследуется специфика трехмерного видеомеппинга, видеоинсталляций как направлений современного искусства. **Методы исследования:** в работе применены общенаучные и конкретнонаучные методы: аналитический – при анализе философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; исторический – для выяснения этапов становления направлений видео-арта как художественного явления; теоретический – для выяснения общей природы визуального искусства и его специфики в сфере исполнительского искусства; сравнительно-типологический – для выявления сходства и различия сценического и визуального искусств как видов искусства; концептуальный – при анализе и характеристике понятійно-термінологічної системи дослідження. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые анализируются вопросы использования интерактивной медийной техники в процессе производства развлекательно-зрелищных мероприятий и соответствующие проблемы с ее практическим внедрением в сценическое пространство. **Выводы.** Доказано, что использование технической составляющей видео-арта в сценическом пространстве придает ему особой зрелищности и интерактивности. Задача использования подобной визуализации заключается в том, чтобы предоставить неподвижной действительности движение и динамику, особую образность. В настоящее время существуют уже примеры сценических шоу-программ, которые

повністю організовані за счет образотворчо-виразительних засобів візуального мистецтва і в своїй організації не використовують основне засіб виразительності сценічних видів мистецтва – акторське майстерство (сценічне дійство актора). В сценічному просторі візуальні інсталяції можуть служити в якості об'єкта, скульптури, декорацій.

Ключевые слова: технологія, відео-арт, інтерактивність, сценічне мистецтво.

Sovhyra Tetiana, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Using technical opportunities of visual art in the acting space

The purpose of the article is to investigate the problem of the methodology of using technical opportunities of visual art in the process of creating staged entertainment events. The concepts of «visual art», «technique» and «technology», «interactivity», etc. are clarified; the specificity of three-dimensional videomapping and video installations as areas of contemporary art are studied. **The research methodology** consisted in the application of the following general scientific and specific scientific methods: analytical – in the analysis of philosophical, art critical and culturological literature on the subject under research; historical – to determine the stages of formation of the areas of video art as an artistic phenomenon; theoretical – to define the general nature of visual art and its specifics in the field of performing arts; comparative-typological – to reveal common and distinctive features of performing and visual arts as types of art; conceptual – in the process of analyzing and characterizing the conceptual-terminological system of the research. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to consider the problems of using interactive media technology in the process of creating staged entertainment events and the corresponding problems of its practical implementation in the acting space. **Conclusions.** It was proved that using the technical component of video art in the acting space provides it with special visual appeal and interactivity. The task of using such visualization is to provide motionless reality with motion and dynamics with special imagery. Today, there are examples of stage shows which are fully organized using figurative-expressive means of visual art and do not use the main means of expression of the performing arts – acting (actor's performance). In the acting space, visual installations can serve as an object, sculpture, or stage setting.

Key words: technology, video art, interactivity, performing art.

Вступ. Візуальне мистецтво, інакше кажучи відео-арт, – явище досить молоде (вперше зародилося в США в 60-70 рр. ХХ ст.), однак надзвичайно популярне та амбітне в мистецькому просторі.

Тому цілком зрозумілий науковий інтерес до цього мистецтва: специфіка візуальних мистецьких напрямків розглянута у виступах арт-критика, керівника асоціації «Нове мистецтво» та Центру сучасного мистецтва Сороса М. Рашковецького («Історія одеського відеоарту: короткий нарис»), на лекційних заняттях культуролога та мистецтвознавця Я. Пруденко («Відеоарт.

Українська практика»), куратора та мистецтвознавця Н. Манжалій («Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990 – х початок 2000-х). Естетичний аналіз арт-мистецтва проведено О. Ліщинською у статті «Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько-естетичні ідеї та вияви», 2013 р., Я. Пруденко в статті «Рабле українського відео-арту. Олександр Ройтбурд» (онлайн-ресурс). Технологічні питання візуального мистецтва розглянуті в роботах Л. Ісаєва («Антологія російського відеоарту», 2002 р.), Г. Вишеславського (стаття «Відео-арт», 2009 р.). Історичний аспект арт-мистецтва досліджено в роботі В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст.», 2008 р.

Однак, незважаючи на суспільний інтерес до візуального мистецтва, немає жодної наукової роботи, в якій було б досліджена специфіка використання інтерактивних медійних технічних можливостей арт-мистецтва в сценічному просторі.

Тенденції сучасного сценічного мистецтва останнім часом демонструють появу нових засобів художньої виразності та способів мистецького самовираження, що виявляються в яскравому акцентуванні візуально-видовищного аспекту художніх форм та залученні нових оригінальних засобів художньої виразності.

Деяким чином продукція відео-арту служить митцям сцени декораціями та змінним реквізитом, надто – цікавим та оригінальним режисерським ходом та наскрізною дією вистави, концерту, іншого сценічного продукту (уточнюю, сценічний простір у даному контексті є не лише традиційною формою театральної сценічної коробки, а й форми відкритих естрад та сценічних майданчиків просто неба, де є можливим організувати будь-яку форму розважального видовища).

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню питань методики використання технічних можливостей візуального мистецтва у процесі створення сценічних розважальних заходів. Відповідно до мети з'ясовуються поняття «візуальне мистецтво», «техніка» та «технологія», «інтерактивність» тощо, досліджується специфіка тривимірного відеомепінгу, відеоінсталяцій як напрямків сучасного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Надмірний інтерес діячів сцени, мистецтвознавців та глядачів зумовлює необхідність розгляду концептуального змісту поняття відео-арту, аналізу його основних мистецьких напрямків (відеомепінгу та відеоінсталяцій) та проблеми вдалого застосування інтерактивної візуальної техніки в сценічному мистецтві з метою підсилення емоційного впливу на глядача.

Відео-арт (англ. *video* – візуальний, *art* – мистецтво) – напрям у мистецтві останньої третини ХХ ст., що використовує можливості відеотехніки.

На початку свого існування (перші експерименти датуються 1965 р.) візуальне мистецтво постало як принципово новий, оригінальний мистецький феномен.

Не дивлячись на, здавалося б, технологічну спорідненість з кінематографом та телебаченням, мистецтво відео-арту продемонструвало свою відмінну специфіку та оригінальні виражально-зображальні можливості.

Розглянемо ці специфічні відмінності відповідно до техніко-технологічних особливостей відео-арту.

«Техніка», як відомо, знайоме поняття для мистецтва. Технологія ж, тобто логіка техніки, як слушно зауважує С. Безклубенко, будучи осмислена в своїй закономірності стає основою творчого методу, естетизована – стає зображально-виражальним засобом мистецтва.

«Важливі принципи технології виробництва продуктів для задоволення естетичних потреб, будучи усвідомлені як закономірні щодо виготовлення цих предметів, виступають як вихідні принципи творчості, поетичні принципи. Безперечно, вони не становлять самої сутності творчого методу, оскільки мистецтво – особливе, ідеологічне виробництво, але є істотними для визначення цього методу» [3, с. 128]. Ці принципи визначають специфіку мистецтва з практичного, «ремісничого» розуміння. «Принципи технології виробництва предметів для задоволення естетичних потреб, – твердить С. Безклубенко, – визначають специфіку кожного виду мистецтва – те, чим один вид, або жанр відрізняється від іншого» [2, с. 97].

Технічною складовою виробництва відео-арт-продукту є застосування телеприймачів, відеокамер і моніторів, проекторів, екранів та ін. техніки, що використовується у виробництві медіа-продукту.

На основі кінематографічної та телевізійної техніки художники розробили нове приладдя для створення відеопродукту (матеріалу для візуального мистецтва) – відеосинтезатори, за допомогою яких стало можливим редагувати, колонізувати, мішкувати відеосигнали з різних камер, а значить – перетворювати звичайне зображення в абстрактне (відбулося це в 60 рр. ХХ ст).

Загальне невдоволення населення США та Західної Європи в 60 рр. ХХ ст. та протести проти діяльності корпоративних медіа та необ'єктивності влади призвели до експериментальних спроб зародження нового медійного інструменту для політичних та соціальних трансформацій – мистецтва відео-арту. На теренах СРСР візуальне мистецтво також зародилося в період політичних, економічних, соціальних перетворень та реформами, ініційованими горбачовською «перебудовою», однак сталося це на десятки років пізніше – в 90 рр. ХХ ст.

Не маючи доступу до телевізійних каналів та професійного телевізійного обладнання, художники почали використовувати все те, що було доступним пересічному громадянину, а саме: теле- та радіоприймачі, портативні відеокамери для створення робіт критичного змісту (висміювання недоліків екранних медіа). Прикладом може слугувати робота одного із засновників відео-арту американського художника Нам Джун Пайка, який в одній з перших своїх інсталяцій встановив телеприймачі в скульптури, що нагадували «пісуар» Марселя Дюшана, в даному випадку, порівнюючи телевізор як об'єкт повсякденного використання з іншим аналогічним атрибутом. Автор

пропонував глядачам за допомогою магніту змінити картинку на відеомоніторі, таким чином, додаючи своїм інсталяціям нову особливу якість *інтерактивності*.

Інтерактивність – особливість, яка характеризує мистецтво відео-арту та виокремлює з-поміж інших.

Залучення відео-арту в сценічний простір дає можливість режисерові зробити видовище інтерактивним, що призводить до трансформації ролі глядача у видовищі: сценічний твір стає не просто об'єктом спостереження, а й середовищем, в якому учасник-глядач залучається до самого дійства. Подібні зміни пов'язані з тим, що сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильних емоційних вражень та відчуттів, і тому він стає повноправним учасником видовища.

Останнім часом роботи відеохудожників, аніматорів та графістів представлені не тільки на галерейних виставках, а й в сценічному просторі.

Відео-арт – це складне комплексне явище, яке має стилістичні напрями та форми. Вони формувалися відповідно розвитку телевізійних, а потім і комп'ютерних технологій. Відео-арт пройшов кілька етапів розвитку: від експериментів та інтересу до функціональних можливостей та громадської ролі телебачення – до його використання як засобу вираження й екранного трактування актуальних тем і проблем нашого часу, і навіть як оригінальний художній напрямок у мистецтві.

На відміну від творів екранних мистецтв, телебачення та кінематографу, розрахованих на масового глядача, продукт відеоарту створюється для значно меншого кола глядачів (навіть у випадку великого масового заходу), має менший масштаб транслявання та демонстрації.

Основна відмінність відео-арту від кінематографу полягає у відсутності сюжетності та описовості. Відеомистецтво не потребує акторської майстерності, наявності драматургії, викладу «історії про героїв». Принцип побудови таких екранних робіт є тематичним: темою може слугувати актуалізація соціальних та культурних питань, загально-філософських та естетичних проблем тощо.

Розглянемо жанри візуального мистецтва за їх технічною та специфічною складовими та можливість їхнього впровадження в сценічний простір.

Відеоінсталяції (з англ. Video installation) – жанр візуального мистецтва, що є одно- або мультиекранною проекцією, де ключова роль належить відеозображенню на моніторах або проекційних екранах [1, с. 192].

Термін «інсталяція» походить від англійського дієслова «to install» – (встановлювати), що з'ясовує сутність поняття та розкриває технічний аспект виготовлення інсталяції: її не «виготовляють», «малюють», «пишуть», а саме встановлюють, складають, формують з окремих частин.

Елементами інсталяції можуть бути різні об'єкти, зокрема й предмети, малюнки, людина, звук, віртуальна реальність, відеоматеріал, інтернет тощо.

У сценічному просторі інсталяція може використовуватися в ролі об'єкта, скульптури, декорації. Застосування інсталяцій сприймається як експериментальне поєднання сценічного та візуального мистецтв. Показовим

прикладом є синтетична постановка «Червоних птах» польського режисера Войтека Урбанські – вистава, в драматургічній основі якої закладене поєднання тексту з театральною формою та художньою умовністю.

Однак нас цікавить саме сценічний простір, тому звернемо увагу на відео інсталяції, а також технології *тривимірного відеомепінгу* – технологію, що дозволяє проектувати зображення та відеоряд на різні нерівні поверхні.

За допомогою мепінгу виникає можливість організувати як в приміщенні та сценічному просторі, так і на вулицях міста візуальні вражаючі шоу-програми.

Зазвичай, тривимірний відеомепінг використовується для трансляції проекційного шоу на фасадах будівель, екранах та інших площинах – не завжди рівних та одновимірних – для чого створюється індивідуальний для кожного фасаду будівлі тривимірний відеоролик, що має на меті «обіграти» та підкреслити архітектурні деталі споруди. Майстри тривимірного мепінгу створюють вражаючі візуальні ілюзійні зображення динамічної геометрії простору та дивовижні картини.

Уперше тривимірну відеоінсталяцію, створену для презентації телевізорів Samsung 3d LED, було зображено на історичній будівлі Біржі Берлаге жителям і гостям Амстердама. Пізніше ця технологія тривимірного проектування, яка вважалася «дивиною» набула широкого й практичного застосування в режисерів-постановників вуличних розважальних та комерційних заходів.

Технологічний процес створення тривимірної проекції вкрай складний та довготривалий. Графічне видовище, тривалістю в одну хвилину, вимагає довгої клопіткої роботи фотографів, художників та інженерів. Будівлю, на якій заплановано створити проекцію, довго вивчають. Чим рельєфніша поверхня фасаду та більше на ньому скла та інших світловідбиваючих матеріалів, тим складнішим стає завдання (до речі: вікна на фасаді мають бути заклеєні з внутрішньої сторони білим папером, щоб промені проекції не пробивали скло та не розповсюджувалися всередині кімнат будівлі).

Ключовим моментом, на думку провідних графітів, є народження ідеї. Далі – пишеться сценарій, створюється розкадровка та починається процес створення зображення за допомогою графічного редактора. Повна відповідальність за створення візуального креативного рішення покладена на плечі художника проекту.

За словами мепінг-художників, в основі будь-якого відеомепінгу лежить сюжет (уточнюю, сюжет графічного зображення). Без сюжету мепінг-продукт перетворюється на сукупність графічних зображень, втрачаючи при цьому свою самостійність, завершеність форми та художню значимість. Завдання майстрів – поділитися з глядачем історією, донести ідею за допомогою анімації, сучасних можливостей медійних засобів (музики, звуку, зображення).

За допомогою графічних редакторів художник задає траєкторію руху героя (глядача), а потім – анімує зображення.

Проекція готового відеоряду на фасад будівлі також вимагає значних зусиль та технологічної точності. Основними кольорами відеоряду, що проектується на будівлю, є здебільшого білий, рідше – зелений, синій, червоний (основні кольори моделі RGB) через те, що існує великий ризик неточного проектування кольорової гамми на відкритому просторі. Проекторів має бути декілька для отримання тривимірного зображення. Проблем щодо здійснення проекції на вулиці виникає досить багато.

Прикладом може слугувати відкриття електротeatру «Станіславський» (вул. Тверська, м. Москва, 2015 р.). Для проекції на фасад театру необхідно було розташувати проектори навпроти будівлі – через дорогу на паралельному боці вулиці. Відстань була дуже великою та й освітлення однієї з центральних вулиць міста – потужним для проекції відеоряду. Єдиним вдалим вирішенням такого завдання було розташування значної кількості проекторів, які б дублювали зображення в однакових ділянках будівлі, що значно збільшило витрати на проекції тривимірного зображення.

Використання такої технології має підтримку у великій аудиторії її прихильників, оскільки на кожне подібне видовище збираються тисячі глядачів, які не лише дивляться й захоплюються ним, але й записують його на відеокамери, після чого викладають в Інтернет, де відеоролик переглядають ще декілька тисяч людей.

Використання технології тривимірного проектування можливо побачити в берлінському театрі АКНЕ на виставі «Depot of genius delusions» (прем'єра відбулася в 2012 р.). Це той випадок, коли сценічне видовище вповні організоване за участі тривимірного меппінгу. Платформа, на якій розташована глядацька аудиторія, повільно повертається. Глядачі в постійному русі можуть споглядати на гру акторів та проекційний відеоряд, які також рухаються навколо них. Актори на сцені повинні чітко підлаштовуватися під відеоряд та знати свої мізансцени (точне місцерозташування на сцені відповідно до глядача, акторів та тривимірної проекції). Це сценічне дійство вражає взаємодією живого акторського складу та технології проекції заздалегідь записаного та відтвореного відеоряду.

Інший приклад, не менш вражаючий, – триденна постановка-трилогія режисера московського електротeatру «Станіславський» Б. Юхананова (прем'єра відбулась 25 лютого 2015 р.), в якій казка М. Метерлінка переплітається з особистими спогадами акторів театру ім. К. С. Станіславського – Алефтіни Константинової та Володимира Коренева (вони ж грають головних героїв: Тільтіля та Митиль). Проекційний відеоряд (створювався художником І. Ісаєвим упродовж цілого календарного року) повністю замінює у виставі декорації, з легкістю змінюючи обставини дії: за допомогою спецефектів глядач опиняється в зимовому аеропорту, в спекотному Баку, під водою або на сторінках рукопису Достоевського. Окрім цього, невимушено з'являються рухомі зображення невагомго снігу чи туману, води та хмар, що підсилює емоційне забарвлення вистави.

Однак вистави, в яких використовується технологія відеомеппінгу, є «не пересувними» (з ними вкрай важко гастролювати) з тієї причини, що відеоряд меппінгу вимагає точного розташування проєкторів, відповідність сценічного майданчика до глядацької аудиторії, чітко визначені мізансцени акторського складу відповідно до проєкції. Окрім того, необхідно знайти відповідні місця для встановлення відеопроєкторів (найчастіше вони розміщуються високо над глядацькою залюю та проєктуються під кутом, щоб зображення проєктувалося на глядачів, акторів та можливі декорації).

На естрадній сцені відеомеппінг використовується досить часто. Відеомеппінг може відтворюватись не тільки на проєкційних екранах, а й на плазменних екранах. У цьому контексті наочним прикладом видається виступ естрадної співачки Софії Ротару з піснею «Одна калина» на концерті «Мрія про Україну» з нагоди святкування річниці незалежності України. За задумом режисера-постановника Олени Коляденко було анімовано картини Івана Горобчука («Веселий дід», «В осіннім саду», «Заготівля сіна» тощо) на плазменних моніторах, що надало виступу фольклорного автентичного колориту.

Завдання кожного сценографа – повне занурення в концепцію даної роботи, зміна настрою глядачів та незмінне бажання дивувати публіку.

Сучасні технології дозволяють досягати руху відеоповерхонь у всьому сценічному просторі і навіть глядацькій залі в різних площинах за допомогою поворотних та розсувних механізмів, а також динамічних лебідок, з'єднуватися в одну площину й розщеплюватися на дрібні частини.

Нині ця технологія використовується не тільки в сценічному просторі, або в проєкції на фасади будівель, а й на комерційно-корпоративних заходах, конференціях, рекламних проєктах, презентаціях продукції тощо.

Новітнім є метод меппінгу на одяг або навіть людське тіло, надто в динамічному русі. Цей спосіб проєкції набув популярності на великих шоу-програмах артистів світового рівня.

Голографічні моделі – ще одна інтерактивна технологія сучасного мистецтва. Прикладів використання голографічних проєктів у сценічному просторі досить багато, однак найбільш вражаючим та довготривалим, на нашу думку, є проєкт «Міку Хацуне» японської компанії CRYPTON Future Media, який 31 серпня 2007 р. зобразив однойменну голографічну модель, що уособлює японську віртуальну співачку та є кумиром багатьох японських підлітків. За допомогою технології тривимірної проєкції на напівпрозорий екран, вона (модель) виступає на сценічному майданчику перед багатомільйонною аудиторією, приймає участь у зйомках телевізійних шоу-проєктів, рекламних промо-роліках тощо.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше аналізуються питання використання інтерактивної медійної техніки в процесі виробництва розважально-видовищних заходів та відповідні проблеми з її практичним впровадженням у сценічний простір.

Висновки. Використання зображально-виражальних засобів відео-арту в сценічному просторі надає останньому особливої видовищності та інтерактивності. Відеомеппінг та віджеїнг – досить молоді напрямки візуального мистецтва, які можливо застосовувати в сценічному просторі для демонстрації продукції, зовнішньої реклами та внутрішнього декоративного оформлення сцени. Сьогодні вже існують видовищні заходи, які повністю виконані за допомогою технічної складової форм відео-арту, без живої акторської гри. Шоу-програми, в яких використовується технологія тривимірного меппінгу, – це сучасні видовищні вистави. Завдання подібної візуалізації полягає в тому, щоб надати нерухомій дійсності рух, динаміку. У сценічному просторі візуальні інсталяції можуть слугувати в ролі об'єкта, скульптури, декорацій.

Однак, враховуючи динаміку розвитку креативних технологій та впровадження їх у сценічне мистецтво, вважаємо за потрібне в подальшому досліджувати нові технологічні можливості сучасного сценічно-розважального контенту.

Список використаних джерел

1. Антология российского видеоарта / [сост. А. Исаев]. – Москва: Медиа Арт Лаб, 2002. – 192 с.
2. Безклубенко С. Д. Грани творческого метода / С. Д. Безклубенко. – Київ : Искусство, 1986. – 196 с.
3. Безклубенко С. Д. Суцільна природа мистецтва / С. Д. Безклубенко. – Київ : Мистецтво, 1972. – 283 с.
4. Вишеславський Г. А. Відео-арт / Г. А. Вишеславський // Сучасне мистецтво: наук. зб. – Київ: Фенікс, 2009. – Вип. 4. – С. 53–70.
5. Ліщинська О. І. Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько– естетичні ідеї та вияви / О. І. Ліщинська // Гілея: наук. вісн. – Київ : Гілея, 2013. – № 78. – С. 256–259.
6. Пруденко Я. Рабле українського відео-арту. Олександр Ройтбурд [Електронний ресурс] / Я. Д. Пруденко. – Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr-Roytburd> – Назва з екрану. – Дата звернення 11.02.2018.
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. / В. Сидоренко. – Київ : ВХ студіо, 2008. – 187 с.

References

1. Isaev, A. (Ed.) (2002). The anthology of Russian video art. Moscow: Media Art Lab.
2. Bezklubenko, S. (1986). The facets of the creative method. Kyiv: Art.
3. Bezklubenko, S. (1972). The solid nature of art. Kyiv: Art.
4. Vysheslavskiy, H. (2009). 'Video-art'. Suchasne mystetstvo [Modern Art], vol. 4, pp.53–70.

5. Lishchynska, O. (2013). 'Media art in Ukrainian visual art: philosophical and aesthetic ideas and expressions'. Hileia : naukovyi visnyk [Gilea: Scientific Bulletin], no. 78, pp. 256–259.

6. Prudenko, Ya. (2018). 'The Rabelais of Ukrainian video art. Oleksandr Roitburd', [online] Available at: <<http://korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr-Roytburd>> [Accessed 11 February 2018].

7. Sydorenko, V. (2008). Visual art from avant-garde shifts to new directions: the development of visual art of Ukraine in the 20th and 21st centuries. Kyiv: VH studio.

© *Совгура Т. І.*, 2018

УДК 791.22(477)“1953/1964”(075)

Сокол Олена Володимирівна
здобувач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
sokolee@ukr.net

ТВОРЧИЙ ВСЕСВІТ КІНЕМАТОГРАФУ Т. В. ЛЕВЧУКА ПЕРІОДУ ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ»

Мета дослідження. Стаття присвячена творчій та громадській діяльності провідного українського радянського кінорежисера Т. В. Левчука в 1953–1964-х рр.: аналізується творчий доробок митця в контексті специфіки українського кіновиробництва, його діяльність в Спілці кінематографістів УРСР. **Методологію** статті становлять принципи об'єктивності та історизму, які базуються на проблемно-хронологічному, конкретно-історичному, описовому статистичному та логіко-аналітичному методах наукового пізнання. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні діяльності українського кінорежисера Т. В. Левчука в період хрущовської «відлиги», з використанням архівних матеріалів Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, фондів музею Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, критичних статей та рецензій, опублікованих у періодичній пресі, а також мемуарної літератури. **Висновки.** Особистий внесок Т. В. Левчука в розвиток українського кіновиробництва та професійної мистецької освіти важко переоцінити: за його поданням у 1961 р. Ради Міністрів УРСР ухвалила рішення про відкриття в Київському інституті театрального мистецтва кінофакультету, який повинен здійснити підготовку кадрів за спеціальностями: кінорежисура, кінооператорство та кінознавство; наслідком його педагогічної діяльності є виховання славетної когорти кінорежисерів; а творчої діяльності – художньо-ігрові фільми: «Полум'я гніву»

(1955 р.), «Іван Франко» (1956 р.), «Киянка» (1959 р.), «Закон Антарктиди» (1962 р.), «Космічний сплав» (1964 р.), які потребують сьогодні незаангажованого осмислення.

Ключові слова: Т. В. Левчук, кінорежисер, фільми, сценарій, рецензії, тематика, педагогічна та громадська діяльність.

Сокол Елена Владимировна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Творческий мир кинематографа Т. В. Левчука периода хрущевской «оттепели»

Цель исследования. Статья посвящена творческой и общественной деятельности ведущего украинского советского кинорежиссера Т. В. Левчука в 1953–1964-х гг.: анализируется творческое наследие художника в контексте специфики украинского кинопроизводства, его деятельность в Союзе кинематографистов УССР. **Методологию статьи** составляют принципы объективности и историзма, основанные на проблемно-хронологическом, конкретно-историческом, описательно-статистическом и логико-аналитическом методах научного познания. **Научная новизна** статьи заключается в освещении деятельности украинского кинорежиссера Т. В. Левчука в период хрущевской «оттепели», с использованием архивных материалов Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, фондов музея Национальной киностудии художественных фильмов им. А. Довженко, критических статей и рецензий, опубликованных в периодической печати, а также мемуарной литературы. **Выводы.** Личный вклад Т. В. Левчука в развитие украинского кинопроизводства и профессионального художественного образования трудно переоценить: по его представлению в 1961 г. Совета Министров УССР принял решение об открытии в Киевском институте театрального искусства кинофакультета, который должен осуществить подготовку кадров по специальностям: кинорежиссура, кинооператорство и киноведение; следствием его педагогической деятельности является воспитание славной когорты кинорежиссеров; а творческой деятельности – художественно-игровые фильмы: «Пламя гнева» (1955 г.), «Иван Франко» (1956 г.), «Киевлянка» (1959 г.), «Закон Антарктиды» (1962 г.), «Космический сплав» (1964 г.), которые нуждаются сегодня переосмыслении.

Ключевые слова: Т. В. Левчук, кинорежиссер, фильмы, сценарии, рецензии, тематика, педагогическая и общественная деятельность.

Sokol Olena, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The creative universe of T. Levchuk's cinematography during the Khrushchev's Thaw

The purpose of the article. The article is devoted to the creative and social activity of the leading Ukrainian Soviet film director, T. Levchuk, in 1953–1964: the creative work of the artist in the context of the specifics of Ukrainian film production

and his membership in the Union of Cinematographers of the USSR were analyzed. **The research methodology** consisted in the principles of objectivity and historicism, based on the problem-chronological, specific-historical, descriptive, statistical and logical-analytical methods of scientific cognition. **The scientific novelty of the work** lies in highlighting the activity of the Ukrainian film director, T. Levchuk, during the period of the Khrushchev's Thaw, using the archival materials of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, the collections of the Museum of the Dovzhenko Film Studios, critical articles and reviews published in periodicals, and memoirs. **Conclusions.** T. Levchuk's personal contribution to the development of Ukrainian film production and professional arts education is difficult to overestimate: at his request in 1961 the Council of Ministers of the USSR adopted a decision to open in Kyiv Theater Arts Institute the Department of Cinematography, which had to provide training in the following specialties: film directing, photography directing and film studies; the result of his teaching activity was the education of the glorious cohort of filmmakers; his creative activity resulted in feature films «The Flame of Wrath» (1955), «Ivan Franko» (1956), «A Woman From Kyiv» (1959), «The Law of Antarctica» (1962), «Space Alloy» (1964), which need rethinking today.

Key words: T. Levchuk, director, motion pictures, scripts, reviews, themes, educational and social activity.

Вступ. На сучасному етапі, в період розвитку української науки, культури і мистецтва, відродження кіновиробництва на тлі процесу становлення незалежної держави, актуальним завданням вітчизняних істориків, культурологів, мистецтво- та кінознавців стає неупереджене та прискіпливе вивчення творчого доробку українських митців, не з позиції доцільності, нав'язаною радянською ідеологією, а з позиції внеску в розвиток культури й мистецтва. Актуальність даної статті зумовлена необхідністю комплексного дослідження життя, творчої, громадської та педагогічної діяльності одного з провідних українських кінорежисерів художньо-ігрових фільмів другої пол. ХХ ст. – Т. В. Левчука, оскільки його особистий внесок в історію українського кіномистецтва, розвиток кіновиробництва та професійної мистецької освіти потребує детального всебічного вивчення, аналізу, висвітлення та уведення до наукового обігу, що особливо важливо в умовах становлення і розвитку вищої професійної мистецької освіти в Україні.

Мета дослідження. Стаття присвячена творчій та громадській діяльності провідного українського радянського кінорежисера Т. В. Левчука в 1953–1964-х рр.: аналізується творчий доробок митця в контексті специфіки українського кіновиробництва, його діяльність в Спілці кінематографістів УРСР.

Аналіз публікацій. Історія українського радянського кіномистецтва протягом останніх десятиліть становить великий інтерес для вітчизняних науковців. Варто зазначити, що за перші роки незалежності України досліджень, наукових статей та розвідок які були присвячені історії радянського кінематографу або зародженню кіномистецтва незалежної України

було замало і лише наприкінці 1990-х рр., завдяки науковій діяльності таких дослідників як Т. Журавльова, Н. Зайко, Д. Титаренко, Н. Ховайба, чії роботи були присвячені дослідженню українського кіно 1940–60-х рр. та відомих нині кінознавців О. Безручка, Л. Брюховецької, І. Зубавіної, Р. Росляк, В. Скуратівського, С. Тримбача, Г. Погребняк та ін. розпочався якісно новий період в українському кінознавстві. Наукові праці О. Безручка та Р. Росляка присвячені історії та розвитку української кіноосвіти, проблемам сучасного та авторського кіно; Л. Брюховецька, з поміж величезного кола наукових інтересів, досліджує й творчість видатних українських режисерів (Л. Осика, І. Миколайчук, Ю. Ілленко, Л. Биков); В. Скуратівський аналізує екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ ст.; дослідження С. Тримбача присвячені історії та сучасності українського кіно. Проте, не дивлячись на величезний обсяг досліджуваного історичного матеріалу, творча та громадська діяльність Т. Левчука так і не знайшла комплексного вивчення, а була лише частково висвітлена в окремих публікаціях, розвідках та найбільш повно в мемуарній літературі. Відтак, з огляду на результати проведеного історіографічного аналізу, вважаємо за доцільне присвятити дане наукове дослідження творчості кінорежисера Т. Левчука, з метою висвітлення впливу його творчої, громадської та педагогічної діяльності на розвиток українського кіномистецтва та вищої професійної кіноосвіти в Україні.

Виклад основного матеріалу. Народний артист Тимофій Васильович Левчук (1912–1998 рр.) увійшов в історію українського кіномистецтва як режисер традиційного реалістичного кіно, постановник кінофільмів військової тематики та першого українського кольорового широкоформатного художнього фільму «Закон Антарктиди» (1962 р.); як педагог та професор Київського театрального інституту (1970 р.), перший секретар правління Спілки кінематографістів УРСР (1963–1987 р.) та Спілки кінематографістів СРСР (з 1965 р.); а також автор книг: «В об'єктиві США і Канади» (1966 р.), «З любов'ю до глядача» (1974 р.), «Закордонні зустрічі» (1976 р.), «Кіномистецтво Радянської України семидесятих років» (1980 р.), «Кінорежисура» (у співавторстві, 1981 р.), «Люди і фільми» (1983 р.), «Тому що люблю: спогади кінорежисера» (1987 р.).

«Знаменним у його діяльності є відкритий потяг до значимості тем, до яскравості образу, до значимості свого героя» [6, с. 71].

Т. Левчук – автор понад двадцяти документальних та художньо-ігрових фільмів, створених на Київській кіностудії ім. О. Довженка, на яку влаштувався після закінчення режисерського факультету Київського кіноінституту в 1934 р. Спочатку працював асистентом режисера І. Кавалерідзе, який розпочав знімання україномовного історичного фільму «Прометей»; в 1939 р. асистентом режисера І. Савченка, який розпочав екранізацію «Вершників» Ю. Яновського; а в 1947 р. – другий режисер кінокартини «Голубі дороги» В. Брауна.

Відомий Т. Левчук як режисер дубляжу українською мовою та автор документальних фільмів – «Зоря над Карпатами» (1949 р.), «Київ» (1950 р.), «Н. В. Гоголь» (1953 р.); як режисер-постановник фільмів-спектаклів –

«В степах України» (1952 р.), «Калиновий гай» (1953 р.); фільму-концерту «Співає Україна» (1954 р.); художньо-ігрових фільмів – «Полум'я гніву» (1955 р.), «Іван Франко» (1956 р.), «Киянка» (1959 р.), «Закон Антарктиди» (1962 р.), «Космічний сплав» (1964 р.), «Два роки над прірвою» (1966 р.), «Помилка Оноре де Бальзака» (1968 р.), «Родина Коцюбинських» (1970 р.), «Довга дорога в короткий день» (1972 р.), «Дума о Ковпаке» (1975 р.), «Від Бугу до Вісли» (1980 р.), «Ми звинувачуємо» (1985 р.), «І в звуках пам'ять відгукнеться...» (1986 р.), «Війна» (На західному напрямку) (у співавторстві з Г. Коханом; 1990 р., у 6-ти серіях), «Бухта смерті» (у співавторстві з Г. Коханом; 1991 р.) [5].

Режисерським дебютом Т. Левчука в художньо-ігровому кіно став історичний фільм «Полум'я гніву» (сценарій Л. Дмитерка), присвячений боротьбі українського народу за воз'єднання з Росією. Його прем'єра відбулася 13 липня 1956 р.

У знімальній групі працювали: оператор М. Кульчицький, композитор Б. Лятошинський, художник О. Бобровников, а також актори – М. Ільченко, Н. Ужвій, В. Ігнатенко, О. Романенко, М. Москаленко, В. Донська-Присяжнюк, М. Романов, А. Тарський, В. Каменецький, М. Яковченко, С. Шкурат, Ф. Іщенко, П. Грубник, М. Задніпровський, Ф. Радчук, Д. Мілютенко, О. Вертинський, М. Волков, В. Дуклер, Г. Бабенко, П. Белоконь, О. Подородний, А. Босенко.

У фільмі йшлося про події в Чигирині, де генеральний писар Іван Виговський готував змову та домагався гетьманської булави, покладаючись на підтримку татарського хана Кара-Бея. Натомість полковник Мартин Пушкар збирає козацьке військо і за допомогою російських загонів Апхутіна, розбивають війська зрадника.

Створюючи картину широкого епічного плану, основним прийомом режисерського втілення стали масові сцени та зіткнення двох протидіючих сил. За сценарієм Л. Дмитерка, написаному в жанрі народної оповіді, режисер Т. Левчук прагнув відтворити героїчні характери персонажів, жорстокість боротьби з ворогами та надати кінострічці патетичного звучання.

Про окремі недоліки режисерської роботи писали кінокритики в пресі, наприклад: Є. Хігеревич у газеті «Тихоокеанская звезда» стверджував, що масові сцени позбавлені живих індивідуальних образів і «вирішені» на одну особу – «народ взагалі» [15], хоча обраний жанр «не виключає тонкої психологічної розробки характерів, їх точної індивідуалізації (...). Саме цього і не вистачає в роботі режисера, який спрощено вирішує багато образів...» [15]; О. Бауман у газеті «Правда України» (1958 р.) зазначала, що «коли дивишся такі картини, як “Коли співають солов'ї”, “Полум'я гніву”, “Долина синіх скель”, мимоволі думаєш, що їх творці забули велике і мудре правило мистецтва: навчати може лише той, хто розумніший, вище, краще тих, кого він навчає...» [1].

Т. Левчук, визнавши, що фільм «не лишений недостатков» [4, с. 20] все ж вважав його своєрідним іспитом режисерської зрілості, а невдовзі отримав сценарій Л. Смілянського. Історико-біографічна картина «Іван Франко»,

прем'єра якої відбулася в 1956 р., присвячена 100-річчю від дня народження українського письменника та громадського діяча. Оператором фільму був М. Кульчицький, художником-постановником В. Мігулько, музичне оформлення здійснили композитори М. Колесса та Б. Лятошинський. У фільмі брали участь відомі актори: С. Бондарчук, Л. Гриценко, І. Скобцева, Я. Геляс, О. Ліцувнович, В. Балашов та ін.

Як зазначив згодом режисер фільму Т. Левчук, картина була «тепло сприйнята глядачами і отримала хорошу оцінку в пресі» [4, с. 20]. Так, наприклад, в газеті «Правда» за 5 січня 1957 р. відзначалося, що «в сжатые рамки кинофильма авторы вложили наиболее существенные, особенно яркие и характерные эпизоды из жизни и революционной деятельности великого писателя. На широком историческом фоне они создали цельный образ человека с эрудицией ученого, с простодушием ребенка, с непобедимой волей бойца» [4, с. 24].

І хоча фільм Т. Левчука «Іван Франко» намагалися в ювілейний рік письменника номінувати на Ленінську премію, проте за кілька років він став приводом до упередженої критики на сторінках радянської преси. Дехто стверджував, що «ряд сцен напминает фильмы-спектакли – так условно-театральны их декорации, игра актеров и даже построение эпизодов, диалогов и т. д.» [18, с. 169], інші, наприклад, А. Михалевич, що в фільмі відсутня глибина проникнення та природна течія життя, відтак нема і правди, а атмосфера в яку занурений головний герой настільки штучна, що «даже стихи гениального Франко, в устах Бондарчука, умирают (...) Какая заманчивая задача и как это нужно – поведать миру об украинском титане Франко. Его незаслуженно мало знают. И какое обидное недостижение цели в фильме! Смотрю фильм. Всё, всё есть. И тюрьма. И церковь. И дети. И старики. И подлая конституция. И выборы в парламент. И стихи. И песни. И роскошные женщины, что соблазняют Франко точно так же, как соблазняли и Сковороду, и Джордано Бруно... Есть кузница. И молотом бьет герой. И редактирует. И обличает. И выстрелы есть. И свадьба. И бал. И похороны (...) Все дано торопливо, – некогда исследовать, открывать жизнь, вникать в психологию людей. Ведь всех надо упомянуть. Надо успеть «подставить» в эпизод Лысенко и подключить реплику: “Мыкола, написал бы ты музыку к “Вечному революционеру”, – и Лысенко, конечно, тут же напишет... Происходит откровенная демонстрация “на публику”. Герои почти не разговаривают между собой: они говорят лишь для нас, чтобы мы были информированы, чтобы обязательно вынесли из картины все те сведения, которые проходили еще в школе...» [11, с. 13].

На думку рецензентів, при створенні фільму «Іван Франко», Т. Левчуку та Л. Смілянському було складно розкрити багатогранність творчого життя письменника, а тому «стремясь охватить как можно больше сторон его деятельности, они несколько увлеклись воспроизведением отдельных эпизодов жизни Франко, не всегда заботясь об их сюжетной связанности и художественной оправданности. Перед глазами зрителей в быстро

мелькающих кадрах Франко предстає то на суді, то в селі, то на вулиці або в квартирі в Львові, а потім в Києві і т. д. В фільмі є і удачні епізоди, але в цілому від картини не залишається цілого враження, вона фрагментарна» [7].

Образ І. Франка, у виконанні С. Бондарчука, теж викликав певні нарікання. Наприклад, В. Кирдан зауважував, що він дещо ідеалізований та схематичний; позбавлений будь-яких людських слабкостей, переживань та протиріч; зображений занадто послідовним і прямолінійним революціонером, що суттєво вплинуло на реалістичну правдивість образу: «заслуги Франко перед українським народом і його культурою настільки великі, що він не потребує в украшателстві. Разом з тим в фільмі невразливо показано боротьбу Франко з українськими буржуазними націоналістами» [7]. До того ж, критик зазначив, що фільм «Іван Франко» викликає певні асоціативні зв'язки з картиною «Тарас Шевченко», нарікаючи на те, що актор С. Бондарчук (*виконавець головних ролей в обох фільмах. – Авт.*) «не знає нових яскравих фарб і багато повторюється» [7]. Утім, критик пояснює це не стільки невдалим трактуванням й відсутністю нових акторських засобів розкриття образу Франка С. Бондарчуком, скільки сценарними недоліками: «Життя і діяльність І. Франко, повна боротьби і напруженого двобічного праці, давали авторам фільма багатий матеріал для створення високохудожественного твору. Однак можливості ці виявилися в багатьох не реалізовані» [7].

В. Кузнецов, на сторінках журналу «Мистецтво кіно» зазначав, що при створенні багатьох фільмів на Київській кіностудії за основу береться тезис «Надо показати то-то». І «то-то» показується – без всякої турботи про те, наскільки воно органічно входить в тканину фільма» [8, с. 104–105]. Для прикладу автор згадував фільм «Іван Франко», стверджуючи, що постановникам не вдалося глибоко й історично достовірно відобразити епоху та її протиріччя суспільні сили, людські долі через надмірну калейдоскопічність подій: «появляється персонаж на екрані. Хто-то з дійсних осіб шепоче: «Це Лисенко!» І глядачі повинні вірити на слово, бо ніяких ощутимих підтверджень того, що це – великий композитор, немає. Можуть заперечити: як в декількох епізодах досягнути цього? А як класики літератури порой двома-трьма рядками давали чудові портрети своїх сучасників?! Тут на екрані Іван Франко... Він створює стих... Відбувається таємниця творчості. А що бачить глядач? Ходить по нічній вулиці людина і в такт крокам слово за словом читає рядки...» [8, с. 104–105].

Подібні негативні рецензії, звичайно, які були замовлені, і свідчать, що поступове послаблення тоталітарного контролю, ідеологічного тиску та боротьби з національними проявами в період хрущовської «відлиги», насправді не мали нічого спільного з можливістю вільно виражати власні погляди засобами кіномистецтва. Більшість режисерів продовжували знімати фільми на політичне замовлення, безумовно, талановиті, насичені яскравими виражальними засобами кіно, але занадто заангажовані змістом, а їхні

бажання звертатися до правдивого зображення української дійсності, вірогідно відтворювати історичні події та популяризувати українську культуру жорстко контролювалося радянською владою за допомогою художніх та редакційних рад кіностудій. Сценарій фільму обов'язково обговорювався і не було прецеденту, щоб текст лишався без виправлень, після чого «виправлений сценарій» редагувався головним редактором та подавався на розгляд у Держкіно УРСР. Лише після остаточного утвердження, розпочиналися зйомки фільму, якими опікувався редактор кіностудії, а після завершення – комісія Держкіно УРСР вирішувала вийде фільм у прокат чи ні [3, с. 452].

Варто зазначити, що відомий кінокритик С. Тримбач, вважає стрічку «Іван Франко» першим справжнім успіхом Т. Левчука, схвалює «точно підібраний акторський ансамбль (...), чудову роботу з кольором і композицією оператора М. Кульчицького» [13]. Такої ж думки і Ю. Збанацький, який зауважив, що «ліпити образ вічного революціонера, славного і непримірного Каменяра не всякий візьметься і не кожному він під силу. Не покоровсь Іван Франко повністю і молодому Левчукові, але все ж і до цього часу (до 1981 р. – Авт.) яскравішого Франка в кіно ми не бачили [6, с. 71].

Значне місце в творчості Т. Левчука займають фільми про Другу світову війну. Як учасник бойових дій – лейтенант зв'язку, майор, начальник окремого батальйону зв'язку військової частини під командуванням Г. Муханова – він відчував відповідальність «за пам'ять про тих, хто загинув» [14]. **Так, наприклад,** у 1958 р. на Київській кіностудії ім. О. Довженка Т. Левчук розпочинає зйомки трьохсерійного фільму «Киянка» (сценарій І. Луковського), драматичної історії родини киян на фоні бурхливих подій 1917–1957 рр., у якому відтворено «активний опір та патріотичну боротьбу радянських людей в окупованому Києві супроти ворога» [6, с. 71]. У склад знімальної групи ввійшли: оператор М. Кульчицький, композитор Г. Жуковський, художники О. Степаненко, а також брали участь актори: Ю. Чирков, Н. Іванова, В. Гусев, К. Скоробогатов, П. Куманченко, Ю. Максимов, А. Шестопапов, І. Переверзев, В. Грудинін, О. Жаков, Г. Ільїна, Н. Зорська, П. Паньов, Т. Коваленко, М. Криниця, О. Лебедев, В. Зиновєв, Д. Смірнова, І. Любич, С. Курилов, Ю. Прокопович, Ф. Іщенко, В. Ємельянов, В. Судьїн, Ф. Радчук, П. Міхневич, Л. Тат'янчук, О. Соколова, О. Толстих, Л. Данчишин, Л. Бордуков, Л. Вертинська, В. Квітка, В. Ларіонов, С. Дворецький, Л. Левчук, О. Борисов, П. Грубник, В. Ковальков, К. Єршов, Л. Снежицький, В. Халатов та ін.

Прем'єра першої серії відбулася 3 листопада 1958 р., а 19 січня 1959 р. в прокат вийшла друга серія. Третю – «Нащадки» демонстрували в кінотеатрах з 12 листопада 1960 р.

Про фільм багато писалося в пресі: обговорювалися невіграсні епізоди сценарію – «причина всех бед лежит в плохом сценарии, основанном на шаблоне, на давно отработанных ситуациях» [12, с. 30] та гра акторів, огріхи операторської роботи тощо.

У 1962 р. Т. Левчук здійснює постановку першого українського широкоформатного кольорового художнього фільму «Закон Антарктиди», за

сценарієм С. Олексєєва та Б. Чалого, написаного на реальних подіях, що відбулися в грудні 1958 р. У склад знімальної групи увійшли: оператори С. Шахбазян, Н. Слуцький та Л. Штифанов, композитор Г. Жуковський; брали участь актори: В. Сафонов, Р. Муратов, О. Мовчан, П. Морозенко, В. Волчик, В. Колокольцев, М. Крюков, Г. Тонунц, А. Матешко, Г. Ген, А. Моторний, В. Дальський, Л. Левчук, Л. Леонідов, Р. Дамбран, С. Дворецький, Л. Степанов, В. Скурстене, Х. Лієпінш, В. Єрмолаєв, В. Брежнєв, П. Варанді.

Т. Левчук та знімальна група відтворили кілька днів з життя радянських полярних пілотів, які в складних природних умовах, рятували групу бельгійських полярників, літак яких потерпів аварію посеред Антарктиди, в районі Перлових гір. Натурні зйомки відбувалися на Півночі, в реальних умовах. Виконавець головної ролі В. Сафонов (Віктор Белов) відмовився від дублерів і, для вірогідності зображення, виконував особисто складні трюки.

Прем'єра фільму відбулася 18 січня 1963 р. У Держкіно СРСР йому присуджено першу категорію, тобто стрічка стала видатним досягненням радянського кінематографу.

У 1964 р. Т. Левчук знімає широкоформатну драму «Космічний сплав», за сценарієм А. Первенцева. У знімальній групі працювали: оператор В. Войтенко, композитор Г. Жуковський, художник О. Бобровніков. На зйомки запросили акторів: О. Ханова, Н. Веселовську, М. Ріжова, М. Сидорківа та ін.

За жанром кінокартина тяжіла до науково-фантастичної, хоча насправді була драмою, розповідала про створення радянськими вченими, що створювали ракети та робітниками металургійного заводу нового надміцного сплаву, необхідного для створення космічних кораблів.

Всесвіт Т. Левчука не обмежувався лише творчістю – з 1960 р. він викладач, а з 1970 р. – професор Київського театрального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого; за його сприянням у 1961 р. постановою Ради Міністрів УРСР відкрито у вищій кінофакультет, навчальний корпус якого знаходився в Державному історико-архітектурному заповіднику «Києво-Печерська Лавра».

Великої уваги заслуговує діяльність Т. Левчука як голови Спілки кінематографістів УРСР, заснованої постановою Ради Міністрів СРСР від 6 лютого 1958 р. як регіонального відділення Спілки кінематографістів СРСР [2, с. 189]. Згідно зі Статутом, який затвердили на першому з'їзді Спілки, в листопаді 1963 р. [16], творча організація, окрім сприяння розвитку національних екранних мистецтв та розробці концепцій розвитку кіногалузі [17], популяризувала кращі фільми українського виробництва, проводила фестивалі, кінопрем'єри, творчі зустрічі; здійснювала захист авторських, професійних та громадських прав членів СК.

Відомий український кінорежисер М. Машенко відзначав: «Куди б не кидала його доля – всюди Тимофію Васильовичу допомагала залишатись Людиною і Художником його любов до людей. Він сповідував її в бою, виборюючи свободу людини, він сповідував її в кожному своєму фільмі. Багато років стверджував Левчук це почуття, очолюючи Спілку кінематографістів України [10]. Режисер М. Донской, характеризує організаторські здібності

Т. Левчука, стверджував, що без його підтримки створення найкращих фільмів українського кінематографу так і лишилися б на стадії планування: «Тимофій Левчук звалив на свої плечі весь труд, усю складність виведення кіностудії у Києві з такого критичного стану, який не передвіщав їй нічого доброго. Він пішов найважчим шляхом: не повторюватися, не шкодувати сил, постійно працювати, не прикриваючись ні браком хороших сценаріїв, нічим іншим. Левчук ніколи не ставав на шлях підміни письменника-сценариста... Взагалі, він з тих режисерів, які уміють працювати в колективному мистецтві кіно. Це дуже важлива режисерська риса» [9].

Наукова новизна статті полягає у висвітленні діяльності українського кінорежисера Т.В. Левчука в період хрущовської «відлиги», з використанням архівних матеріалів Київського національного університету театр, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, фондів музею Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, критичних статей та рецензій, опублікованих у періодичній пресі, а також мемуарної літератури.

Висновки. Особистий внесок Т. В. Левчука в розвиток українського кіноробництва та професійної мистецької освіти важко переоцінити: за його поданням у 1961 р. Ради Міністрів УРСР ухвалила рішення про відкриття в Київському інституті театрального мистецтва кінофакультету, який повинен здійснити підготовку кадрів за спеціальностями: кінорежисура, кіно операторство та кінознавство; наслідком його педагогічної діяльності є виховання славетної когорти кінорежисерів; а творчої діяльності – художньо-ігрові фільми: «Полум'я гніву» (1955 р.), «Іван Франко» (1956 р.), «Киянка» (1959 р.), «Закон Антарктиди» (1962 р.), «Космічний сплав» (1964 р.), які потребують сьогодні незаангажованого осмислення.

Список використаних джерел

1. Бауман Е. О советском кинематографе / Е. Бауман // Советская культура. – 27. ноябр. – 1958. – С. 8.
2. Горячев Ю. И. Источник силы. О партийном руководстве развитием советской кинематографии / Ю. И. Горячев, В. В. Шинкаренко. – Москва : Искусство, 1984. – С. 189.
3. Зоркая Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – С. 452.
4. Левчук Т. С любовью к зрителям / Т. Левчук. – Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1974. – 64 с.
5. Левчук Т. [Електронний ресурс] / Національна спілка кінематографістів України. – Режим доступу : <http://www.ukrkino.com.ua/people/?id=553>. – Дата звернення 10 листопада 2017.
6. Література та культура Полісся. Із літературної спадщини Ю. О. Збанацького (до 90-річчя від дня народження) / відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2004. – Вип. 26. – 188 с.
7. Кирдан В. Рецензия на фильм «Иван Франко» Т. Левчука // Московский комсомолец. – 24 янв. – 1957. – С. 6.

8. Кузнецов В. Искусство или искусственность? / В. Кузнецов // Искусство кино. – 1958. – № 12. – С. 101–109.
9. Мащенко М. П. Роки і фільми кіностудії ім. О. Довженко [Електронний ресурс] / М. П. Мащенко // Світ екрану. – Режим доступу : <http://svitekranu.org.ua/masch.htm>. – Назва з екрану. – Дата звернення 22.10.2017.
10. Мащенко М. Тимофій Левчук. З любов'ю в серці / М. Мащенко // Правда України. – 20 січн. – 2012. – С. 6.
11. Михалевич А. Советский биографические фильмы / А. Михалевич // Искусство кино. – 1965. – № 3. – С. 13.
12. Погожева Л. Черты нового в современном советском киноискусстве // Вопросы киноискусства : ежегодный историко-теоретический сборник. – Вып. 4. – Москва : АН СССР, 1960. – С. 5–48.
13. Тримбач С. У лабіринті історії [Електронний ресурс] / С. Тримбач // День. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/222292>. – Назва з екрану. – Дата звернення 20.10.2017.
14. Яновська Л. Інтерв'ю з Л. Левчук / Л. Яновська // Урядовий Кур'єр. – 19 січн. – 2012. – С. 6.
15. Хигерович Е. Рецензия на художественный фильм Т. Левчука «Пламя гнева» / Е. Хигерович // Тихоокеанская звезда. – 27 июл. – 1956. – С. 6.
16. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 31, спр. 3460, арк. 3
17. ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного. – од. обл. 2756.
18. Чабаненко И. Пути украинского киноискусства / И. Чабаненко // Искусство кино. – 1958. – № 10. – С. 111–114.

References

1. Baumann, A. (1958). 'On Soviet cinema'. Sovetskaya kul'tura [Soviet culture], November 27, p.8.
2. Goryachev, Yu. (1984). A source of power. The party leadership on the development of Soviet cinematography. Moscow: Iskusstvo.
3. Zorkaya, N. (2002). The History of Soviet cinema. St. Petersburg: Aletheia.
4. Levchuk, T. (1974). With love to the audience. Moscow: Biuro propagandy sovetskogo iskusstva.
5. Levchuk, T. National Union of Cinematographers of Ukraine, [online] Available at: <<http://www.ukrkino.com.ua/people/?id=553>> [Accessed 10 November 2017].
6. Kirdan, V. (1957). 'Review of the film «Ivan Franko» by T. Levchuk'. Moskovskii Komsomolets [Moscow Komsomolets], January 24, p. 6.
7. Kuznetsov, V. (1958). Art or artifice? Iskusstvo kino [Art of cinema], no. 12, pp. 101–109.
8. Mashchenko, M. (2003). 'Years and films of the Dovzhenko Film Studios'. Svit ekranu [The World of Screen], [online] Available at: <<http://svitekranu.org.ua/masch.htm>> [Accessed 22 October 2017].
9. Mashchenko, M. (2012). Tymofii Levchuk. With love in your heart. Pravda Ukrainy [The Truth of Ukraine], January 20, p. 6.

10. Mikhalevich, A. (1965). Soviet biographical films. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], no. 2, p. 13.
11. Pogozheva, L. (1960). Features of the new in modern Soviet cinema. *Voprosy kinoiskusstva: ezhegodnyi istoriko-teoreticheskii sbornik* [Problems of cinematography: the annual theoretical and historical collection], issue, 4, pp. 5–48. Moscow: Akademiya nauk SSSR.
12. Trymbach, S. (2012). ‘In the labyrinth of history’. *Den* [Day], [online] Available at : <<http://www.day.kiev.ua/222292>>. [Accessed 20 October 2017].
13. Yanovska, L. (2012). Interview with L. Levchuk. *Uriadovyi kurier* [Government courier], January 19, p. 6.
14. Higerovich, E. (1956). ‘Review of the film by T. Levchuk “The flame of wrath”’. *Tikhookeanskaya zvezda* [Pacific star], July 27, p. 6.
15. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh ob'iednan Ukrainy* [The Central State Archive of Civil Groups], f. 1, op. 31, SPR. 3460, ark. 3
16. State Photo Archive of Ukraine named after G. S. Pshenichnyi, od. 2756.
17. Samoilenko, H. ed. (2004). *Literature and culture of Polissya. Of the literary heritage of Yu. Zbanatskyi (to the 90th anniversary of birthday)* Nizhyn: Vydavnytstvo Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni M. Hoholia.
18. Chabanenko, I. (1958). The ways of Ukrainian cinema art. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], no. 10, pp. 111–114.

© Сокол Е. В., 2018

УДК 792.028:001.89

Хлисту́н Олена Сергі́ївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
with_joy@ukr.net

КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ СЦЕНІЧНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА

Метою роботи є упорядкування наукової термінології, пов’язаної з феноменом сценічного перевтілення актора. **Методологія дослідження** базується на принципах системності й єдності теоретичного та емпіричного при феноменологічному підході до процесу самореалізації особистості. Використовувався метод фільтрації при відборі категорій для дослідження процесу образного перевтілення актора. **Наукову новизну** становить виявлення та систематизація категорій і понять щодо дослідження майстерності перевтілення актора в художній образ. **Висновки.** Основними категоріями та концептуальними поняттями, які застосовуються в дослідженні проблеми

акторського перевтілення, є: театральне мистецтво, драма, актор, творчість, драматургія як фундаментальні категорії, що стосуються процесу історичного розвитку театральної справи загалом. У контексті характеристик професійної діяльності до спеціальних та вузькопрофесійних відносяться такі поняття як роль, образ, психотехніка переживання, біомеханіка, під(над)свідомість та інтуїція, пам'ять, талант, образне мислення та сприйняття, емоції, почуття тощо. Зазначені поняття утворюють певну категоріальну систему, в межах якої висвітлюється проблема перевтілення актора в театрі.

Ключові слова: культура, театральна культура, актор, художній образ, акторське перевтілення, категорія, категоріальна система, театральна справа, професійна діяльність.

Хлисту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Категориальный аппарат исследования феномена сценического перевоплощения актёра

Цель работы – упорядочение научной терминологии, связанной с феноменом сценического перевоплощения актёра. **Методология исследования** базируется на принципах системности и единства теоретического и эмпирического при феноменологическом подходе к процессу самореализации личности. Использовался метод фильтрации при отборе категорий для исследования процесса образного перевоплощения актёра. Научную новизну составляет выявление и систематизация категорий и понятий по исследованию мастерства перевоплощения актёра в художественный образ. **Выводы.** Основными категориями и концептуальными понятиями, которые применяются в исследовании проблемы актерского перевоплощения, являются: театральное искусство, драма, актер, творчество, драматургия как фундаментальные категории, касающиеся процесса исторического развития театрального дела в целом. В контексте характеристик профессиональной деятельности к специальным и узкопрофессиональным относятся такие понятия, как роль, образ, психотехника переживания, биомеханика, под(над)сознание и интуиция, память, талант, образное мышление и восприятие, эмоции, чувства и т. д. Указанные понятия образуют определенную категориальную систему, в рамках которой освещается проблема перевоплощения актёра в театре.

Ключевые слова: культура, театральная культура, актер, художественный образ, актерское перевоплощение, категория, категориальная система, театральное дело, профессиональная деятельность.

Khlystun Olena, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The categorical apparatus of studying the phenomenon of actor's stage impersonation

The purpose of the article is to order the scientific terminology associated with the phenomenon of actor's stage impersonation. **The research methodology**

was based on the principles of consistency and unity of the theoretical and empirical within the phenomenological approach to the process of self-actualization of the individual. The filtering method was used to select categories for studying the process of actor's stage impersonation. **The scientific novelty of the work** lies in the identification and systematization of categories and concepts regarding the study of the skill of actor's impersonation of an artistic image. **Conclusions.** The main categories and concepts used in the study of the problem of actor's stage impersonation were theatrical art, drama, actor, creativity, and dramaturgy as the fundamental categories concerning the process of the historical development of the theatre business in general. In the context of the characteristics of professional activity, specific and restricted professional were such concepts as role, image, psycho-technology of emotional experience, biomechanics, sub-/super-consciousness and intuition, memory, talent, imaginative thinking and perception, emotions, feelings, etc. These concepts formed a categorical system, within which the problem of actor's stage impersonation was highlighted.

Key words: culture, theatrical culture, actor, artistic image, actor's stage impersonation, category, categorical system, theatre business, professional activity.

Постановка проблеми. Специфіка акторського мистецтва виявляється у сценічному перевтіленні актора. Традиції театральної сцени, досвід акторської майстерності, пошуки шляхів і критеріїв оцінки акторського впливу на глядацьку аудиторію є невід'ємною складовою не лише всього театального життя актора, а його долі. Розуміння феномену сценічного перевтілення актора уможливають аналіз специфіки сценічної образності, культурологічних й психологічних механізмів вживлення в образ, наукове обґрунтування основ театру загалом. У цьому контексті заслуговують належну увагу основні поняття-категорії феномену сценічного перевтілення актора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливе місце в аналізі майстерності перевтілення актора належить системі естетичних категорій, які є визначальними ціннісними поняттями, що зазвичай специфічно відображають процеси сприймання, переживання, осягнення й оцінювання людиною певних явищ реальності та мистецтва, формування нового духовного світу за естетичними законами краси. Вперше спробували сформувані загальні естетичні поняття філософи античності, зокрема, натурфілософи, піфагорійці, Платон та Аристотель. «Поетику» Аристотеля його нащадки розглядають як трактат з естетики, «Риторика» ж сприймається як мистецтвознавча розвідка. Античні філософи визначили систему естетичних категорій, покладену в основу європейського естетичного ставлення до природи й людини, обґрунтованого в своїх працях великими мислителями майбутніх епох.

Сучасні вчені продовжують досліджувати категорії театального мистецтва. Серед них: С. Безклубенко, В. Демещенко, Л. Дубчак, М. Крипчук, Г. Степанова та ін. Відомим українським культурологом С. Безклубенко 2008–2010 рр. видана двотомна енциклопедія «Мистецтво: терміни та поняття», в якій висвітлено сутність категорій теорії й історії мистецтв, зокрема

театрального. Автор розкриває поняття мистецтва, театру, катарсису, драми, містерії, сцени, сценарію й багато ін. [1]. Стаття В. Демещенко «Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейєрхольда» висвітлює творчий внесок майстра до світової скарбниці театрального мистецтва в контексті змістовності режисури та формування нового типу актора. Дослідниця аналізує зміст терміна В. Мейєрхольда «біомеханіка», його історію та значення для розвитку світового мистецтва ХХ ст.: система біомеханіки спричинила вагомий вплив на становлення кінематографа [2]. У контексті категоріальної системи естетики в дисертації Л. Дубчак «Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект» розглянуті такі поняття як прекрасне, художність, святковість, умовність, естетичне переживання, перевтілення та ін. Автор оцінює перевтілення як складний процес співвідношення двох парадигм театральної художності – ідеального й реального. Понятійно-категоріальним апаратом театральної естетики відображається зазначений процес у вигляді умовного перетворення «правди життя» на «правду мистецтва». Саме перевтіленням виражається умовність театрально-сценічної дії [3, с. 10]. У дисертації Г. Степанової аналізується розвиток театрально-драматичної провінційної антрепризи в Одесі як поширеного явища в другій половині ХІХ – поч. ХХ ст. Розглядаються поняття «антрепренер», його функції, альтернативи антрепризі [10].

Метою статті є упорядкування наукової термінології, пов'язаної з феноменом сценічного перевтілення актора. Зміна естетико-художніх актуалітетів в суспільстві вимагає упорядкування категоріального апарату сценічного перевтілення актора, стимулюючи пошук нових термінів та понять, а також запозичених у суміжних дисциплін. Це питання майже не вивчалось вітчизняними вченими й тому залишається малодослідженим, що зумовило вибір теми даної статті.

Виклад матеріалу дослідження. У процесі уточнення термінології нами використовувався принцип, який передбачає розкриття етимологічного значення терміну, його предметного наповнення, з'ясування змісту терміну з його спорідненими поняттями. Для підтвердження визначених термінів та понять застосовувалися енциклопедичні, етимологічні, термінологічні словники та словники іншомовних слів.

Поняттям, яке визначає всі аспекти явища образного перевтілення актора в українській театральній культурі, виступає театральне мистецтво, що в цілому є відображенням реальності засобами художньої образності, і яке філософи розглядають як специфічну форму суспільної свідомості й людської діяльності [11, с. 168]. Мистецтво як форму культурної діяльності асоціюють із нахилом суб'єкта до естетико-практичної розробки життєвого простору, його відображення в символічних образах на основі творчої уяви [4]. Мистецтвом ще називають художню творчість, надаючи їй відтінок збірного поняття видів художньо-творчої діяльності або окремих видів мистецтв. Для вузького використання цим терміном позначають образотворче мистецтво. Для

оцінювання високої майстерності, умінь у будь-якій справі або знань теж вживають термін «мистецтво» [1, с. 20].

Водночас мистецтво є не лише зібранням художніх творів, воно є, насамперед, живою людською діяльністю, без якої всі шедеври не мають жодної вартості. Широке розуміння мистецтва передбачає певну сукупність діяльностей, пов'язаних з виробництвом предметів мистецтва, їх нагромадженням, збереженням, організацією системи споживання художніх виробів, художньою професійною підготовкою нових поколінь майстрів, популяризацією творів мистецтва, розвитком мистецтвознавчих наук, активізацією художньої творчості на основі відповідної матеріально-технічної й виробничої бази, гарантування гідних умов розвитку мистецьких форм у житті громади (достатня наявність театрів, кіно- й концертних залів, виставкових павільйонів тощо) [1, с. 27–28].

Основна рушійна сила в театрі – це актор.

Актором (*actor* – той, хто діє) називається виконавець певних рольових образів у драматичних, оперних, хореографічних, циркових, естрадних виставах й кінофільмах. Особливості акторської майстерності залежать від характеру драматургії, національних особливостей самого театру, складу глядачів й постановочних принципів. Акторському мистецтву завжди характерні ті типові ознаки, які властиві стилеві того історичного періоду, в якому перебуває актор. Знаходячись в ігровому процесі, актор має подвійну мету – успішно відтворити певний сценічний образ та майстерно зіграти роль. Зазначені цілі виступають взаємопов'язаними.

Роль (з франц. *role* – роль, перелік, список, початково термін означав «згорток», який фіксував текст окремого актора; з латини – *rotulus*, тобто згорток, кільце; похідне з латини *rota* – колесо) – це зіграний актором образ; текст окремої дійової особи у виставі; певне заняття, проявлення себе в чомунбудь; певне становище, обумовлене певними обставинами; манера поведінки людини у конкретній ситуації; вплив, значення в чомусь [8, с. 876].

Досягнення високої майстерності актора в сценічному мистецтві пов'язано з опануванням психотехніки переживання, від якої залежить виконання актором головної мети його театральної творчості – наповнити образ «життям людського духу» [9, с. 33].

Психотехніку – (з грец. *Techné* – вміння, мистецтво, майстерність) визначають як галузь психології, яка займається вивченням проблем практичної діяльності людини в конкретно-прикладному вимірі, розуміючи під цим терміном конкретний комплекс майстерно вироблених психологічних засобів впливу [6, с. 147]. Засновником європейського напрямку психотехніки є німецький психолог В. Штерн. У 1903 р. він вперше використав цей термін як спосіб розв'язання практичних питань у сфері психології праці та профорієнтації. Саме таке спрямування психотехніки сприяло її поширенню в 1910–1930-х рр. Вивченням методик сучасної психотехніки займається прикладна психологія, зокрема, – психологія праці, організаційна психологія, інженерна психологія, психологія мистецтва та ін.

З цього моменту починається перевтілення актора, чуттєве поживлення створюваного ним образу. Перевтілення конкретної людини в психічну реальність іншої людини, нетривалий процес ідентифікації з нею, тимчасове виконання її соціально-рольових функцій і є мистецтвом перевтіленням. Великому талантові має відповідати тонке мистецтво перевтілення, яке вимагає великої праці. Пояснення зазначеного процесу криється у перебудові всієї умовно-рефлекторної конструкції свідомості, що проявляється в заклик К. Станіславського: «Підсвідома творчість природи через свідому психотехніку артиста. (Підсвідоме через свідоме)» [9, с. 31], тобто через свідому здатність актора переключити психічну діяльність у систему природної реакції на уявні подразники й умовність художнього вимислу.

Акторською практикою засвідчено, що високе мистецтво проявляє себе і при перевтіленні різних ступенів; отже, міра перевтілення актора не є критерієм його художньої оцінки, звідси, не повинна піддаватися будь-якій регламентації. Але повний відхід від перевтілення тягне за собою і зникнення акторського мистецтва. Останнє зникає і в ситуації, коли процес перевтілення переходить у процес перетворення, коли стає самоціллю або фактично відбувається. Звідси впливає, на думку П. Симонова та П. Єршова: будучи обов'язковою ознакою і приналежністю акторського мистецтва, перевтілення не може бути його метою. Воно є засобом, характерним лише для акторського мистецтва, і без нього акторське мистецтво існувати не може [5, с. 121].

Для удосконалення акторської майстерності існують спеціальні вправи. Витоки такої допомоги акторові варто шукати в далекому 1874 р., коли російський антрополог, знаменитий автор науково-методичної концепції фізичного виховання П. Лесгафт опублікував свою працю «Основи природної гімнастики», якою були закладені засади викладання нового навчального курсу «Теорія тілесних рухів» – прообразу сучасної біомеханіки системи фізичних вправ. Театральний термін «біомеханіка» був уведений до наукового обігу В. Мейєрхольдом при описі вправ для фізичної підготовки актора до швидкої реалізації рольового завдання.

Закони впливу актора, театральної вистави на публіку досліджувалися давно. Ця сфера знання виробила закони драматургії. Драматургія (з грецьк. *dramaturgein* перекладається як «складати драму») включає не лише теорію і мистецтво конструювання драматичного твору, але й його сюжетну концепцію. Під концептом «драматургія» розуміють також певну сукупність драматичних витворів окремого митця, країни, народу, історичної епохи [7, с. 406]. Варто зазначити історичну мінливість основних компонентів драматичного твору й самих принципів драматургії. Драму тлумачили як дію, яка відбувається, а не дію доконану. Дія характерна певною зміною в певний проміжок часу. Особливості жанрів у драматургії залежать саме від змін у долях персонажів: радісна лінія – це комедія, сумна – трагедія. Драма є літературним твором, побудованим у діалогічній формі без авторської мови й призначеним для сценічного виконавства. На відміну від трагедії і комедії драма є твором серйозного, проте не героїчного спрямування. Драмою ще

називають певну подію, яка викликає страждання, душевне переживання [7, с. 406].

В удосконаленні майстерності актора надзвичайно важлива роль надається його психологічним якостям: розвиненій підсвідомості, надсвідомості та інтуїції. Свідомості й компонентам свідомої поведінки належать наступні психічні процеси: мотивація в ході реалізації будь-якої діяльності, прийняття рішень з приводу вибору певних засобів для досягнення конкретних цілей; тому потрібне аналізується, порівнюється, вирішується й піддається оцінці. Усе, що можна мотивувати й пояснити без потреби в цьому, оскільки стало звичкою, певним стереотипом, знаходиться в сфері підсвідомості. Вона має велику область умінь і навичок, колись свідомо придбаних людиною, але вже засвоєні, не вимагають спеціальної турботи, уваги й зусиль. Те, що не підлягає мотивації, а саме мотивує, належить надсвідомості, яка диктує й вимагає, стимулюючи роботу свідомості, зайнятої збагаченням, уточненням, розширенням, й перевіркою заданого інтуїцією. Пізнання входить майже в усі сфери життєдіяльності людини. Тому людина не може обійтися без інтуїції. Свідомість же перевіряє зв'язок інтуїтивних здогадок та об'єктивної дійсності, виробляючи знання та вміння для збагачення підсвідомості. Якщо в людській життєдіяльності інтуїція відіграє супровідну роль, митцям вона постає не в вигляді смутної здогадки або якогось передчуття, а рішучою впевненістю, невмотивованим прозрінням, які можуть визначати логіку перевтілення в образ [7].

Якщо відчуття та сприйняття відображають об'єктивну навколишню дійсність, безпосередньо впливаючи на органи чуття, то емоції та почуття, будучи теж певною формою відображення, відображають не об'єкти.

Емоція є більш простою формою психічного відображення реальності, є специфічним ставлення людей до навколишньої дійсності й до самих себе. Емоції здійснюють відображальну й саморегулюючу психічну функцію у процесі впливу на людину певних подразників.

У порівнянні з емоціями, почуття є більш складною формою відображення, характерною лише для людей, яка узагальнює їх емоційні рефлексії. Почуття пов'язують не з функціонуванням фізіологічних потреб людини, а з більш високими потребами та мотиваціями до діяльності: здійснення саморегулюючих функцій почуття асоціюють з особистісним й соціально-психологічним рівнем. Специфіка емоції й почуття детермінується якостями особистості, її спрямованістю, мотивами, високими прагненнями, психічними властивостями характеру тощо. Сценічні почуття, зокрема, радість або гнів – це почуття, які підвищують тонус організму, його психічний аспект.

Висновки. Основними категоріями та концептуальними поняттями, які застосовуються в дослідженні проблеми акторського перевтілення, є: театральне мистецтво, драма, актор, творчість, драматургія як фундаментальні категорії, що стосуються процесу історичного розвитку театральної справи загалом. У контексті характеристик професійної діяльності до спеціальних та вузькопрофесійних відносяться такі поняття як роль, образ, психотехніка

переживання, біомеханіка, під/над свідомість та інтуїція, пам'ять, талант, образне мислення та сприйняття, емоції, почуття, тощо. Феномени публіки, драми, катарсису, натхнення, сценічної свободи розглядаються засобами філософсько-естетичного та культурологічного аналізу як категорії проблеми образного перевтілення, а також у плані історичної еволюції в контексті професійної роботи актора на сцені. Зазначені поняття утворюють категоріальну систему, в межах якої висвітлюється проблема перевтілення актора в театрі.

Перспективи подальших досліджень бачаться у вивченні особливостей впливу акторської майстерності на глядацьку аудиторію.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопедія. У 2 т. Т. 2. / С. Д. Безклубенко. – Київ : Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України, 2010. – 255 с.
2. Демещенко В. В. Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейерхольда / В. В. Демещенко // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. – Вип. 20. – Київ : Міленіум, 2011. – С. 144–153.
3. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Дубчак Людмила Миколаївна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2001. – 168 арк.
4. Культурологія ХХ век : енциклопедія. В 2-х т. Т 1. / гл. ред., сост. : С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университет. книга, 1998. – 446 с.
5. Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность / П. В. Симонов, П. М. Ершов. – Москва : Наука, 1984. – 161 с.
6. Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1997. – 800 с.
7. Словник української мови. У 11 т. Т. 2 / [ред. кол.: І. К. Білодід (гол.) та ін.]; Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ : Наук. думка, 1971. – 550 с.
8. Словник української мови. У 11 т. Т. 8. / ред. кол.: І. К. Білодід (гол.) та ін.; Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ : Наук. думка, 1977. – 928 с.
9. Степанова Г. І. Театрально-драматична антреприза в контексті культурного життя Одеси (друга половини ХІХ – поч. ХХ століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Г. І. Степанова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2016. – 18 с.
10. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – Москва : Политиздат, 1991. – 559 с.

References

1. Bezklubenko, S. (2010). *Art: terms and concepts*. Vol. 2. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine.

2. Demeshchenko, V. (2011). Creative synthesis of directorial searches by Vsevolod Meyerhold. *Mystetstvoznavchi zapysky [Notes on Art Criticism]*, issue 20, pp. 144–153.
3. Dubchak, L. (2008). *Artistry of theatrical forms: aesthetic and art critical aspect*. Ph.D., Taras Shevchenko National University of Kyiv.
4. Levit, S. eds. (1998). *Culturology of the 20th century: encyclopedia* in 2 vol. Vol. 1. Saint-Petersburg : Universitetskaya kniga.
5. Simonov, P. eds. (1984). *Temperament. Character. Personality* Moscow: Nauka.
6. Golovin, S. ed. (1997). *Dictionary of practical psychologist*. Minsk: Harvest.
7. Bilodid, I. ed. (1971). *Dictionary of the Ukrainian language*. In vol. 11. vol. 2. Kyiv: Naukova dumka.
8. Tereshina, M. ed. (2013). *The Method. Actor's self-improvement. The process of emotion*. Moscow: Eksmo.
9. Stepanova, H. (2016). *Theatrical and dramatic entrapment in the context of cultural life of Odessa (second half of the 19th – early 20th centuries)*. D.Ed. National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky.
10. Frolova, I. eds., (1991). *Philosophical dictionary*. Moscow: Politizdat.

© Хлустун О. С., 2018

УДК 78.071.1(477)

Шиленко Лада Анатоліївна
здобувач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
shilenkol@gmail.com

ПРИЙОМИ СЦЕНОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРИ-ФЕЄРІЇ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Мета дослідження – проаналізувати роль художнього рішення вистави в сучасному українському музичному театрі. **Методи** дослідження полягають у застосуванні історично-порівняльного методу – для виявлення ролі сценографії з огляду на історичні передумови та перспективу розвитку, компаративний – для порівняння сценічних інтерпретацій опери «Лісова пісня» Віталія Кирейка в контексті сценографічних пошуків, джерелознавчий – для опрацювання попередніх надбань на дану тематику та усіх архівних документів, комунікативний – для зібрання спогадів співтворців та очевидців, причетних до постановок (особисті бесіди з композитором В. Кирейком 2013–2016 рр., художником-постановником О. Гавришем, виконавицею партії Мавки

Н. Ніколаїшин), логічний (узагальнення, аналогія) – для розгляду проблем, пов'язаних із втіленням оперної драматургії на сцені, аналітичний – для проведення аналізу сценографічних та режисерських рішень в інтерпретаційних пошуках. Даний комплексний методологічний підхід здійснено з метою розгляду художнього втілення музичної вистави в історичній перспективі розвитку. **Наукова новизна** роботи. Вперше комплексно охарактеризовано специфічні прийоми та ходи, використані при постановках музичних вистав, зокрема опери-феєрії Віталія Кирейка «Лісова пісня» за однойменною драмою Лесі Українки. **Висновки.** У час поступового занепаду оперних театрів необхідно вирішувати питання оновлення сценічних втілень класичного оперного репертуару, художньої інтерпретації твору та його режисерського бачення. Важливим фактором у встановленні контакту з публікою є сценографічне рішення вистави, адже художня стилістика, в якій вирішено твір – це обличчя й оболонка вистави. Питання сценографії в українському оперному театрі є актуальним та значним для національної музичної культури. Воно потребує подальшого вивчення та дослідження як мистецтвознавцями, театрознавцями, так і музичними режисерами-постановниками.

Ключові слова: опера-драма В. Кирейка «Лісова пісня», сценографія, режисер, сучасний музичний театр.

Шиленко Лада Анатольевна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина.

**Приемы сценографического решения в постановках оперы-феерии
Виталия Кирейко «Лесная песня»**

Цель исследования – проанализировать роль художественного решения спектакля в современном украинском музыкальном театре. **Методы работы** заключаются в применении историко-сравнительного метода – для анализа роли сценографа, учитывая исторические предпосылки и перспективы развития, компаративный – для сравнения сценических интерпретаций оперы «Лесная песня» Виталия Кирейко в контексте сценографических поисков, источниковедческий – для обработки предыдущих достижений на эту тематику и всех архивных документов, коммуникативный – для сбора воспоминаний создателей и очевидцев, причастных к постановкам (личные беседы с композитором В. Кирейко 2013–2016 рр., художником-постановщиком О. Гавришем, исполнительницей партии Мавки Н. Николаишин), логический (обобщение, аналогия) – для рассмотрения проблем, связанных с воплощением оперной драматургии на сцене, аналитический – для проведения анализа сценографических и режиссерских решений в интерпретационных поисках. Данный комплексный методологический подход задействован с целью анализа художественного воплощения музыкально-театрального произведения в исторической перспективе развития. **Научная новизна** работы. Впервые комплексно проанализировано специфические приемы и ходы, использованные при постановках музыкальных спектаклей, в том числе оперы-феерии Виталия Кирейко «Лесная песня». **Выводы.** В период упадка оперных театров

необходимо решать вопрос обновления сценических воплощений классического оперного репертуара, художественной интерпретации произведения и его режиссерского видения. Важным фактором в установлении контакта с публикой является сценографическое решение спектакля, ведь художественная стилистика, в которой решено произведение – это лицо и оболочка представления. Вопрос сценографии в украинском оперном театре актуален и значителен для национальной музыкальной культуры. Он требует дальнейшего изучения и исследования как искусствоведами, театроведами, так и музыкальными режиссерами-постановщиками.

Ключевые слова: опера-феєрія В. Кирейко «Лесная песня», сценографія, режиссер, сучасний музикальний театр.

Shylenko Lada, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Techniques of scenographic design in the performances of Vitalii Kyreiko's opera-fairy "The Forest Song"

The purpose of the article is to analyze the role of the artistic design of the performance in contemporary Ukrainian music theater. **The research methodology** consisted in applying the historical-comparative method to determine the role of scenography in the context of the historical background and prospects for development; the comparative method for comparing stage interpretations of Vitalii Kyreiko's opera "The Forest Song" in the context of scenographic searches; the method of source studies in order to process previous achievements on this topic and all archival documents; the communicative method for collecting memoirs of co-producers and eyewitnesses involved in the productions (personal interviews with composer V. Kyreiko (2013-2016), production designer O. Havrysh, performer of Mavka's part N. Nikolaishyn); the logical method (generalization, analogy) for the consideration of problems related to the implementation of opera dramaturgy on stage; the analytical method for the analysis of scenographic and directorial design in the interpretative search. This methodological approach allowed for considering the artistic presentation of the musical performance from the historical perspective of development. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to characterize the specific techniques and ways used in the production of musical performances, particularly Vitalii Kyreiko's opera-fair "The Forest Song" after the same name drama by Lesia Ukrainka. **Conclusions.** During the period of gradual decline of opera theater, the issue of updating stage performances of the classical opera repertoire, the artistic interpretation of the work and the director's vision needs to be solved. The important factor in establishing contact with the audience is the scenographic design of the play because the artistic style of the performance is the face and the shell of the play. The question of scenography in Ukrainian opera is relevant and significant for the national musical culture. It requires further study and research by art historians, theatre critics and music directors.

Key words: V. Kyreiko's opera "The Forest Song"; scenography; director; contemporary music theater.

Вступ. Питанням музично-театральних постановок були присвячені наукові праці мистецтвознавців М. П. Загайкевич, М. Р. Черкашиної-Губаренко, М. Френкеля, а також статті І. Даць, І. Драч, В. Курбанова, В. Рожка, А. Терещенко, А. Ставиченко, І. Шестеренкота ін. Кожен з наведених авторів досліджував певні проблеми музично-театральних постановок як в Україні, так і за її межами, або розкривав питання розвитку класичних та сучасних сценічних рішень.

М. Френкель, у дослідженнях щодо проблематики візуального рішення вистави, всебічно розглядав значення художнього втілення усіх елементів дійства, символіки, кольору та атмосфери з точки зору художника-постановника. М. Р. Черкашина-Губаренко піднімала питання ролі сценографії в контексті сценічного прочитання матеріалу та пошуку нових підтекстів у драматургії постановниками-інтерпретаторами. А. Терещенко аналізувала проблему через призму доцільності того чи іншого вирішення театрального простору. Дані матеріали були базою для подальших пошуків.

Цитуючи музичного критика Анну Ставиченко, «нерозуміння сутності оперної режисури в контексті нинішнього часу – проблема всіх українських театрів...Здебільшого український оперний театр обирає вторований та безпечний шлях «історичного реалізму» в режисерському підході – звичайно, у специфічному вітчизняному розумінні цього явища...» [6]. В Україні опера сприймається як щось застаріле та нескінченне, у результаті чого «глядач не має доступу до того феноменального прогресу, який зробило сценічне мистецтво за останні сорок років, а отже, він позбавлений можливості досягнути місце опери в сучасному світі та закохатися в цей жанр» [6].

Актуальність даної статті полягає в тому, що в період поступового занепаду оперних театрів виникає питання щодо оновлення сценічних втілень класичного репертуару музичного театру.

Мета дослідження – проаналізувати роль художнього рішення вистави в сучасному українському музичному театрі. Контекст наукової проблеми окреслено колом таких завдань як: аналіз взаємодії між композиторським задумом та сценографічним рішенням оперної постановки, дослідження ролі декорацій, костюмів, світла та загального візуального рішення в музичній виставі на прикладі постановок опери «Лісова пісня» Віталія Кирейка у Львівському оперному театрі 1958 р., Оперній студії Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського 1958 та 1999 рр.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених задач та розкриття механізму проведення дослідження в роботі використано наступні наукові методи:

- *історично-порівняльний* – для аналізу ролі сценографії з огляду на історичні передумови та перспективу розвитку;
- *компаративний* – для порівняння сценічних інтерпретацій опери «Лісова пісня» Віталія Кирейка в контексті сценографічних пошуків;
- *джерелознавчий* – для опрацювання попередніх надбань на дану тематику та усіх архівних документів (ЦДАЛМУ, архіву Львівського національного

академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, а також особистого архіву композитора Віталія Кирейка), що стосуються постановки опери В. Кирейка «Лісова пісня»;

– *комунікативний* – для зібрання спогадів співтворців та очевидців, причетних до постановок (особисті бесіди з композитором В. Кирейком 2013–2016 рр., художником-постановником О. Гавришем, виконавицею партії Мавки Н. Ніколаїшин);

– *логічний (узагальнення, аналогія)* – для розгляду таких проблем, пов'язаних із втіленням оперної драматургії на сцені;

– *аналітичний* – для проведення аналізу сценографічних рішень та режисерських підходів у інтерпретаційних пошуках.

Виклад основного матеріалу. Для детального аналізу даного питання звертаємося до визначення поняття «сценографія» та усіх елементів і понять, які входять до його складу.

Під сценографією – мистецтвом оформлення театральної вистави – йдеться про візуальний образ сценічного дійства, що створюється за допомогою декорацій, костюмів, гриму, реквізиту та освітлення. Перед художником-постановником, який займається створенням цієї складової вистави, постає багато задач, основною з яких є вирішення проблеми створення ілюзії різних просторів, що передбачені драматургією твору, і стилістики, обраної для інтерпретації вистави.

В античний період роль сценографії полягала лише в ігровій складовій, зокрема й маски акторів, їхні костюми, грим – усе, що створювало символічний образ актора на сцені. Пізніше, в епоху Середньовіччя, велика увага приділялася відтворенню місця, де за сюжетом відбувалася дія. У період Відродження створення масштабних декорацій із урахуванням перспективи та відповідною колористикою було одним з найбільш важливих факторів вистави. Декорації постановок локалізувалися лише на задньому плані сцени. У театрі епохи Бароко декорації були більш об'ємними, просторовими та різноманітними, були винайдені театральні куліси. В епоху класицизму почало з'являтися більше предметів інтер'єру, реквізиту. Функція декорацій перестала бути лише ілюстративною. Наступна епоха, період реалізму, привніс тенденцію до детального відтворення усіх елементів побуту на сцені. Пізніше, в XIX – на поч. XX ст., мистецтво театрального оформлення, під впливом загальної тенденції, зазнало впливу напрямків символізму та модерну. Декоратори переосмислювали роль декорацій та почали розцінювати оформлення не тільки як фон для дії, а й мали образне навантаження, підкреслювали атмосферу вистави, вражали складністю конструкцій, світлового рішення, костюмами [3].

У театрі сьогодення сценографи-постановники часто знаходяться на одному рівні з режисерами-постановниками, виступають повноцінними співтворцями вистави, іноді навіть домінують у сценічній інтерпретації, шукають цікаві простори та ходи, що іноді навіть диктують напрям постановки.

На думку Михайла Френкеля, сценограф – це автор пластичної режисури вистави. Це художник, який має знання графіка, живописця, архітектора,

скульптора, інженера-конструктора, технолога, розробника макетів, освітлювача. Він повинен мати специфічне театральне мислення, знати класичну та сучасну літературу, історію мистецтв, театру, матеріальної культури. Сценограф – найскладніша професія в художній діяльності. Активізуючи сценічний простір знайденими образними, виразними засобами, художник акцентує емоційно-психологічний контакт глядача зі сценічною дією. Художник разом з режисером мають знайти точки зіткнення життєвих проблем з проблематикою п'єси, тим самим актуалізуючи її проблематику. І тільки у випадку актуальності п'єси і точно знайдених художніх засобів, які актуалізують виставу, театр має змогу впливати на публіку [8, с. 5].

Таким чином, задум, закладений художником-постановником, відіграє ключову роль у постановці. Адже, практика сучасного європейського музичного театру давно шукає не просто цікаву ілюстративну картинку до вистави, а такий світ для акторів, у якому їх спосіб існування буде гармонійний для жанру, стилістики та характеру конфлікту твору. І все це має бути розкрито в образному задумі.

Розглянемо питання сценографічної інтерпретації на прикладі постановок опери «Лісова пісня» видатного українського композитора Віталія Кирейка (1926–2016) за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки, здійснених у Львівському Оперному театрі та Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 1958 і 1999 рр. Суттєвим моментом дослідження стало живе спілкування з самим композитором протягом 2013–2016 рр., очевидцями, співпостановниками та акторами останньої версії «Лісової пісні», зокрема Наталією Ніколаїшин – виконавицею ролі Мавки, В'ячеславом Вітковським – хореографом-постановником вистави, Олексієм Гавришем – художником-постановником вистави, Петром Ільченком – українським режисером, очевидцем вистави.

У 1958 р. з успіхом пройшла Львівська прем'єра опери (диригент-постановник – Я. Вошак, режисер – Б. Тягно, художник – Ф. Нірод). Ролі виконували: Мавка – Н. Шевченко (пізніше – Л. Жилкіна), Лукаш – В. Кобржицький, Дядько Лев – П. Дума.

Того ж року відбулась і перша Київська прем'єра опери. Твір прозвучав на відкритті нової Оперної студії Київської держконсерваторії ім. П. І. Чайковського. Режисером вистави був О. Колодуб, диригентом – Я. Карасик, художником-постановником – Д. Кульбак. Д. Петриненко та Н. Ткаченко виконували партію Мавки, М. Раков – Лукаша, А. Мокренко – Перелесника, Л. Остапенко – Килини.

У постановці 1999 р. в Оперній Студії Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського диригентом виступив Л. Горбатенко, режисером – В. Курбанов, художником – О. Гавриш. Партії виконували: Мавка – Н. Ніколаїшин, Лукаш – Г. Кабка, Дядько Лев – Р. Смоляр, Килина – В. Войнарович, Перелесник – В. Мурга.

На основі особистого спілкування з композитором В. Кирейком та очевидцями вистави було з'ясовано, що новітня постановка опери викликала

великий резонанс завдяки своєму сценографічному рішенняю. На жаль, режисер-постановник даної прем'єри В. Курбанов пішов із життя в 2009 р., проте залишилися статті, що були історичними документами дослідження. За спогадами В. Курбанова, у своїй постановці він вирішив вдатися до експерименту: на практиці застосувати метод, який Л. Курбас називав формулою перетворення. На думку постановника, ця опера була благодатним матеріалом для цього, адже з самого початку вона задумана як видовище-феєрія, створене засобами образно-асоціативної мови.

Сценографічне рішення вистави було важливою театральною складовою у контексті пошуку постановників, адже вони, насамперед, прагнули до театального експерименту Леся Курбаса і його формули «перетворення», в якій візуальне рішення відіграло ключову позицію.

Постановка В. Курбанова суттєво відрізнялася від двох попередніх втілень опери-феєрії в 1958 р. Як стверджував режисер-постановник, дані втілення були реалістичними та ілюстративними. На сцені був справжній ліс, хата, муляжі корів. Для зображення пожежі з метою досягнення реалістичності використовували вентилятори та пудру замість диму. Костюмами, реквізитом, декораціями та сценічними рішеннями постановники намагалися досягти максимального натуралізму і втілити все, що існує в драматургії феєрії [4, с. 32]. Композитор Віталій Кирейко позитивно сприйняв дані втілення його опери.

Сценографом постановки В. Курбанова в 1999 р. виступив Олексій Гавриш, який втілює художні рішення вистави через образи. Візуальне рішення опери було символічним, що, до речі, за словами режисера, відбулося вперше на оперній сцені Києва і мало чіткий ідейний зміст: «конфлікт між людиною і природою відтворений в образній манері як наслідок втручання людини в природу» [4, с. 32].

За спогадами художника О. Гавриша, це була його перша вистава в Оперній студії: «Пропоноване постановником В. Курбановим рішення сценографії мало бути бюджетним. Головною ідеєю режисера було висвітлити у виставі певні екологічні проблеми – образно створити ліс. Спочатку він хотів відобразити його через металеві конструкції, можливо іржаві труби, з акцентувавши увагу на тому, що самого лісу вже немає. Але я придумав конструкцію зі спиляних дошок і обзелів. Самі дошки були скріплені між собою мотузками. Вони склалися, рухалися, підіймалися, створювали динаміку дії. На двох сітках був задник – розписана тканина, що створювала простір. Таким чином, створювався образ лісу. Образ хати вибудовувався за рахунок дощечок теж. В. Курбанов одразу прийняв цю ідею. На прем'єрі глядач гарно сприйняв постановку, проте сама опера йшла в репертуарі не дуже довго» [З особистої бесіди з О. Гавришем від 23.09.2017].

Творці вистави прагнули сконцентрувати всю увагу глядачів на дії, не відволікаючи й не розділяючи її на різні сценічні елементи і предмети декорацій. Тому сцена не мала жодної постійної декорації. Найголовнішим виразником дії у виставі мав бути актор – не тільки його сценічна гра та

пластика, а й енергетика, внутрішня наповненість актора-вокаліста. Постановники дотримались мінімалізму під час вибору декорацій та сконцентрувались на самих виконавцях-співаках, яких ретельно обирали на ролі.

На відміну від натуралістичного підходу до відтворення фантастичного світу в попередніх постановників вистави, в цьому втіленні було знайдено авторське рішення, що відрізнялося від задуму першоджерела. Потойбічний світ було змальовано через танок-пантоміму, що виконувався помічниками Диявола. Сам же Диявол був у фракку та з краваткою. У цей самий час, його вокальна партія звучала за кулісами.

Епізод пожежі балетмейстер вистави запропонував вирішити не зображенням реалістично вогню, а через танцювально-пластичний епізод. У цій сцені важливим було рішення костюмів, адже одяг акторів відтворював полум'я і освітлювався червоною гамою кольорів. Костюми до постановки створила Юлія Сталевська, учениця відомого українського художника-сценографа Данила Лідера.

Однією з характерних особливостей постановки, на думку режисера-постановника, був фінал вистави. Він вважав, що ні в поемі Лесі Українки, ні в опері В. Кирейка не було фінальної яскравої крапки. Тому постановники вирішили в фіналі вивести на сцену символ надії і життя – дитину, вдягну у стилізований національний одяг. Із таким образним, символічним баченням творці вистави підійшли до художнього рішення опери.

На жаль, не залишилося відеозаписів вистави, тому немає змоги власними силами оцінити виставу, але це можливо зробити, спираючись на відгуки постановників, мистецтвознавців, самого композитора та глядачів.

Щодо сценографічного рішення вистави, яке було так важливе для постановників, А. Терещенко писала: «В якійсь мірі, частково, подібне сценічне рішення заповнює відсутність декорацій... Дерев'яні дощечки, розвішані в просторі авансцени і намальовані на заднику, очевидно, покликані бути знаками, символами столітніх дубів, беріз, верби. Але вони так і залишилися лише знаками, нічого не говорячими ні розуму, ні серцю» [7].

Разом із тим, було позитивно оцінено роботу художника з костюмів – Ю. Сталевську. Їй вдалося створити яскраві костюми, які вдало підкреслювали пластичний малюнок персонажів твору, додавали емоційності дії.

Звертаючись до спогадів українського режисера П. Ільченка, який був слухачем-очевидцем постанови, процитуємо його: «На мою думку, вистава була близька до поетичного творчого задуму композитора і в основному рішенні не вступала в протиріччя з ним. Режисер намагався вирішити пластику, спосіб існування акторів, колористику. Постановник намагався з'єднати всі ці елементи в феєрію, яка перепліталася і мала ефект поєднуваності (поєднання музичної дії з виражальними засобами). Однак деякі сцени, наприклад, сцена пожежі, були вирішені дещо в оперетковому стилі – вогонь був зроблений з тканини. Цей момент був ілюстративно-декларативним. Бажалося б більш абстрактного, образного вирішення конфлікту. З хороших моментів – були

зайняті молоді виконавці, що надавало виставі «свіжості, енергетичності». Прем'єра була сприйнята добре, особливо молоддю. Емоційно видовище змогло передатися у глядацьку залу. Гарно сприйняли й музику композитора Віталія Кирейка. Вистава була яскрава за колористикою. Режисер намагався вийти саме з емоційного задуму композитора, не ілюструючи дію (окрім сцени пожежі). Велика увага була прикута до атмосферних речей, а не до глибинних процесів драми (наприклад, Мавки, яка потрапляла в реальне людське середовище, де розкривалась її драма, або ж Лукаша). А «Лісова пісня» – це саме тандем Мавки та Лукаша. Мені більше запам'ятались характерні ролі, такі як, наприклад, дядько Лев, його тоді виконував Роман Смоляр» [З особистої бесіди з П. Ільченком від 06.10.2017].

Цитуючи виконавиці головної партії, Мавки Н.Ніколаїшин, «це була подія Києва, не тільки консерваторії. Усім було цікаво подивитись на роботу Валерія Курбанова. Я вважаю, він зробив неперевершену постановку. Вистава була дуже цілісною, зі сміливими режисерськими рішеннями. Усе було доречно у виставі – режисерські знахідки, пластичне втілення В. Вітковського (на останній арії Мавки її голос лунав з-за куліс, а на сцені був танець Душі Мавки), вдалі та зручні костюми, спецефекти – дим та світло. Усе було, як у справжній казці, а це саме те, чого вимагав жанр твору» [З особистої бесіди з Н. Ніколаїшин від 10.03.2018].

Проте, за свідченнями самого композитора опери В. Кирейка, не дивлячись на позитивні відгуки в пресі [6], постановка 1999 р. є дещо примітивною [З особистої бесіди з композитором від 20.09.2015]. Композитор не сприйняв скорочень ансамблів та дуетів, а також інтерпретації деяких образів. Зокрема образ Лукаша, на його думку, видався легковажним, тема ж «роздвоєності його душі» не була розкрита, так як і глибокі драматичні переживання героя. Не дивлячись на виключно позитивні враження від виконавців і музичного рівня вистави, творець опери не сприйняв візуального рішення вистави, висловивши думку про бідне художнє оформлення. У даному випадку не відбувся такий процес роботи між композитором і постановником, який би задовольнив обох.

На думку театрального критика Г. Веселовської, «сценічне втілення опер у західноєвропейському театрі стає приводом для осмислення процесів сучасного буття, для збагачення художніх ландшафтів сьогодення. І зовсім іншу функцію – радше меморіальну, бере на себе оперна вистава в Україні, де постановники не стільки переймаються новими художніми ідеями, як прагнуть створити презентаційний мистецький продукт» [1].

Наукова новизна даної роботи в тому, що вперше досліджено роль сценографічного рішення вистави в контексті постановок опери-феєрії В. Д. Кирейка «Лісова пісня», охоплено проблеми інтерпретації опери в сучасному українському музичному театрі, опрацьовано архівні документи й історичні джерела, а також зібрано спогади співпостановників та очевидців вистав.

Висновки. Проаналізувавши проблеми сценічних втілень опери Віталія Кирейка «Лісова пісня» за однойменною драмою Лесі Українки, приходимо до висновку про необхідність переосмислення форми подачі музичних вистав сьогодення. Форма вистави зароджується з рішення сценографа, який своїм образним баченням формує художній кут зору на матеріал, який визначає стилістику, колористику вистави, світлове рішення для створення необхідної атмосфери та емоційного імпульсу сцен. Режисер та актори втілюють дію в просторі, створеному для них художником-постановником.

У результаті дослідження встановлено, що усі постановки опери Віталія Кирейка були професійні, яскраві та масштабні. Вони отримали широкий резонанс у пресі. Високий інтерес глядачів та театрознавців до вистави обґрунтовано літературним першоджерелом – драмою-феєрією Лесі Українки та високохудожнім музичним полотном композитора Віталія Кирейка. Доведено, що твори української музичної школи є актуальними та цікавими для сучасного глядача. У той же час, інтерпретації постановників кардинально відрізнялись одна від одної. Особливо це стосувалося сценографічної частини вистави, що є ключовим моментом у творчому рішенні.

Таким чином, необхідним фактором у встановленні контакту з публікою є сценографічне рішення вистави, адже художня стилістика, в якій вирішений твір – це обличчя і оболонка вистави.

Питання сценографії в українському оперному театрі є актуальним та важливим сьогодні. Воно потребує подальшого вивчення та дослідження.

Список використаних джерел

1. Веселовська Г. Велика прогулянка [Електронний ресурс] / Г. Веселовська // День. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/velika-progulyanka>. – Назва з екрану. – Дата доступу 10.12.2017.
2. Загайкевич М. Після сорокарічного забуття. Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на сцені оперної студії Національної музичної академії ім. П. Чайковського // Культура і життя. – 1999. – 11 грудня. – № 20/21.
3. Сценографія – створення ілюзії уявного простору [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://fiz-cultura.ucoz.ua/news/5_scenografija_stvorennja_ilju_ziji_ujavnogo_prostoru/2015-04-10-2372. – Назва з екрану. – Дата доступу 21.01.2018.
4. Курбанов В. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави / В. Б. Курбанов // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2009. – №3. – С.30–35.
5. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас. – Київ : Основи, 2001. – 917 с.
6. Ставиченко А. Драма з відкритим фіналом. [Електронний ресурс] // Тиждень. – 12 червня 2017 року. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Culture/194045/PrintView>. – Назва з екрану. – Дата доступу 17.01.2018.
7. Терещенко А. Нужен ли опере режиссер // Зеркало недели. – Київ, 1999. – 15 июня – Режим доступа : https://zn.ua/CULTURE/nuzhen_li_opere_rezhisser.html. – Загл. с екрана. – Дата доступа 01.09.2017.
8. Френкель М. А. Современная сценография. – Киев: Мистецтво, 1980. – 130 с.

References

1. Veselovska, H. (2003). 'A big walk', [online] Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/velika-progulyanka>> [Accessed 10 December 2017].
2. Zahaikivych, M. (1999). 'After 40 years of oblivion. Opera by V. Kyreiko „The Forest Song” on the stage of Petro Tchaikovsky National Music Academy'. *Kultura i zhyttia* [Culture and Life], no. 20/21.
3. 'Scenography – creating the illusion of an imaginary space', [online] Available at: : <http://fiz-cultura.ucoz.ua/news/5_scenografija_stvorennja_iljuziji_uja_vnogo_prostoru/2015-04-10-2372> [Accessed 21 January 2018].
4. Kurbanov, V. (2009). Traditionalism and problems of interpretation of the opera performance. *Chasopys Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Chronicle Of Petro Tchaikovsky National Music Academy Of Ukraine], no. 3, pp. 30–35.
5. Kurbas, L. (2001). *Philosophy of theatre*. Kyiv: Osnovy.
6. Stavychenko, A. (2017). 'Drama with an open end'. *Internet Journal Tyzhden* [The Week], [online] Available at: <<http://tyzhden.ua/Culture/194045/PrintView>> [Accessed 17 February 2018].
7. Tereshchenko, A. (1999). 'Does the theatre need the director?', *The Mirror of the Week*, [online] Available at: <https://zn.ua/CULTURE/nuzhen_li_opere_rezhisser.html> [Accessed at 1 September 2017].
8. Frenkel, M. (1980). *Contemporary scenography*. Kyiv: Mystetstvo.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82(477)“195/199”

Вакуленко Олеся Михайлівна
доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
vakusia@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВАХ

Мета дослідження. Дослідити особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах у контексті жанрової специфіки постановок; проаналізувати етапи становлення, розвитку та утвердження хореографічних постановок як невід’ємної частини сценічного дійства вистави, що сприяють розкриттю режисерського бачення твору. **Методи дослідження** складають: теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанрово-стильовими принципами музично-драматичних вистав та специфікою сценічної бальної хореографії); історично-порівняльний метод (для визначення спільних та відмінних рис у хореографічних постановках сценічної бальної хореографії на сценах музично-драматичних театрів у контексті становлення та розвитку театрального мистецтва). **Наукова новизна** статті полягає в розгляді особливостей сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах як невід’ємної частини сценічного дійства в контексті жанрової специфіки постановок. **Висновки.** Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід’ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п’єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Ключові слова: бальна хореографія, музично-драматичні вистави, хореографія, балетмейстер, оперета, постановка.

*Вакуленко Олеся Михайлівна, доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Особенности сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях

Цель исследования. Исследовать особенности сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях в контексте жанровой спецификой постановок; проанализировать этапы становления, развития и утверждения хореографических постановок как неотъемлемой части сценического действия представления, способствующие раскрытию

режиссерского видения произведения. **Методы исследования** составляют: теоретический метод моделирования (для построения аналогий между жанрово-стилевыми принципами музыкально-драматических спектаклей и спецификой сценической бальной хореографии) историко-сравнительный метод (для определения общих и отличительных черт в хореографических постановках сценической бальной хореографии на сценах музыкально-драматических театров в контексте становления и развития театрального искусства). **Научная новизна** статьи заключается в рассмотрении особенностей сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях как неотъемлемой части сценического действия в контексте жанровой специфики постановок. **Выводы.** Сценическая бальная хореография на протяжении многих веков является неотъемлемой частью музыкально-драматических спектаклей дополняя драматическое действие, помогая раскрыть идею пьесы, характеры и психологию действующих лиц, погружая зрителя в соответствующую эпоху, подчеркивая время и место действия, комический или драматический подтекст, поддерживая ритм спектакля и т.д.

Ключевые слова: бальная хореография, музыкально-драматические спектакли, хореография, балетмейстер, оперетта, постановка.

Vakulenko Olesia, Associate Professor at the Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays

The purpose of the article is to study the peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays in the context of genre specificity of productions; to analyze the stages of formation, development and establishment of choreographic productions as an integral part of onstage performance of theatrical plays, which contribute to the disclosure of the director's vision of the work. **The research methodology** consisted in the method of theoretical modeling (to draw analogies between the genre-style principles of musical-dramatic performances and the specificity of theatrical ballroom choreography); the historical-comparative method (to define common and distinctive features in choreographic productions of theatrical ballroom choreography on the stages of musical drama theaters in the context of formation and development of theatrical art). **The scientific novelty of the work** lies in the attempt to consider the peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays as an integral part of onstage performance in the context of genre specificity of productions. **Conclusions.** Theatrical ballroom choreography has been an integral part of onstage performance of musical-dramatic plays for many centuries, accompanying the dramatic performance, helping to uncover the idea of the play, characters and the psychology of actors, immersing the viewer in a corresponding era, emphasizing the time and setting, comic or dramatic implication, supporting the rhythm of the play, etc.

Key words: ballroom choreography, musical-dramatic plays, choreography, ballet-master, operetta, production.

Вступ. Процес становлення та розвитку танцю в музично-драматичному театрі має багатовікову історію і на кожному етапі характеризувався використанням відповідних засобів хореографічної культури та увиразненням ознак. Культурологічне дослідження специфіки хореографічних постановок у музично-драматичних виставах в історичній ретроспективі зумовлено необхідністю систематизації існуючої інформації та залучення до наукового обігу нових фактів.

Аналіз публікацій. Питання організації танцювальних рішень на сценах музично-драматичних театрів знайшли відображення в працях радянських науковців: Р. Захарова, Е. Мея, Р. Немчинської, Г. Морозової, Б. Голубовського, В. Панферова та ін., а на сучасному етапі проаналізовано вітчизняними дослідниками. Наприклад, О. Касьянова («Танець у музично-драматичному театрі», 2011) розглядає генезу танцю у контексті музично-драматичного танцю, ускладнення хореографічної складової драматургії та зростання ролі танцю в сучасних творах; Л. Волошина («Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті», 2012), досліджуючи поєднання музики і хореографії у світовому культурному процесі, аналізує окремі аспекти хореографічних постановок на сценах театрів у мистецькому історичному контексті. Проте, особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах, у контексті жанрової специфіки постановок й досі лишаються не достатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження. Дослідити особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах у контексті жанрової специфіки постановок; проаналізувати етапи становлення, розвитку та утвердження хореографічних постановок як невід'ємної частини сценічного дійства вистави, що сприяють розкриттю режисерського бачення твору.

Виклад основного матеріалу. Хореографічні постановки в музично-драматичних виставах мають свою специфіку. Робота хореографа під час постановки музично-драматичних вистав суттєво відрізняється від роботи балетмейстерів. Якщо при постановці балету хореограф виступає автором хореографічних сцен, танців, системи рухів у просторі сцени, визначає сценографію вистави, костюми та грим, тобто є режисером-постановником балетної вистави, то під час постановки музично-драматичної вистави робота хореографа цілком залежить від режисерського бачення твору, оскільки основою постановки є текст. В основі будь-якої постановки закладена ідея, яка сформована драматургом, для розкриття якої режисер, сформувавши власне бачення, залучає такі засоби виразності як музика, хореографія, живопис та ін., які взаємодіють і стають частиною сценічного тексту, адже театральне мистецтво – синтез різноманітних елементів інших галузей художньої творчості.

Особливістю сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах є постановка певних стилів танців та рухів танцюристів, які допомагають втіленню режисерського бачення твору. Характерними для музично-драматичних вистав є хореографічне оформлення окремих сцен,

хореографічні вставні номери, характеристика окремих персонажів засобами хореографічного мистецтва, масові хореографічні композиції як завершення окремих сцен або кульмінація вистави.

На відміну від танцю, в балетних та оперних постановках, танець у музично-драматичному театрі має власні, принципово відмінні завдання, які пов'язані зі специфікою та змістом драматичної постановки.

Мета і завдання постановок бальних танців у драматичних виставах пов'язані зі специфікою та змістом постановки – вони існують не в якості основної форми сценічного втілення, а як один із засобів розкриття режисерського бачення ідеї вистави та образів персонажів.

Варто зазначити, що процес становлення та розвитку танцю в музично-драматичному театрі має багатовікову історію і на кожному етапі характеризувався засобами хореографічної культури та увиразненням ознак відповідно до епохи.

Так, наприклад, в епоху середньовіччя (XIII ст.), мандрівні жонглери включали до своїх постановок хореографічні композиції переважно народно-побутових жанрів, зберігаючи в них традиції античного мистецтва танцю й пантоміми.

Використання хореографічних номерів у постановках музично-драматичних вистав спостерігаємо вже з перших відомих нам середньовічних п'єс основоположника світської драматургії, французького трувера Адама де Ла-Аля. Саме в п'єсі «Гра про Робена і Маріон» (1283 р.), в якій розігрується один з весняних обрядів, в постановці розкривають поетичний сюжет про вірне кохання засобами поєднання віршованих діалогів з 28-ма піснями хороводно-танцювального характеру [3, с. 67].

У добу Відродження в Італії в палацах вельмож влаштовувалися театральні вистави з піснями і танцями, інтермедійного типу. Аматорські побутові танці подібних розкішних видовищ з часом почали набувати професійного характеру, і вже в XIV–XV ст., у процесі театралізації танцю, перші професійні танцмейстери сформували бальний та придворний танець на основі народного. Протягом XV ст. матеріалом для комедійних танцювальних сцен стали танці акторів італійської комедії.

Окрім інтермедійних видовищних постановок, поширення в добу Відродження набули маскаради (танці в масках) та карнавальні ходи, найпомпезнішими з яких були постановки за міфологічними сюжетами з майстерними декораціями, так звані тріумфи. Під час балів та лицарських турнірів, які проходили в феодальних замках і супроводжувалися театральними сценками, переважно за мотивами лицарської куртуазної поезії (Англія, Франція) або на античні сюжети (Італія) у поєднанні з музично-хореографічними номерами, сформувався так званий придворний музично-хореографічний театр.

Наприкінці XVI ст. в Італії, з театральних вистав, переважно пантомім на міфологічні сюжети, виникає новий жанр театального мистецтва, який синтезує музику, хореографію, поезію та драму – опера. Засновником нового

жанру став Дж. Каччіні, який належав до італійського гуртка музикантів та поетів – Флорентійська камерата. Саме він започаткував нову художню форму сольного співу, створивши у 1590 р. монодраму в речитативному стилі «Combattimento d'Appoline col serpente»? на слова Дж. Барді та музичну драму «Дафна» у співпраці з Я. Пері на слова О. Рінуччі (1594 р.), виконану у Флоренції під час карнавалу 1597 р., яка, на думку багатьох музикознавців, і стала першою в світі оперою. Інші ж дослідники вважають першою оперою твір Я. Пері та Дж. Каччі – «Еврідіка» (1600 р.) [4, с. 54]. Варто зазначити, що хореографічні постановки в перших операх мали характер дивертисменту і не були пов'язані з сюжетом твору.

Зі створенням перших публічних театрів поширення набули інтермедії – невеличкі драматичні твори переважно розважального характеру, які виконували між актами вистави чи опери. Видозмінюючись, інтермедії, на зламі XV–XVI ст. перетворилися на інтерлюдії – жанр англійської комедійної драми, яка стала самостійним драматичним твором з музичними і танцювальними номерами. Найвідоміші п'єси цього жанру створив Дж. Хейвуд у XVI ст. («Продавець індульгенцій та чернець», «Чотири П», «Джоан, його дружина Тіб і священник сер Джан»). В Італії інтермедії, під впливом комедії дель арте, також перетворилися на самостійні вистави, відомі як опера-буффа чи комічна опера, засновником якої вважається Дж. Б. Перголезі [8, с. 35] – італійський композитор, скрипаль і органіст. Одним із найвдаліших його творів є опера «Служниця-пані», написана в 1733 р., яка користувалася такою популярністю, що лібрето з неї співали на вулицях італійських міст.

Варто зазначити, що режисери-постановники протягом вже кількох століть звертаються до інсценізації даної комедійної опери. Так, наприклад, у листопаді 2016 р., в рамках спільного українсько-італійського мистецького проекту в Національній опері України відбулася прем'єра одноактної опери «Служниця-пані» у постановці Т. Трунової, режисера київського Театру драми і комедії. Балетмейстер-постановник вистави В. Яременко, напрочуд неординарно підійшов до постановки хореографічних партій – декорації, стилізовані під старовинні гобелени, у виконанні художника С. Петровського, які оживали перед глядачами завдяки його хореографічним рішенням. Відтак танцювальні дивертисменти виконували танцюристи в образах пасторальних персонажів – оленів, ягничок, пташок.

Театралізація танців призвела до появи наприкінці XVI ст. балету, але спочатку не у вигляді окремої вистави, а танцювального епізоду для передачі певного настрою. 15 жовтня 1581 р. в Парижі відбувся показ першої балетної вистави «Комедійний балет Королеви» («Цирцея») у постановці італійського балетмейстера Б. де Божуайє. Грандіозне театральне дійство було присвячено урочистостям з приводу весілля сестри королеви Франції Луїзи Лотарингської – Маргарити і вперше поєднувало в єдиний сюжет, взятий із «Одісеї» Гомера, хореографію, спів та декламацію, тобто драматичні епізоди. Композиторами постановки був Л. де Больо та Ж. Сальмон, сценаристом – Ла Шене [1]. Партії Цирцеї, Юпітера, Меркурія, наяд та сатирів виконували члени королівської

родини та придворні. Варто зазначити, що назва «комедійний» використовувалося в ті часи в значенні «драматичний».

Подальший розвиток балету, у вигляді балетів-маскарадів, помпезних мелодраматичних балетів на лицарські та фантастичні сюжети, в яких хореографічні епізоди переходили у вокальні партії та декламацію віршів, що сприяло залученню професійних акторів, отримав, на думку А. Прюньра три форми: балети-маскаради (1600–1610), мелодраматичні балети (1610–1621 рр. «Балет Альсіни», «Тріумф Мінерви», «Звільнення Рено», «Пригоди Танкреда») та балети à l'entrées (1621–1650) і набуває у Франції особливого значення за часів короля Людовіка XIV, який активно брав участь у постановках (6 ролей в балеті «Весілля Фетіди і Пелея» Тореллі (1657 р.), роль Сонця в «Балеті ночі» (1653 р.) Ж.-Б. Люллі. У 1640-х рр. антре французького придворного балету органічно поєдналися з дією італійської опери в єдиний сюжетний розвиток, що призводить до появи нового жанру – драматичного балету.

З метою збереження і розвитку танцювальних традицій він заснував у 1661 р. при Луврі Королівську Академію танцю – першу в світі балетну школу, якою керував Ж.-Б. Люллі, італійський хореограф та композитор, а директором був П. Бошан, який створив саму термінологію танцю – найперші згадки позиції ніг у хореографії зустрічаються саме в його роботах.

1661 р. у Франції відбулася постановка п'єси «Нестерпні» Ж.-Б. Мольєра, що ознаменувало перехід до нового жанру балетних вистав – поєднання музичних і хореографічних номерів з комедією. Мольєр драматизував вокальні речитативи і танець, який потрапляє до обставин комедійної дії, відтак вони сприяли ритмізації дії, впливали на темп сцен та побудову діалогів у виставах «Любов-цілителька», «Пан де Пурсоньяк», «Гаданий хворий», «Міщанин-шляхтич».

У 1660-х рр. відбулися відомі постановки балетів вперше лише за участю професійних акторів – трупи Мольєра – балет-карусель (1662 р.) – театральнo-живописний кінний турнір та «Чарівний острів» (1664 р.) з кінними каруселями, балетними і драматичними виставами та лицарськими іграми.

Варто зазначити, що Ж.-Б. Люллі, чудово орієнтуючись в хореографії, писав музику для балетів спираючись на відповідні до фізичних рухів музичні фрази, і в співпраці з драматургом Мольєром, взявши за основу італійський театральний стиль (комедія мистецтва) та хореографом П. Бошаном, який займався постановками танцювальної взаємодії під драматичними частинами вистави створили новий французький комедійний балет. Саме з комедії «Міщанин-шляхтич» (1670 р.) виникають марші та контрмарші на сцені, поставлені балетмейстером Р.-О. Фейє [2, с. 160].

У 1669 р., після офіційного визнання опери як виду мистецтва Людовіком XIV, композитор Р. Камбер та поет П. Перрен отримали королівський патент на організацію постійного оперного театру в Парижі. Відтак, у палаці Гарньє було засновано театр Королівської академії музики (нині відомий як Опера Граньє – найвідоміший театр опери і балету в світі), який в 1671 р., після об'єднання з Королівською академією танцю було

переформовано на Королівську академію музики й танцю і розпочав роботу 3 березня того ж року постановкою музичної трагедії «Помона» Р. Камбера та П. Перрена. Балетмейстером театру було призначено П. Бошана, під керівництвом якого була сформована балетна трупа, у складі якої, до 1681 р., були лише чоловіки.

На основі попередніх оперно-балетних вистав, у 1672 р. Б. Люллі, реформувавши балетну музику, приділивши увагу нюансам композиції, розвинувши симфонію, дуети та ансамблі, будуючи сцени вистави відповідно до законів драми і роблячи акцент на фіналі твору, створив новий жанр – французької героїчної опери, першою з яких була поставлена опера «Святкування Амура і Вакха» (лібрето Кіно, декоратор Вігарані, художник Берен) [2, с. 168].

З 1681 р., після постановки балету «Тріумф любові» (композитор Б. Люллі, вірші Бенсерад) на сцені міського театру, в якому вперше брали участь професійні танцюристки, розпочався новий етап у театральнo-хореографічному мистецтві.

У 1680 р., декретом короля Людовіка XIV в палаці Пале-Рояль, у якому протягом 1661–1673 рр. виступала трупа Мольєра, було засновано французький Театр (Комеді Франсез). Оскільки після смерті Мольєра в Парижі діяло два театри – власне, мольєрівський «Готель Генеро» та конкуруючий з ним «Бургундський готель», у репертуарі якого були трагедії, королівським декретом колективи театрів об'єднали в єдину трупу, яка 25 серпня того ж року відкрила новостворений театр [6, с. 304–305].

Проте, варто зазначити, що з середини XVII – на початку XVIII ст., завдяки орієнтації глядачів на комедії з життя простих людей, великим попитом почали користуватися ярмаркові та бульварні театри, які склали конкуренцію привілейованим театральним колективам, а відтак не мали ніяких офіційних прав і переслідувалися владою. Найвідоміші серед них були трупи братів Алар та М. Фондербека, яка складалася з 24 канатних танцюристів, які доповнювали виступи невеличкими драматичними сценками. Саме ця трупа у 1679 р. отримала від міністра Кольбера дозвіл супроводжувати вистави співами, діалогом та танцями, проте з обмеженням – актори при цьому мали виступати лише на канаті (вистава «Сили кохання і чарівництва»). Після заснування в 1680 р. театру Комеді Франсез, ярмаркові трупи втратили будь-які привілеї – усі ярмаркові видовища, які використовували в своїх виставах елементи сценічного дійства та діалогів було ліквідовано. Проте, вже в 1697 р., закриття театру Італійської комедії, сприяло посиленню активності нових труп ярмаркових театрів – братів Алар, Фондербека, Бертрана, Доле та Кольбіша. Відтепер вони виступали не в балаганах, а в справжніх спеціально облаштованих приміщеннях, причому рівень вистав з 1698 р. був настільки високим, що колектив Комеді Франсез, угледівши в них серйозних конкурентів звернулися до уряду за новими санкціями – на сцені дозволялося говорити, танцювати і співати виключно акторам королівських театрів, заборонялися постановки класичних комедій та трагедій.

У 1708 р. трупа братів Алар викупили у Паризької Опери право використовувати у власних постановках танці, спів та декорації [10, с. 51]. Інша ж трупа – Бертрана і Доле винайшли новий жанр пантоміми-пародії. Проте новий указ 1710 р. знову анулював усі попередні – ярмарковим трупам заборонялося ставити взагалі будь-які п'єси, що призвело до появи так званих «п'єс і написах». Текст п'єси був написаний на плакатах, які актори носили в правому кармані, дістаючи по ходу вистави і демонструючи глядачам, з часом текст було замінено на римовані куплети, які співала сама публіка на популярні мотиви, актори ж показували під співи пантоміму («Арлекін, король Серендіба» А. Лесажа (1713 р.).

Комедійний репертуар цих театрів, у виставах яких з легкої руки драматурга А. Лесажа провідною тематикою було протиставлення низьких та високих жанрів, на контрастах старовинних народних гротескних танців з придворними бальними танцями, призвів з часом до виникнення жанру музичної комедії. Саме він викупив у 1714 р. в Академії музики право співати на сцені куплети, започаткувавши жанр комедії-водивіля («Кульгавий біс» (1707 р.), «Телемаха» (1715 р.), «Похорон ярмарку» (1718 р.), «Сварка театрів» (1718 р.), «Пасок Венери» (1715 р.) «П'єро-Ромул, або Ввічливий викрадач» (1722 р.) та ін. композитора Ж. Жильє та драматурга А. Лесажа).

Хореографічні сцени, відповідно до стилістичних особливостей комічної опери 1720–1750-х рр. мають повчально-розв'язальний характер і підкреслюють щасливу розв'язку дії дивертисментом у фіналі. Найвідомішим драматургом, який після Лесажа створював пародійні комедії-водевілі та комедії з арієтами був Ш.-С. Фавар, п'єси якого користувалися неабиякою популярністю після постановки «Шукачка розуму» у 1741 р. театрами на Сен-Жерменському та Сен-Лоранському ярмарках. Сюжет його комедій було побудовано на любовних переживаннях кавалерів і дам, а для посилення гротескного звучання автор залучав дійових осіб з селян, які говорили просто народною мовою [7, с. 87]. варто зазначити, що Фавар, із затвердженням комічної опери в другій половині 1750-х рр. став офіційним лібретистом.

З популяризацією комедії в арієтах, у 1750-х рр. широкого використання набули хореографічні елементи у виставах, такі як арієти в танцювальних рухах, розспівані танці тощо, а вже наприкінці XVIII ст., внаслідок балетної реформи Ж.-Ж. Новера, члена Французької королівської академії танців, хореографічні постановки бальних танців залучалися для характеристики персонажів комічних опер. Внесок Ж.-Ж. Новера у розвиток хореографічного мистецтва важко переоцінити, адже балетмейстер, осмисливши весь попередній балетний досвід і охопивши всі аспекти сучасного йому танцю, розробивши теоретичні завдання пантоміми, збагатив балет новими елементами, які зробили можливим самостійне ведення сюжетної лінії, сприяв підвищенню виразності балету і розуміння його в публіки, вимагаючи відмінити театральні маски для танцюристів, намагався якнайдалі відійти від балету як від вичурного танцю. У його «Листах про танці» читаємо: «Театр не терпить нічого лишнього, поєтому необходимо изгонять со сцены решительно все, что может ослабить интерес,

и выпускать на неё ровно столько персонажей, сколько требуется для исполнения данной драмы. ... Композиторы, в большинстве своем, все ещё, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией «пробегал» м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаконы и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплуа и благородной фигуре. Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре...» [11, с. 98].

Завдяки реформі Новера, головним виражальним засобом балетів була пантоміма, адже до того часу, практично до середини XVIII ст., актори балету виходили на сцену в масках. На його погляд, міміка повинна підкорятися танцям, відтворюючи закладену в нього драматичну думку.

Приклад нового підходу в постановці бальної хореографії знаходимо в трьохактній комічній опері «Ричард – Левине серце» композитора А. Греті (лібрето М. Седена), прем'єра якої відбулася 21 жовтня 1784 р. в паризькому Театрі італійської комедії, і яка вважається однією з найкращих французьких комічних опер. Сюжет твору базується на легенді про перебування англійського короля Ричарда I в австрійському полоні і його спасіння трубадуром Блонделем. Варто зазначити, що дана комічна опера вирізняється незвичайним поєднанням пісень та танців у народному стилі з великими аріями героїчного характеру, які збагачені тонкими психологічними епізодами і замальовками природи та військового побуту. Хореографія вистави вирізнялася сюїтами танців, в яких зустрічаються контрданс та швидкий вальс, який на той час тільки зароджувався.

Варто відзначити незвичайний підхід до постановки бальної хореографії в інсценізаціях даної опери в Малому театрі в Петербурзі, у 1815 р. та в 2013 р. В. Висоцьким, балетмейстер Н. Курічьева в Петербургському Палаці княгині З. Юсупової.

Під впливом епохи Романтизму, хореографічні постановки були вже невід'ємною частиною вистав, а кадрилі, контрданси, котильони та ін. танці широко використовуються в опереткових постановках задля характеристики персонажів («Фра Дияволо» Д. Обера, «Нюрберзька лялька» А. Адана тощо).

Одним із засновників класичної оперети вважається Ж. Оффенбах – французький композитор, автор понад 100 оперет, найвідоміші з яких «Орфей у пеклі» (1858, 2-а ред. 1874), «Міст Зітхань», «Прекрасна Єлена» (1864), «Синя Борода», «Паризьке життя» (1866), «Перікола» (1868), «Розбійники» (1869), власник театру Буф Парізьєн [16, с. 93]. Варто зазначити, саме наприкінці 1860-х – на початку 1870-х рр. відбувається переосмислення хореографічних номерів в оперетах, змінюється їх смислове навантаження – відтак велике значення надається ефектним танцям жіночих балетних ансамблів у яскравих сценічних костюмах, як вставним сценкам та дивертисментам.

Саме постановки оперет у XIX ст. сприяли еволюції хореографічних постановок у виставах, популяризації канкану, польки та інших салонних

танців, які слугували засобом відтворення атмосфери Паризьких бульварів та розкривали алегоричні образи оффенбахівських олімпійських богів.

Серед найвизначніших постановок оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, з яскравими і незвичайними хореографічними рішеннями можна назвати постановки Петербургської імператорської трупи на сцені Александринського театру (1865 р., режисер О. Яблочкін), Московської імператорської трупи на сцені Большого театру (1865 р., у перекладі В. Олександрова), Московської оперети (2012 р., лібретто А. Кортнев, режиссер А. Чевик, балетмейстер І. Корнеева, художник В. Ареф'єв).

Цікава постпомерністична хореографічна постановка «Орфея у пеклі» (за редакцією Л. Пеллііз) була втілена в 1977 р. в ліонській Опері, балетмейстером Д. Бауеном, який трактував пластично-хореографічні сцени застосувавши засоби пародії та бруталного фарсу.

Набуток французького опереткового мистецтва складають також твори Е. Одрана («Маскота»), Ш. Лекока («Дочка мадам Анго», «Зелений острів», «Жирофле-Жирофля», «Камарго») та Р. Планкета («Корневільські дзвони»).

В Австрії, а новою столицею оперети після Парижу стає Відень, творчість композиторів базувалася на зінгшпілі в поєднанні з побутовою музикою. Варто зауважити, що саме в цей період, до середини ХІХ ст. формується стиль танцювальної віденської музики, а саме віденського вальсу, форму якого в обробленому й удосконаленому вигляді пропагують австрійські композитори. Саме у віденській опері основою жанру стає танець.

Засновниками віденської оперети вважаються К. Мільоккер («Бідний студент», «Гаспарон», «Віце-адмірал», «Бідний іонафан») та Зуппе, найвідомішими творами якого є оперети «Десять наречених і ні одного нареченого», «Фатініца», «Донья Жуаніта», «Бокаччо». Саме в опереті «Бокаччо» композитор органічно поєднав італійський досвід із віденськими інтонаціями, музичними темпами та ритмами вальсів.

Проте, звичайно, найповніше віденське опереткове мистецтво розкривається у творчості Й. Штрауса, який оновлює музичну драматургію оперети різноманітними інтерпретаціями польки, мазурки, чардаша, галопу, маршу і, звичайно, віденського вальсу. Його оперета «Летюча миша», написана в жанрі комедії звичай, є зразком нової австрійської опереткової школи, а вже в наступному творі – «Ніч у Венеції», композитор розвиває традиції танцювальності – домінуючими в опереті є вальси «Лагуни», «Карнавал» та мелодія баркароли.

Варто зазначити, що саме оперета «Летюча миша» Й. Штрауса є однією з найцікавіших творів у сфері хореографічної постановки. Досить незвичне вирішення розкриття сценічних образів засобами танців запропонував балетмейстер О. Сурков у інсценізації вистави в Московській опереті (режисер Г. Анісімов, лібрето М. Вольпін та М. Ердман, художник В. Левенталь), поставлений в 1974 р. до 100-річчя появи цієї оперети. Варто зазначити, що ця постановка виявилася настільки вдалою, що в 2014 р. трупа театру (режисер

Т. Константинова, балетмейстер Б. Барановський, художник В. Ареф'єв) вдалася до повноцінного відновлення вистави.

З розвитком віденської опери, якій вже у 1880-х рр. стали притаманні елементи симфонізації й тяжіння до монументальних оперних форм, змінюється і ставлення до драматургії хореографічних сцен при постановці, які стають максимально наближеними до сюжету твору. Найкращим прикладом такої мистецької трансформації є оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, прем'єра якої відбулася 24 жовтня 1885 р. у віденському театрі «Ан дер Він». Оперета, створена за повістю «Саффі», угорського письменника М. Йокая, насамперед, планувалася композитором як опера – звідси і серйозний сюжет, на противагу звичним оперетковим легким, веселим інтригам, і поступовий розвиток дії, і поєднання окремих музичних номерів у наскрізних епізодах за допомогою речитативів та мелодрам, особливо у фіналах дій. Основою вистави є стихія пісенності, ритми польки, вальсу, марша, чардаша, угорські та циганські мелодії з характерними для них ритмами, які майстерно розкривалися в постановках хореографічних номерів.

Новий підхід у написанні оперет та ролі хореографії в постановках започатковують композитори «неовіденської» школи – Ф. Легар («Весела вдова», 1905 р.) та фундатор угорської оперети І. Кальман («Осінні маневри» (1908 р.), «Солдат у відпустці» (1910 р.), «Циган-прем'єр» (1912 р.) та ін., які урізноманітнюють форми вальсу, розширюють сферу його драматургічного використання – відтак хореографічні постановки слугують розкриттю характерів та станів душі персонажів [9, с. 85–87].

17 листопада 1915 р. відбулася прем'єра оперети «Сільва» І. Кальмана (лібрето Л. Штайна та Б. Єнбаха «Хай славиться любов!»), яка визнана однією з найкращих оперет за всі часи. Серед найвідоміших і найпопулярніших оперет композитора, які присутні в репертуарах багатьох музично-драматичних театрів та театрів оперети є «Баядера» (1921 р.), «Маріца» (1924 р.), «Принцеса цирку» (1926 р.), та вистава за романом А. Мюрже «Фіалка Монмартру».

Варто зазначити, що в опереті «Баядера», окрім традиційних ритмів чардашів та віденського вальсу, І. Кальман привносить нові ритми – шиммі та фокстроту. Взагалі, для творчості саме композиторів неовіденської школи є характерним звернення до популярних американських танців (фокстрот, чарльстон, танго, кек-уок, матчиш, шиммі), що призвело до включення у постановки оперет обов'язкових хореографічних сцен балету разом з персонажами та хором у фіналах вистав.

У сучасних поставках оперет І. Кальмана (режисер С. Сміян, балетмейстер О. Сегаль) на сцені Київського національного академічного театру оперети, танець застосовується в якості дійового засобу розкриття характерів героїв («Баядерка»), супроводу співу (полька-фокстрот в дуеті Стасі і Бонні в «Сільві»), як демонстрація стилю життя (Карамболіна в «Фіалці Монмартру») та самостійних хореографічних сцен (фінал «Фіалки Монмартру»).

Проте, вже на початку ХХ ст. в країнах Європи цей жанр потроху занепадає і на зміну йому приходять фарси, естрадні огляди та вистави мюзикольного типу [15, с. 11].

У Росії, наприкінці ХІХ ст. розпочинається процес становлення опереткового жанру, для якого характерними були, насамперед, акцентція на легкості та розважальності постановок. Постановка оперети «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, здійснена режисером О. Яблочкіним на сцені Олександрійського театру у 1868 р., з «королевою канкана» В. Лядовою у головній ролі, користувалася шаленою популярністю (42 вистави лише за перший сезон). З того часу і на наступні 6 років Петербурзька імператорська драма перетворилася на «справжній театр оперети, якщо оцінювати цей етап з точки зору репертуарного насичення» [14, с. 236] – на сцені Олександрійського театру протягом 1864–1874 рр. оперети Ж. Оффенбаха в перекладах російських письменників були поставлені 445 разів [12, с. 4]. Характерними при постановках оперет у Росії було превалювання ефектного оформлення масових пісенно-танцювальних сцен і фіналів, постановка численних балетних ансамблів та велика кількість гротескно-танцювальних сцен. Саме надмірна танцювальність російських оперет та нагромадження дивертисментних номерів, на думку М. Янковського [15, с. 104–139], призвели до втрати сюжетної основи і призупинили розвиток драматургії, на відміну від розвитку професійних хореографічних якостей артистів, адже танець у постановках, розкриваючи образи та відзеркалюючи всі події вистави інколи навіть переважають діалоги та співи.

Власна ж опереточна школа, засновниками якої стали І. Дунаєвський («І нашим і вашим» (1924 р.), «Кар'єрна прем'єра» (1925 р.), «Женихи» (1927 р.) та М. Стрельников («Холопка» (1929 р.), «Чайхана в горах» (1930 р.), почала формуватися в СРСР у 20–30-х рр. ХХ ст.

Улітку 1929 р. в Україні розпочав роботу Перший український державний театр музичної комедії, створений на базі театру Ф. Таганського та частини молодих акторів і режисерів театру «Березіль» прем'єрою оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха в досить незвичному, під впливом школи Л. Курбаса, експериментальному, істотно переробленому варіанті. Лібрето було фактично наново переписано Остапом Вишнею, який додав діалоги та інтермедії, підсиливши зміст твору. Музичну редакцію оперети здійснив Ю. Мейтус. Режисер Б. Балабан, у співпраці з диригентом Б. Крижанівським, художниками П. Горілим, С. Йоффе, М. Петренком, Б. Чернишовим, О. Щегловим та хореографом В. Верховинцевим створив постановку, яка практично заперечувала всі канони класичної нововіденської оперети, доповнивши традиційні прийоми новими пластичними, танцювальними та сценографічними засобами виразності, підсиливши виставу пантомімою, ексцентрикою, типовими цирковими трюками [12, с. 289].

Особливості постановки бальної хореографії в опереткових виставах, зумовлені самим жанром, для якого характерна стрімкість дії в комічному або авантюрному сюжеті, і мають певні характерні ознаки. Оскільки дані вистави належать до легкого, розважального жанру, то на відміну від опери, якій

властиві складні вокальні й музичні партії, опереткові вистави тяжіють до куполетно-пісенних арій, дуетів та навіть хорового супроводу, а кожна дія неодмінно закінчується хореографічними постановками, які розробляються окремо для акторів і кордебалету на другому плані сцени.

Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід'ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п'єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Наукова новизна статті полягає в розгляді особливостей сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах як невід'ємної частини сценічного дійства в контексті жанрової специфіки постановок.

Висновки. Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід'ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п'єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Список використаних джерел

1. Балет : енциклопедія / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. : ил.
2. Гвоздев О. О. З історії театру і драми / О. О. Гвоздев. – Львів, 2008. – 200 с.
3. Грекова-Дашковская О. П. Старые мастера оперетты / О. П. Грекова-Дашковская. – Москва : Искусство, 1990. – 286 с.
4. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів / О. В. Єрошенко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтва. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 15. – С. 49–56.
5. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. – Москва : Знание, 1967. – 80 с.
6. История зарубежного театра. Театр Западной Европы / под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. – Москва : Просвещение, 1971. – 360 с.
7. Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр / Т. Я. Карская. – Ленинград-Москва : Искусство, 1948. – 232 с.
8. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века: монография / Т. С. Крунтяева. – Ленинград : Музыка, 1981. – 167 с.
9. Кудинова Г. От водевиля до мюзикла / Г. Кудинова. – Москва : Сов. композитор, 1982. – 176 с.
10. Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Ж. Монгретьен ; пер с фр., авт. коммент. Е. В. Колодочкина. – Москва : Молодая гвардия, 2008. – 267 с.
11. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр ; пер. А. А. Гвоздевой. – Ленинград : Academia, 1927. – 316 с.

12. Плющевский-Плющик Я. А. Письма о русской оперетте / Я. А. Плющевский-Плющик // Театральный мирок. – 1892. – № 27.
13. Сердюк О. В. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. – Харків : Основа, 2002. – 400 с.
14. Янковский М. О. Оперетта / М. О. Янковский. – Москва : Искусство, 1937. – 117 с.
15. Янковский М. О. Искусство оперетты / М. О. Янковский. – Москва : Советский композитор, 1982. – 278 с.
16. Corvin M. Le theatre nouveau en France / M. Corvin. – Paris: Presses universitaires de France, 1995. – 125 p.

References

1. Grigorovich, Yu. (1981). *Ballet: encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya.
2. Hvozdiev, O. (2008). *From the History of Theater and Drama*. Lviv.
3. Grekova-Dashkovskaya, O. (1990). *Old masters of operetta*. Moscow: Iskusstvo.
4. Yeroshenko, O. (2008). Vocal performance of the Baroque era in the light of the theory of affects. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstva. Serii: Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Art. Series: Art studies. Architecture]*, no. 15, pp. 49–56.
5. Zhukova, L. (1967). *The art of operetta*. Moscow: Znaniye.
6. Boyadzhiev, G. (1971). *The history of foreign theater. Theater of Western Europe*. Moscow: Prosveshcheniye.
7. Karskaya, T. (1948). *French Fair Theater*. Leningrad-Moscow: Iskysstvo.
8. Kruntayeva, T. (1981). *Italian comic opera of the 18th century*. Leningrad: Muzyka.
9. Kudinova, G. (1982). *From vaudeville to the musical*. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
10. Mongredien, J. (2008). *Everyday life of comedians in the days of Moliere*. Moscow: Molodaya gvardiya.
11. Noverr, J.-J. (1927). *Letters on dance*. Leningrad: Academia.
12. Plyushchevsky-Plyushchik, Ya. (1892). ‘Letters on the Russian Operetta’. *Teatralnyi mirok [The Theater World]*, no. 27.
13. Serdiuk, O. (2002). *Ukrainian music culture: from beginnings to the present*. Kharkiv : Osнова.
14. Yankovsky, M. (1937). *Operetta*. Moscow: Iskusstvo.
15. Yankovsky, M. (1982). *The art of operetta*. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
16. Corvin, M. (1995). *Le theatre nouveau en France*. Paris: Presses universitaires de France.

УДК 792.82(477)“195/199”

Горбатова Надія Олександрівна
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
gorbatova@ukr.net

БАЛЬНІ ТАНЦІ В КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (1970–1980-ті рр.)

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати розвиток бальних танців у контексті особливостей хореографічної освіти в Україні 1970–1980-х рр.; виявити принципи та головні засади організаційно-методичної роботи самодіяльних гуртків та ансамблів й простежити формування механізму управління ними в системі культури, освіти та професійних спілок періоду масштабної популяризації бальних танців. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено комплексне дослідження розвитку бальних танців у системі професійної, самодіяльної та позашкільної хореографічної освіти в Україні 1970–1980-х рр. у контексті формування організаційної структури управління бальними танцями; проаналізовано діяльність самодіяльних гуртків та ансамблів у рамках конкурсів та фестивалів бальних танців і виявлено вплив ідеологічних засад партійних та урядових установ на організацію та програму їх проведення, а також визначено і сформовано принципи та головні засади організаційно-методичної роботи самодіяльних гуртків та ансамблів. **Висновки.** У другій пол. 1970-х рр. процес утворення та розвитку студій, гуртків та шкіл бального танцю, якими опікувалися заклади освіти й культури УРСР, а також комсомольські та профспілкові організації перейшов на новий рівень. Прийнята в 1976 р. спортивна класифікація бальних танців, уведення в конкурсні програми нових вітчизняних танців активізувало роботу керівництва гуртків та ансамблів бальних танців: відбулася велика кількість семінарів, які сприяли підвищенню кваліфікаційного рівня, правильному підбору репертуару, суттєво допомагали в плані методичного забезпечення та сприяли підготовці до конкурсних виступів. Протягом 1980-х рр. організаційна структура бальних танців, заснована на клубній системі продовжувала формуватися, а участь радянських виконавців бальних танців у міжнародних турнірах, які проводилися в соціалістичних країнах, а з кінця 1980-х рр. – в офіційних професійних та аматорських світових та Європейських турнірах сприяли подальшому розвитку бальних танців та суттєвим змінам у системі хореографічної освіти в Україні.

Ключові слова: бальні танці, хореографічна освіта, самодіяльні гуртки, ансамблі бальних танців, конкурси, організаційно-методична робота.

Горбатова Надежда Александровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры современной и балльной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств, Киев, Украина

Развитие балльных танцев в контексте формирования организационной структуры управления и хореографического образования в Украине (1970–1980-е гг)

Цель исследования. Исследовать и проанализировать развитие балльных танцев в контексте особенностей хореографического образования в Украине 1970–1980-х гг.; выявить принципы и главные принципы организационно-методической работы самодеятельных кружков и ансамблей и проследить формирование механизма управления ими в системе культуры, образования и профессиональных союзов периода масштабной популяризации балльных танцев. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** В статье впервые осуществлено комплексное исследование развития балльных танцев в системе профессионального, самодеятельного и внешкольного хореографического образования в Украине 1970–1980-х гг. в контексте формирования организационной структуры управления балльными танцами; проанализирована деятельность самодеятельных кружков и ансамблей в рамках конкурсов и фестивалей балльных танцев и выявлено влияние идеологических основ партийных и правительственных учреждений на организацию и программу их проведения, а также определены и сформированы принципы и главные принципы организационно-методической работы самодеятельных кружков и ансамблей. **Выводы.** Во второй половине 1970-х гг. процесс образования и развития студий, кружков и школ балльного танца, которыми занимались учреждения образования и культуры УССР, а также комсомольские и профсоюзные организации перешел на новый уровень. Принятая в 1976 г. спортивная классификация балльных танцев, ввод в конкурсные программы новых отечественных танцев активизировало работу руководства кружков и ансамблей балльных танцев: состоялось большое количество семинаров, которые способствовали повышению квалификационного уровня, правильному подбору репертуара, существенно помогали в плане методического обеспечения и способствовали подготовке к конкурсным выступлениям. В течение 1980-х гг. организационная структура балльных танцев, основанная на клубной системе продолжала формироваться, а участие советских исполнителей балльных танцев в международных турнирах, которые проводились в социалистических странах, а с конца 1980-х гг. – в официальных профессиональных и любительских мировых и Европейских турнирах

способствовали дальнейшему развитию бальных танцев и существенным изменениям в системе хореографического образования в Украине.

Ключевые слова: бальные танцы, хореографическая образование, самодеятельные кружки, ансамбли бальных танцев, конкурсы, организационно-методическая работа.

Horbatova Nadiia, PhD in History, associate professor at the Department of Contemporary and Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Ballroom dancing in the context of choreographic education in Ukraine (1970s–1980s)

The purpose of the article is to explore and analyze the development of ballroom dancing in the context of the peculiarities of choreographic education in Ukraine in the 1970s–1980s; define the principles and fundamentals of the organizational-methodical work of amateur groups and ensembles, and to trace the formation of the mechanism of management in the system of culture, education and trade unions of the period of large-scale popularization of ballroom dancing. The **research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, integrated approach, development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, specific-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to carry out a comprehensive study of the development of ballroom dancing in professional, amateur and out-of-school choreographic education in Ukraine in the 1970s-1980s in the context of formation of the managerial structure of ballroom dancing; the activity of amateur groups and ensembles in the framework of competitions and festivals of ballroom dancing was analyzed; the influence of the ideological foundations of the party and government agencies on the organization and program of their implementation; the principles and fundamentals of the organizational-methodical work of the amateur groups and ensembles were defined. **Conclusions.** In the second half of the 1970s, the process of formation and development of studios, clubs and schools of ballroom dancing which were supervised by institutions of education and culture of the USSR, as well as the Komsomol and trade unions, embarked on a new level. Adopted in 1976, sports classification of ballroom dancing and the introduction into the competition program of new domestic dances intensified the work of the management of groups and ensembles of ballroom dance: a number of seminars were conducted that contributed to improving the qualification level, the correct selection of repertoire, significantly helped in terms of methodological support and contributed to competitive performances. During the 1980s, the organizational structure of ballroom dances, based on the club system, continued to be formed, and the participation of Soviet ballroom dancers in international tournaments which were held in socialist countries, and since the end of the 1980s in official professional and amateur world and European tournaments, contributed to the further development of ballroom dancing and significant changes in the system of choreographic education in Ukraine.

Key words: ballroom dancing, choreography and amateur clubs, ensembles of ballroom dance, competitions, organizational-methodological work.

Вступ. Специфіка розвитку бальних танців у контексті особливостей хореографічної освіти в Україні 1970–1980-х рр., діяльність аматорських гуртків й ансамблів та формування механізму управління бальними танцями в системі культури, освіти та професійних спілок періоду масштабної популяризації даного виду хореографічного мистецтва, не дивлячись на наявність великої кількості наукових праць присвяченим проблемам хореографічної освіти, на жаль, й досі не отримали достатньої наукової розробки. Актуальність даного дослідження зумовлена нагальною потребою оновлення й доповнення новими і маловивченими фактами наукового та навчального матеріалу, що дозволить розширити існуючі на сьогодні сфери його застосування, а відтак сприятиме розвитку сучасної хореографічної освіти та підготовці висококваліфікованих кадрів вищих мистецьких закладів України.

Проблеми і особливості розвитку бальних танців, діяльності хореографічних колективів, формування системи професійної, самодіяльної й позашкільної хореографічної освіти та становлення конкурсного руху в Україні частково висвітлено в культурологічних, педагогічних та мистецтвознавчих працях і публікаціях українських науковців. Так, наприклад, наукові праці Т. Благової присвячені особливостям хореографічної освіти в Україні періоду 20–60-х рр. ХХ ст. та розвитку сучасної хореографічної художньої самодіяльності в Україні; О. Касьянова робить історичний аналіз шляхів розвитку бальної хореографії періоду 1917–1941 рр.; А. Підлипська аналізує основні тенденції формування та розвитку регіональних шкіл бального танцю в Україні в історичній ретроспективі; Ю. Сахневич досліджує основні етапи становлення та розвитку фестивально-конкурсного руху в бальній хореографії ХХ ст. в СРСР; Н. Терешенко розглядає історичний розвиток бального танцю в системі освіти та естетичного виховання та вплив бальної хореографії на емоційну сферу учнів танцювальних колективів. Відтак, у роботах зазначених науковців тема тенденцій розвитку бальних танців у контексті формування організаційної структури управління та хореографічної освіти в Україні 1970–1980 рр. висвітлюється частково й побіжно, або ж не обговорюється взагалі, а отже й досі лишається недостатньо вивченою.

Мета статті полягає в дослідженні та аналізі розвитку бальних танців у контексті особливостей хореографічної освіти в Україні 1970-1980-х рр.; виявленні принципів та головних засад організаційно-методичної роботи самодіяльних гуртків та ансамблів, формування механізму управління в системі культури, освіти та професійних спілок періоду масштабної популяризації бальних танців.

Виклад основного матеріалу. Політика керівних органів держави щодо хореографічної освіти, яка докорінно змінилася наприкінці 1960-х рр. у зв'язку з необхідністю активізації пропаганди бальних танців на теренах Радянського Союзу та формуванням механізму управління бальними танцями в системі культури, освіти та професійних спілок, свідченням того є постанови та накази

Міністерства культури СРСР та Міністерства культури УРСР, протягом наступних років була спрямована на розвиток системи професійної, самодіяльної та позашкільної хореографічної освіти, поліпшення умов та підвищення кваліфікаційного рівня викладацького та учнівського складу, організаційно-ідеологічне керівництво міськими та республіканськими конкурсами виконавців бальних танців.

Важливими осередками як самодіяльної, так і професійної хореографічної освіти протягом 1970-1980-х рр. були технікуми підготовки культурно-освітніх працівників, багато з яких у зв'язку з необхідністю підготовки керівників художньої самодіяльності з середньою спеціальною освітою, відповідно до поставленого ще на XXIV з'їзді КПРС (1971 р.) завдання «покращити забезпечення кваліфікованими кадрами культурно-просвітницькі заклади» [4, 84] були перейменовано в культурно-освітні училища. Варто зазначити, що станом на 1975 р. у навчальних закладах культури і мистецтва УРСР (2 інститути культури та 26 культосвітніх училища) навчалось близька 49 тисяч студентів [1, арк. 26-27], а протягом 1971–1975 рр. ними було підготовлено 28 тис. фахівців [13, арк. 10]. Окрім того, великою мірою підготовка керівників гуртків хореографічної самодіяльності здійснювалась за рахунок спеціальних курсів (шести- та десятимісячних), функціонуючих на базі культосвітніх училищ та професійних колективів. Проте проблема забезпечення кваліфікованими кадрами культосвітніх закладів ще тривалий час лишалася невирішеною, адже переважна більшість випускників йшли працювати не за фахом, оскільки були відсутності належні умов праці та низька заробітня плата. Загалом, станом на 1975 р. серед культосвітніх працівників лише 4,9 % мали вищу освіту, зокрема й спеціальну, лише 1,9 % [10, 47]. Проблема недостатнього фінансування частково вирішувалась державою в співпраці з культфондами організацій та підприємств, за рахунок яких кращим культосвітнім працівникам та фахівцям зі спеціальною освітою нараховувалася доплата до основного заробітку (20-40 % від заробітної плати). Окрім фінансового, великого поширення набуває і практика морального стимулювання – обирання депутатами місцевих Рад, членами бюро партійних та комсомольських організацій, ідеологічних комісій, присвоєння почесних звань в галузі культури тощо. У 1980 р. Колегією Міністерства культури СРСР було ухвалено рішення про необхідність відкриття відділення щодо підготовки викладачів вищої кваліфікації з бальних танців та балетмейстерів при Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського та планове періодичне проведення всесоюзних конкурсів зі створення нових вітчизняних бальних танців та конкурсів безпосередньо виконавців.

Масштабна популяризація бальних танців, розпочата на початку 1970-х рр. великою мірою відобразилася на освітньому процесі в самодіяльних хореографічних колективах, який контролювався та скеровувався Республіканським будинком художньої самодіяльності профспілок. У звіті до Ради Міністрів УРСР міністра освіти УРСР О. Маринича наголошувалося на необхідності проведення оглядів дитячої художньої творчості, місцевих конкурсів та республіканських фестивалів, які мали б посприяти масовому

залученню учнівської молоді до гурткової діяльності, розвитку їх естетичних смаків, творчих здібностей та вибору майбутньої професії [5, арк. 2, 7].

Організаційно-методична робота з гуртками та ансамблями бального танцю полягала, передусім у розробці та впровадженні відповідного ідейного репертуару, основу якого складали радянські бальні танці й танці на національній основі: «Ятраночка», «Український ліричний “Сударушка”», «Вару-Вару» тощо, підвищенні професійно-кваліфікаційного рівня керівників колективів засобами організації методичних консультацій та систематичному проведенню в багатьох областях УРСР семінарів з бальних танців, на яких окрім особливостей навчально-виховної роботи провідні педагоги аналізували особливості нових радянських бальних танців, проведення оглядів та конкурсів тощо.

Варто зазначити, що в системі хореографічної освіти періоду 1975 – 1980 рр. гурткам бального танцю, організованим за бажанням батьків, відповідно до прийнятого 3 січня 1975 р. Положення Міністерства освіти УРСР «Про платні гуртки музичного виховання та хореографічні гуртки при початкових, восьмирічних і середніх загальноосвітніх школах Української РСР», пропонувалося проводити заняття 45 хвилин один раз на тиждень на основі повної самооплатності [6, 17].

З метою популяризації бальних танців серед населення була організована робота з представниками періодичної преси. У найвідоміших друкованих виданнях були надруковані статті, в яких читачів не лише ознайолювали з досягненнями радянських виконавців бальних танців, розповідали про діяльність гуртків та ансамблів, а й пропагували даний вид хореографічного мистецтва, наголошуючи на користі для здоров'я: «радянські бальні танці «Сударушка», «Вару-Вару», латиноамериканські пасодобль, самба, ча-ча-ча, старовинні європейські вальс і фокстрот допомагають виробити гарну поставу і пружну ходу, дають достатнє навантаження м'язам» [11, 12].

Такі заходи, на думку представників Міністерства культури та Міністерства освіти УРСР, а також Української республіканської ради професійних спілок сприяли зростанню масовості бальних танців, підвищенню ідейно-художнього рівня репертуару та виконавської майстерності колективів, а також посиленню творчих зв'язків між професійними і самодіяльними колективами.

Успішну масову популяризацію бальних танців підтверджують наступні дані: на початку 1975 р. близько шістсот тисяч дітей віком до 17 років займалися в гуртках бального танцю, яких на території України діяло понад чотири тисячі [7], а у відбіркових районних, міських, обласних, крайових та республіканських конкурсах виконавців бальних танців, проведених напередодні II Всесоюзного конкурсу виконавців бальних танців (1975 р., Київ), взяли участь близько 100 000 танцюристів.

Серед найвідоміших гуртків та ансамблів, які діяли на території України у 1970-80-х рр. варто виокремити діяльність народних ансамблів бального танцю: «Грація» при Миколаївському обласному Палаці культури (1968 р., керівник О. Заборовська, з 1981 р. – В. Почтаренко), «Горизонт» при Харківському Будинку культури Залізничників (1979 р., керівник О. Літвінов), «Веселка» Сумського міського будинку піонерів (1983 р., керівник

О. Ждановський), «Каштан» (м. Київ, кер. Б. Калініченко), «Ритм» (Київ, кер. В. Корзінін), «Промінь» (Запоріжжя, кер. Л. Бочковик), «Юність» (Луцьк), «Каскад» при студентському клубі КДУ ім. Т.Г. Шевченка (1978 р. керівник О. Касьянов), «Промінь» при Палаці культури «Світанок» (Чернівці, 1975 р., керівники З. та В. Хомицькі), «Райдуга-Престиж» при Донецькому Обласному палаці дитячої та юнацької творчості (1978 р.), «Ритм» при Горлівському Палаці дитячої та юнацької творчості (1969 р.), «Ритм» при Луцькому Палаці учнівської молоді (1981 р.), «Ритм» при Житомирському Міському центрі творчості дітей і молоді (1975 р.), «Горлиця» при Мелітопольському Палаці творчості дітей та юнацтва (1968 р.), «Ритм» при Івано-Франківському Центрі дитячої творчості (1971 р.). «Посмішка» при Антрацитівському Палаці піонерів (1971 р.), «Шарм» при Центрі позашкільної роботи м. Терехівля (1985 р.), «Лілея» при Черкаському Палаці культури «Дружба Народів» (1975 р.); спортивно-танцювального клубу «Вікторія» на базі Севастопольського Морського заводу ім. С. Орджонікідзе (1978 р., керівники В. Єлізаров та Н. Маршева, з 1983 р. – народний), студії сучасного бального танцю Херсонського Палацу піонерів (керівник Г. Лебедева), народного колективу бального танцю «Квітень» (Харків, кер. І. Назарова), самодіяльного гуртка бального танцю «Ролл» (Донецьк, кер. О. Ждановський), студії бального танцю при Будинку культури київського трамвайно-тролейбусного управління (Київ, керівник Г. Мігда) [8, 34–35].

Зазначимо, що окрім творчої, учасники колективів багатьох ансамблів бальних танців активно займалися навчальною діяльністю – керували молодіжними гуртками на громадських засадах.

Однією з найкращих форм контролю за діяльністю аматорських колективів бальних танців та хореографічних гуртків в системі хореографічної освіти України 1970-1980-х рр. продовжували лишатися огляди художньої самодіяльності, конкурсні змагання та фестивалі, оскільки окрім можливості спостерігати за творчими досягненнями хореографічних колективів, виявляти кращих керівників, хореографів-постановників та виконавців, надавали можливість впливати на їх роботу визначаючи пріоритетні напрямки в системі самодіяльної бальної хореографічної творчості, а загалом сприяти підвищенню кваліфікаційного рівня та творчого зростання бального аматорства.

Прийнята в 1976 р. внаслідок дворічної співпраці спортивного комітету Радянського союзу з представниками найкращих тогочасних студій бального танцю та керівниками самодіяльних ансамблів спортивна класифікація бальних танців, уведення в конкурсні програми нових вітчизняних танців активізувало роботу гуртків у новому, скерованому партійною ідеологією, напрямку. Відтак, на теренах УРСР, за сприянням Республіканського будинку художньої самодіяльності профспілок відбулася велика кількість семінарів для керівництва гуртків та ансамблів бальних танців, які сприяли підвищенню кваліфікаційного рівня, правильному підбору репертуару викладачами, суттєво допомагали щодо методичного забезпечення та сприяли підготовці до конкурсних виступів танцюристів.

Проте, як зазначає Н. Терешенко, невдовзі бальні танці опинилися під забороною, оскільки на думку партії, бальні танці були «не тією ідеологією, яка потрібна трудящим, молодим будівничим комунізму» [12, 95].

Варто зазначити, що за несанкціоноване проведення конкурсів бального танцю в першій пол. 1980-х рр. керівників Будинків культури, при яких працювали ансамблі звільняли з роботи і виключали з партії. Тобто, ідеологічна боротьба проводилася на досить високому рівні. Зауважимо, що як такі, конкурси бальних танців не були заборонені, проте на них мали відбуватися лише колективні виступи, а учасникам заборонялося наклеювати номер на спині. Зазначимо, що головними недоліками з боку ідеологічного керівництва в подібних конкурсах і змаганнях вважалися відсутність у програмі вітчизняних бальних танців, залучення певних спортивних трюків та елементів, зайвих, на думку радянських діячів, у мистецтві бального танцю, використання фонограм не рекомендованих творів західних композиторів, а також велике нарікання викликали костюми конкурсантів, занадто свавільні, що не відповідало етичним нормам прийнятим в Радянському союзі.

Проте, не дивлячись на подібні утиски з боку держави, в багатьох областях УРСР продовжували проводитися зустрічі керівників провідних ансамблів, семінарські заняття та навіть конкурсні змагання, організовані за системою міжнародного, хоча й, звичайно, під іншими назвами. Єдиною можливістю проводити парні конкурсні змагання бальних танців було включення в конкурс, окрім європейської та латиноамериканської, радянської програми. Хоча й це, звичайно, не завжди сприяло схвальним відгукам з боку наглядачів від Міністерства культури. Відтак поширення набула схема проведення нелегальних конкурсів бальних танців. Так, наприклад, проводилися всі конкурси на базі Харківського Палацу студентів до 1985 р., в яких брали участь найкращі танцювальні пари з Москви, Харкова, Полтави і Севастополя. Н. Терешенко наводить постанову колегії Міністерства культури СРСР № 118 від 4 червня 1980 р., як свідчення організованого «усупереч вимогам» [12, 96] в Севастополі турніру зі спортивних (бальних) танців.

Звичайно, подібні утиски стосувалися колективів, які в своїй діяльності орієнтувалися на бальні танці європейської програми. Стосовно ж гуртків, які пропагували радянські бальні танці й танці на національній основі, ситуація була зовсім іншою.

Так, наприклад, Міністерством культури УРСР, Українською республіканською радою професійних спілок та ЦК Комсомолу УРСР протягом 1975-1991 рр. було організовано та проведено: II Республіканський конкурс виконавців бальних танців (1975 р., Запоріжжя), республіканський конкурс «На краще виконання бальних танців серед учнів шкіл та позашкільних закладів» (1975 р., Сімферополь), II Всесоюзний конкурс виконавців бальних танців (1975 р., Київ), республіканські конкурси «На краще виконання сучасних масових і спортивних танців серед учнів шкіл і вихованців позашкільних закладів» (1977 р., Одеса та 1986 р., Донецьк), I Всесоюзний конкурс бального танцю школярів (1986 р., Рига). Варто зазначити, що під час проведення вищеназваних конкурсів були визначені найкращі бальні танці – «Лебедушка»,

Л. Шіманаєвой, «Вивенька» С. Кавевтегіна, «Славутиянка» Л. Онищенко, «Полька-веселка» С. Шкляра, «Современник» Н. Савіцкой, «Вяселка», Е. Рудашевскої, «Меіурі» Т. Сонадзе, «Наддністрянка», Л. Максимея, «Піонерська кадрили», Г. Калашнікова, «Прикарпатський бальний» Д. Пономаренка, «Ятраночка» та «Закарпатський бальний» А. Кривохижі та Б. Стрельбицької [8, 48].

Серед найвідоміших танцювальних пар УРСР другої пол. 1970-х рр. варто виокремити пари С. Шкляр – І. Чубарець (Донецьк), О. Касьянов – О. Касьянова (Київ), В. Смирнов – Н. Конова (Івано-Франківськ), П. Ламако та М. Казіна (Київ), В. Єлізаров та Н. Маршева, О. Кулак та Л. Мусіна (Київ), В. Корзінін та В. Меньайленко (Київ), О. Литвинов та О. Балюк (Харків), В. Назаретян та Т. Даниленко (Київ), Б. Калініченко та О. Костюк (Київ), О. Часов та Л. Зелена (Запоріжжя), Ю. Федорченко та Н. Бондурко (Запоріжжя), Б. Гончаренко та Н. Старостіна (Запоріжжя) та ін.

Варто зазначити, що виступи ансамблів бальних танців відбувалися не лише в рамках оглядів, конкурсів та фестивалів. Розповсюдженням явищем 1970–1980-х рр. була участь колективів в урочистостях, присвячених ювілейним датам районного, місцевого, республіканського та всесоюзного значення. Так, наприклад, у 1983 р. на святкування до 200-річчя Севастополя було запрошено 25 пар з колективів «Горизонт» (Харків, керівники О. та О. Литвинови) та «Грація» (Полтава, керівник П. Горголь), які виступили в спільній постановці «Севастопольський вальс» [9].

У другій пол. 1970-х рр. процес утворення та розвитку студій, гуртків та ансамблів бального танцю, якими опікувалися заклади освіти й культури УРСР, а також комсомольські та профспілкові організації вийшли на новий рівень, відповідно до роботи системи управління бальними танцями, сформованої в Москві ще до появи професійних та аматорських організацій, яка складалася з трьох елементів (рівнів). У системі профсоюзів було створено громадські ради. При Будинку самодіяльного мистецтва в межах ради було організовано секцію педагогів бального танцю (голова С. Попов, члени секції: А. Дегтяренко, В. Раздвогін, В. Кузнецов, Є. Калінічева, П. Чеботарьов; методист В. Гулай), яка була головною громадською організацією з бальних танців і займалася календарним планом турнірів, аналізом проведених конкурсів, реєстрацією виконавців та суддів й загалом вирішувала практично всі творчі й організаційні питання. У системі державних органів в управлінні культурою бальними танцями опікувався В. Донський. Загалом ця система контролювалася відділами пропаганди і культури партійних органів. Варто зазначити, що окрім конкурсів виконавців бальних танців під егідою Міністерства культури СРСР проводилися огляди-конкурси, на яких визначалися лауреати і дипломанти серед ансамблів бального танцю, оркестрів, розпорядників, танцювальних майданчиків [2, 167].

У 1975 р. у Карларкштадте відбувся перший офіційний чемпіонат з бальних танців соціалістичних країн, і хоча представники Радянського союзу почали приймати в них участь лише з наступного року, це великою мірою впливало на освітній процес, адже давало можливість спостерігати за світовими

тенденціями розвитку бального танцю та впроваджувати їх у творчий процес, що, безумовно, сприяло піднесенню бальних танців на теренах СРСР загалом і в УРСР зокрема на високий рівень розвитку. Найкращим свідченням цього стали результати, проведеного в Москві в 1979 р. чемпіонату з бальних танців соціалістичних країн, на якому переможцями в європейській програмі стали Відас та Даля Камайтис, а в латиноамериканській і програмі 10 танців – Станіслав та Людмила Попови. Варто зауважити, що саме С. Попов організував Перший Всесоюзний конкурс з міжнародної програми бальних танців (жовтень 1988 р.), з якого було виключено радянську програму [3].

Не дивлячись на те, що бальні танці в Радянському союзі розвивалися в сфері культури, Державний комітет з фізичної культури і спорту, внаслідок надання укладеної та підписаної Чесловасом, Ю. Норвайшем, Б. Белоусовим, С. Поповим, О. Чекоткіним та Л. Магазинером «Довідки про спортивні танці на паркеті» в 1977–80-х рр. вперше в Єдиній спортивній класифікації затвердив «спортивні танці», що й стало першим кроком переходу бальних танців до сфери спорту [2, 168].

У 1980-х рр. в розвитку бального танцю в Радянському союзі загалом, і в УРСР зокрема розпочався новий етап, оскільки танцюристи отримали можливість регулярно приймати участь в міжнародних турнірах, які проводилися в соціалістичних країнах, а з кін. 1980-х рр. – в офіційних професійних та аматорських турнірах, таких як чемпіонати світу та Європи з St, La та 10 танцям, адже як зазначає С. Акуленок [3], раніше виступи мали нерегулярний характер і стосувалися лише професіоналів, які отримували особисті запрошення від організаторів турнірів.

Протягом 1980-х рр. організаційна структура бальних танців, заснована на клубній системі продовжувала формуватися – було створено професійну та аматорську організації бальних танців, Всесоюзну раду з бальних танців (1982 р., голова С. Попов), Асоціацію професійних виконавців та вчителів бальних танців, Асоціацію бального танцю СРСР.

Наукова новизна. У статті вперше здійснено комплексне дослідження розвитку бальних танців у системі професійної, самодіяльної та позашкільної хореографічної освіти в Україні 1970–1980-х рр. у контексті формування організаційної структури управління бальними танцями; проаналізовано діяльність самодіяльних гуртків та ансамблів у рамках конкурсів та фестивалів бальних танців і виявлено вплив ідеологічних засад партійних та урядових установ на організацію та програму їх проведення.

Висновки. У другій пол. 1970-х рр. процес утворення та розвитку студій, гуртків та шкіл бального танцю, якими опікувалися заклади освіти й культури УРСР, а також комсомольські та профспілкові організації перейшов на новий рівень. Прийнята у 1976 р. спортивна класифікація бальних танців, уведення в конкурсні програми нових вітчизняних танців активізувало роботу керівництва гуртків та ансамблів бальних танців: відбулася велика кількість семінарів, які сприяли підвищенню кваліфікаційного рівня, правильному підбору репертуару, суттєво допомагали в плані методичного забезпечення та сприяли підготовці до конкурсних виступів. Протягом 1980-х рр. організаційна

структура бальних танців, заснована на клубній системі продовжувала формуватися, а участь радянських виконавців бальних танців у міжнародних турнірах, які проводилися в соціалістичних країнах, а з кінця 1980-х рр. – в офіційних професійних та аматорських світових та Європейських турнірах сприяли подальшому розвитку бальних танців та суттєвим змінам у системі хореографічної освіти в Україні.

Список використаних джерел

1. Архів міністерства культури України. – Ф.1. – Оп.8. – Спр.390. – Арк. 26–27.
2. Акуленок С. В. История развития бальных танцев в Советском Союзе. Лучшие танцоры [Електронний ресурс] / С. В. Акуленок // Кто есть кто. – Вып. 5. – Т. 2. – Москва : Международный объединенный биографический центр, 2003. – Режим доступа : <http://www.rdu.ru/goldfund2>. – Название с экрана. – Дата обращения 11.11.2017.
3. Акуленок С. В. Мелодии и ритмы российского танца [Електронний ресурс] / С. В. Акуленок // Кто есть кто. – Вып. 5. – Т. 2. – Москва : Международный объединенный биографический центр, 2003. – Режим доступа: <http://www.rdu.ru/goldfund2>. – Название с экрана. – Дата обращения 12.11.2017.
4. Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза / Л. И. Брежнев. – Москва : Издательство политической литературы, 1971. – 192 с.
5. Довідки до Ради Міністрів УРСР та ЦК КП України з питань позашкільної роботи / Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф. 166. – Оп. 15. – Спр. 8284. – 38 арк.
6. Збірка наказів та розпоряджень Міністерства освіти УРСР. – 1975. – № 17. – 24 с.
7. Куценко О. Підсумки другого Республіканського конкурсу виконавців бальних танців в Запоріжжі, 1975 рік [Електронний ресурс] / О. Куценко. – Режим доступу : <https://aleksandr-p.io.ua/s2345948>. – Назва з екрану. – Дата звернення 20.11.2017.
8. Коротков А. Є., Тараканова А. П. Все про танець : довідник / А. Є. Коротков, А. П. Тараканова. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2005. – 90 с.
9. Куценко О. Севастопольский академічний театр танцю В. А. Єлізарова [Електронний ресурс] / О. Куценко. – Режим доступу : https://s9087.io.ua/s101755/revevorachivaya_stranicy_biografii_chast_2. – Назва з екрану. – Дата звернення 21.11.2017.
10. Радянський спосіб життя і завдання підготовки кадрів культурно-освітніх закладів : матеріали Всесоюзної наук.-практ. конф. – Рівне, 1977. – 76 с.
11. Норвайшене Ю. Запрошуємо танцювати / Ю. Норвайшене // Здоров'я. – 1977. – № 8. – С. 12.
12. Терешенко Н. В. Бальний танець в системі освіти та естетичного виховання / Н. В. Терешенко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2013. – Вип. 35 (71). – Житомир, 2013. – С. 93–97.

13. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. – Ф. 5116. – Оп. 11. – Спр. 316. – Арк. 10.

References

1. The Archive of the Ministry of Culture of Ukraine, f. 1, des. 8, case 390, pp. 26–27.
2. Akulenok, S. (2003). 'History of the development of ballroom dance in the Soviet Union. The best dancers'. *Kto est' kto* [Who is Who], [online] issue 5. Available at : <http://www.rdu.ru/goldfund2>. [Accessed 12 November 2017].
3. Akulenok, S. (2003b). 'Melodies and rhythms of Russian dance'. *Kto est' kto* [Who is Who], [online] issue 5. Moscow: Mezhdunarodnyi ob'edinennyi biograficheskii tsentr. Available at: <http://www.rdu.ru/goldfund2> [Accessed 11 November 2017].
4. Brezhnev, L. (1971). *Report of the Central Committee of the CPSU XXIV Congress of the Communist party of the Soviet Union*. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoi literatury.
5. Reference to the Council of Ministers of the USSR and of the Communist party of Ukraine on the issues of extracurricular activities. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchikh orhaniv vlady Ukrainy* [Central State Archive of Bodies of Supreme Power of Ukraine], f. 166, des. 15, case 8284, 38 p.
6. *Compendium of orders and instructions of the Ministry of Education of the USSR* (1975), no. 17, p. 24.
7. Kutsenko, O. (1975). 'The results of the second Republican competition of performers of ballroom dancing in Zaporizhzhia', [online] Available at: <<https://aleksandr-p.io.ua/s2345948>> [Accessed 20 November 2017].
8. Korotkov, A., Tarakanova, A. (2005). *All about the dance*. Kirovohrad: Imeks-LTD.
9. Kutsenko, O. (2016). 'The Sevastopol Academic Theatre of Dance, Translated by V. A. Elizarova', [online] Available at: <https://s9087.io.ua/s101755/perevorachivaya_stranicy_biografii_chast_2> [Accessed 21 November 2017].
10. Norvayshene, Yu. (1977). 'We invite you to dance'. *Zdorovia* [Health], no. 8, p. 12.
11. The Soviet way of life and the task of training staff in cultural and educational institutions: *Proceedings of the All-union Scientific and Practical Conference*, Ukraine, Rivne, 1977.
12. Tereshenko, N. (2013). 'Ballroom dance in education and aesthetic education'. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka* [Bulletin of Ivan Franko Zhytomyr State University named after], no. 35 (71), pp. 93–97.
13. *Central State Archives of Bodies of Supreme Power and Governmen of Ukraine*, f. 5116, des. 11, case. 316, p. 10.

УДК 792.82(477)“195/199”

Єфанова Світлана Олександрівна
викладач кафедри бальної хореографії,
Київський національний університету
культури і мистецтв
Київ, Україна
svetlana.yasnaya@gmail.com

Бакало Людмила Костянтинівна
викладач кафедри класичної та народної хореографії,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна
businessleader@ukr.net

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ФОРМУВАННЯ САЛОННИХ ТАНЦІВ В УКРАЇНІ (XIX – поч. XX СТ.)

Мета статті. Дослідити та проаналізувати розвиток салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; розглянути передумови виникнення і розвиток салонної культури на території українських земель та виконання танців відповідно регіональним особливостям. **Методи дослідження** складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено мистецтвознавче дослідження особливостей салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; досліджено територіальні тенденції розвитку салонної культури; розглянуто та проаналізовано техніку виконання салонних танців на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття, а також особливості танцювального етикету української еліти. **Висновки.** Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження особливостей салонних танців на території України XIX – поч. XX ст., у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури доведено, що на поч. XIX ст. на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою (театральні вистави, бали, танцювальні, музичні, літературні вечори тощо); салонна культура, передусім хореографічна, набула особливого розвитку в середині XIX ст.; салонні танці в Україні були представлені найпопулярнішими танцями західноєвропейської еліти – Котильйон, Кадриль, Лансьє, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краков'як та ін.; на території Наддніпрянської України хореографічні традиції салонних танців виражалися в симбіозі російської та

європейської танцювальної лексики; виконання салонних танців не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил танцювального етикету.

Ключові слова: салонні танці, західноєвропейська культура, хореографія, українська еліта.

Ефанова Светлана Александровна, преподаватель кафедры бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Бакало Людмила Константиновна преподаватель кафедры классической и народной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Влияние западноевропейской хореографической культуры на формирование салонных танцев в Украине (XIX – нач. XX в.)

Цель статьи. Исследовать и проанализировать развитие салонных танцев в Украине XIX – нач. XX в. в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры; рассмотреть предпосылки возникновения и развития салонной культуры на территории украинских земель и исполнение танцев соответственно региональным особенностям. **Методы исследования** составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведено искусствоведческое исследование особенностей салонных танцев в Украине XIX – нач. XX в. в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры; исследованы территориальные тенденции развития салонной культуры; рассмотрена и проанализирована техника исполнения салонных танцев на территории Приднепровья, Буковины, Галиции и Закарпатья, а также особенности танцевального этикета украинской элиты. **Выводы.** Вследствие проведенного искусствоведческого исследования особенностей салонных танцев на территории Украины XIX – нач. XX в., в контексте влияния западноевропейской хореографической культуры доказано, что в нач. XIX в. на территории Приднепровья, Буковины, Галиции и Закарпатья были представлены большинство аспектов европейского культурного устройства (театральные представления, балы, танцевальные, музыкальные, литературные вечера и т.д.); салонная культура, прежде всего хореографическая, приобрела особое развитие в середине XIX в.; салонные танцы в Украине были представлены самыми популярными танцами западноевропейской элиты – Котильон, Кадриль, Лансье, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краковяк и др.; на территории Приднепровской Украины хореографические традиции салонных танцев выражались в симбиозе русской и европейской танцевальной лексики; выполнения салонных танцев не предусматривало владение танцевальными парами безупречной хореографической

технікой, однак вимагало беспрекословного дотримання правил танцювального етикету.

Ключевые слова: салонні танці, західноєвропейська культура, хореографія, українська еліта.

Yefanova Svitlana, lecturer at the Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Bakalo Liudmyla, lecturer at the Department of Classical and Folk Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Influence of Western European choreographic culture on the formation of ballroom dances in Ukraine (the 19th – early 20th century)

The purpose of the article is to study and analyze the development of ballroom dances in Ukraine from the 19th to early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture; to consider the preconditions for the emergence and development of ballroom culture in the territory of Ukraine and the performance of dances in accordance with regional features. **The research methodology** consisted in the principles of objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the art critical study of the features of ballroom dances in Ukraine of the 19th – early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture; the research into territorial tendencies of development of ballroom culture; the analysis of the technique of performing ballroom dances in the territory of Naddniprianshchyna, Bukovyna, Galicia and Transcarpathia, as well as the features of dance etiquette of the Ukrainian elite. **Conclusions.** As a result of the art critical research into the features of ballroom dances in the territory of Ukraine in the 19th and early 20th century in the context of the influence of Western European choreographic culture, it was proved that at the beginning of the 19th century most of the aspects of the European cultural system (theatrical performances, balls, dance, music and literary evenings, etc.) were represented in the territory of Naddniprianshchyna, Bukovyna, Galicia and Transcarpathia; ballroom culture, first of all choreographic, gained special development in the middle of the 19th century; ballroom dances in Ukraine were represented by the most popular dances of the Western European elite – cotillion, quadrille, lancers, waltz, mazurka, polka, landler, krakowiak and others; in the territory of Naddniprianshchyna, choreographic traditions of ballroom dance were expressed by the symbiosis of Russian and European dance vocabulary; the performance of ballroom dances did not involve the possession of impeccable choreographic technique by dance couples, but required unconditional adherence to the rules of dance etiquette.

Key words: ballroom dances, Western European culture, choreography, Ukrainian elite.

Вступ. Вплив хореографічної культури західноєвропейських країн на формування салонних танців в Україні протягом XIX – поч. XX ст. у сучасному мистецтвознавстві є однією з найцікавіших, проте малодосліджених тем. Величезний внесок танцювальної культури Австрії, Франції, Угорщини, Англії та ін. країн у розвиток хореографічного мистецтва на території України не обмежився бальними та салонними танцями – він посприяв формуванню деяких українських народних танців, внаслідок трансформації структурних елементів та поєднання з національною традиційною манерою виконання. Беззаперечна важливість проведення багатоаспектного дослідження даної теми, з метою залучення результатів до наукового обігу та навчального процесу у вищих навчальних мистецьких закладах, зумовлює актуальність статті.

Аналіз використаних джерел. На сучасному етапі аналізу особливостей салонної культури української еліти XIX – поч. XX ст. присвячені ґрунтовні дослідження та наукові розвідки вітчизняних науковців. Наприклад, Н. Лицур («Основи етикету в міських інтелігентних родин Галичини», 2012), аналізуючи правила поведінки української міської інтелігенції Галичини в кінці XIX – 30-х рр. XX ст., висвітлює аспекти танцювального етикету; К. Валявська («Світське життя на Буковині: соціальний та культурний простір (1848–1914)», 2016) досліджує особливості світського життя Буковини протягом 1849–1914 рр. та формування салонної культури української еліти під впливом Австро-Угорщини. Проте, особливості формування салонних танців в Україні у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури так і лишаються недостатньо висвітленими.

Мета статті. Дослідити та проаналізувати розвиток салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; розглянути передумови виникнення і розвиток салонної культури на території українських земель та виконання танців відповідно регіональним особливостям.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX ст. українські землі опинилися під владою Російської (Наддніпряньська Україна – Слобожанщина, Лівобережжя, Правобережжя та Південь) та Австрійської імперій (західноукраїнські землі – Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття). Варто зазначити, що якщо у Наддніпрянській Україні переважну частину населення складали українці (Лівобережжя – 95%, Слобожанщина – 86%, Правобережжя – 85%, Південь – 74%), то на Заході етнічний склад населення розподілився наступним чином: на східногалицьких землях більшість становили українці, на західногалицьких – поляки (адміністративно-територіальна одиниця «Королівство Галичини і Ладомерії», столиця Львів), на Буковині в північній частині переважало українське населення, а в південній – румунське (протягом 1849–1918 рр. Буковина мала статус окремого коронного краю зі столицею у Чернівцях). Закарпаття підпорядковувалось Пожонському намісницькому управлінню Угорського королівства.

За таких умов, вплив на українську культуру західноєвропейської та російської був беззапечерним, проте відбувався з певними регіональними

особливостями і передусім відобразився на культурному устрої вищих верств українського суспільства, а з часом і буржуазії, які поступово переймали західноєвропейські традиції, певні суспільні норми та спосіб життя.

Відповідно до культурної політики російської влади, яка раніше не допускала до участі в асамблеях та балах нікого окрім представників царської родини і вельмож, на початку XIX ст. розпочинається активне сприяння традиції проведення так званих «балів з мужиками» (з 1828 р.), на які окрім дворян запрошували і заможних міщан. У 1830-х рр. традиційними стали публічні бали, які проводилися в домах аристократів – костюмовані дійства, потрапити на які міг будь-хто, за умови дотримання відповідного дрес-коду (маскарадного костюму) та купівлі білета [7; 8], а у другій половині XIX ст. популярним стало проведення невеликих танцювальних вечорів. Відтак, західноєвропейська хореографічна культура та дотримання правил танцювального етикету, сформованого під впливом європейських аристократичних традицій, поступово популяризувалася і серед середніх верств населення.

Тенденція до проведення танцювальних вечорів та салонів на території Наддніпрянської України була започаткована російською аристократією, яка приїздила на літній сезон у свої маєтки в Малоросії і активно переймалася українськими поміщиками та вищими чиновниками. Варто зазначити, що тенденція до копіювання вподобань та порядків російської еліти серед українських поміщиків, у більшості – колишніх козацьких старшин, сформувалася ще у 1770-х рр., після надання останнім прав «благородного російського дворянства» [10, с. 47]. Відповідно, якщо протягом XVIII ст. українська еліта (передусім поміщики) захоплювалися організацією власних кріпацьких балетних, оперних та драматичних театрів, то вже у першій половині XIX ст. надзвичайною популярними стали культурні салони та танцювальні вечори.

На Буковині, нововведення, які започаткувала окупаційна австрійська влада (колективна розкіш на зміну приватної, святкові заходи та культурні міроприємства) серед вищих верств суспільства (у XVIII ст. – бояри, середнє та дрібне дворянство, а в XIX ст. – військова еліта та чиновники – вихідці із знатних родин) поступово поширилися і на інші верстви населення – представників буржуазії [8, с. 151]. Орієнтиром для буковинської верхівки суспільства стає віденська придворна культура. Цьому посприяла і політика переселення, запровадження австрійським урядом на початку XIX ст. – станом на 1800–1810 рр. на Буковину (переважно в Чернівці, Радовці, Серет та Сучаву) було переселено понад 3 000 німецьких сімей [2, с. 78], а також багато військової еліти та чиновників високого рангу з європейських міст (переважно румунські дворяни та поляки), які у порівнянні з українським населенням, займали привілейоване становище, а відтак були законодацями світської моди та етикету. Наприклад, К. Умлауф (голова окружного суду), який вважається основоположником салонної культури на Буковині, тривалий час навчався та жив у Відні. Традиція влаштовувати культурні вечори, з постановками музичних та

театральних вистав, літературними та мистецькими дискусіями і читаннями, а також обов'язковими танцями для гостей – представників буковинської суспільної еліти з сім'ями та загалом «різних суспільних верств, незалежно від національної чи конфесійної приналежності» [3, с. 91–92], досить швидко набула поширення і серед українців, а піку популярності досягла у другій половині XIX ст.

Загалом, вже на початку XIX ст. на Буковині було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою – відбувалися театральні вистави, бали, хореографічні, музичні, літературні вечори тощо. Р. Кайндль зазначає, що у Чернівцях, вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. відбувалася велика кількість балів, які організовували переважно заможні торговці, а для їх проведення в 1788 та 1803 рр. були введені спеціальні австрійські «бальні порядки» [9, с. 200]. Варто зазначити, що відвідати так звані «закриті бали», які влаштовували дворяни та міщани, можна було лише за спеціальним запрошенням, проте, вже всередині XIX ст. танцювальні вечори влаштовували різноманітні товариства (вхід був платним) та приватні особи.

Задля підтримки належного рівня статусу європейської еліти, буковинські аристократи, перш за все дворяни, промисловці, фінансисти, чиновники вищого рангу, а станом на 40–50-ті рр. XIX ст., і середня буржуазія, чиновники та окремі представники вільних професій [3, с. 58–59] активно практикували візити до Відня (відвідували оперу, та інші культурні міроприємства) та користування послугами приватних вчителів музики, танців, манер тощо, з метою підвищення освітнього та культурного рівня [22, с. 277]. Неодмінною умовою, окрім успіхів у професійній галузі, була наявність високого культурного рівня та шляхетної поведінки, які формувалися завдяки оволодінню програмою «gute Erziehung» («хорошого виховання») [24, с. 270], до якої входили мистецтвознавчі науки, вивчення французької мови, верхова їзда, фехтування, танці тощо. Хореографічну майстерність наприкінці XIX – на початку XX ст. можна було підвищити в Чернівецькому університеті, в якому курс танців та світських манер під назвою «Танець та естетика рук і ніг» викладав відомий танцмейстер А. Філес [20, с. 89], а також у приватних вчителів, або на курсах (наприклад зимові курси 1883–1884 рр. А. Біндерера), про що знаходимо згадку в періодичній пресі [17, с. 7].

Відтак, салонні танці, як до речі і бальні, на західноукраїнських землях протягом XIX – поч. XX ст. були представлені найпопулярнішими танцями віденської еліти – Кадриллю, Вальсом, Мазуркою, Полькою, Лендером, Краков'яком та ін. Вплив хореографічних традицій західноєвропейських країн на салонні танці української еліти на території Наддніпрянської України мав свої особливості, які виражалися у симбіозі російської та європейської танцювальної лексики. Величезний вплив на салонні танці Наддніпрянщини мала діяльність російських танцюристів – протягом XIX ст. Росія вважалася одним з найбільших хореографічних центрів Європи, а високий рівень розвитку балетного театру (Петербургського Маріїнського та Московського Великого театру) відобразився на формуванні стилю бальної хореографії. Поширеним

явищем було запрошення відомих російських артистів балету викладати танець у навчальних закладах та приватним особам.

Надзвичайною популярністю користувався танець Котильон, початкові форми якого, зароджені у XVIII ст. нагадували Бранль та склалися з однієї фігури. З популяризацією Котильона в Європі протягом XIX ст., а без нього не проходив жоден бал (найчастіше виконували у 2-му або 3-му відділенні), танцювальний вечір або салон, ускладнюється композиція і техніка виконання танцю – з'являється велика кількість фігур, до яких входили мазурка, вальс, а з другої половини – полька (цілком або їх елементи). Цікаво, що більшість фігур були створені, щоб уникнути примусового формування пар та офіційного запрошення на танець.

Одна з танцювальних пар була ведучою Котильона, який був схожим скоріше на масову гру, аніж танець: чоловік (розпорядник, зазвичай один з наймайстерніших танцюристів), плескаючи у долоні, визначав порядок виконання фігур, подаючи сигнали оркестру. З розвитком танцю в середині XIX ст., урізноманітнилися не лише його хореографічні елементи – традиційним стало вручення учасникам різноманітних сувенірів (маленьких букетів, коробочок, іграшок тощо). Так, К. Валявська, наводить цікавий факт з життя О. Кобилянської, яка разом з родиною була запрошена в салон до маєтку землевласників Добжанських (у Ватрі-Молдавиці) і «під час виконання Котильону один із гостей подарував їй на знак прихильності букетик квітів [3, с. 92].

Найпоширенішими були такі фігури котильону як «Ламане коло» – перша пара виконує Вальс або Променад, потім кавалер обирає серед присутніх двох чоловіків, вони обступають даму і швидко кружляють довкола неї ліворуч, доки вона, за сигналом розпорядника не обере собі кавалера для танцю; «Хустка» – дама, тримаючи у руці хустинку, зав'язану вузлом з одного боку, підносить її по черзі до 4-х кавалерів і танцює з тим, хто візьме зав'язаний кінець хустки; «Хрест» – дама і кавалер обирають собі партнерів за бажанням, складають коло, рухаючись 8 тактів ліворуч, потім кавалери лишаються на місці, а дами роблять moulinet (хрестоподібне коло) і подають ліву руку кавалерам, повторне виконання moulinet дає можливість дамі наблизитись до кавалера і закінчити фігуру виконанням Мазурки або Польки; «Контрданс» (виконують 4 пари) – танцюристи розміщуються як для виконання Контрдансу, перша пара, танцюючи Польку або Вальс, прямує до пари, яка знаходиться праворуч від них, а потім до інших пар, після чого фігура повторюється іншими учасниками; «Зигзаги» – 8 пар утворюють колону (дами праворуч від кавалерів) і по черзі виконують Вальс, закінчуючи його біля останньої в колоні пари (фігура триває доки перша пара не повернеться на своє місце).

Варто зазначити, що Котильон, в середині XIX ст. став популярним в Росії та в салонах на території Надніпрянської України, проте, з певними особливостями і відмінностями від його європейського прототипу. Так, наприклад, А. Тихоміров, наводить описи таких фігур Котильону як: «Альтанка», «Битва квітів», «Вінки», «Військовий тур», «Війна у мирний час», «Жезл зі стрічками», «Інтернаціональний тур», «Іспанський тур», «Випробування серця»,

«Карнавал», «Конфеті та серпантин», «Жаб'ячий концерт», «Лаун-теніс», «Ловіння хусток», «Муфта», «Ордени», «Полювання на кавалерів», «Окуляри та лорнети», «Розчаровані кавалери», «Щаслива підкова», «Таємнича стіна», «Тамбурін», «Телефон», «Японська парасолька» та ін. [13, с. 119].

На балах, танцювальних вечорах та в салонах, досить часто Котильон виконували між фігурами Кадрилі – французького жвавого танцю (музичний розмір 2/4, зазвичай перемишується розмірами 3/8 або 6/8), який виник наприкінці XVIII ст. на основі Контрданса і отримав назву завдяки квадратному розміщенню танцювальних пар – кожні дві або чотири пари утворюють каре, на відстані не більше 5-ти кроків одна від одної, танцюючи у межах свого квадрату. Варто зазначити, що Кадриль (відома під назвою Бальна Кадриль) – досить складний танець, під час виконання якого велика увага приділялася дотриманню відповідних правил: кавалер має запросити даму до початку музичного супроводу, заздалегідь підібрати пару візаві, знайти вільне місце в залі, стільці для своєї партнерки та дами візаві. Перед початком кадрілі музиканти виконували рітунель (на 8 або 16-ть тактів), яка була сигналом для пар зайняти свої місця, а інтродукція (на 8 тактів) перед кожною фігурою призначалася для поклонів виконавців один одному. Протягом першої половини XIX ст. танець поступово ускладнювався новими хореографічними елементами, у 1840-х рр. з'явилися комбіновані версії – Кадриль-Полька (Quadrille-Polka), Кадриль-Мазурка (Quadrille-Mazurka), а згодом Вальс-Кадриль (Valse-Quadrille), в яких відповідні назви фігури танців виконували після кожної фігури звичайної Кадрілі.

У салонній культурі української еліти комбіновані версії Кадрілі були популярними до 70-х рр. XIX ст., а на зміну їм, відповідно до західноєвропейських тенденцій, приходять новий різновид танцю – Лансьє (Lanciers), відомий також під назвою Придворна Кадриль. Танець складався з 5-ти частин, кожній з яких відповідав власний музичний розмір; танцювальні пари, яких на відміну від звичайної Кадрілі повинно було бути не менше 8-ми, утворювали каре.

Спочатку хореографічна структура Лансьє була досить проста, проте, під впливом загальної тенденції до ускладнення, в танець були включені додаткові фігури – «Роза», «Лодійська», «Дорсет» та «Зірка», розроблені англійським танцюристом Д. Хартом на початку XIX ст., а у 1819 р. його колега Д. Дюваль модернізував композицію і змінив назву фігури «Зірка» на «Візити». Як салонний танець Наддніпрянщини та західноукраїнських земель, Лансьє стає популярним у форматі 5-ти фігур – «Дорсет», «Вікторія», «Муліне», «Візити» та «Лансьє». Варто зазначити, що танець Лансьє, на території України (найбільшого розповсюдження набув на Лівобережжі) називався Лінцей або Ланець, а композиційна форма побудови була змінена під впливом української хореографічної лексики та музичного супроводу [4, с. 268].

Аналізуючи салонні танці української еліти західноукраїнських земель XIX ст., окрім популярних у західноєвропейських країнах французьких та англійських танців, варто згадати також і безпосередньо народні австрійські

(Вальс), німецькі (Лендлер), чеські (Полька), польські (Краков'як та Мазурка) та угорські (Палташ та Чардаш) танці XVIII–XIX ст., які внаслідок хореографічних трансформацій стали бальними і виконувалися в салонах та на танцювальних вечорах.

Наприкінці 1830-х – на поч. 1840-х рр., відповідно до західноєвропейської тенденції, в салонній культурі української аристократії величезною популярністю користується танець Полька, заснований на чеському народному танці (музичний розмір 2/4, темп від помірно швидкого до швидкого), який виконували в парі, досить енергійно, проте легко та граційно, з просуванням по колу. Хореографія Бальної Польки належить французькому танцмейстеру Целларіусу, який надав елегантності танцювальним фігурам (основний крок – *tremblant*) народної та міської Польки і представив її у елітному танцювальному салоні. Варто зазначити, що на основі кроків Польки з'явилася велика кількість нових комбінованих салонних танців – Фігурна Полька (із залученням фігурних вставок та приторів), Полька-Галоп або Есмеральда, Полька-Мазурка, Целаріус-Вальс (на основі кроків вальсу, польки та мазурки), Польки-Кадрилі тощо. Бальна Полька лишалася популярною до початку XX ст., проте в переважно в спрощених формах.

Австрійський і німецький бальний танець Лендлер (*Landler*), популярний з другої половини XVIII ст., виконувався парами в лінійному розміщенні, з переходами між лініями, в помірному швидкому темпі (музичний розмір 3/4, 3/8).

Дослідники зазначають, що саме від Лендлера походить сучасний вальс, адже його танцювальний характер та хореографічний образ вміщує всі елементи, якими позначений вальс, а завдяки виділенню певних характерних рис (сковязящих кроків та плавних обертальних рухів) поступово став його прототипом [21, с. 64]. К. Василенко зазначав, що без істотних змін у хореографічній лексиці (окрім вальсування з підстрибуванням), під відповідне музичне оформлення, танець стає надбанням української хореографічної культури [4, с. 269].

На танцювальних вечорах в Галичині наприкінці XIX ст., організацією яких займалися представники бального комітету, Вальси та Котильйони були одними з найпопулярніших танців, виконання яких відбувалося відповідно до прийнятого етикету, дотримання якого було необхідним і непорушним правилом хороших манер світського товариства. Наприклад, молода дівчина могла прийти в салон лише у супроводі рідних або опікунки, у якої кавалери просили дозволу запросити дівчину на танець; отримавши дозвіл кавалер прикріплював дамі невеличкий медальон; під час виконання вальсу (як і будь-якого іншого танцю) парам заборонялося розмовляти; під час танцю даму міг запросити інший кавалер – тоді дама повинна була дотанцювати з ним; дама могла запросити кавалера на Котильйон і отримавши згоду, мала почепити на нього маленький букет квітів [11, с. 173]. Спостерігаємо тут беззаперечний вплив традицій віденських балів, проте з відповідним урізноманітненням – кавалери дарували дамам букетики квітів перед Котильйоном; кожен танець

дама мала танцювати з новим кавалером; перед початком вечора дама отримувала символічну прикрасу, яка була емблемою балу.

У першій пол. XIX ст. найпопулярнішим Вальсом серед української еліти був Вальс в три па, для якого була характерна особлива позиція партнерів – вони трималися трохи відсторонено, дама злегка відклонялася від кавалера, тримаючи голову повернутою ліворуч, у напрямку правого плеча партнера. Техніка виконання Вальсу в три па на Буковині, Галичині та Закарпатті відповідала західноєвропейській, а на території Наддніпрянщини мала певні особливості, характерні для російського варіанту виконання цього танцю – кавалер починав танець із зовнішньої сторони кола, а певні нюанси виконання відрізнялися навіть від французької версії Вальсу [12, с. 14]. Проте, вже в середині XIX ст. його змінює Вальс в два па, або Wiener Walz, який вперше з'явився при віденському дворі і був виконаний на паризьких Opera-Balle, на карнавалі 1832 р. (у виконанні балету) та на балу в Баден-Бадені, де його виконали представники європейської еліти, які по закінченню сезону повернулися до своїх міст і популяризували танець в Берліні, Лондоні та Санкт-Петербурзі [18, с. 71–72]. Варто зазначити, що цей варіант Вальсу відрізнявся від ранніх версій не лише пришвидшеним темпом, технікою обертання (в якій використовується па галопа), а й зміною характеру танцю – танцювальна пара, варіюючи розміром кроку, відповідно до музичного супроводу, могла значно пришвидшуватися та призупинятися, а щоб уникнути запаморочення, через пришвидшений темп обертання, дозволялося легко йти кілька тактів без обертів. З часом техніка виконання танцю доповнилася реверсною (à l'envers) та обротною (rebour) формами – швидка зміна напрямку обертання і переміщення, а також зміни швидкості й відсутність будь-яких стрибків та поштовхів, плавність виконання стали його характерними ознаками [23, с. 113]. Проте вже наприкінці XIX ст. корінний Вальс у два па втрачає свою популярність [13, с. 28] і не виконується ані на танцювальних вечорах, ані в салонах – ця тенденція характерна для всієї території України. Йому на зміну повернувся Вальс в три па, для якого на цьому етапі характерне значне різноманіття техніки та нові варіації, що використовувалися для урізноманітнення в танці. Наприклад, кроки з Простого вальсу, Hop waltz, Redowa waltz, Glide Waltz, які виконували окремо, по чергово та в різноманітних поєднаннях [19, с. 100]. Певні зміни відбулися і в положенні партнерів в парі – для усіх кругових танців стала характерна закрита позиція: дама стоїть навпроти кавалера, ледь нахилившись і поклавши ліву руку йому на плече; кавалер, знаходячись навпроти дами, трохи змістившись ліворуч, праву руку тримає на талії дами, але не обіймає, а розміщує долоню посередині спини, лівою рукою він підтримує праву руку дами (без дотику долонь). Відстань між партнерами утримувалася досить невелика, проте будь-які дотики в танці були заборонені.

Угорський бальний танець XIX ст. Палаташ (Palotas), створений на основі угорський народних танцювальних рухів, виконувався в парі, у помірному та витриманому характері, проте у досить швидкому темпі, з просуванням по колу.

Бальний Чардаш (Czardas) – створений у 1834 р. на стилізованих рухах угорських народних танців (музичний розмір 2/4 або 4/4, темп змінний), до речі один з небагатьох народних танців, який практично не змінився у процесі створення бального варіанту – відсутні театральне аранжування і салонний лоск, натомість відчувається народний темперамент і характер та специфічність виконання – пронизливо та проникливо. Варто зазначити, що для народного танцю Чардаш характерна варіація темпа та гостра ритміка – він складається з двох контрастних частин: повільного ліричного Лашшана та швидкої й стрімкої Фрішки. Саме синкоповані, технічно складні рухи та стрибки другої частини стали основою Бального Чардаша. Його популяризації в Європі, і, відповідно, на території українських земель посприяла творчість відомих композиторів: угорця Ф. Ліста («Угорські рапсодії», чардаш для фотепіано), італійця В. Монті («Чардаш»), німця Й. Брамса («Угорські танці»), француза Л. Деліба («Коппелія»), австрійця Й. Штрауса (чардаш з оперети «Летюча миша») та ін.

Варто відмітити певні відмінності виконання деяких салонних танців на території Наддніпрянщини та західноукраїнських землях, що пояснювалось регіональними особливостями. Якщо танці на Буковині, Галичині та Закарпатті виконували за європейськими традиціями, то у варіаціях їх у салонах Наддніпрянщині помітний вплив російської хореографічної школи. Наприклад, великою популярністю на початку XX ст. у салонній культурі української еліти Наддніпрянщини користувався Бальний Чардаш відомого російського танцмейстера О. Цармана (1901 р.) – танцювальна композиція танцю займала 8 тактів музичного супроводу [1, с. 104–109].

На початку XIX ст. великою популярністю користувалася Шляхетська Мазурка – світський танець польської знаті, який швидко здобув популярності не лише в Європі, а й в Росії – на балах ним традиційно завершали перше відділення або бал. Особливістю танцю була наявність чітко встановлених фігур, у яких танцюристи могли інтерпретувати рух на власний розсуд. Найпопулярнішими кроками були «висікання іскор» та «голубці». Виконували Мазурку 4, 8 або 16 пар. Для музичного оформлення були характерні різкі ритмічні зміщення у такті. Проте, вже у 1820-х рр., паризькими танцмейстерами було створено нову бальну версію Мазурки, у якій крок «висікання іскор» замінили на «ключ», а «голубці» – на «Ку-де-талон»; рухи ускладнилися, а манера виконання змінилася на плавну. Темп танцю був швидким або помірно швидким (50–60 тактів на хв.), музичний розмір 3/4 або 3/8.

У салонах Наддніпрянщини в XIX ст. були свої правила виконання бальної Мазурки: невеличкий оркестр грав рітурнель (на 8 тактів), протягом якої пари готувалися до танцю, а за сигналом ведучого починався Променад (Promenade) колом – одна з найважливіших частин композиції танцю, яка, на думку Целаріуса, виявляла «істинний характер танцю сильніше ніж будь-яка фігура» [14, с. 46], під час якої пари намагалися продемонструвати виправку та грацію – кавалери, ведучи даму з правої сторони від себе, рухалися, підстрибуючи особливим парадним кроком Па Гала (Pas Gala – крок, відомий

також як Парадне Па або Ординарний Крок, який складається з розтягнутого на два рахунки ковзкого кроку вперед з пом'якшенням і наступним підстрибуванням на опорній нозі, з позуванням піднятої іншої ноги назад), а дами – легкими бігучими кроками Па Курю (Pas Couru), який виконували напіввिवорітно під час трьох швидких кроків, перший з яких акцентувався більшою тривалістю. Після демонстраційного кола пари переходили безпосередньо до виконання танцювальних фігур – кавалери виконували Ку-де-Талон, ударяючи лівою п'яткою праву в першому темпі, у другому ліву ногу ставили у другу позицію в бік, а в третьому, наблизивши ковзаючи і без стрибка праву ногу до лівої, робили новий удар п'яткою; цей крок у променадах виконували лише лівою ногою, а в кругах – обома [14, с. 46], «Ключ» (основним технічним моментом якого було розведення та зведення п'яток з акцентованим ударом каблук о каблук) та ставали на одне коліно; дами виконували переважно кроки Па Курю та Па Шассе (три кроки за схемою «крок – приставка – крок», коли одна нога ніби переслідувала іншу; крок можна було виконувати вперед, назад, в сторону та по діагоналі), або оббігали довкола партера, який стояв на одному коліні (справа наліво, а потім у зворотньому напрямку).

Описуючи особливості виконання Мазурки на танцювальних вечорах та салонах Півдня України, О. Цорн зазначав, що чарівність танцю полягає у виявленні особистої свободи – кожен може на власний розсуд складати будь-які комбінації, «аби не виходити з такту і не заважати іншим» [15, с. 117]. Варто зазначити, що провідна роль в танці належала кавалеру, який обирав фігури, рухи та змінював темп виконання кроків.

У другій пол. XIX ст., відповідно до західноєвропейської хореографічної моди, величезною популярністю у деяких салонах користувалася Фігурна Мазурка, яку виконувала сольна пара (виконання характерних фігур вимагало досить великого майданчика) у власній композиції, або кілька пар, у характері котильонної гри, чередуючи з Променадом.

Станом на кінець XIX ст. було відомо близько 60-ти фігур танцю, проте у салонах рідко використовували більше 10-ти за одне виконання: «Ворітця» (пари проходили під піднятими руками інших пар), «Вісімка» (кажна пара по черзі рухалася за малюнком вісімки, обходячи стільці або кавалерів, які навмісто стояли посеред зали), «Гірлянда» (кавалери Променадом виводять дам на середину зали, а потім утворюють зовнішнє коло обличчям до них, танцюють праворуч та ліворуч; наприкінці фігури пари виконують Шен або загальний Променад), «Дами ліворуч» (фігура виконується по колу – за 4-ри такта кожна дама обходить свого кавалера зліва і переходить до наступного – позаду себе), «Зірка» (пари рухаються до центра кола; дами беруться правими руками, утворюючи «зірку», тоді як ліва рука лишається у руках кавалерів; потім пари розвертаються – «зірку» утворюють кавалери, але лівими руками) та ін.

Варто зазначити, що у порівнянні з іншими салонними танцями XIX – поч. XX ст., Мазурка була досить складним танцем за технікою та характерністю виконання і вважалася танцем для обраних [15, с. 120].

Протягом останнього десятиліття XIX ст. взірцем салонної культури стають танці, характерною рисою яких була чітка, прописана по тактам схема, при виконанні яких танцювальні пари вже не могли імпровізувати з напрямком і швидкістю обертання – ці короткі танці, які обмежувалися однією-двома техніками (Вальс Міньон, Полька *Pas des Patineurs*) і виконувались під визначений музичний супровід були попередниками фігурних Вальсів початку XX ст. Положення партнерів також поступово змінювалося – зімкнуті руки могли бути підняті до рівня плечей, витягнутими або зігнутими до себе; скоротилася і відстань між партнерами.

Наприкінці XIX ст. у Росії популярність французької Кадрилі, Польки-Мазурки, Лансьє та інших танців другої половини XIX ст. вгасає – починається мода на нові салонні танці, розраховані на виконання одною або кількома парами колом у залі, порівняно прості композиції яких склалися з невеликих фігур, послідовність яких повторювалась – своєрідна варіація на тему англійських *Sequence Dancing*. Цікаво, щодо 1898 р. схеми танців привозили з Франції та Англії, проте вже наступного року починають з'являтися перші танці створені російськими хореографами – артистами балету петербургського Маріїїнського та московського Великого театрів, на основі кращих зразків народного танцю (із залученням балетної техніки) та західноєвропейського танцювального мистецтва (Мазурка, Полька, Краков'як, Кадриль, Контрданс та ін.). Наприклад, О. Царман протягом 1899–1903 рр. створив та популяризував такі салонні танці як Падесп'янь, Бальний менует, Український козачок, Російсько-слов'янський, Польський, Фандарго, Етранж та ін.; Є. Іванов – Па-де-грас, з досить логічною композицією, нескладними та витонченими рухами; О. Бичков – Па-де-труа, на основі Вальсу, Мазурки та Менуету, Унгараш Угорський; М. Гавліковський – Краков'як (Варшавянка), на основі поєднання елементів Вальсу та польського танцю (відповідно до музичних розмірів вальсова частина виконувалася не на 3/4, як в звичайному вальсі, а на 2/4), Шакон, Па-де Катр (танець змінено завдяки переробці окремих рухів), Коханочка, з елементами українського танцю; М. Яковлев – Гіавата, Кек вок, Краков'як, Мажор, Па-зефір, Тореадор та ін.

У салонах української еліти Наддніпрянщини надзвичайним попитом користувався танець Краков'як (1900 р.) у версіях М. Гавліковського (Варшавянка) та М. Яковлева, які мають певні відмінності. У першому варіанті одна фігура вмещувала 16-ть тактів: 1–4 такти – кроки Польки змінюються на 4 Па Марше, з поворотом до та від партнерки; 5–6 такти – 2 «голубці» та притоптування (лівою, правою та знову лівою ногами) під час яких партнери міняються місцями; 7–8 такти – повторювання 5–6 тактів; 9–12 – повторювання 5–8 тактів; 13–16 – Вальс у три па [6, с. 67]. Схема танцю М. Яковлева складалася з 2-х фігур – 1-ша фігура: 1–2 такти – з внутрішніх ніг два кроки Польки вперед (роблячи крок правою ногою, виноситься вперед праве плече і навпаки); 3–4 такти – повторювання 1–2 тактів; 5–6 такти – партнери повертаються обличчям одне до одного, подають руки і виконують 2 «голубці» і 1 крок Польки в той же бік; 7–8 такти – повторення 5–6 в інший бік; 2-га

фігура: 9–16 такти – 7 вальсових обертів і обертання партнерки на 8-му оберті, не відпускаючи руки [16].

Найбільшого розвитку на території Наддніпрянщини салонна культура отримала на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині та Харківщині. Вищі верстви суспільства – найзаможніші родини губерній, інтегрували європейську культуру в побутуванні, намагаючись відтворити європейські традиції та моду у власних маєтках. Проте, варто зазначити, що їх безумовна орієнтація на танцювальні тенденції західноєвропейських країн не заперечувала підтримки розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва і популяризації його на найвищому рівні – деякі українські народні танці, протягом XIX ст. виконували на балах у Петербурзі. На танцювальних вечорах в елітних маєтках Наддніпрянщини неабиякою популярністю, з-поміж мазурок, польок та вальсів, користувалися й українські народні танці Голубець, Горлиця, Журавель, Козачок, Метелиця [5, с. 53].

Досліджуючи особливості виконання танців XIX – поч. XX ст. безпосередньо в салонній культурі, зазначимо, що саме розуміння поняття «салон», як вільного та невимушеного спілкування в товаристві української еліти, не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил виконання танців, згідно етикету вищих верств суспільства.

Наукова новизна. Проведено мистецтвознавче дослідження особливостей салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури; досліджено територіальні тенденції розвитку салонної культури; розглянуто та проаналізовано техніку виконання салонних танців на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття, а також особливості танцювального етикету української еліти.

Висновки. Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження особливостей салонних танців на території України XIX – поч. XX ст., у контексті впливу західноєвропейської хореографічної культури доведено, що: на початку XIX ст. на території Наддніпрянщини, Буковини, Галичини та Закарпаття було репрезентовано більшість аспектів європейського культурного устрою (театральні вистави, бали, танцювальні, музичні, літературні вечори тощо); салонна культура, передусім хореографічна, набула особливого розвитку у середині XIX ст.; салонні танці в Україні були представлені найпопулярнішими танцями західноєвропейської еліти – Котильйон, Кадриль, Лансьє, Вальс, Мазурка, Полька, Лендер, Краков'як та ін.; на території Наддніпрянської України хореографічні традиції салонних танців виражалися у симбіозі російської та європейської танцювальної лексики; виконання салонних танців не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною хореографічною технікою, проте вимагало беззаперечного дотримання правил танцювального етикету.

Список використаних джерел

1. Бальные танцы / ред. Р. Ранс. – Рига : Latvijas Valsts Izdevnieciba, 1954. – 210 с.
2. Буковина. Историчний нарис / С. С. Костишин, В. М. Ботушанський [та ін]. – Чернівці: Зелена Буковина, 1998. – 416 с.
3. Валявська К. В. Світське життя на Буковині: соціальний та культурний простір (1848–1914) : дис. канд. історичних наук / К. В. Валявська; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці, 2016. – 355 с.
4. Василенко К. Український танець / К. Василенко. – Київ : Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. – 282 с.
5. Васюта О. П. Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX ст. (Історико-культурологічне дослідження) / О. П. Васюта ; ред. О. В. Коваленко. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 1997. – 212 с.
6. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев : Общедоступ. пособие к изуч. всех бал. танцев с указ. фигур для котильона и мазурки / Сост. артист Имп. С.-Петербур. театров Н. Л. Гавликовский. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : типо-лит. А. Лейферта, 1902. – 144 с.
7. Захарова О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. – Москва : Центрполиграф, 1998. – 28 с.
8. Зомбарт В. Роскошь и капитализм / В. Зомбарт // Собрание сочинений. – Т.3. – Санкт-Петербург, 2008. – 479 с.
9. Кайндль Р. Ф. Історія Чернівців від найдавніших часів до сьогодні / Р. Ф. Кайндль. – Чернівці, 2008. – 330 с.
10. Кисіль О. В. Український театр / О. В. Кисіль. – Київ : Книгоспілка, 1925. – 178 с.
11. Лицур Н. Основи етикету в міських інтелігентних родинах Галичини (кінець XIX – 30-ті рр. XX ст.) / Н. Лицур // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – 2012. – Вип. 21. – С. 170–176.
12. Максин А. Изучение бальных танцев / А. Максин. – Москва: Типография Николая Степанова, 1839. – 45 с.
13. Тихомиров А. Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров. – Москва, 1901. – 156 с.
14. Целлариус Г. La Danse des Salons. Руководство к изучению новейших бальных танцев / Г. Целлариус. – Санкт-Петербург : Издание книгопродавца Василия Полякова, 1848. – 149 с.
15. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – Одесса, 1890. – 347 с.
16. Яковлев Н. Н. Новый салонный танец «Краковяк» / Н. Н. Яковлев. – Санкт-Петербург : Северная лира, 1904. – 3 с.
17. Anzeige // Czernowitzer Zeitung. – 1883. – № 255. – 8. Nowenber. – S. 7.
18. Coulon Coulon's Handbook // Coulon. – London, 1873. – 154 p.
19. De Garmo, Wm. B. The dance of society a critical analysis of all the standard quadrilles, round dances, 102 figures of le cotillon (“The German”), &c.,

including dissertations upon time and its accentuation, carriage, style, and other relative matter / De Garmo, Wm. B. (William B.). – New York : W. A. Pond & Co., 1875. – 155 p.

20. Drozdowski G. Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreichers / G. Drozdowski. – Klagenfurt, 2003. – 200 S.

21. Klingenberg F. Unsterblicher Walzer : die Geschichte des dt. Nationaltanzes / F. Klingenberg. – 2. Aufl. – Wien : Frick, 1943. – 106 p.

22. Prokopowitsch E. Entwicklung des Schulwesens in der Bukowina / E. Prokopowitsch // Buchenland Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina. – München, 1961. – S. 269–320.

23. Reilley E. B. The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise on The Art Dancing / E. B. Reilley. – Philadelphia, 1870. – 178 p.

24. Tanzer G. Spectacle müssen seyn : Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert / G. Tanzer. – Wien etc. : Böhlau, 1992. – 296 p.

References

1. Anzeige, (1883). *Czernowitzer Zeitung*, Nowember 8, no. 255, p. 7.
2. Cellarius, G. (1848). *La Danse des Salons. A guide to learning the latest ballroom dances*. St. Petersburg: Izdaniye knigoprodavtsa Vasiliya Polyakova.
3. Coulon, (1873). *Coulon's Handbook*. London.
4. Drozdowski, G. (2003). *Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreichers*. Klagenfurt.
5. De Garmo, Wm. B. (1875). *The dance of society a critical analysis of all the standard quadrilles, round dances, 102 figures of le cotillon ("the German"), &c., including dissertations upon time and its accentuation, carriage, style, and other relative matter*. New York : W. A. Pond & Co.
6. Gavlikovsky, N. (1902). *Guide to Dance Study: Public guideline for studying all ballroom dances with the description of figures for cotillion and mazurka*. St. Petersburg: Typo-Lit. A. Leifert.
7. Kaindl, R. (2008). *The history of Chernivtsi from the ancient times to the present*. Chernivtsi.
8. Kisil, O. (1925). *Ukrainian Theater*. Kyiv: Knyhospilka.
9. Klingenberg, F. (1943). *Unsterblicher Walzer : die Geschichte des dt. Nationaltanzes*. Wien : Frick.
10. Kostyshyn, S. (1998). *Bukovyna. A historical sketch*. Chernivtsi: Zelena Bukovyna.
11. Litsur, N. (2012). Basics of etiquette in urban intelligent families of Galicia (the end of the 19th – 1930s). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Istorija*. [Bulletin of Precarpathian University. History], no. 21, pp. 170–176.
12. Maksin, A. (1839). *The study of ballroom dances*. Moscow: Typography of Nikolai Stepanov.
13. Prokopowitsch, E. (1961). *Entwicklung des Schulwesens in der Bukowina. Buchenland Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina*. München.
14. Rance, R. (1954). *Ballroom dance*. Riga: Latvijas Valsts Izdevnieciba.

15. Reilley, E.B. (1870). *The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise on The Art Dancing*. Philadelphia.
16. Tanzer, G. (1992). *Spectacle müssen seyn : Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*. Wien : Böhlau.
17. Tikhomirov, A. (1901). *Self-teaching guide to fashionable ballroom and characteristic dances*. Moscow.
18. Tsorn, A. (1890). *Grammar of dancing art and choreography*. Odessa.
19. Valiavska, K. (2016). *Secular life in Bukovyna: social and cultural space (1848–1914)*. Candidate's thesis. Yurii Fedkovych Chernivtsi National University.
20. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainian Dance*. Kyiv: Instytut pidvyshchennia kvalifikatsii pratsivnykiv kultury.
21. Vasiuta, O. (1997). *Musical life of Chernihiv region in the 18th–19th century. (Historical and Cultural Research)*. Chernihiv: RVK Desnianska Pravda.
22. Yakovlev, N. (1904). *New ballroom dance «Krakowiak»*. St. Petersburg: Severnaya lira.
23. Zakharova, O. (1998). *The history of Russian balls*. Moscow: Tsentrpoligraf.
24. Zombart, V. (2008). *Luxury and Capitalism*. Collection of essays. St. Petersburg.

© Єфанова С. О., 2018

© Бакало Л. К., 2018

УДК УДК 793. 38 (4-11) «18»

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
24caratsofart@gmail.com

СПЕЦИФІКА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (XV – XVII ст.)

Мета статті. Дослідити раритетні видання з теорії та практики бальної хореографії XV – початку XVII ст.; проаналізувати хореографічні традиції, тенденції еволюції, різновиди хореографічних прийомів, особливості техніки та манери виконання, зміни хореографічної лексики та форм побутування бальних танців. **Методи дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає в проведеному історіографічному аналізі раритетних

видань з теорії та практики бальної хореографії XV–XVII ст. у контексті мистецтвознавчого дослідження тенденцій еволюції бальних танців; виявлено вплив літературних джерел XV–XVII ст. на розвиток бальних танців та зміни хореографічної лексики. **Висновки.** Внаслідок детального вивчення та проведеного мистецтвознавчого аналізу раритетних джерел Англії, Іспанії, Італії, Німеччини та Франції XV – початку XVII ст. можемо констатувати наступні особливості та тенденції розвитку бальних танців означеного періоду: широке розповсюдження і популяризація бало та басдансів у XV ст. не лише при дворі, а й серед заможних міщан; помітна тенденція до більш віртуозного виконання чоловічих кроків танцю; хореографічній традиції XV ст. було властиве тяжіння до асиметричних композицій бальних танців, натомість наприкінці XVI ст. помітним стає перехід до гармонізації структури та просторового малюнку; головними принципами виконання бальних танців XVI ст. були імпровізація та варіативність, тоді як превалюючими складниками лишаються художньо-постановочна та технічно-виконавська частина; відмінні особливості між народним та придворним танцем – акцентація на дотриманні елегантності, техніки та стилю виконання; існування канону танцювальних фігур, як важливого елементу англійського та французького хореографічного мистецтва к. XVI – поч. XVII ст.; широке розповсюдження та збереження італійської танцювальної традиції середини XV ст. щонайменше до першої третини XVI ст.

Ключові слова: бальні танці, раритетні джерела, хореографічна лексика, танцмейстери, трактати.

Павлюк Тат'яна Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Специфика теории и практики бальной хореографии (XV–XVII вв.)

Цель статьи. Исследовать раритетные издания по теории и практике бальной хореографии XV – начала XVII в.; проанализировать хореографические традиции, тенденции развития, разновидности хореографических приемов, особенности техники и манеры исполнения, изменения хореографической лексики и форм бытования бальных танцев. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в проведенном историографическом анализе раритетных изданий по теории и практике бальной хореографии XV–XVII вв. в контексте искусствоведческого исследования тенденций эволюции бальных танцев; выявлено влияние литературных источников XV–XVII вв. на развитие бальных танцев и изменения хореографической лексики. **Выводы.** Вследствие детального изучения и проведенного искусствоведческого анализа раритетных источников Англии, Испании, Италии, Германии и Франции XV – начала XVII в. можем

констатировать следующие особенности и тенденции развития бальных танцев указанного периода: широкое распространение и популяризация бало и басдансов в XV в. не только при дворе, но и среди зажиточных мешан; заметна тенденция к более виртуозному исполнению мужских шагов танца; хореографической традиции XV в. было свойственно тяготение к асимметричным композициям бальных танцев, зато в к. XVI в. заметным становится переход к гармонизации структуры и пространственного рисунка; главными принципами выполнения бальных танцев XVI в. становятся импровизация и вариативность, тогда как преобладающими составляющими остаются художественно-постановочная и технико-исполнительская часть; отличительные особенности между народным и придворным танцем – акцентирование на соблюдении элегантности, техники и стиля исполнения; существование канона танцевальных фигур, как важного элемента английского и французского хореографического искусства к. XVI – нач. XVII в.; широкое распространение и сохранение итальянской танцевальной традиции середины XV в. как минимум до первой трети XVI в.

Ключевые слова: бальные танцы, раритетные источники, хореографическая лексика, танцмейстером, трактаты.

Pavliuk Tetiana, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Specific features of the theory and practice of ballroom choreography (the 15th – 17th century)

The purpose of the article is to study rare editions on the theory and practice of ballroom choreography of the 15th – early 17th century; analyze choreographic traditions, evolution trends, varieties of choreographic techniques, peculiarities of techniques and manners of performance, and changes in choreographic vocabulary and forms of ballroom dance. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity, development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the article** lies in the historiographical analysis of rare editions on the theory and practice of ballroom choreography of the 15th – 17th century in the context of art critical investigation of the trends of ballroom dance evolution; the influence of literary sources of the 15th – 17th century on the development of ballroom dance and changes in choreographic vocabulary were revealed. **Conclusions.** As a result of the detailed study and conducted art critical analysis of rare sources of English, Spanish, Italian, German and French literature of the 15th – early 17th century, the following features and tendencies of the development of ballroom dance of this period can be established: the widespread and popularization of the ballo and basse danse in the 15th century not only at the court but also among wealthy suburbanite; there was a noticeable tendency towards a more virtuous performance of male dance steps; the choreographic tradition of the 15th century was characteristic of the penchant for asymmetrical ballroom dance compositions; however, at the end of the 16th century

the transition to the harmonization of structure and spatial pattern became noticeable; the main principles of performing ballroom dances of the 16th century were improvisation and variability, while the artistic-production and techno-performing part remained the predominant component; the distinction among folk and court dances consisted in the emphasis on elegance, technique and style of execution; the existence of a canon of dance figures as an important element of English and French choreographic art of the 16th – early 17th century; widespread occurrence and preservation of the Italian dance tradition of the mid-fifteenth century at least to the first third of the sixteenth century.

Key words: ballroom dance, rare sources, choreographic vocabulary, dancing masters, treatises.

Вступ. Тенденції розвитку бального танцю періоду формування побутової та сценічної хореографії, особливості техніки та манери виконання придворних та народних танців доби Середньовіччя та Відродження, наразі є одими з найактуальніших питань для наукового дослідження, оскільки фрагментарність існуючих сьогодні відомостей про головні засади формування, специфіку та розвиток технічних прийомів хореографічного мистецтва ускладнюють процес теоретичного й практичного опанування лексику бального танцю, наукового аналізу раритетних зразків хореографічного мистецтва, зрештою, осмислення сутності бальної хореографії.

Особливості хореографічного мистецтва XV – поч. XVII ст., становлення та тенденції розвитку бальних танців – одна з найцікавіших міждисциплінарних тем, яку в різних аспектах досліджували переважно зарубіжні науковці. Впродовж останніх десятиліть помітна тенденція висвітлення цієї теми, у різних контекстах, пострадянськими науковцями: О. Максимова («Танець італійських театральних вистав пізнього Відродження і трактат Фабріціо Карозо «Благородство дам» (1600)», 2010); Л. Пилаєва («Сценічний танець французького бароко: феномен «мовчазної риторики», 2010) та ін. Серед досліджень, присвячених вивченню та аналізу раритетних видань теоретиків та практиків хореографічного мистецтва минулих століть варто відзначити і роботи вітчизняних науковців. Є. Сластіна («Проблеми структурного аналізу бальних танців епохи італійського ренесансу XV ст.», 2010), який розглядає основні принципи формування хореографії XV ст., її музичну та хореографічну структури, а також аналізує композиційну будову й техніку виконання італійських басдансів; В. Щербаков («До проблеми нотації в Італії доби Відродження хореографічних творів для їх збереження та відтворення (перша половина XV – кін. XVI ст.)», 2014), у науковій розвідці робить спробу виявити специфіку нотації хореографічних творів епохи Відродження; Т. Благової («Динаміка формування теоретичних основ хореографічної освіти: історико-культурологічний контекст», 2015), яка досліджує культурогенез хореографічної освіти у відповідності з етапами формування її теоретичних основ. Проте, здебільшого, хореографічні традиції, тенденції еволюції, різновиди хореографічних прийомів, особливості техніки та манери виконання, зміни хореографічної лексики та форм побутування бальних танців висвітлюються

фрагментарно, що й зумовлює актуальність комплексного мистецтвознавчого дослідження раритетних джерел, в аспекті специфіки бальної хореографії XV – поч. XVII ст.

Мета дослідження. Дослідити раритетні видання з теорії та практики бальної хореографії XV – поч. XVII ст.; проаналізувати хореографічні традиції, тенденції еволюції, різновиди хореографічних прийомів, особливості техніки та манери виконання, зміни хореографічної лексики та форм побутування бальних танців.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні аспекти хореографічного мистецтва та практичні рекомендації з техніки виконання бальних танців, розвиток та становлення яких відбувалися протягом століть містяться у багатьох раритетних джерелах. Записи про них знаходимо в прозових та драматичних творах, мемуарній літературі, особистому листуванні; зображення придворних танців зафіксовано художниками-живописцями, на фресках, гравюрах тощо. Найважливішим для наукового вивчення лишаються трактати безпосередньо з теорії та практики хореографічного мистецтва. У межах даного мистецтвознавчого дослідження, метою якого є вивчення та аналіз хореографічних традицій, різновидів хореографічних прийомів, особливостей техніки та манери виконання, зміни хореографічної лексики та форм побутування бальних танців XV – поч. XVII ст., нами були опрацьовані раритетні джерела відомих англійських, іспанських, італійських, німецьких та французьких танцмейстерів, музикантів, філософів, вчителів бальних танців, а також особисті записи учнів у 1416–1610 рр.

М. Долметч зазначає, що величезний набуток італійських хореографів, з поміж іншого – філігранне мистецтво детального опису техніки та стилю виконання, викладені в трактатах. Акцентуючи на тому, що італійська система більш опрацьована ніж французька – видозмінено та класифіковано багато основних кроків, передано ідею тонкощів стилю й видовищності, що відображає індивідуальний характер кожного танцю, дослідниця зазначає, що лише ретельний аналіз обох систем дає змогу досконально розглянути та вивчити особливості хореографічного мистецтва XV–XVI ст., адже французький метод дає змогу, насамперед, зрозуміти структуру танцю [9, с. 43].

Варто зазначити структурну схожість трактатів – теоретична частина з головними визначеннями основ хореографічного мистецтва та практична, що містить детальні описи танців, хоча й без методології виконання, та записи їх музичних супроводів. Деякі науковці пояснюють відсутність опису конкретних методів танцювальних па тим, що трактати були розраховані на досвідчених танцівників або початківців, ознайомих з хореографічними формами [4, с. 192].

На думку М. Долметч, італійські трактати XV ст. присвячені танцям, авторство яких приписують Джованні Амброзіусу (Ебрео Гульєльмо де Пезаро) та Антоніо Корнацано, відрізняються лише деталями і написані на основі трактату анонімного автора, який описує основні засади мистецтва бального танцю Домініко де Пяченца із Ферари (копія зберігається нині у Паризькій Національній бібліотеці, Ф. 972). Аналізуючи написи на титульній сторінці рукопису – «De arte santandi & choreas discendi», mm cccc XVI, дослідниця

припускає, що рік написання трактату – 1416 р., а його автором є безпосередньо сам Домініко; а мова від третьої особи – особливості авторського стилю [9, с. 43]. Існують й інші думки про датування та авторство «манускрипту Домініко». На думку Уільяма Томаса Марокко, талановитий танцмейстер і теоретик танцю Домініко де Пяченца (1390–1464) – перший хореограф, який заснував італійську школу танцю, тоді як Корназано та Гільермо, його учні та послідовники, узагальнивши настанови та поради вчителя, створили на їх основі працю «*De arte santandi e choreas discendi*», відому як паризький манускрипт 1455 р. [16, с. 109], в якій підкреслено тезу про необхідність гармонії рухів та музики, описано танцювальні па та їх назви, визначено послідовність рухів, а також обґрунтовано розподіл танців на два різновиди: *повільний*, величний «басданс» та *живий*, стрибковий «балло» (давні італійські народні танці). Відтак, окрім опису 23-х танців з музичним супроводом, знаходимо в ньому і теоретичне пояснення окремих елементів – *метру* (розуміння ритму музичного супроводу і осмислення рухів тіла), *пам'яті* (запам'ятовування танцювальних кроків, їх послідовності та ритмічного малюнку), *живості та манері* (рухи танцівника повинні нагадувати рух гондоли на спокійному морі), *контролю за рухами тіла* (згідно рухам танцю), *стрімкості рухів* (відповідно темпу). Лише в «поєднанні всіх елементів танець стає бездоганною та вишуканою демонстрацією людського розуму і сили» [19, с. 54]. Техніка виконання, а власне 12-ть рухів, з яких 9-ть природніх, оскільки їх можна виконувати незалежно від розміру музичного супроводу (шемпіо, допіо, риприза, контінецу (італійська модифікація бранльового кроку), реверенду (уклін), меца-вольту (напівповорот), вольту тонду (повний поворот), мовіменто (підйом на нальцях) та сальто, які виконувалися на сильну долю й 3-х допоміжних, передбачали спеціальну підготовку (фраппаменто (красивий крок), скорца (сковзаючий крок) та камбіаменто (варіації піруету) – на слабку долю [9, с. 44].

Книга італійського поета А. Корназано «*Libro dell'arte danzare*» («Книга про танцювальне мистецтво», 1455 р.), а збереглася лише копія 1465 р., складалася з теоретичної частини та опису 11-ти танців Домініко, з музичним супроводом та доповненнями. Ця праця – єдине відоме нині джерело, в якому опис мелодії тенора для басдансів та особливості теорії та практики танців Домініко [19, с. 55]. А. Корназано описав прості стрибки, стрибки з обертами; акцентував увагу на виразності рухів у поєднанні з музикою.

Музичний супровід італійських трактатів обмежувався описами лише музики для бало, тоді як виконання басдансів – використання відомих мелодій, відповідної довжини. О. Зубова, аналізуючи особливості музичного супроводу бало (неодноразові зміни 4-х видів метру – бассаданца, кваднернірія, сальтарелло та піва, в межах однієї композиції), зазначає, що «оскільки музика і танець невід'ємні один від одного, то здебільшого вони створювалися однією людиною» [1, с. 6].

Опис 14-ти басдансів та 17-ти бало, теоретичну частину, присвячену естетичній та моральній цінності танцю, знаходимо в трактаті «*De practica seu arte tripudii wulghare opusculum, circa*» (1463 р., пер. Спарті) Гільермо Ебрео де

Пізаро – єврейського хореографа, теоретика і практика танцю, композитора. Ймовірно в 1460–1475 рр. він, після прийняття католицизму змінив ім'я та прізвище – Джованні Амброзіус. На його думку, автентичність виконання танців може бути значно підвищена, при дотриманні шести принципів – міри (здатності погоджувати рахунок з музикою); пам'яті (музичної – здатності запам'ятовувати мелодії; хореографічної – здатності відтворювати вивчену послідовність кроків та змінювати їх відповідно мелодії); поділу майданчика (здатності розподіляти танцювальний майданчик на зони); повітряної легкості (вишуканого руху тіла танцюриста вгору і граційного руху вниз); вміння тримати себе (підкорення руху тіла відповідно до руху ніг) та руху тіла (вивірені, продумані, граційні та вишукані рухи для створення образу). Ебрео визначив доцільність використання бальних танців у сценічних постановках. Наприклад, моресках («мавританських танцях»), які виконували під військову музику. Саме бальні танці вважаються джерелом балету. За Г. Ебрео велике й прекрасне мистецтво танцю найбільше відповідає людській природі: різні почуття і переживання, що зберігаються в її душі, знаходять вираження в рухах тіла, тобто в танці, який повинен орієнтуватися на музику.

Про танцювальне мистецтво Італії на поч. XVI ст. йдеться і в Нюрнберзькому манускрипі – листі Йоганеса Кехлауса, німецького вчителя музики, написаного під час його візиту в Болонью. У манускрипті описано 7 танців, з яких 6-ть нагадують відомі італійські танці XV ст., а «Vite de Colei» – відрізняється. Текст написано німецькою мовою, але в ньому багато італійських термінів, що свідчить про поширення лексики з італійського словника хореографічних термінів у Німеччині.

Досліджуючи хореографічну нотацію, деякі науковці акцентують на проблемі відсутності в XV – наприкінці XVI ст. в Італії загальноприйнятих правил – описів ходи та рухів танцівників засобами мовленнєвих формул, що ускладнювало осмислення композиції та характеристики танцювальних рухів, а відтак відтворення танців. Поява праць теоретиків і практиків хореографічного мистецтва сприяла розвитку єдиної нотації [6, с. 166], а перші трактати справили велике значення на розвиток хореографічного стилю у високому та пізньому Середньовіччі. Про це свідчать і Домініко де Пяченца, Антоніо Корнацано та Гульєрмо Ебрео де Пізаро.

Досить відомим джерелом став манускрипт «Il Papa che insegna ballare di Baletti a sua scholari», який не містить музичної нотації, а лише хореографічну техніку. Його написали священник II Papa, Giovannino та II Lanzino.

Д. Касаца та Е. Кейн – автори транскрипції документа, вважають, що описані танці були розраховані на виконання фіксованим числом танцюристів: la Vita, Ippiter, Lasso, No(n)mi parto, I Tromboni, la Traditora, Faralla, La Primauera, La Reale, La Franciosetta, Lo Dimostra, La Villanella, Baramattio та Lucretia – складені для трьох виконавців (дами та двох кавалерів), а Fiametta – для двох пар. Варто зазначити, що в зв'язку з відсутністю дати на манускрипті, між вченими й досі триває дискусія. Б. Спарті, виходячи з хореографічних особливостей описаних танців перехідного стилю, припускав написання

манускрипта на 1520–1530-х рр., тобто до появи в середині XVI ст. «нового італіянського стилю» в Тоскані [21, с. 256].

У 1989 р. віднайдено записи Ланцелотто Річчіарделлі, нотаріуса з Монтефясконе, датовані 1468–1505 рр. та Венеціанський манускрипт (1473 р.).

В описах танців Ланцелотто Річчіарделлі (*Gioioso fiorito* (2 версії), *Tan geloso* та *El lioncello fiorito*) характерні ускладнені кроки, які доповнюються обертами, стрибками, невластивими басдансу кроками піва, а також розподілом кроків (контрапассо) – три замість двох допю за два музичних такти. Зауважують дослідники і відсутність в описах жіночих партій, що, насамперед, свідчить про тенденцію до віртуозного виконання саме чоловічих кроків танцю в XV ст. Знання простого нотаріусу про ускладнені хореографічні версії досить старих і відомих танців *Gioioso* та *Lioncello* – доказ широкого розповсюдження і популяризації бало та басдансів у XV ст. серед заможних міщан.

Венеціанський манускрипт, а власне сторінка з 84-х рядків написана найвірогідніше церковнослужителем, вмістила опис 7-ми танців: *La Moderna*, *El Saltarello*, *El Zoioxo*, *La basadança*, *El Lioncelo*, *Belgreguardo*, *Graçioxa*.

Великий матеріал для вивчення бургундських басдансів XV ст. містить Брюсельський манускрипт («Золотий рукопис басдансів» Маргарити Австрійської), оригінал якого, на жаль, втрачено, а копія 1490-х рр. стала першим підручником хореографії в Франції; одне з перших друкованих видань присвячених танцям – «*Sensuit lart et instruction de bien dencer*» (1490 р.) Мішеля Тулуза; пергамент Стрібальді (1517 р.); опис басдансів з Нанси (1445 р.); книга французького юриста і поета Антоніуса Арени «*Ad suos compaignones studiantes...*» (1529 р.) та підручник невідомого автора «*S'ensuyvent plusieurs Basses danses tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans*», виданий Жаком Модерном приблизно у 1529–1538 рр.

При детальному вивченні згаданих матеріалів, простежуються спільні та відмінні особливості хореографічної техніки. Наприклад, у манускрипті Маргарити Австрійської та «*Sensuit lart et instruction de bien dencer*» Мішеля Тулуза в теоретичній частині здійснено описи різноманітних басдансів з назвами та записами музичного супроводу. Книга М. Тулуза складається з 23-х сторінок, 18-ть з яких присвячено вивченню кроків танців, містить музичне оформлення (щоправда, лише лінія тенора), описи 48 басдансів, особливості їх виконання та музичну нотацію [18, с. 25].

Брюсельський манускрипт, з присвятою Маргариті Австрійській, складається з 25-ти сторінок, й описує 58 басдансів, таких як *La danse de Cleves*, *Lesperance de Bourbon*, *La Franchise nouvelle* та ін., містить музичне оформлення (не лише лінії тенора, а й лінії мелодії).

І. Кендал відмічає, що подібні теоретичні відомості та практичні рекомендації виконання танцювальних кроків та побудови мізур, містяться й в книзі М. Тулуза «*Lart de bien danser*» (1488 р.). Аналізуючи вищезгадані праці, дослідники стверджують, що Бургундські басданси склалися з п'яти кроків: *ріверанс* (*reverence*) – уклін, з якого починається і яким закінчується композиція; *бранль* (*branle*) – крок, яким закінчується кожна мізура; *прості кроки* (*simple*), які завжди виконуються подвійно – один короткий, з опусканням

корпусу і один довгий – з підйомом; *подвійний крок* (double) зі структурою в три рухи – перший крок із опусканням корпусу, два наступні з підйомом; та *репризи* (reprise) – три у кожному регулярному басдансі. Кожен з цих кроків мав певне положення в мізурі, а їх кількість і комбінація створювали фрази різного розміру [13].

У пергаменті Стрібальді є назви (переважно французькою) та описи кроків 54-х басдансів, 13-ть з яких подібні до танців описаних в «Ad suos compaignones studiantes...» та «S'ensuyvent plusieurs Basses danses tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr sy dedans», решта, хоча й мають спільні назви, відрізняються переліком кроків.

Рукопис із Нансі, який містить опис послідовності кроків 7-ми французьких басдансів, – першоджерело Брюсельського манускрипту.

Форма викладу в «Ad suos compaignones studiantes...» цілком відповідає особливостям творчості А. Арені, оскільки автор подає правила виконання басдансів та поведінки на балу: 943-х строфна поема з додатками та записи послідовності кроків 33-х басдансів. Варто зазначити, що книга користувалася попитом протягом кількох століть (45 перевидань здійснено до 1760 р.), а наступні видання доповнені описом кроків ще 26-ти басдансів.

Хореографічну нотацію 195-ти бургундських басдансів та теоретичну частину, в якій описано кроки та можливі хореографічні комбінації, знаходимо в книзі «S'ensuyvent plusieurs Basses danses tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr sy dedans» [18, с. 26].

Щодо іспанських хореографічних раритетних джерел XV ст., сьогодні відомий лише один – Серверський манускрипт (Арагон, 1468–1496 pp.), який вміщує графічні описи 10-ти басдансів та словесний опис 1-го. Дослідники, акцентуючи на графічному описі кроків танцю та візуальному поєднанні кроків в мізурі (згідно бургундської танцювальної традиції), стверджують про їх зв'язок з французькими танцями другої пол. XV ст. Відомо, що наприкінці XIV ст. іспанський король одружився на французенці, що й вплинуло на культуру. Натомість авторська хореографічна нотація, яка представлена у манускрипті – унікальна, окрім репризи, як в англійському трактаті «The maner of dauncunge of base daunces», 1521 р.

Раритетні джерела з мистецтва танців Англії XVI ст. представлено трьома підручниками, які, на думку дослідників, базуються на трактаті Тулуза, Брюсельському манускрипті «Ad suos compaignones studiantes...» Антоніуса Арені (1520 р.) та «S'ensuyvent plusieurs Basses danses tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr sy dedans» Жака Модерна. Це підручник басдансів «The Maner of dauncunge of base daunces» (1521 р.), виданий Р. Копландом у Лондоні, Солсберський манускрипт невідомого автора, знайдений в «Католіконі» Іоханесу де Генуа (1497 р.), що зберігається в бібліотеці кафедрального собору Солсбері та манускрипт Греслі – рукопис початку XVI ст., ймовірно Джона Баніса.

У Солсберському манускрипті подано назви та перелік кроків 20-ти басдансів: 7 побудованих на основі принципу чергування мізур, 7 коротких танців із 2–3 мізур, 18–24 кроків та 6 довгих танців.

У манускрипті Греслі, окрім відомостей з хіромантії, фізіономіки та латинських текстів молитов, зроблено описи 26-ти танців, 13-ти музичних супроводів. Вісім танців виписано детально. Терміни, послідовність кроків не характерні для французьких танців: послідовність простих (завжди кратно трьом) і подвійних, які використовуються рідко, лише попарно, танцювальних кроків наводить на думку, що особливості англійських бальних танців, засновані на італійській танцювальній культурі.

Варто зазначити, що відомості про бальні танці в Італії другої половини XVI – поч. XVII ст. містяться в багатьох раритетних джерелах.

Окремої уваги заслуговує трактат італійського танцюриста Лютіо Компасо «Ballo della Gagliarda» (1560 р.) – перше друковане видання для танцювальної практики у новому стилі, на 30-ти сторінках якого автор описав 206-ть варіацій на тему гальярди: 32 прості, 53 подвійні; 121 складні варіації на 4, 5 та 6 тактів [17, с.189].

Шість раритетних видань к. XVI – поч. XVII ст. італійських балетмейстерів і хореографів – Фабріціо Карозо «Il Ballarino» (1581 р.), «Nobiltà di dame» (1606 р.), Просперо Люція ді Сульмона «Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda» (1587 р.), Лівіо Люпі ді Караваджо «Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi» (1600 р.), «Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi» (1607 р.), Чезаре Негрі «Le Gratie d'Amore» (1602 р.) та «Orchésographie» (1589 р.) Жана Табуро (Туано Арбо), до речі, єдиний на той час друкований підручник з хореографії виданий не в Італії, – джерела для вивчення танців означеного періоду, популярних в Італії та Франції.

Д. Сатон, музикознавець та історик, стверджує, що перевидання та переклади цих підручників до 1630-х рр. – свідчення їх популярності в Іспанії та Італії, адже в них описані найскладніші розроблені кроки, вишукані варіації на основі базових зв'язок та схеми постановки танців, що вплинуло і формування нових стильових особливостей хореографії [22, с. 102].

У середині XVI ст., завдяки високому рівню хореографічного мистецтва, саме італійські теоретики та практики – Фабріціо Карозо, Чезаре Негрі, Просперо Люція, Лівіо Люпі сформуvalи тенденції бального танцю [2, с. 106]. Проте, на думку дослідників лише трактати Ф. Карозо відобразили особливості загальної танцювальної культури європейських народів епохи Середньовіччя та Ренесансу.

Ф. Карозо із Сермонети, відомий італійський музикант і композитор, присвятив збірку «Il Ballarino», видану у Венеції в 1581 р., детальному опису танцювальної техніки. Крім вісімдесяти басдансів та вказівок послідовності опанування танцювальних па з музичним супроводом, у книзі розглянуто шляхи досягнення успіху суспільства, одним із яких, як стверджує автор, є вміння красиво танцювати. Ф. Карозо намагався систематизувати як танці, так і рухи, з яких вони складаються. Книга «Nobiltà di dame» (1600 р.), – це перевидання збірки «Il Ballarino», проте зі значними змінами в осмисленні теорії та хореографічної структури танцю. Перша частина книги, написана у формі діалогу вчителя з учнем і складається з 8 правил виконання

танцювальних кроків та 24-х приміток, а власне правил поведінки на балу. У другій частині автор здійснює опис 49-ти танцювальних композицій з музичним супроводом (італійська лютнева табулатура), 22-і з яких («Tordiglione», «Barriera», «Bassa et Alta» та ін.) повністю хореографічно перероблені, відповідно до нової авторської концепції стрункої структури танцю. Зазначимо, що даний хореографічний трактат – перший, в якому музичний супровід виписаний повністю [2, с. 109]. І хоча музичне оформлення та ілюстрації взяті з «Il Ballarino», розміщення танцюристів у просторі та почергове виконання зв'язок кроків, з однієї та іншої ноги, істотно відрізняються.

На думку А. Февес, відомого хореографа та історика, реконструктора та дослідниці особливостей викладання танців XVI та XVIII ст., великою мірою на зміни в його теорії та переосмислення філософії танцю, вплинули новації в архітектурі, живописі та музиці, які відбулися наприкінці XVI ст. Це посприяло переходу від «асиметричних композицій до більш гармонійних за структурою малюнку танцю» [12, с. 159].

О. Максимова відмічає схожість між структурними елементами трактатів Доменіко де Пьяченца, Антоніо Корнацано, Гульєрмо Ебрео де Пізаро та Фабріціо Карозо. Розподіл матеріалу, композиційні принципи хореографії та особливості термінології (назви танцювальних рухів запропоновані Доменіко де Пьяченца), на її думку свідчать про спадкоємність традицій та заснування національної школи танцю, а аналіз запропонованої Карозо системи кроків та рухів посприяв відтворенню не лише бальних але й сценічних танців XVI ст., оскільки танцювальна лексика викладена в «Nobiltà di Dame» була основою для багатьох хореографів пізнього Ренесансу [2, с. 110], як і праці Проспера Люція ді Сульмона «Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda» (22-і стор.), надрукованої в Перуджі у 1587 р., де автор описав 32 варіації гальярди; трактатах Лівіо Люпі ді Караваджо «Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi» (1600 р.) та «Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi», в яких Люпі описує 20-ть танців епохи Відродження – гальярда (151 варіацій), пасамеццо, гранканарія, сціолта та кас карда та ін.; книгах Чезаре Негрі «Le Gratie d'Amore» (1602 р.) та «Nuove inventioni di balli» (1604 р.), в яких окрім життєпису танцюриста містяться розділи присвячені танцювальному етикету та варіаціям танцю гальярда, описи танців та техніка їх виконання. Негрі подає й опис танців, створених на честь королівських родин: «Baletto detto lo Spagnoletto», «Pavaniglia alla Romana», «Baletto, il Pastor Leggiadro» «La Caccia d'Amore» [15, с. 217].

Акцентуючи увагу на схожості загальних правил та описів основних кроків у трактатах «Il Ballarino» Ф. Карозо та «Le Gratie d'Amore» Ч. Негрі, Д. Сатон навіть висловлює думку, що «один автор списував у іншого, або вони користувалися спільними джерелами...» [22, с. 189]. Цій проблемі присвячена й розвідка Г. Ліндала «Копіювання між Негрі і Карозо», в якій дослідник наводить докази копіювання Ч. Негрі трактату Ф. Карозо, зокрема й правил та не хореографічного матеріалу в танцях [14].

Д. Сатон звертає увагу на імпровізації та варіативності в трактатах XVI ст. Наводячи основні кроки, автори пропонували велику кількість можливих варіацій, поділяючи базові сполуки рухів на менші одиниці або замінюючи кроки, стрибки, підбиви, кіки, повороти на місці та русі. Окрім варіацій на основі базової схеми кроків балетмейстери пропонували зміни черги фігур у танці та ін. Щодо імпровізації, то вона полягає в застосуванні базових кроків, зв'язку кроків та їх варіантів, за бажанням танцюриста, аби збагатити репертуар яскравістю рухів у танці, наприклад, в гальярді, канаріо, павані, пасо мецо чи тордільоні [22, с. 190].

Придворний танець XVI ст. відрізнявся від народного лише дотриманням техніки та стилю виконання, а також елегантністю, Д. Сатон вважає, що велика кількість хореографічних фігур, описаних у трактатах (рух по колу, хей, зміна місця і кружляння з партнером), характерні і для придворних, і для народних танців; таємниця їх походження «мабуть, походить із глибини століть» [22, с. 192].

Трактат «Orchésographie, et traicté en forme de dialogue: par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances» (1589 р.) Туана Арбо, французького священника, композитора та письменника, вважається чи не єдиним раритетним навчальним посібником із бальних танців. Написаний він у популярній формі – діалог учителя з учнем і призначався не еліті суспільства, а звичайним французьким міщанам та селянам. Автор здійснює описи традиційних народних танців, доповнюючи текст подробицями звичаїв та манери поведінки [7]. Книга складається з двох частин – *теоретичної*, (про етикет та місце танцю в культурі; визначення танцю як явища; моральні аспекти культури танцю; про релігійні, військові та світські танці; про музичний супровід та його особливості при виконанні та ін.) та *практичної*, яка містить детальні описи танців від простих до складних, з урахуванням їх походження, розміру, ритму, описом базових кроків та рухів, а також наводиться музичний супровід [5, с. 2–3].

Запропонована Т. Арбо хореографічна нотація (графічні схеми рухів, позицій, опис фігур танцю відповідно до музичної нотації) посприяла більш ефективному розумінню хореографічних особливостей [3, с. 86]. Варто зазначити, що поміж італійських хореографічних трактатів другої пол. XVI – поч. XVII ст. аналогів книги «Orchésographie» Т. Арбо не існує.

Не зважаючи на популярність танців у Франції, не лише як придворної розваги, а й складової театралізованих вистав (балетні постановки), збереглося лише кілька раритетних видань. Це книга записів анонімого танцмейстера, французького хореографа, – Стокгольмський манускрипт (нині зберігається у Стокгольмі – Національній бібліотеці Швеції) та «Ballet de Monseigneur de Vendosme» (1610 р.). На сторінках цих видань здійснено опис театралізованого танцю та канонічних танцювальних фігур Франції та Англії поч. XVII ст. На думку Д. Невіль, ці фігури були частиною «словника фігур», на кшталт загальноіталійського словника кроків, яким користувалися Ф. Карозо, Л. Компасо, П. Люцій, Л. Лупі та Ч. Нергі [17, с. 187].

На 122-х сторінках Стокгольмського манускрипту зроблено опис музичного супроводу танців, перелік та сюжети балетів; а на початку видання (27 стор.) вміщено ілюстративний матеріал (450 геометричних танцювальних фігур) [17, с. 187]. Систематизований запис цієї колекції, який подано в замальовках до Гранд Балету «Ballet de Monseigneur de Vendosme» (1610 р.), засвідчує канонізацію танцювальних фігур, як важливого елементу англійського та французького хореографічного мистецтва кін. XVI – поч. XVII ст.

У хореографічному мистецтві Англії другої пол. XVI – першої третини XVII ст., не дивлячись на чисельні дебати щодо благопристойності бальних танців, їх положення стабілізувалося, вони були прирівняні до таких джентльменських занять – плавання, полювання та боротьби [8, с. 108]. Танці були невід’ємною частиною складних алегоричних вистав – англійських масок, в яких участь брали лише джентельмени.

Дослідники особливостей мистецтва англійського танцю відзначають два головні складники – *художньо-постановочну частину* (танець як прояв поетичного натхнення) та *техніко-виконавчу* (танець як прояв фізичної міцності та краси) [20]. З раритетних джерел XVI ст. – «The Boke Named tke Governour» (1531 р.) Т. Еліота, «A Dialogue Agaunst Light, Lewde, and Lasciuious Dauncing» (1582 р.) К. Фетерстона та «A dialogue between custom and veritie concerning the vse and abuse of dauncing and minstrelsie» (1581 р.) Т. Лоуела – дізнаємося цікаві подробиці про особливості англійського хореографічного мистецтва означеного періоду. Наприклад, Т. Еліот, осмислюючи бальні танці в контексті благородної поведінки, приписує кожному танцювальному кроку раннього басдансу відповідне естетичне значення: простий крок – старанність та передбачливість, подвійний крок – елітарність, досвідченість і скромність; реприза – обачність та ін. [10, с. 77]. Особлива увага приділялася бездоганним танцювальним рухам. Варто зауважити, що виконання багатьох танців вимагало технічної підготовки; гальярда, який існував у більш ніж 250 хореографічних варіаціях, – фізичної витривалості та легкості виконання рухів, розумових здібностей та бездоганної орієнтації. Виконання енергійної гальярди було дозволено лише молодим танцюристам, а павану дозволялося виконувати титулованим немолодим персонам [11, с. 11].

У результаті опрацювання раритетних видань можна зробити висновок: італійські та французькі хореографічні трактати середини XV – поч. XVI ст. вплинули на формування англійської танцювальної культури.

Наукова новизна статті полягає в проведеному історіографічному аналізі раритетних видань з теорії та практики бальної хореографії XV–XVII ст. у контексті мистецтвознавчого дослідження тенденцій еволюції бальних танців; виявлено вплив літературних джерел XV–XVII ст. на розвиток бальних танців та зміни хореографічної лексики.

Висновки. Внаслідок детального вивчення та проведеного мистецтвознавчого аналізу раритетних джерел Англії, Іспанії, Італії, Німеччини та Франції XV – поч. XVII ст. можемо констатувати наступні особливості та тенденції розвитку бальних танців означеного періоду: широке розповсюдження і популяризація бало та басдансів у XV ст. не лише при дворі, а й серед

заможних міщан; помітна тенденція до більш віртуозного виконання чоловічих кроків танцю; хореографічній традиції XV ст. було властиве тяжіння до асиметричних композицій бальних танців, натомість наприкінці XVI ст. помітним стає перехід до гармонізації структури та просторового малюнку; головними принципами виконання бальних танців XVI ст. стають імпровізація та варіативність, тоді як превалюючими складниками лишаються художньо-постановочна та технічно-виконавська частина; відмінні особливості між народним та придворним танцем – акцентація на дотриманні елегантності, техніки та стилю виконання; існування канону танцювальних фігур як важливого елементу англійського та французького хореографічного мистецтва кін. XVI – поч. XVII ст.; широке розповсюдження та збереження італійської танцювальної традиції середини XV ст. щонайменше до першої третини XVI ст.

Список використаних джерел

1. Зубова О. В. Жанровые разновидности танцев в итальянских танцевальных трактатах XV века / О. В. Зубова // Вестник музыкальной науки Новосибирской государственной консерватории им М. И. Глинки. – 2014. – Вип. № 4. – С. 6–14. – Новосибирск, 2014. – Вип.4(6). – С. 6–14.
2. Максимова А. Е. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) / А. Е. Максимова // Научный вестник Московской консерватории. – Москва, 2010. – № 2. – С. 106–134.
3. Михайлова-Смольнякова Е.С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смольнякова. – Санкт-Петербург: Изд-во Планета Музыки, 2010. – 176 с.
4. Сластіна Є. Ю. Проблеми структурного аналізу бальних танців епохи італійського Ренесансу XV ст. / Є. Ю. Сластіна // Культура України: зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури.– Харків, 2010. – Вип. 30. – С. 191–202.
5. Юдалевич Н. В. Оркезографія Туано Арбо – один з перших навчальних посібників для вивчення мистецтва танцю / Н. В. Юдалевич [pdf] – Режим доступу : <http://antiquo-more.irk.ru/files/sources/s13.pdf>. – Назва з екрану. – Дата звернення 14 лютого 2018.
6. Щербаков В. До проблеми нотації в Італії доби Відродження хореографічних творів для їх збереження та відтворення (перша половина XV – кінець XVI ст.) / В. В. Щербаков // Вісник НАКККіМ. – 2014. – № 1. – С. 163–169.
7. Arbeau T. Orchesographie / T. Arbeau. – Lexington: KY, 2010. – 104 p.
8. Ascham R. The Whole Works: Now first collected and revised, with a life of the author by the Rev. Dr. Giles. In 3 vols. Vol. 3. / R. Ascham. – London: J.R. Smith, 1864–1865. –138 p.
9. Dolmetsch M. Dances of England and France: From 1450 to 1600. With their music and authentic manner of performance / M. Dolmetsch. – Cambridge, MA United States : Da Capo Press, 1976. – 163 p.
10. Elyot T. The Book Named the Governor 1531 / T. Elyot; Edited with an Introduction by S. E. Lehmborg, S. E. – London: Everyman's Library, 1962. – 77 p.

11. Fetherston C. A. Dialogue Agaynst Light, Lewde, and Lasciuious Dauncing / C. A. Fetherston. – London: Thomas Dawson, 1582. – 94 p.
12. Feves A. Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600 / A. Feves // *Dance Chronicle*. – 1991. – Vol. 14. – no. 2/3. – pp. 159–174.
13. Kendall Y. Mediaval Dance The ORB: On-line Reference Book for Medievaj Studies [Electronic resource] / Y. Kendall. – Mode of access: <http://the-orb.net/encyclop/cultyre/music/kendall>.<http://romandelarose.org>. – Last access: 18 February. 2018. – Title from the screen.
14. Lindahl Greg Copying between Negri and Caroso [Electronic resource]. Mode of access: <http://www.pbm.com/~lindahl/articles/copying.html>. – Last access: Accessed 10 February 2018. – Title from the screen.
15. McGinnis K. T. Your Most Humble Subject, Cesare Negri Milanese. In *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750*, edited by Jennifer Nevile, 211–228 / K. T. McGinnis. – Indiana University Press, 2008.
16. Marrocco W. T. Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti in Italian Dance Manuals / W. T. Marrocco. – New York : Cord, 1981. – 109 p.
17. Nevile J. Dance Patterns of the Early Seventheen Century: the Stockholm Manuscript and «Le Ballet de Monseigneus de Vedosme» / J. Nevile // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2000. – Vol. 18. – no. 2. – pp. 186–203.
18. S'ensuit l'art et instruction de bien dancer; S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes qu'incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans. Facsim. reproductions of the original eds.: Paris : M. Toulouze, ca. 1488 (1st work); Lyon : J. Moderne, ca. 1535 (2nd work). – Genève : Minkoff, 1985. – 57 p.
19. Smith A.W. Fifteenth-century dance and music. *Stuvyesant. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Domenico Piacenza Tradition, Treatises, Theory, and Music* / A.W. Smith. – NY: Pendragon Press, 1995. – Vol. 1. – 330 p.
20. Smith J. The Art of Good Dancing – Noble Birth and Skilled Nonchalance. England 1580–1630) / J. Smith // *Historical dance*. – 1987. – Vol. 2. – no. 5. [online] Available at: www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd2n5p30.pdf [Accessed 10 February 2018].
21. Sparti B. Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque dance / B. Sparti // *Dance Chronicle*. – 1996. – Vol. 19. – no. 3 – pp. 255–276.
22. Sutton J. Dances of the late Renaissance . Caroso, Fabritio. *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobilta Di Dame (1600)*. Translated and edited by Julia Sutton / J. Sutton. – New York : Dover Publications, Inc, 1995. – 408 p.

References

1. Zubova, O. (2014). 'Genre varieties of dances in Italian dance treatises of the 15th century'. *Vestnik muzykalnoi nauki Novosibirskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni M. I. Glinki [The Bulletin of Music Science of the Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka]*, no. 4, pp. 6–14.
2. Maximova, A. (2010). 'Dance in Italian theatrical performances of the late Renaissance and Fabrizio Caroso's treatise "Nobility of the ladies" (1600)'. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Scientific Herald of the Moscow Conservatory]*, no. 2, pp. 106–134.

3. Mikhailova-Smolnyakova, E. (2010). *Old ballroom dancing. The Renaissance*. Saint Petersburg: Publishing house Planeta Music.
4. Slustina, E. (2010). 'Problems of structural analysis of ballroom dances of the epoch of the Italian Renaissance of the fifteenth century'. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, issue 30, pp. 191–202.
5. Yudalevich, N. (2008). *Orcaography by Tuan Arbo – one of the first teaching aids for studying the art of dance*. Available at <<http://antiquo-more.irk.ru/files/sources/s13>> [Accessed February 14 2018].
6. Shcherbakov, V. (2014). 'On the problem of the notation in Italy during the Renaissance of choreographic works for their preservation and reproduction (first half of the 15th – the end of the 16th century)'. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]*, no. 1, pp. 163–169.
7. Arbeau, T. (2010). *Orchesographie*. Reprint from the collection of the University of Michigan Library. Lexington: KY.
8. Ascham, R. (1864). *The Whole Works*: Now first collected and revised, with a life of the author by the Rev. Dr. Giles. In 3 vols. Vol. 3. London: J.R. Smith.
9. Dolmetsch, M. (1976). *Dances of England and France: From 1450 to 1600. With their music and authentic manner of performance*. Cambridge, MA United States: Da Capo Press.
10. Elyot, T. (1962). *The Book Named the Governor, 1531*. Edited with an Introduction by S.E. Lehmborg, S.E. London: Everyman's Library, 1962. p. 77.
11. Fetherston, C. (1582). A Dialogue Agaynst Light, Lewde, and Lasciuious Dauncing. Available at: <http://www.prdl.org/author_view.php?a_id=5629> [Accessed 14 2018].
12. Feves, A. (1991). 'Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600'. *Dance Chronicle*, Vol. 14, no. 2/3, pp. 159–174.
13. Kendall, Y. (2002). *Medieval Dance The ORB: On-line Reference Book for Medieval Studies*, [online] Available at: <<http://the-orb.net/encyclop/cultyre/music/kendall>.<http://romandelarose.org>> [Accessed 18 February 2018].
14. Lindahl, G. (2011). Copying between Negri and Caroso, [online] Available at: <http://www.pbm.com/~lindahl/articles/copying.html> [Accessed 18 February 2018].
15. McGinnis, K. T. (2008). *Your Most Humble Subject, Cesare Negri Milanese. Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750* / K. T. McGinnis. – Indiana: University Press.
16. Marrocco, W. T. (1981). *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli and Balletti in Italian Dance Manuals*. New York: Cord.
17. Nevile, J. (2000). 'Dance Patterns of the Early Seventeen Century: the Stockholm Manuscript and «Le Ballet de Monseigneur de Vedosme»'. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 18, no. 2, pp. 186–203.
18. S'ensuit l'art et instruction de bien dancier; S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes qu'incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans (1985). Facsim. reproductions of the original eds. : Paris : M. Toulouze, ca. 1488 (1st work); Lyon : J. Moderne, ca. 1535 (2nd work). Genève: Minkoff.
19. Smith, A.W. (1995). *Fifteenth-century dance and music*: Pendragon Press.

20. Smith, J. (1987). 'The Art of Good Dancing – Noble Birth and Skilled Nonchalance. England (1580–1630)'. Historical dance, Vol. 2, no. 5, [online] Available at: <www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd2n5p30.pdf> [Accessed 10 February 2018].

21. Sparti, B. (1996). 'Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque dance'. Dance Chronicle, Vol. 19, no. 3, pp. 255–276.

22. Sutton, J. (1995). Dances of the late Renaissance. Caroso, Fabritio. Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobilta Di Dame (1600). New York : Dover Publications, Inc.

© Павлюк Т. С., 2018

УДК 792.82(477)“195/199”

Тимчула Андрій Васильович

*викладач кафедри
народної хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
tancor11@ukr.net*

НАРОДНІ ТАНЦІ БОЙКІВ У КАЛЕНДАРНІЙ ТА РОДИННО-ПОБУТОВІЙ ОБРЯДОВОСТІ

Мета дослідження – проаналізувати особливості хореографічної культури етнографічної групи бойків у контексті календарної та родинної обрядовості. **Методи дослідження** складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Розглянуто особливості народних танці бойків у календарній та родинно-побутовій обрядовості в контексті регіональних особливостей; досліджено витоки та тенденції розвитку народного танцю на основі традицій, звичаїв, обрядів та ритуалів; проаналізовано вплив хореографічної культури поляків, словаків та угорців на формування танців Бойківщини, їх хореографічні особливості, кроки та рухи. **Висновки.** Народні танці бойків, відображаючи процеси трудової діяльності (землеробства та скотарства), певні елементи обрядовості (міфологічний та релігійний), а відтак і світосприйняття етносу, виражають духовні та моральні устої, осмислення місця та призначення людини в світі, які є основою їх світогляду.

Ключові слова: народні танці, бойки, календарна обрядовість, родинно-побутова обрядовість.

Тымчула Андрей Васильевич, преподаватель кафедры народной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Народные танцы бойков в календарных и семейно-бытовых обрядах

Цель исследования – проанализировать особенности хореографической культуры этнографической группы бойков в контексте календарной и семейной обрядности. **Методы исследования** составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Рассмотрены особенности народных танцев бойков в календарных и семейно-бытовых обрядах в контексте региональных особенностей; исследованы истоки и тенденции развития народного танца на основе традиций, обычаев, обрядов и ритуалов; проанализировано влияние хореографической культуры поляков, словаков и венгров на формирование танцев Бойковщины, их хореографические особенности, шаги и движения. **Выводы.** Народные танцы бойков, отражая процессы трудовой деятельности (земледелия и скотоводства), определенные элементы обрядов (мифологический и религиозный), а затем и мировосприятия этноса, выражают духовные и нравственные устои, осмысление места и назначения человека в мире, которые являются основой их мировоззрения.

Ключевые слова: народные танцы, бойки, календарная обрядность, семейно-бытовая обрядность.

Tymchula Andrii, Senior Lecturer at the Department of Folk Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Boykos' folk dances in calendar and family-household ritualism

The purpose of the article is to investigate and analyze the features of choreographic culture of the ethnographic group of Boykos in the context of calendar and family ritualism. **The research methodology** consisted in the principles of objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work.** The features of Boykos' folk dances in calendar and family-household ritualism in the context of regional peculiarities were considered; the origins and tendencies of folk dance development based on traditions, customs and rituals were studied; the influence of choreographic culture of the Poles, Slovaks and Hungarians on the formation of dances of Boykivshchyna, their choreographic peculiarities, steps and movements were analyzed. **Conclusions.** Boykos' folk dances, reflecting the processes of labor activity (agriculture and cattle breeding), certain elements of ritualism (mythological and religious), and thus the perception of the ethnos, express spiritual and moral foundations, comprehension of the place and purpose of human in the world, which are the basis of their worldview.

Key words: folk dances, Boykos, calendar ritualism, family-household ritualism.

Вступ. Народна хореографія, як частина сформованих протягом століть надбань народної культури, виникла та розвивалася в контексті історичних, соціальних, регіональних особливостей, а також традицій, звичаїв, вірувань та світосприйняття народу чи етносу. Аналіз календарної та родинно-побутової обрядовості етнографічної групи бойків, у контексті хореографічного мистецтва, з метою дослідження витоків та особливостей розвитку народного танцю на основі традицій, звичаїв, обрядів та ритуалів, наразі є одним із пріоритетних напрямів дослідження у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві, що й зумовлює актуальність статті.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі, дослідження української культурної та мистецької національної спадщини у різних аспектах, вітчизняними науковцями вважається одним із пріоритетних напрямків, оскільки осмислення цінностей минулого безумовно сприяє еволюціонуванню та трансформації їх відповідно до умов сьогодення. Особливостям культурно-історичних традицій, святково-обрядової культури та побутування етнографічної групи бойків присвячені дослідження та наукові розвідки українських істориків, культурологів та мистецтвознавців. Наприклад, С. Боян («Весняно-літня календарна обрядовість бойків (кінець XIX ст. – 1930-ті роки)», 2010) досліджує обряди весняно-літнього періоду на Бойківщині кінця XIX ст. – 1930-ті рр.; О. Коломийчук («Етнічна ідентичність бойків крізь призму календарної звичаєво-обрядової практики: міфологічний аспект», 2013) аналізує проблему міфологічного компонента деяких бойківських народних звичаїв та обрядів; Т. Леньо («Традиційна весільна обрядовість бойків Закарпаття: міжетнічні паралелі», 2015) розглядає міжетнічні паралелі у весільній обрядовості бойків Закарпаття та румунів, словаків, чехів, угорців, болгар, греків.

Деякі аспекти хореографічного мистецтва бойків аналізує О. Квецько у статтях «Бойківський танець у контексті розвитку українського народно-сценічного танцю» та «Хореографічна культура бойків Івано-Франківської області як складова частина етнографічних груп Прикарпаття» (2015), окреслюючи роль фольклорного танцю в формуванні хореографічної культури бойків у Івано-Франківській області; а в статті «Ретроспективний аналіз бойківського танцю на Прикарпатті в контексті розвитку української хореографічної культури» (2015), аналізує хореографічну культуру бойків другої пол. XX – поч. XXI ст. Проте, особливості народних танців бойків у календарній та родинно-побутовій обрядовості й досі лишаються недостатньо висвітленими.

Мета дослідження. Проаналізувати особливості народних танців бойків у контексті календарної та родинно-побутової обрядовості.

Виклад основного матеріалу. Українські народні традиції, звичаї, ритуали та обряди з прадавніх часів були пов'язані з календарними святами та життєвим циклом, поділяються на сімейні (народження, весілля, смерть), сезонні (землеробські) та громадські (події з життя спільноти). Для кожного свята характерні особливі ритуали, прикмети та обряди (відповідно до

сміслового навантаження), а також релігійні обряди, танці, пісні та заклинання, які їх супроводжували.

Етнографічна група українського етносу – бойки, які, на думку багатьох науковців, походять із давнього слов'янського племені білих хорватів і селилися переважно в центральній частині Українських Карпат – гірських районах Івано-Франківської, Закарпатської та Львівської області, мають надзвичайно цікаві традиції, звичаї та культуру, які сформовані під впливом історичних, соціальних, географічних (гірське ландшафтно-кліматичне середовище) та ін. особливостей, в яких танці з прадавніх часів відігравали важливу роль.

Традиційно-побутові особливості загалом та календарні й родинні обряди бойків зокрема, мають і певні регіональні особливості. Здавна бойки займалися переважно землеробством і скотарством (велика рогата худоба), освоюючи не лише долини, а й лісові та гірські земельні ділянки. Відповідно, превалююче значення в календарній обрядовості займали ритуали, пов'язані з аграрництвом та анімалістичним культом.

Р. Гарасимчук зазначає, що для народних танців бойків характерна особлива постава корпусу та голови (відповідно до манери виконання – гордовитої), рухи (спокійні, легкі та плавні) на ледь зігнутих колінах, серед яких найпоширенішими є вихиласи, підквітки, присядка-гайдук, тропітка та ін.; композиційні особливості характеризуються досить цікавим складанням фігур та використанням повторень, а також поперечними лініями в малюнку танців [6, с. 63].

Відомі такі танці бойків як стародавні танці – «Феся» (пастуший танок), «Кочан» (колядницький танок); стародавні бойківські коломийки – «Вививанець», «Вівчарські коломийки», «Волосянські співані»; весільні танки – «Великий танець» та «Тополя»; дещо пізніші сюжетні танки – «Метанка» (бойківський козачок), «Аркан», «Гуняк», «Ковальський»; «Киваний», «Четвертак», «Полька» (на забавах, весіллях та вечорницях), «Чабан» (вівчарський танець); фольклорні танці – «Козак», «Журило», «Верховина», «Сторцак» та ін.

Варто зазначити, що на формування народних танців бойків вплинула хореографічна культура сусідніх народів – словаків, угорців, поляків. У виконанні народних танців бойків простежується словацький характер та манера виконання (певні рухи, притупи, переступання через ногу, присідання – м'яке пліє при виконанні певних круток у парних танцях), а протягом ХІХ ст. і залучення стилізованих елементів танцю Полька (словацький варіант) у парних танцях та масових композиціях [2, с. 269], які в поєднанні з лексичними нюансами, запозиченими з прадавніх танців етносу (наприклад, плескання в долоні під час виконання «Плесканої Польки» або жартівливому погрозливому жесту вказівними пальцями рук у «Страцак Польці», переступання або обертові кроки, притупи, у виконанні чоловіків) сформували новий, регіональний варіант виконання відомого європейського танцю.

З угорської танцювальної культури запозичені характерний синкопований ритм, а також певні кроки та рухи (перехресні кроки, жіночі невеликі стрибки, підняті вгору руки (або рука) та завороти корпусу), спостерігаємо також і деякі

елементи польських народних танців, але в змінених варіантах. Тон танцю (хороводу) у бойків задавав ведучий.

Варто зазначити, що на конструкцію народних танців бойків вплинула і обмеженість танцювального майданчику, як, до речі, і в танцях усіх горян, наприклад, прийом закритої кругової фігури, в якій виконавці тримають руки на плечах один одного або перехрещують руки в себе за спиною; фігурі, побудовані концентрично з кількох кіл, з солюючою парою або солістом у центрі кола; відповідні впливи помічаємо і у кроках танців – дрібні жіночі й чоловічі кроки з невисоким підняттям ніг, при невеликих підскоках та випадах, неглибоких присіданнях, а також характерним є виконання певних рухів на одному місці.

За побудовою бойківські танці поділяються на коломийкові, козачкові, коломийково-козачкові та бойківські танці іншої структури.

Основною фігурою бойківського масового танцю Коломийка, який має кілька різновидів, є замкнене коло [4, с. 556], проте, йому властива певна хореографічна та музична специфіка, відмінна від, наприклад, гуцульської коломийки – єдине велике коло може бути розбите на кілька, наявні також і переходи з одного кола в інше, відповідно до специфіки конкретного варіанту; мелодія коломийки може змінювати жанр з приспівково-танцювального драматичного або ліро-драматичного на пісенно-ліричний; для приспівково-танцювальної коломийки бойків характерний акцентовано-динамічний ритм з чергуванням слабих та сильних долей, що досягається завдяки регулярному наголосу на непарні склади [10, с. 74].

Серед композицій ансамблево-танцювального складу окреме місце посідають коломийки «Сьпівана» та «Коломийка з обертанков», для яких характерний традиційний в Карпато-Балканському регіоні поділ композиційної побудови на повільну (нею розпочиналося танцювально-пісенне дійство) та швидко (безпосередньо танцювальну) частини. Загалом, для бойків невластиве розривання виконання на окремі акти – танцю та співу [12, с. 248–262]. М. Хай зазначає, що у бойківських розлогих вокально-інструментально-танцювальних композиціях, для структури зачинкових епізодів не характерна розмитість фактури коломийки, проте помітний поступовий перехід характеру «співаної» до танцю. Подібна двочастинна композиційна побудова виражається в уповільненому характері виконання першої частини, задля створення відповідного настрою ритуально-зачинкового епізоду вибору пари в другій частині [13, с. 134]. Танцювальна частина, музичний супровід якої заснований на імпровізаційній будові композицій зі змінами мелодій, характерний також для коломийково-козачкових бойківських композицій – найдавніших прикладів української інструментально-танцювальної музики, заснований на мелодично-ритмічній основі. Найвідомішими бойківськими коломийками є також «Вовчанська сьпівана», «Волосянська сьпівана», «Вівчарська» («гра на бурт»), «Головецка» та «Либохірська стародавна» або «Вітцева».

Варто зазначити, що танцювальні пісні (своєрідне смислове озвучення танцю), які поєднують музичні, поетичні та хореографічні елементи на основі спільних ритмічних форм, виникли з календарно-обрядової лірики та хороводів

[7, с. 12], проте, на відміну від хороводних пісень, виконуються в певний період, а не протягом усього танцю. На думку О. Дея, до танцювальних пісень належать гопаки, козачки, шумки, коломийки, метелиці та ін., для яких чіткий ритм та швидкий темп виконання є характерною ознакою. Відповідно до функціональних параметрів танцювальних пісень, зумовлених регіональними особливостями, на Бойківщині найпоширенішими в обрядовому контексті були співанки.

Велике значення ритуали для бойків мали в родинній обрядовості, насамперед, у весільній обрядовості (весільні ритуали), сповненої поєднання народно-пісенної та хореографічної творчості, традицій та вірувань – своєрідне драматичне дійство засноване на традиціях первісної культури, яке еволюціонувало відповідно до соціальних та господарських умов. Танцювальні пісні могли супроводжувати будь-який весільний обряд, а також застілля і безпосередньо самі танці. Використання елементів хореографічної культури спостерігаємо практично на всіх етапах весільного обряду, починаючи від сватання і закінчуючи безпосередньо весіллям. Наприклад, під час ритуалу «Вінкоплетіння» (вінок із барвінку, зірваного хлопцями в лісі, плетуть свахи, обов'язково з настанням сутінок), молода, разом із друзками та дівчатами перетанцює, символічно прощаючись з дівочтвом. Перший танець нареченого з молодою відбувається ввечері перед весіллям, на завершення ритуалу «Сорочка». Танець гостей, яким розпочинається день весілля має назви «Перший танець», «Перший танець с відром води і свічкою», «Перший танець з горілкою завиненою у п'юку».

Особливого значення танці набували під час кульмінаційного моменту весілля – весільного банкету, так званого посадового столу, який за традицією неодмінно закінчувався обрядовим перетанцюванням – виконанням «Шорованого танцю» (відомий і під ін. назвами – «Золотий танець» або «Шоровий танець»), під час якого гості обдаровували молодих. Весільний обрядово-ритуальний танок, під час якого молода дружина танцювала по черзі з усіма бажаними (за викуп) відбувався під музичний супровід народного оркестру (скрипка, бурдонові цимбали «на дві руки», бурдоновий бас) [9, с. 54]. Варто відмітити певні регіональні особливості назви весільного обрядового танцю обдаровування молодих у бойків – відомі «Великий танець», «Танець під баллом» (або «На балець»), «Танець під хусткою» або «Дарунковий танець», або в бойковських говірках «Вбертанка», «Оберок», «Обертаний» (відповідно до хореографічних особливостей композиції) [15, с. 132]. До речі, «балець» – багатозначна назва у весільній лексиці бойків, репрезентує 13-ть значень: у хореографічному контексті – «Танець невістки і свекрухи» та «Танець нареченої під хустиною»; також так називається полотно, яке клали нареченій на шию перед шлюбом, головний убір нареченої до обряду покривання, подарунок свекрухи для невістки, хустка, одяг та ін. [14, с. 15].

Варто зазначити, що танцювальні пісні протягом століть супроводжували календарні обряди бойків. Одним із найдавніших танців у календарних звичаях бойків є хороводні ігри, які виконували під веснянки та гаївки, найчастіше під час великодніх свят, які в поєднанні з традиціями та обрядами дохристиянського

святкування зустрічі весни, виявляли радість людей у зв'язку з пробудженням та оновленням природи, продовженням життєвого циклу. Варто зазначити, що для традиційної культури бойків характерне поєднання елементів язичництва та християнства практично в усій календарній та родинній обрядовості, підтвердженням цьому є наявність яскравого мотиву дошлюбних відносин у великодніх звичаях та обрядах, оскільки шлюбу, як одному з найважливіших аспектів традиційних цінностей бойків (окрім гарного врожаю, приплоду худоби та захисту себе та своїх рідних від природних катаклізмів або від темних сил) бойки намагалися посприяти завдяки ритуалам. Аналізуючи звичаї та обряди бойків під час великодніх свят, знаходимо велику кількість автентичних дошлюбних ритуалів, які закладені в основу танцювальних пісень. Основою великодньої ігрової обрядовості у багатьох районах Бойківщини були дівочі гаївки любовно-шлюбної тематики, з відповідними регіональними відмінностями назв, кількості та репертуару («Білоданчик», «Перепілонька» та ін.). Наприклад, мотивом гаївки «Подоляночка», традиційної для Східної Бойківщини, є вибір пари: учасники хороводу утворюють коло, підспівуючи; одна з дівчат виходить на центр кола і танцює, доки її не обере якийсь хлопець з хороводу; вони повертаються у коло; той самий ритуал повторюють інші виконавці [11, с. 102–103].

Для хороводних ігор бойків характерне також залучення тваринної образно-символічної системи – зооморфних образів, які були представлені в кількох формах. Варто зазначити, що тваринні образи найпоширеніші на найвагоміші елементи системи українського фольклору, адже символізують життєву активність тварини (здатність рухатися, дихати, виростати, плодитися тощо) у природі. Виконавець за допомогою певних жестів та рухів, стоячи в колі, відповідно до відтворюваного образу, зображує поведінку птаха або тварини (найчастіше в контексті весільно-шлюбних обрядів); в іншому варіанті до танцювальної пантоміми додавався елемент перевдягання (за допомогою вивернутого кожуха, хутро якого до того ж символізувало родючість). Наприклад, в одній з популярних хороводних ігор бойків, один з учасників зображує чорного барана (гра супроводжується виконанням гаївки «Де ти ходив, наш чорний баране») [5, с. 65].

Практично всі весняно-літні календарні обряди бойків супроводжувалися танцями. Наприклад, у перший день косовиці, яка починалася після Зелених свят на Трійцю, косарям влаштовували святкову вечерю («косарку») з піснями і танцями.

У календарній обрядовості бойків існують окремі свята, під час яких виконання танців набувало особливого ворожильного значення – Великдень, Трійця, Івана Купала, Спас, Маковій, Покрова, Різдво, а також свята Катерини, Андрія та Юрія.

Варто зазначити, що День святого мученика Юрія, яке святкували 6 травня – одне з найголовніших календарних свят бойків – свято покровителя скотарства та землеробства, також пов'язане зі святом весни, оскільки після нього розпочиналися масові польові роботи. Цікаво, що на відміну від східних бойків, які в цей день активно працювали, західні – відпочивали та святкували

[3, с. 56]. Не дивлячись на те, що святкування супроводжувалося проведенням великої кількості оберегових обрядів, спрямованих на розплід та захист тварин, спостерігаємо також і багато хороводних ігор на тематику весни, краси та дошлюбних стосунків.

Однією з найрозповсюдженіших ігор-ритуалів на Юрія було дівоче ворожіння «Ляля», яке обов'язково супроводжувалося водінням хороводу – обрана дівчина, одяг та зачіска якої були прикрашені квітами, зеленню та вінками, сиділа в колі, перед нею ставили масло та сир і танцювали, співаючи пісні, а наприкінці ритуалу дівчина дарувала учасникам хороводу квіти, які потрібно було зберігати рівно рік аби привернути увагу хлопців тощо [1, с. 236].

Для весняної та літньої обрядовості бойків характерні царинні обряди та ритуали, метою яких було збереження та захист полів, водоймищ, господарства та домівок від стихійних лих, хвороб тощо. Обряд, участь у якому беруть мешканці села, розпочинався до сходу сонця виконанням пісні-замовляння, після якої процесія вирушала обходити поля і виступала на нивах: спочатку для ознаменування вигнання темних сил, учасники грали на музичних інструментах, співали магічні пісні; одружені пари влаштовували «похід молоді» – своєрідне драматичне дійство з елементами перевдягання, маскування, танцями, жартами та іграми; на закінчення обряду поля окроплювали молоком або водою і накривали вечерю з жертвовною їжею посеред поля [8, с. 276].

Наукова новизна. Розглянуто особливості народних танці бойків у календарній та родинно-побутовій обрядовості в контексті регіональних особливостей; досліджено витоки та тенденції розвитку народного танцю на основі традицій, звичаїв, обрядів та ритуалів; проаналізовано вплив хореографічної культури поляків, словаків та угорців на формування танців Бойківщини, їх хореографічні особливості, кроки та рухи.

Висновки. Народні танці бойків, відображаючи процеси трудової діяльності (землеробства та скотарства), певні елементи обрядовості (міфологічний та релігійний аспекти), а відтак і світосприйняття етносу, виражають духовні та моральні устої, осмислення місця та призначення людини у світі, які є основою їх світогляду.

Список використаних джерел

1. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / під ред. Ю. Г. Гошко. – Київ : Наук. думка, 1983. – 303 с.
2. Василенко К. Український танець / К. Василенко. – Київ : ПСКП, 1997. – 282 с.
3. Василькевич Г. Свято Юрія: теза, антитеза, чи синтез?.. / Г. Василькевич // Народознавчі зошити. – 2003. – № 1–2. – С. 55–59.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з додатками і доповненнями) / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – Київ; Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.
5. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. Волицька. – Київ : Наук. думка, 1992. – 140 с.

6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. У 2-х кн. Кн 2: Бойківські і лемківські танці / Р. Гарасимчук ; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 2008 – 318 с.
7. Дей О. Танцювальні пісні / О. Дей. – Київ : Наукова думка, 1970. – 802 с.
8. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – 2-е вид., стер. – Київ : Знання-Прес, 2003. – 591 с.
9. Леньо Т. Традиційна весільна обрядовість бойків закарпаття: міжетнічні паралелі / Т. Леньо // Етнічна історія народів Європи. – 2013. – Вип. 40 – С. 49–60.
10. Луканюк Б. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки / Б. Луканюк // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 9. – С. 70–78.
11. Пуківський Ю. Шлюбно-любівні мотиви у великодніх традиціях бойків / Ю. Пуківський // Народна творчість та етнологія. – 2011. – № 6. – С. 99–106.
12. Хай М. Музика Бойківщини / М. Хай. – Київ : Центр усної історії та культури Родовід, 2000. – 304 с.
13. Хай М. Великі жанрові форми в народній музиці Бойківщини / М. Хай // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1–2. – 31–38.
14. Хібеба Н. В. Структурно-семантична організація весільної лексики бойківських говірок : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Хібеба Наталя Василівна; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. – Львів – 2007. – 24 с.
15. Хібеба Н. В. Бойківсько-лемківські паралелі у весільній лексичі / Н. Хібеба // Лемківський діалект у загальноукраїнському контексті / укладачі Панцьо С. Є., Свистун Н. О. // *Studia methodologica*. – Вип. 27. – Тернопіль, 2009. – С. 129–135.

References

1. Hoshko, Yu. ed. (1983). *Boykivshchyna: Historical and ethnographic research*. Kyiv : Naukova dumka.
2. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainian Dance*. Kyiv: Instytut pidvyshchennia kvalifikatsii pratsivnykiv kultury.
3. Vasylykevych, H. (2003). Yurii's Day: a thesis, antithesis, or synthesis? *Narodoznavchi zoshyty [Ethnographic notebooks]*, no. 1–2, pp. 55–59.
4. Busel, V. ed. (2005). *Large explanatory dictionary of the contemporary Ukrainian language* (with appendices and additions). Kyiv; Irpin: Perun.
5. Volytska, I. (1992). *Theatrical elements in the traditional ritualism of Carpathian Ukrainians of the late nineteenth and early twentieth century*. Kyiv: Naukova dumka.
6. Harasymchuk, R. (2008). *Folk dances of Carpathian Ukrainians. Boykos and Lemko's dances*. Lviv, 2008.
7. Dei, O. (1970). *Dance Songs*. Kyiv: Naukova dumka.
8. Lanovyk, M. (2003). *Ukrainian oral folk arts*. 2nd ed. Kyiv : Znannia-Boykos: interethnic parallels. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy [Ethnic history of peoples of Europe]*, issue 40, pp. 49–60.

9. Lukaniuk, B. (2009). Boykos' kolomyikas in the records of Clement Kvitka. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: mystetstvoznavstvo* [*Bulletin of Lviv National University. Series: art studies*], no. 9, pp. 70–78.

10. Pukivskyi, Y. (2011). Marital-love motifs in Easter traditions of Boykos. *Narodna tvorchist ta etnolohiia* [*Folk art and ethnology*], no. 6, pp. 99–106.

11. Khai, M. (2000). *Music of Boykivshchyna*. Kyiv: Tsentr usnoi istorii ta kultury Rodovid.

12. Khai, M. (2004). Large genre forms in folk music of Boykivshchyna. *Narodna tvorchist ta etnografiiia* [*Folk art and ethnography*], no. 1–2, pp. 31–38.

13. Khibeba, N. (2007). *Structural-semantic organization of the wedding vocabulary of Boyko dialects*. Extended abstract of candidate's thesis. Lvivskiyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.

14. Khibeba, N. (2009). Boykos and Lemko parallels in wedding vocabulary. *Lemkivskiyi dialekt u zahalnoukrainskomu konteksti* [*Lemko dialect in the all-Ukrainian context*], issue 27, pp. 129–135.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.03:780.614.131

Іванов Олександр Кузьмич
професор,
Відокремлений підрозділ
«Миколаївська філія
Київського національного університету
культури і мистецтв»
Миколаїв, Україна
alexanderivanov1946@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета дослідження. У статті досліджено процес еволюції композиторсько-виконавського стилю як явища музичної культури, що історично сформувався в гітарному мистецтві. Теоретичні аспекти цієї проблеми виявлені на основі вивчення наукових праць, які присвячені пошуку комунікативної взаємодії між композитором і виконавцем. **Методи дослідження** базуються на методі аналізу й систематизації наукової інформації та досвіду композиторської й виконавської діяльності в жанрі гітарної музики. Також використовувався історичний метод у контексті виявлення закономірностей поєднання композиторської творчості та виконавської діяльності. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні поняття «композиторсько-виконавський стиль» як окремого унікального явища в музичній культурі. **Висновки.** Вивчення історичних етапів еволюції гітарної музики і узагальнення сучасного досвіду гітарного виконавства свідчить, що композиторсько-виконавський стиль, який історично утвердився в музичній культурі, залишається домінуючим у період розквіту гітарного мистецтва, що розпочався в середині ХХ ст. і продовжується в наш час. Подана тема є перспективною для подальшого наукового дослідження в напрямку вивчення процесу формування композиторсько-виконавського стилю в різні історичні періоди на прикладі творчості знакових особистостей гітарного мистецтва. Результати таких досліджень дозволять правильно визначити стратегію розвитку гітарного виконавства в сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: музична культура, композиторська творчість, виконавська діяльність, гітарне мистецтво, композиторсько-виконавський стиль.

Іванов Олександр Кузьмич, професор, Обособленне подразделение «Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусств», Николаев, Украина

Еволюція композиторсько-исполнительского стиля в гитарном искусстве

Цель работы. В статье исследован процесс эволюции композиторско-исполнительского стиля как явления музыкальной культуры, которое исторически сформировалось в гитарном искусстве. Теоретические аспекты этой проблемы выявлены на основе изучения научных трудов, которые посвящены поиску коммуникативного взаимодействия между композитором и исполнителем. **Методы исследования** базируются на методах анализа и систематизации научной информации и опыта композиторской и исполнительской деятельности в жанре гитарной музыки. Также использовался исторический метод в контексте выявления закономерностей в объединении композиторского творчества и исполнительской деятельности. **Научная новизна** заключается в обосновании понятия «композиторско-исполнительский стиль» как отдельного уникального явления в музыкальной культуре. **Выводы.** Изучение исторических этапов эволюции гитарной музыки и обобщения опыта гитарного исполнительства свидетельствует, что композиторско-исполнительский стиль, который исторически утвердился в музыкальной культуре, остаётся доминирующим в период расцвета гитарного искусства, начавшегося в сер. XX ст. и продолжающегося в наше время. Заявленная тема перспективна для дальнейшего научного исследования в направлении изучения процесса формирования композиторско-исполнительского стиля в разные исторические периоды на примере творчества знаковых личностей гитарного искусства. Результаты таких исследований позволят правильно определить стратегию развития гитарного исполнительства в современном музыкальном искусстве.

Ключевые слова: музыкальная культура, композиторское творчество, исполнительская деятельность, гитарное искусство, композиторско-исполнительский стиль.

Ivanov Oleksandr, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor, Separate Subdivision «Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts», Mykolaiv, Ukraine

The evolution of composer's and performer's style in guitar art

The purpose of the article. The process of evolution of composer's and performer's style as a phenomenon of music culture which has historically formed in guitar art is considered in the article. The theoretical aspects of the problem are revealed on the basis of the analysis of scientific works devoted to the search of communicative interaction between the composer and the performer. **The research methodology** was based on the methods of analysis and systematization of scientific information and the experience of the composer's and performer's activity in the genre of guitar music. The historical method is applied in the context of revealing the regularities of combining the composer's creative work and the performer's activity. **The scientific novelty** lies in substantiating the notion of composer's and performer's style as a separate unique phenomenon in music culture. **Conclusions.** The study of

the historical stages of guitar music evolution and the generalization of guitar performing experience showed that the composer's and performer's style which had been historically rooted in music culture was dominating both at the early stages of guitar art, which started in the middle of the 20th century, and nowadays. The given topic is quite prospective for further scientific research in terms of studying the process of formation of composer's and performer's style in the different historic periods through the examples of prominent guitar performers' creative work. The results of such research will provide for the correct definition of the strategy of the development of guitar performing in modern music art.

Key words: music culture, composer's creative work, performer's activity, guitar art, composer's and performer's style.

Вступ. Науковці, педагоги, виконавці одностайно підтримують тезу про велике значення музично-теоретичної підготовки для професійної музичної діяльності. Викладання музично-теоретичних курсів у мистецьких вищих навчальних закладах вимагає від викладача бути підготовленим подавати тематичний матеріал, розглядаючи музичні процеси певних епох і народів з позиції комплексної оцінки явищ.

Наприклад, вивчення теми «Музичні стилі» в курсі «Аналіз музичних творів» містить здебільшого вивчення композиторських стилів. Приділяється деяка увага виконавським стилям. Але в історії музики безліч прикладів, коли композиторська й виконавська творчість поєднується в одній особі, формуючи унікальний композиторсько-виконавський стиль.

Вибір теми дослідження обумовлений тим, що в гітарному мистецтві композиторсько-виконавські традиції стали головним фактором становлення й розвитку творчої діяльності.

У мистецтвознавчій літературі термін – композиторсько-виконавський стиль – ще не набув поширення. Але при обґрунтуванні таких понять як «композиторська творчість» і «виконавська майстерність», науковці розглядають ці два види творчої діяльності як єдиний і неподільний процес музичної комунікації. (В. В. Медушевський, Є. В. Незайкінський, О. П. Рудницька, В. М. Владимиров, Н. О. Миронова, О. М. Берегова та ін.) [3, с. 5; 7; 8].

Висловимо гіпотезу про те, що синтез композиторської та виконавської діяльності, що проявляється в авторському виконанні композитором власних творів, є явищем музичної культури, що потребує окремого наукового осмислення, узагальнення і висновків.

У науковій літературі феномен композиторсько-виконавського стилю висвітлюється фрагментарно в контексті розгляду загальних проблем виконавства (В. Н. Холопова, М. Ю. Борисенко, Р. З. Комурджи, С. В. Шип, Д. Г. Юник та ін.).

Є. Незайкінський стверджує, що «...одна з найважливіших для композитора і виконавця форм пов'язана з процесом формування індивідуального стилю, який захоплює чи не все творче життя музиканта. Цей

процес може відбуватися мов би сам по собі, як пошук і відбір вже існуючих в музичній культурі засобів для вираження індивідуальності художника, і побіжно, часто не навмисне винайдення оригінальних прийомів. Але інколи увага композитора може бути спрямована саме на досягнення стильової своєрідності. Ці два напрямки частіше за все збігаються, але якщо раніше мав перевагу перший – природне становлення стилю, то в ХХ ст. має місце цілеспрямоване конструювання стилю» [8, с. 218].

Б. Асаф'єв, аналізуючи творчість виконавців-композиторів, не схвально відгукувався про прагнення до «віртуозничання» («віртуозність *an und für sich*») [1, с. 119]. Закономірно, що виконавець прагне справити на слухачів гарне враження. Але Б. Асаф'єв вважав, що не є добре, коли глибина музичного твору підміняється зовнішніми виконавськими ефектами.

На думку сучасного аргентинського композитора «короля танго» А. Пьяцолли, треба створювати музику «складну для виконання і просту для сприйняття». Тобто, композитор і виконавець у своїй творчості, в більшій чи меншій мірі, залежить від естетичних очікувань слухачів.

Н. Жайворонок вважає, що в історії європейського інструменталізму чітко виділяються дві епохи – «епоха творців-виконавців» і епоха «віртуозів-творців» [6, с. 8].

З об'єктивних причин, ми не маємо музичних зразків виконання власних творів композиторами в ХVIII–ХІХ ст. Але дещо можна відслідковувати через особисті листи і спогади сучасників композитора. Із різноманітних свідчень, можна уявити, якою потужною подвійною (композиторською і виконавською) енергетикою наповнювалася зала на концертах Н. Паганіні, Ф. Ліста або С. Рахманінова.

Продуктивним є вивчення виконавського досвіду композиторів, які в концертах здійснювали публічну презентацію власних творів і залишили для наступних поколінь поради стосовно їх виконання. Творчий стиль композитора-виконавця завжди має ознаки художньої індивідуальності митця і визначає його неповторний композиторсько-виконавський стиль. Кожному музиканту-професіоналу й кваліфікованому аматору відомі такі характеристики: Н. Паганіні – скрипковий композитор, Ф. Шопен – фортепіанний композитор, Ф. Таррега – гітарний композитор тощо.

Зрозуміло, що творчість музикантів, які реалізують себе одночасно в композиторській і виконавській діяльності, не є рівнозначною в мистецькому значенні. Йдеться про тенденції, які чітко відслідковуються від давнини до сьогодення, щодо творчих прагнень композитора – до виконавської діяльності, а виконавця – до композиторської творчості.

Мета дослідження. У статті досліджено процес еволюції композиторсько-виконавського стилю як явища музичної культури, що історично сформувався в гітарному мистецтві. Теоретичні аспекти цієї проблеми виявлені на основі вивчення наукових праць, які присвячені пошуку комунікативної взаємодії між композитором і виконавцем.

Виклад основного матеріалу. Виконання власних творів композитором – явище не нове і поширене в різних видах музичної творчості. Але саме: в гітарному мистецтві авторське виконавство стало стилеутворюючим фактором.

Визначимо головні умови, які можуть мотивувати композитора до особистого виконання власних творів:

- відсутність музикантів високого виконавського рівня; недовіра до можливостей музиканта створити правильну інтерпретацію твору й забезпечити якісне виконання;
- наявність власної виконавської майстерності композитора;
- бажання створити досконалу звукову версію свого музичного твору;
- прагнення до публічного визнання власних творчих здобутків і матеріального успіху.

Зазначимо, що концертно-виконавська діяльність композитора стимулює його до постійного збагачення репертуару і пошуку нових засобів музичної виразності, вимагає творчого реагування на естетичні запити слухачів. Тобто, композиторсько-виконавська творчість позитивно вплинула на творчі процеси як в композиторстві, так й у виконавській діяльності.

В епоху бароко видатні музиканти тих часів більше прагнули утвердитися в ролі композитора, хоча самі досконало володіли музичними інструментами (І. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен та ін.). З настанням епохи романтизму, в зв'язку зі зміною соціально-естетичних запитів, коли значного поширення набула салонна і концертна музика, на перший план виходить виконавська діяльність, яка надавала композитору суспільне визнання й матеріальне благополуччя.

На поч. XVIII ст., коли розпочався процес утвердження гітари в ролі класичного інструменту, композитори того часу ще не виявляли зацікавленості до створення гітарної музики, бо були інші, більш затребувані напрямки для докладання творчих зусиль. Але головною перешкодою для композиторів було те, що для створення музики в гітарній транскрипції композитору необхідно досконально знати виразні та технічні можливості цього музичного інструменту, а ще краще, володіти ним.

Тож, першими творцями музики для гітари були самі виконавці, які в умовах «репертуарного голоду» прагнули виявляти себе як композитори. Звичайно, ці композиції були неоднорідними за художньою цінністю, але започаткували новий вид творчості – авторське виконання власних творів. Композиції для гітари М. Джуліані, А. Діабелі, Л. Леньяні, Н. Коста, Ф. Сора, Д. Агуадо, Ф. Таррегі і в наш час користуються популярністю, і стали класичною основою репертуару гітариста.

Завдячуючи подвижницьким зусиллям гітаристів багатьох поколінь гітара поступово утверджувалась як класичний музичний інструмент і здобувала прихильність музичної спільноти. Так, Г. Берліоз у «Великому трактаті про сучасну інструментовку і оркестровку» характеризує гітару як «інструмент, придатний ...для самостійного виконання більш-менш складних

багатоголосних п'єс, щира чарівність яких виявляється, коли їх грають справжні віртуози» [4, с. 187].

На поч. ХХ ст., коли гітарне мистецтво досягло певного поширення, визнання й популярності, композиторські можливості гітаристів-виконавців вичерпалися. Нові виражальні засоби музики, що створилися, вимагали професійної композиторської роботи над творами для гітари. Без сучасного репертуару гітарне мистецтво перебувало на порозі «гітарної кризи».

«Батьком гітарного ренесансу» став Андрес Сеговія, видатний музикант і гітарист. Він представив громадськості свою програмну статтю «Гітара у фаворі», в якій назвав становище, що склалося в гітарному мистецтві на поч. ХХ ст. «зачарованим колом». На його думку, виконавство на гітарі занепадає через те, що музична і технічна підготовки гітаристів виявилася недостатньою для відтворення складної музики. Насамперед, композитори не створювали музику для гітари через відсутність талановитих виконавців-інтерпретаторів. А. Сеговія з жалем констатує, що за невеликим виключенням (А. Сеговія наводить імена класиків гітарної музики – Ф. Сора, М. Джуліані, Ф. Таррегі) «всі, хто грав на гітарі і писав для неї, були музикантами не досконалими, тому і сучасні композитори ставилися до неї (гітари) з презирством» [2, с. 104].

Для поваги до гітарного виконавства велике значення мала концертна діяльність А. Сеговії. Гастролуючи усім світом, він своєю блискучою виконавською майстерністю демонстрував унікальність технічних і виражальних можливостей гітари як класичного музичного інструменту. До свого репертуару А. Сеговія включав тільки найкращі і найскладніші твори з гітарної спадщини, а також перекладання для гітари класичної музики, яка раніше була створена композиторами для інших музичних інструментів. Справжнім музичним відкриттям стало виконання «Чакони» з Другої скрипичної сонати І. С. Баха, транскрипцію якої А. Сеговія здійснив особисто. Музичні знавці й пересічні слухачі одноставно визнали, що цей музичний твір у гітарній транскрипції звучить повноцінно і досконало, збагативши безсмертне творіння І. С. Баха новим «свіжим» поглядом на сутність філософського й емоційного змісту музики.

За концепцією А. Сеговії, здійснювати перекладання для гітари класичних творів можна тільки за таких умов:

- якщо твір за змістом і стилістикою відповідає технічним і виражальним можливостям гітари;
- якщо автор впевнений, що у гітарній транскрипції твір не втратить свого художнього значення, а навпаки, засяє новими фарбами.

Так сталося з популярним твором І. Альбеніса «Легенда» з сюїти «Астурія». Ця композиція зараз більш відома і визнана саме в гітарній транскрипції А. Сеговії. Це свідчить про те, що виконання музичного твору в новій транскрипції подовжує його сценічне життя і, водночас, стимулює інтерес до творчості композитора й підносить його мистецьке значення.

Порівняльний аналіз історичних умов і особливостей формування інструментального виконавства свідчить, що гітарне мистецтво розвивалося

відокремлено від загального процесу музичної еволюції. Відтак, на відміну від скрипичної або фортепіанної школи, залишився не реалізованим класичний етап становлення, тому цілком логічним є прагнення сучасних гітаристів збагатити репертуар творами класичної спадщини. Тож, тенденція до створення транскрипцій для гітари і зараз залишається актуальною й доцільною.

Із відомих гітаристів-виконавців другої пол. ХХ ст. до жанру транскрипцій звертались Т. Хопшток (Німеччина), Дж. Брім і Д. Рассер (Англія), О. Іванов-Крамський (Росія) та ін. Є цікаві роботи українських гітаристів: П. Полухін – гітарна версія всесвітньо відомого «Щедрика» М. Лисенка, М. Михайленко – «Елегія» М. Лисенка, О. Ракова – «Веснянка» І. Шамо в перекладі для дуету гітаристів.

Але подальший розвиток гітарного мистецтва був би не можливим без насичення репертуару композиціями, створеними професіональними композиторами безпосередньо для гітари. На звернення А. Сеговія, знаного музиканта і визнаного виконавця, відгукнулись талановиті та прогресивні композитори: Ф. Морено-Торроба, Х. Туріна, М. Костельнуово-Годеско, М. Понсе та ін., які виявилися спроможними писати гітарну музику.

Першим виконавцем нових творів був сам А. Сеговія або його учні. У такій співтворчості композиторсько-виконавський стиль виявляється в тому, що композитор, створюючи музику для гітари, перебуває під віртуальним впливом її звучання і в творчості враховує виконавські можливості музичного інструменту.

Особливо плідною була творча дружба А. Сеговії з видатним аргентинським композитором Ейтором В. Лобосом, який сам досконало володів гітарою, знав всі тонкощі гітарного виконавства. Тож, не поступаючись глибиною композиторських задумів, він писав твори, які були зручними для виконання і сповна демонстрували безмежне багатство гітарної гри. Свої знамениті «12 етюдів для гітари» Е. В. Лобос присвятив А. Сеговії, як визнання подвижницької діяльності музиканта в гітарному мистецтві.

Дослідження процесу розвитку гітарного виконавства свідчить, що традиції створення композицій для гітари гітаристами-виконавцями є стилеутворюючим фактором у гітарному мистецтві та мають продовження в наші дні.

На думку В. М. Ткаченка, «в композиторсько-виконавському стилі, що склався в музиці для гітари, простежуються різні градації співвідношення його складових – автора-композитора і автора-виконавця. Кожна з них може домінувати, а рівновага «рівновеликості» зустрічаються дуже рідко» [9, с. 140].

Розвиваючи цю думку, додамо, що коли у творчої особистості паритет між композиторством і виконавством наближається до «рівновеликості», виникають такі знакові постаті в гітарному мистецтві ХХ ст. як Л. Бауер, Р. Дьенс, С. Ассад, М. Кошкін, К. Доменіконі та ін.

Про глибину проникнення «композиторського духу» в час гітаристів-виконавців може свідчити такий приклад з педагогічної практики.

Студенти класу гітари Миколаївської філії КНУКіМ, готуючись до екзамену з основ композиції, самостійно і свідомо обрали для показу комісії власні твори для гітари.

Олександр Кириченко виконав власний твір «Прелюдія», написаний за принципом наскрізного розвитку. У цій композиції він використав поширений в гітарному виконавстві прийом поєднання звучання відкритих і закритих струн, що створює властиву для гітари гармонічну мову.

Студентка Вікторія Олійник представила Варіації на тему української народної пісні «Ой, лопнув обруч». Серед інших способів варіаційного розвитку вона продемонструвала суто гітарне звучання при арпеджуванні і тремоло.

Сергій Демченко, який виявляє схильність до вивчення і оволодіння тонкощами виконання латино-американської музики, запропонував «Етюд в латино-американському стилі», в якому простежується розуміння мелодичних, гармонічних і метро-ритмічних особливостей музики цього жанру.

Відео з екзаменаційного виступу студентів-композиторів Миколаївської філії КНУКіМ репрезентовано в соціальних мережах Інтернету і має тисячі переглядів і схвальних відгуків.

Наукова новизна. Отже, композиторсько-виконавський стиль, що історично утвердився в музичній культурі, залишається домінуючим в період розквіту гітарного мистецтва, який розпочався в середині ХХ ст. і триває сьогодні.

Висновки. Композиторсько-виконавський стиль у гітарній творчості є окремим унікальним явищем музичної культури, самобутньою жанровою ознакою гітарного мистецтва.

Матеріали дослідження стануть у нагоді викладачам музичних навчальних закладів при визначенні творчого напрямку розвитку студента-гітариста, а також в ролі додаткової літератури для музично-теоретичних дисциплін.

Подана тема є перспективною для подальшого наукового дослідження. На часі вивчення процесу формування композиторсько-виконавського стилю в різні історичні періоди на прикладі творчості знакових особистостей гітарного мистецтва. Результати таких досліджень дозволять правильно визначити стратегію розвитку гітарного виконавства в сучасному музичному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1977. – 218 с.
2. Бельская И. Гитара, виват! / И. Бельская // Советская музыка. – 1990. – №7. – С.102–108.
3. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України технологія чи творчість? / О. Берегова. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.

4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. В 2 т. Т. 1 / Г. Берлиоз. – Москва : Музыка, 1972. – 306 с.
5. Воєводіна Л. П. Концепт музичної комунікації у творчості В. Медушевського / Л. П. Воєводіна // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 8 (219). – Ч. 2. – С. 41 – 50.
6. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: авторефер. дис...канд. мистецтво знав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Жайворонок Н. Б. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2006. – 19 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
9. Ткаченко В. Н. Композиторско-исполнительский стиль как ведущая тенденция гитарного творчества / В. Н. Ткаченко // Вісник ХДАДМ. – 2012. №3. – С.137–140.
10. Траверсе Т. Музыка як психологічний чинник впливу на особистість [Електронний ресурс] / Т. Траверсе ; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – Режим доступу: <http://newacropolis.org.ua/ru/node/12627>. – Назва з екрану. – Дата звернення 21.11.2017.

References

1. Asafyev B. (1977). *The Book about Stravinskiy*. Leningrad : Muzyka.
2. Belskaya I. (1990). ‘Guitar, vivat!’. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, no. 7, p. 102–108.
3. Berehova O. (2006). *Communication in the socio-cultural space of Ukraine: technology or creativity*. Kyiv : P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
4. Berlioz G. (1972). *A great treatise on modern instrumentation and orchestration with additions by Richard Strauss*. Moscow: Muzyka.
5. Voievodina L. (2011). ‘The concept of musical communication in V. Medushevsky’s work’. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka [Visnyk of Taras Shevchenko National University of Luhansk]*, no. 8, pp. 41–50.
6. Zhaivoronok N. (2006). *Musical performance as a phenomenon of music culture*. D. Ed. Kyiv National University of Culture and Arts.
7. Medushevsky V. (1976). *On the regularities and means of artistic influence of music*. Moscow: Muzyka.
8. Nazaykinsky E. (2003). *Style and Genre in Music*. Moscow: Vlados.
9. Tkachenko V. (2012). ‘Composer’s and performer’s style as a profound tendency in guitar creative activity’. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts]*, no. 3, p. 137–140.

10. Traverse T. (2017). 'Music as a Psychological Factor of Influence on the Person' *Institut psykholohii im. H. S. Kostiuka APN Ukrainy, Kyiv* [H. Kostiuk Institute of Psychology, Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine], [online] Available at: <<http://newacropolis.org.ua/ru/node/12627>> [Accessed 23 November 2017].

© Іванов О. К., 2018

УДК 78.071.1:929

Іванова Валентина Леонідівна
кандидат педагогічних наук,
Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія
Київського національного університету
культури і мистецтв»
Миколаїв, Україна
ivanovavalleon@gmail.com

КОМПОЗИТОР ЄВГЕН МАГАЛІФ: БІОГРАФІЧНИЙ І ТВОРЧИЙ ЕКСКУРС

Мета статті: вивчення творчого доробку композитора Євгена Магаліфа та репрезентація його музичній спільноті України. **Методи і завдання дослідження:** аналіз наукових джерел про особливості композиторської творчості; вивчення доступних матеріалів про життя і творчість Є. Магаліфа; огляд його музичних творів з позицій доцільності їх використання в концертній і педагогічній діяльності; узагальнення світового музичного досвіду виконання творів для духових інструментів Є. Магаліфа. **Наукова новизна:** вперше досліджено стилістичні й жанрові пріоритети творчості композитора Є. Магаліфа, а також здійснено оцінку мистецької цінності його композицій. **Висновки.** Дослідженням встановлено, що композиції Євгена Магаліфа мають художню цінність, здобули визнання виконавців і шанувальників музики. Його твори є досконалим втіленням традицій сучасної класики та гідні бути представленими в концертній і педагогічній діяльності. Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо як у подальшому вивченні стилістичних і жанрових засад творчості Є. Магаліфа, так і в розвідці нових імен композиторів близького й далекого зарубіжжя.

Ключові слова: композитор Євген Магаліф, композиторська творчість, мистецька спадщина, творчий доробок, музичний твір, музична комунікація, стиль і жанр

Іванова Валентина Леонидовна, кандидат педагогических наук, Обособленное подразделение «Николаевский филиал Киевского Национального университета культуры и искусств, Николаев, Украина

Композитор Евгений Магалиф: биографический и творческий экскурс

Цель статьи: изучение творческого наследия композитора Евгения Магалифа и репрезентация его музыкальному сообществу Украины. **Методы и задания исследования:** анализ научных источников об особенностях композиторского творчества; изучение доступных материалов о жизни и творчестве Е. Магалифа; обзор его музыкальных произведений с позиций целесообразности их использования в концертной и педагогической деятельности; обобщение мирового музыкального опыта исполнения произведений для духовых инструментов Е. Магалифа. **Научная новизна:** впервые исследованы стилистические и жанровые приоритеты творчества композитора Е. Магалифа и осуществлена оценка художественной ценности его композиций. **Выводы.** Исследованием установлено, что композиции Евгения Магалифа имеют художественную ценность, снискали признание исполнителей и почитателей музыки. Его композиции являются совершенным воплощением традиций современной классики и достойны использоваться в концертной и педагогической деятельности. Перспективы дальнейших исследований мы видим как в изучении стилистических и жанровых принципов творчества Е. Магалифа, так и в разведке новых имен композиторов ближнего и дальнего зарубежья.

Ключевые слова: композитор Евгений Магалиф, композиторское творчество, художественное наследие, творческое наследие, музыкальное произведение, музыкальная коммуникация, стиль и жанр

Ivanova Valentyna, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Separate subdivision «Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts»

Composer Eugene Magalif: a biographical and creative excursus

The purpose of the article is to study the creative heritage of the composer Eugene Magalif and his representation to the Ukrainian musical community. **Methodology and tasks of the research** is to analyse scientific sources about the composer's creativity peculiarities; to study available materials about E. Magalif's life and work; to review his musical works from the standpoint of their use appropriateness in a concert and pedagogical activity; to generalise the world musical experience of E. Magalif's wind instruments works performance. **Scientific novelty:** for the first time the composer E. Magalif's stylistic and genre priorities of creativity were investigated and the artistic value of his compositions was assessed. **Conclusions.** The study found out that the compositions of Eugene Magalif have artistic value, having won the recognition of music performers and admirers. His compositions are the perfect embodiment of the modern classics traditions and deserve to be used in concert and pedagogical activity. Prospects for further research are to study E. Magalif's creativity stylistic and genre principles, as well as to explore new names of composers from near and far abroad countries.

Key words: composer Eugene Magalif, composer creativity, artistic heritage, creative heritage, musical composition, musical communication, style and genre.

Вступ. У наш час, коли стали можливими музичні комунікативні зв'язки в світовому масштабі, розпочався активний процес збагачення музичної свідомості недоступними раніше музичними творами найрізноманітніших стилів і жанрів. Розширюється коло композиторів, чії творчі здобутки заслуговують на увагу і визнання, з'являються все більше досліджень мистецької спадщини композиторів «нової хвилі» і оцінки художньої цінності творчого доробку.

Для музичної спільноти України залишається маловідомою творчість композитора Євгена Магаліфа (США). Але в країнах Європи та США його твори вже отримали визнання виконавців та слухачів і все частіше використовуються в концертній і педагогічній діяльності. Для нас буде корисним досвід композитора, якій спромігся утвердитись у музичному світі завдяки своїй наполегливості й творчій активності. Зараз Є. Магаліф викладає курс музики в старших класах школи м. Трентон, столиці штату Нью-Джерсі, керує хором, грає на органі в церкві. Він став членом ASCAP (Американського Товариства композиторів, авторів і видавців) і Асоціації викладачів штату Нью-Джерсі.

У цій статті ми прагнемо здійснити біографічну реконструкцію творчої постаті Є. Магаліфа і ознайомити музичну спільноту України з його композиторським доробком. Звернення до біографії митця допоможе глибше зрозуміти ідеї та цінності музичних творів Є. Магаліфа, адже на формування творчої особистості музиканта безпосередньо впливають його талант, виховання, музичне оточення.

Відомий мистецтвознавець О. Кривцун пропонує оригінальне пояснення такого зв'язку: «...життєвий шлях і творчий шлях митця – це сполучені посудини, в самій природі таланту закладена приреченість до виняткової долі» [2, с. 162].

Досліджуючи творчий доробок композитора Є. Магаліфа, ми вважаємо доцільним не тільки здійснити загальний аналіз його багатожанрової творчості, а й акцентувати увагу на його плідній діяльності як автора композицій для духових інструментів, що є явищем не поширеним в композиторській діяльності.

Аналіз публікацій. Значення постаті митця в контексті світоглядних характеристик епохи й культурної ситуації теоретично осмислені з позицій філософії (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Е. Фромм, Ш. Муньє, М. Каган та ін.). Психологічні аспекти творчої діяльності, специфіки функцій мистецтва, морально-естетичних позицій митця висвітлені в працях із загальних проблем психології (Б. Г. Ананьєв, О. О. Бодалєв, О. М. Леонтьєв, В. П. Тугарінов).

У дослідженнях українських науковців аналізується феномен особистості композитора, митця, що репрезентує культурну епоху (Л. Архимович, С. Белза, О. Завальнюк, С. Лісецький, Л. Кияновська, В. Рожок, О. Берегова, М. Гордійчук, Д. Ревуцький та ін.).

У цих дослідженнях значна увага приділяється розкриттю особистості композитора, стильових і жанрових чинників музичної творчості, здійснено спробу осягнути параметри композиторських пошуків і звершень.

У наукових джерелах ми прагнули знайти підтвердження гіпотези про те, що:

- для композитора є природним прагнення до творчої самореалізації в різних музичних жанрах. Творчі пріоритети можуть змінюватись під впливом оновленого світосприйняття, творчого пошуку, набутого досвіду і життєвих обставин;

- музика композитора є прямим відображенням його емоційних станів і духовної гармонії з оточуючим світом;

- запорукою публічного успіху композитора є широкі музично-комунікативні зв'язки і творча дружба з диригентами, виконавцями, продюсерами тощо.

Так, В. Медушевський переконаний, що сприйняття музичного твору слухачем «залежить від уміння автора враховувати закони сприйняття, співвідносити їх з умовами й цілями музичного спілкування» [6].

Л. Т. Левчук наголошує на об'єктивно-суб'єктивному характері мистецтва. Зокрема, зазначається, що пізнаючи об'єктивну дійсність, митець відбирає ті її сторони і прояви, які найсильніше розкривають його власний внутрішній світ, світогляд, смаки, мистецьку позицію [3, с. 127].

У контексті дослідження нами опрацьовані публіцистичні матеріали, рецензії і відгуки про творчість Є. Магаліфа, а також особисті нотатки композитора.

Мета статті – вивчення творчості композитора Євгена Магаліфа і представлення його музичній спільноті України.

Методологія і завдання дослідження: аналіз наукових джерел про особливості композиторської творчості; вивчення доступних матеріалів про життя і творчість Є. Магаліфа; огляд його музичних творів з позицій доцільності їх використання в концертній і педагогічній діяльності; узагальнення світового музичного досвіду виконання творів для духових інструментів Є. Магаліфа.

Виклад основного матеріалу. Євген Магаліф народився в місті Вітебську (Білорусь), закінчив Вітебський музичний коледж та Білоруську академію музики. У Білорусії він став відомим завдяки своїм пісням і музиці для дітей. Є. Магаліф – автор мюзиклу «Свинопас», кантати «Бармалей», музики для театру, радіо й ТБ, інструментальних творів, Християнської хорової музики і популярних пісень та балад. У 1992 р. разом з популярним виконавцем Данчиком (Богдан Андрусишин) він записав добре відомий білоруським меломанам альбом «Мы ещё встретимся» – «Мы яшчэ сустрэнемся».

Першим твором Є. Магаліфа, що потрапив до фондів Всесоюзного радіо, стала пісня «Грав рояль» (вірші автора). Пісня отримала високу оцінку композитора Т.Хреннікова та поета М. Матусовського. Записав її заслужений артист Росії Леонід Серебренніков з Великим естрадно-симфонічним оркестром Всесоюзного радіо і ТБ.

У другій пол. 1980-х рр. пісні Євгена Магаліфа часто звучали в радіо-і телепередачах («Прем'єра пісні» і «Зустрінемося після одинадцяти»), посідали високі місця в хіт-парадах. На фестивалі «Слов'янський Базар» були

представлені пісні Є. Магаліфа «Свята» (вірші А. Давидової) у виконанні гурту «Ветразь» з хором хлопчиків і пісня «Не исчезай» на вірші Є. Євтушенко у виконанні Народного артиста Білорусії Н. Скорикова. У 2008 і 2010 роках Є. Магаліф був почесним гостем Міжнародного фестивалю «Слов'янський Базар» у Вітебську.

У 2009 р. в Польщі з великим успіхом пройшла прем'єра композиції Є. Магаліфа Fairy Tale («Казка») у виконанні симфонічного оркестру Нижньої Сілезії, а хоровою капелюю м. Гродно були записані духовні хори «У Царстві Твоїм», «Херувимська» і «Отче Наш». У листі до композитора Ректор Мінської духовної академії і семінарії архімандрит Йосаф і регент протоієрей А. Скробота висловили шану його творчості: «Ваші твори, шановний Євгене Борисовичу, без сумніву, нове слово в церковному православному світі» [4].

Євген Магаліф пригадує такий епізод з творчого життя: «Цікава доля у моєї кантати для дітей «Бармалей» на вірші К. Чуковського. Писав я її ще під час навчання в консерваторії «під тиском» диригента спеціалізованої музичної школи при консерваторії Алли Мазурової. Минув час і я зовсім забув про «Бармалея», а ноти взагалі загубив. Майже через сорок років, будучи гостями фестивалю «Слов'янський базар», ми з дружиною поїхали в Гродно, де хорова капела співала мою духовну музику. Для мене стало цілковитим сюрпризом, коли у фіналі концерту прозвучала кантата «Бармалей». Я був збентежений і розчулений до сліз. Виявилось, що і в рідному Вітебську міський молодіжний хор також її співає. Я поновив ноти, зробив нову редакцію для хору і оркестру.

Тепер кантату «Бармалей» співають у багатьох містах Росії і Білорусії, а нещодавно відбулася прем'єра в Дагестані (!). Дивовижно» [1].

У 2016 р. в міжнародному продажі з'явився диск Євгена Магаліфа з його композиціями в класичному стилі «Колібрі», який значно розширив коло шанувальників його творчості. Стель його музики можна визначити як комбінацію класичної й популярної, або назвати – «сучасна класика».

З 1990 р. композитор мешкає в США. У непростих життєвих обставинах Є. Магаліф зумів адаптуватися до нових реалій і здобути визнання в США, Росії, Німеччині, Польщі, Франції, Білорусії, Чеській Республіці, Фінляндії, Литві, Болгарії, Ізраїлі.

Характеризуючи широку різножанровість композиторської творчості Євгена Магаліфа, ми акцентуємо увагу на його плідній роботі в жанрі інструментальної музики для духових інструментів.

Ключовим поняттям для розуміння глибини музичного мислення композитора є жанр інструментальної музики, який має цілий спектр визначень. Зокрема такі: «категорія художнього мислення, що оптимально реалізується за посередництвом музичних інструментів шляхом забезпечення – трансформації їх іманентних властивостей відповідно до естетичних запитів часу» [8, с. 5].

Одним з найбільш улюблених музикантами і публікою творів Є. Магаліфа є «Колібрі» для флейти і струнного оркестру, який з успіхом виконувався в різних країнах відомими оркестрами та диригентами.

Композиція «Колібрі» була створена в 2009 р. на прохання знаних флейтистів Едуарда і Олега Ситянка. Сьогодні цей твір широко відомий в різних ансамблевих варіантах і часто виконується і видається в Європі та США. Цю маленьку пташку композитор вважає своїм щасливим талісманом.

Ось як пригадує історію створення цієї п'єси сам автор: «Одного разу, в розмові по телефону, мій друг, флейтист з Фінляндії (Ситянка), запропонував написати мені твір для флейти і оркестру. У цей момент до мене на балкон прилетіли колібрі, і легкі, швидкі рухи цієї маленької пташки відразу викликали у мене асоціації зі звучанням і можливостями флейти, флейти-пікколо. Так з'явився твір «Колібрі», створений спочатку для флейти і струнного оркестру, потім для флейти або пікколо, як сольного інструмента з різного роду ансамблями» [4].

Програмна установка, що закладена в назві твору – «Колібрі», допомогла композитору створити яскраву музичну мініатюру, яка якнайкраще підходить для виконання на флейті, а головне, засвідчила майстерність композитора. Видавництва Англії і США уклали з Євгеном Магаліфом авторські угоди про довгострокове співробітництво з видання його композицій.

Знаковою для Є. Магаліфа стала зустріч з прекрасним флейтистом, сером Джеймсом Голуеєм (James Galway), яка надалі переросла в міцну творчу дружбу. Дж. Голуей – це флейтист номер один у світі. Він запросив Євгена Магаліфа на свій фестиваль в Швейцарії і сприяв у виданні його творів у видавництві, з яким він співпрацює. Тобто, він рекомендує музику – ставить, так би мовити, своє *imprimatur* (відмітка «в друк» – *belisrael.info*).

Зараз видавництво оперативно готує до друку декілька творів для флейти Євгена Магаліфа, щоб представити їх на загальній конвенції флейтистів США в серпні 2018 р., де ці твори будуть вперше виконуватись, а композитор буде представлений як новий автор видавництва.

Багато років співпраці пов'язують композитора Є. Магаліфа з флейтовим Оркестром Chesapeake Flute Consort, який був заснований професійною флейтисткою Гейл Весладж в 1997 р. Вона закінчила державний університет в Сан-Дієго і має ступінь магістра по класу флейти. Гейл Весладж була головним флейтистом і солістом Гавайської філармонії і Гавайського камерного оркестру, оперного оркестру в Сан-Дієго, симфонічного оркестру Санта-Крус і камерного оркестру в Кармелі, штат Каліфорнія.

На даний час Гейл регулярно виступає в Балтіморі й Вашингтоні з різними камерними оркестрами. Також вона керує своїми Chesapeake Flute Consort оркестром і юнацьким Chesapeake Youth Symphony Orchestra, з якими успішно гастролює світом. Творча дружба Є. Магаліфа з оркестром Chesapeake Flute Consort розпочалася з виконання оркестром обробки Є. Магаліфа українського «Щедрика», відомого в США як «Carol of the Bells». Диригент оркестру Chesapeake Flute Consort Гейл Весладж несподівано повідомила композитору, що оркестр двічі «на біс» виконав «Щедрика» в Білому домі. Згодом репертуар оркестру поповнився новими творами Є. Магаліфа, які виконуються з незмінним успіхом.

У 2017 р. оркестр Chesapeake Flute Consort надіслав відео виконання двох творів Є. Магаліфа на конкурсний відбір для виступу на Конвенції флейтистів США. На участь у концертах Конвенції претендували 500 оркестрів з різних країн, але саме Chesapeake Flute Consort був у списку серед восьми відібраних і готується виконувати музику Євгена Магаліфа.

16 лютого 2018 р. в Російському Культурному Центрі (РКЦ) у Вашингтоні відбувся творчий вечір композитора Євгена Магаліфа. У програмі вечора звучали твори композитора, написані ним спеціально для флейтового Оркестру Chesapeake Flute Consort, серед яких і візитна картка композитора всесвітньо відоме «Колібрі», найяскравіший твір для флейти.

Перенести глядачів у швейцарські Альпи Євгену Магаліф вдалося завдяки виконанню прекрасної музики, написаної на замовлення Фестивалю в Швейцарії. Прем'єра п'єси «Лебеді на альпійському озері», навіяної природою Альп, успішно пройшла в одному з театрів Женеви, а в США цей твір відмінно зіграв на концерті в РКЦ Chesapeake Flute Consort.

Варіації на тему фінської «Польки Єви» Євген Магаліф написав в 2016 р. У ній, поряд з флейтами, він використовував гру на пляшках. Цікавий ефект відбувається, коли виконавець дме в пляшку, наповнену водою, і, в залежності від наповнюваності, звучить певна нота. Таким чином, музиканти показали свою майстерність, граючи на пивних і лимонадних пляшках разом з іншими флейтистами. Це було дуже оригінально і справило на глядачів велике враження.

Всі твори Є. Магаліфа дуже різноманітні за жанрами і стилістикою. Так, напівтоновий регтайм «Пінгвін» зацікавив такою композиторською новацією, – в його мелодії немає ніяких інших інтервалів, а тільки півтони. Це один із безлічі композиторських прийомів маестро, якими він володіє досконало, збагачуючи музичну мову. Композицію «Пінгвін» оркестр Chesapeake Flute Consort замовив композитору спеціально для свого репертуару.

Євген Магаліф пише не тільки інструментальну музику для окремих виконавців і оркестрів, але продовжує плідно працювати в жанрі вокальної музика. Це мелодійні, досконалі й популярні пісні та романси. На авторському концерті у Вашингтоні композитор особисто виконав кілька своїх пісень, написаних у різні роки. Першою прозвучала пісня «Грав Рояль», яку свого часу виконував і записував радянський та російський співак Леонід Серебренніков з Великим Естрадно-Симфонічним Оркестром Радіо.

У РКЦ також прозвучала пісня «Квіти Росії», яку композитор написав на слова білоруського поета М. Гвоздікова і пісня «Не исчезай» на вірші Є. Євтушенка. Свого часу її вперше виконав народний артист Білорусі Микола Скориков і Євгену Євтушенко дуже сподобалася музика Є. Магаліфа на цей сильний і непростий для розуміння вірш. Він навіть розцілював талановитого композитора, і був дуже зворушений і задоволений тим, як вона прозвучала.

Є. Магаліфа пов'язують міцні творчі стосунки з добре відомою в США російсько-американською співачкою Вікторією Сухаревою. Вікторія та її чоловік баяніст Артем Старченко давно товаришують з композитором,

і Вікторія вже встигла записати кілька його прекрасних романсів. Серед них відзначимо «Я не прошу благословення» на вірші А. Вербик.

Творчий вечір Є. Магаліфа вийшов дуже цікавим і незвичайним. Насамперед тим, що знайомство з творчістю композитора розпочалося з виконання його музики таким рідкісним і незвичайним оркестром флейт. Глядачі вперше познайомилися з оркестром Chesapeake Flute Consort і вперше побачили таке розмаїття флейт – це флейта-пікколо, концертні С-флейти (найпоширеніша флейта), альтові флейти, басові й контрабасові флейти. Усі разом вони створюють повноцінне звучання цілого оркестру. В оркестрі близько 20 музикантів, серед яких є і професіонали, і аматори, і студенти. За час свого існування Chesapeake Flute Consort оркестр багато виступав як в Америці, так і за кордоном – у Франції, Бельгії та інших країнах світу і завжди виконує твори Є. Магаліфа, найбільшим успіхом користується виконання українського «Щедрика».

Музика Є. Магаліфа дуже підходить до стилістики цього оркестру і він продовжує співпрацювати з ним. Маєстро Юрій Темірканов писав, що «музика Євгена Магаліфа чудова, насамперед своїм професіоналізмом, а також цікава і дотепна» [5]. Досліджуючи творчість Є. Магаліфа, ми повністю підтверджуємо слова знаменитого диригента.

У квітні 2017 р. відбулася цікава музична подія в французькому Ліоні – 60 флейтистів з усього світу виконували музику Є. Магаліфа на честь його 60 річчя. Такий знак поваги підкреслює рівень визнання творчості композитора.

У травні 2017 р. в сибірському місті Чита з ініціативи місцевої музичної громади відбувся концерт музики Є. Магаліфа Композитор спілкувався з виконавцями і глядачами в режимі відео конференції і був вражений теплотою спілкування.

Ще один концерт, присвячений 60-річчю Є. Магаліфа, відбувся в Україні – 28 жовтня 2017 р. в філармонії міста Дніпро (колишній Дніпропетровськ). Звучала симфонічна і камерна музика, хорові й інструментальні твори. У концерті взяли участь друзі Є. Магаліфа, флейтисти з Фінляндії та Польщі брати Ситянка, які виконали нові твори Є. Магаліфа. Також уперше прозвучали п'ять танців з мюзиклу «Дике полювання короля Стаха», який композитор написав для Мінського музичного театру. Цікавою була прем'єра пісні «Симфонія дощу», яку Євген Магаліф створив на вірші Олександра Іванова, професора Миколаївської філії КНУКіМ і репрезентував глядачам в авторському виконанні.

Наведемо, як приклад, наш досвід творчої співпраці з композитором Євгеном Магаліфом. Нас зацікавили його музичні твори для духових інструментів. Через інформаційні мережі Інтернету ми встановили контакт з композитором і отримали дозвіл на виконання його творів.

Наша співтворчість базувалася на спільній зацікавленості: з боку композитора – почути свої музичні твори в новій інтерпретації та уточнити особистісну концепцію твору, з нашого боку – отримати до репертуару музичний твір сучасного композитора і бути одним із перших його виконавців.

Так, Євген Магаліф запропонував нам виконати твір «Мазурка» для дуету флейти і фортепіано. Цей твір ми виконали в іншому інструментальному складі – флейта, скрипка і фортепіано. Відеозапис виконання твору ми надіслали автору для схвалення. Композитор гідно оцінив нашу роботу і був здивований нашою інструментальною інтерпретацією. Особливо важливим було знайти правильні співвідношення між нотним текстом і реальним тембральним його звучанням. На цьому прикладі ми продемонстрували як в залежності від інтерпретації виконавця змінюється реальне звучання написаної автором музики. Про цей процес американський музикознавець Альфред Джон Гудрих висловився так: «...Ми читаємо ноти, а слухаємо звуки» [9, с. 26].

У співпраці з композитором, ми намагалися пізнати сутність питання: що є головним змістом музики – нотний текст чи його звучання, яке існує тільки в процесі виконання? Нотована музика складає скелет музичної думки композитора, яка не повністю відтворює логіку композиції й тому відкриває широкі можливості для інтерпретації. Композитор намагається дати більш детальне словесне позначення музичної думки (наприклад, *con amabilita, dolce, furioso, energico, con brio, mesto*). Але виконання – дає життя музичній думці, привносить різноманітні зміни динаміки, темпу, тембру. Виконавець намагається знайти більш переконливу форму музичного втілення характеру твору, його емоційного настрою.

Г. М. Падалка наводить такий приклад: «Композитор, художник, поет пише не в простір, не тільки самовиражається, не тільки прагне передати певну інформацію, а й чекає співчуття, оцінки. Л. Бетховен виливає свою тугу, біль за втраченим коханням, коли пише «Місячну» сонату. Це дійсно так. Але при цьому він підсвідомо сподівається, що хтось поділятиме його переживання, що хтось зможе перейнятися його відчаєм, що невідомий слухач буде співчувати його горю» [7, с. 19].

Так, твір Євгена Магаліфа «NIÑO LINDO», який був написаний для флейти з фортепіано, автор запропонував адаптувати для іншого музичного інструменту – альтового саксофона. Тембральне забарвлення саксофона надало цьому музичному твору нову енергетику й художню значимість. Свого часу Беннетт Реймер висловив таку думку, що «природа і цінність музичного виховання визначена не природою і цінністю музики, а виключно музичною практикою» [10, с. 233].

У тісній співтворчості з композитором Є. Магаліфом була створена ще одна цікава робота. Композитор присвятив музичний твір своїй дружині Тетяні і назвав на її честь «Для Тетяни». Твір він написав для незвичного інструментального складу – флейта, саксофон-альт, фортепіано. Ця композиція була вперше виконана нашим інструментальним ансамблем, студентами Миколаївської філії «КНУКіМ» – Курченко Катерина (флейта), Волченкова Катерина (саксофон), Боровицька Олена (фортепіано). Наша робота була високо оцінена автором твору і виставлена на сайті композитора. На черзі нова робота: інтерпретувати твір Євгена Магаліфа «Соловей і троянда» для флейти та інструментального тріо (дві гітари і контрабас).

Наш колектив і композитор Євген Магаліф дуже цінуємо нашу творчу співпрацю. І дивовижно, що знаходячись так далеко один від одного – США і Україна – ми сповідуємо єдині принципи музичного виконання в найрізноманітніших формах. Ми вважаємо, що не існує виконання абсолютно «вірного», яке буде влаштовувати смаки і традиції всіх людей без винятку, а тільки творчий пошук є важливою складовою процесу музичного виконання.

Наше дослідження не претендує на всеосяжність, але ґрунтується на конкретних дослідженнях і прикладах, які можуть заохотити до роздумів про професійні та кар'єрні можливості творчої особистості. Композитор Євген Магаліф вважає, що головною умовою успішної музичної діяльності є наполегливість у досягненні мети і відданість служінню музиці.

Наукова новизна: вперше досліджено стилістичні й жанрові пріоритети творчості композитора Є. Магаліфа та здійснено оцінку мистецької цінності його композицій.

Висновки. Дослідженням встановлено, що композиторський доробок Євгена Магаліфа має художню цінність, здобув визнання виконавців і шанувальників музики. Його композиції є досконалим втіленням традицій сучасної класики і гідні бути представленими в концертній та педагогічній діяльності. Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо як у поглибленому вивченні стилістичних і жанрових засад творчості Є. Магаліфа, так і в розвідці нових імен композиторів близького й далекого зарубіжжя.

Список використаних джерел

1. Кошева, А. (2016). «Евгений Магаліф – Bravo, маэстро!» : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.gorozhanka.com/single-post/.../Евгений-Магаліф-БРАВО-МАЭСТРО>. – Загл. с екрана. – Дата обращения 20.04.2016.
2. Кривцун О. А. Психология искусства / О. А. Кривцун. – Москва : Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2000. – 224 с.
3. Левчук Л. У творчій лабораторії митця / Л. Левчук. – Київ : Мистецтво, 1978. – 133с.
4. Криченко О. (2018), «Концерт композитора Евгения Магаліфа и оркестра Chesapeake Flute Consort в РКЦ» : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.russianwashingtonbaltimore.com/.../koncert-kompozitora-evgeniya-magalifa-i-o. – Загл. с екрана. – Дата обращения 22.02.2018.
5. Максимюк Я. (2017). «Евгений Магаліф: в США я достиг того, о чем и не мечтал // Беседа к юбилею Евгения Магаліфа» : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: available at: belisrael.info/?p=11258. – Загл. с екрана. – Дата обращения 20.11.2017.
6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 253 с.
7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Г. М. Падалка. – Київ : Освіта України, 2008. – 274 с.
8. Пославський А. О. Специфіка струнно-смічкового інструменталізму у камерних ансамблях композиторів Нової віденської школи : дис. ... канд.

Мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. О. Пославський. – Львів, 2014. – 230 с.

9. Goodrich A. J. *Complete Musical Analysis* / A. J. Goodrich. – Chicago: Root & Sons Music, 1889. – 352 p.

10. Reimer B. Can we understand music of foreign cultures? / B. Reimer // *Proceeding of the 21st World Conference on the International Society of Music Education*. – Florida, USA, 1994. – Vol. 31. – pp. 227–245.

References

1. Koshevaya, A. (2016). *Evgenii Magalif – Bravo, maestro!*, Available at: <<https://www.gorozhanka.com/single-post/.../ Eugene-Magalif-BRAVO-MAESTRO>>. [Accessed 20 April 2016]. Title from the screen.

2. Krivtsun, O.A. (2000). *Psychology of Art*. Moscow: Maxim Gorky Literature Institute Publishing House.

3. Levchuk, L. (1978). *In the creative laboratory of the artist*. Kyiv: Mystetstvo.

4. Krichenko, O. (2018,). *Concert of composer Eugene Magalif and Chesapeake Flute Consort in RCH*. Available at: <www.russian-washington-baltimore.com/.../koncert-kompozitora-evgeniya-magalifa-i-o>. [Accessed 22 February 2016]. Title from the screen.

5. Maksimyuk, Ya. (2017). Eugene Magalif: in the United States I achieved what I have never dreamed about. V: *A conversation to the jubilee of Eugene Magalif*, Available at: <belisrael.info/?p=11258>. [Accessed 20 November 2017]. Title from the screen.

6. Medushevskiy, V.V. (1976). *On the regularities and means of artistic influence of music*. Moscow : Muzyka.

7. Padalka, G.M. (2008). *Art Pedagogy. Theory and methodology of teaching artistic disciplines*. Kyiv: Osvita Ukrainy.

8. Poslavskiy, A.O. (2014). *Specifics of string instrumentalism in chamber ensembles of the New Viennese School composers*. D.Ed. Lviv.

9. Goodrich, A.J. (1989). *Complete Musical Analysis*. Chicago: Root & Sons Music.

10. Reimer, B. (1994). Can we understand music of foreign cultures? *Proceeding of the 21st World Conference on the International Society of Music Education*. Florida, USA.

УДК: 78.01"19/20"

Лігус Ольга Марківна

<https://orcid.org/0000-0001-5513-5525>

кандидат мистецтвознавства,

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

olga-ligus@ukr.net

Лігус Валентин Олександрович

<https://orcid.org/0000-0003-2430-0166>

старший викладач,

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

ligus-valentin@ukr.net

ПРОБЛЕМА ЖАНРУ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ХХ–ХХІ СТ.

Мета роботи. Стаття присвячена історіографії проблеми музичного жанру – однієї з найважливіших категорій музичного мислення, вивчення якої вирізняється дискусійним характером. Розглядаються різні трактування поняття жанру в дослідженнях ХХ–ХХІ ст. **В основі методології** – теоретичний метод систематизації, що полягає в осмисленні наукових концепцій жанру. Використано ін. теоретичні методи: абстрагування (у виділенні найістотніших рис жанру), аналіз (у встановленні зв'язків між смисловими рівнями і характеристиками категорії жанру) та синтез (у розгляді жанру як компонента ієрархічної системи музики). Також застосовано історичний метод (у розгляді історичної типології жанру). **Наукова новизна** полягає в систематизації музикознавчого досвіду дослідження поняття жанру, в окресленні сучасних тенденцій вивчення жанрової проблематики, у розвитку теоретичного дискурсу жанрової природи музичних явищ. **Висновки.** На підставі опрацювання наукових досліджень ХХ–ХХІ ст. визначено базові положення теорії жанру; систематизовано наукові концепції жанру; виокремлено концепцію «жанрового віку» М. Арановського як дієвий методологічний інструмент у дослідженні жанрової природи музики ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: музичний жанр, теорія жанру, функції жанру, ознаки жанру, типологія жанрів.

Лигус Ольга Марковна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Лигус Валентин Александрович, старший преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Проблема жанра в музыковедческих исследованиях ХХ–ХХІ века

Цель работы. Статья посвящена историографии проблемы музыкального жанра – одной из наиболее важных категорий музыкального мышления, изучение которой отличается дискуссионным характером. Рассматриваются различные трактовки понятия жанра в исследованиях ХХ–ХХІ века. **В основе методологии** – теоретический метод систематизации, который состоит в осмыслении научных концепций жанра. Используются другие теоретические методы: абстрагирования (при выделении наиболее существенных черт жанра), анализ (при установлении связей между смысловыми уровнями и характеристиками категории жанра) и синтез (при рассмотрении жанра как компонента иерархической системы музыки). Также применен исторический метод (при рассмотрении исторической типологии жанра). **Научная новизна** состоит в систематизации музыковедческого опыта исследования жанра, в обозначении современных тенденций изучения жанровой проблематики, в развитии теоретического дискурса жанровой природы музыкальных явлений. **Выводы.** На основе обработки научных исследований ХХ–ХХІ в. определены базовые положения теории жанра; систематизированы научные концепции жанра; выделена концепция «жанрового возраста» М. Арановского как действенный методологический инструмент в исследовании жанровой природы музыки ХХ–ХХІ в.

Ключевые слова: музыкальный жанр, теория жанра, функции жанра, черты жанра, типология жанров.

Lihus Olha, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Lihus Valentyn, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The problem of Genre in the musicological research of the 20th - 21st centuries

The purpose of the article. The article is dedicated to the historiography of the musical genre problem – one of the most significant categories of the musical reasoning, the examination of which has a controversial nature. Different interpretations of the notion of genre in the research of the 20th-21st centuries are analyzed. **The foundation of the methodology** is a theoretical method of systematization, which presupposes the consideration of the scientific conceptions of genre. Other methods are also used: abstraction (to define the essential features of genre), analysis (to make connections between levels of meaning and characteristics of genre as a category), and synthesis (to perceive genre as a component of hierarchic system of music). Moreover, the historical method is applied to consider the historical typology of genre. **Scientific novelty** presupposes systematization of musicological experience of research of genre as a notion, definition of the contemporary tendencies of examination of genre problematic, development of theoretical discourse of genre essence of musical phenomena. **Conclusion.** Based on the elaboration of the research of the 20th-21st centuries the fundamental principles of the genre theory are defined; scientific conceptions of genre are systematized; conception of the “genre age” of M. Aranovskyi as an influential methodological

instrument in the investigation of genre essence of music of the 20th-21st centuries is defined.

Key words: musical genre, genre theory, genre functions, genre features, genre typology.

Вступ. «Музика завжди є чимось більшим за жанр, але без жанру немає музики» [6, с. 438]. Це зауваження сучасного музикознавця Г. Данузера переконує, що пізнання будь-якого музичного явища неможливе без вивчення його жанрової специфіки. Означене завдання, насамперед, виявляє цілу низку труднощів, пов'язаних із відсутністю чітких меж дефініції жанру. Особливо гостро ця проблема постає перед дослідниками музичного мистецтва ХХІ ст., яке характеризується жанровим синтезом, обумовленим естетикою епохи постмодерну.

Теорія музичного жанру ХХ–ХХІ ст. представлена фундаментальними працями вчених різних поколінь: Г. Бесселера [12], В. Цуккермана [10], А. Сохора [8], Є. Назайкінського [5], М. Арановського [1], О. Соколова [7], М. Кагана [3], Л. Березовчук [2], Л. Шаповалової [11]. Майже всі дослідники проблеми жанру ставили за мету створити універсальну систему жанрової ієрархії, намагаючись визначити сталі параметри жанру та виділити серед них основний. Однак усі спроби вивести формулу жанру, яка би «працювала» в різних умовах, привели до виникнення різних наукових концепцій, які взаємодоповнюють одна одну. Як слушно відзначив М. Каган: «різні тлумачення змісту цього поняття позначають здатність художньої творчості модифікуватися на різних рівнях і в різних площинах багатовимірної структури мистецтва. Тому жанри вирізняються і за відмінностями предметів та способів художнього пізнання, і за характером виражених у мистецтві духовних станів, і за типом створених образних моделей, і за особливостями вибудованих у творах формальних конструкцій, і врешті, за специфікою їх знакових систем» [3, с. 111].

Таким чином, відсутність чітких меж поняття жанру та необхідність сучасного осмислення цієї категорії актуалізує історіографічний аспект жанрової проблематики.

Мета статті – висвітлити і систематизувати різні концепції музичного жанру, зумовлені відмінністю наукових підходів.

Виклад основного матеріалу. Теорію жанру, представлену в означених працях, характеризує цілий спектр різноманітних трактувань жанру з погляду змістовності, поліфункціональності, художньої типізації та системної цілісності. Загалом комплекс категоріальних ознак жанру визначається трьома провідними чинниками:

- 1) соціокультурним, пов'язаним із соціальним призначенням жанру;
- 2) комунікативним, який вказує на умови й функції його побутування;
- 3) іманентно-музичним, яким охоплено особливості складу та способу виконання, змісту, форми й засобів виразності.

Певний чинник дослідники обирали за основний критерій жанру, внаслідок чого сформувалося три основних напрями жанрової класифікації:

соціомузичний (Г. Бесселер [12] та А. Сохор [8]), змістовий (В. Цуккерман [10]) та функціональний (О. Соколов [7]).

Г. Бесселер виділив критерій зв'язку музики з побутом, внаслідок чого розподілив жанри на дві категорії. До першої належать «ужиткові», прикладні жанри, а до другої – ті, що «подаються» слухачеві як художньо-естетичні об'єкти. Співзвучним цій теорії є дослідження А. Сохора, який розподілив жанри на чотири групи, беручи до уваги особливості обстановки та умов виконання музики. Перша (культові й обрядові жанри) та друга (масово-побутові) групи відповідають «ужитковим» жанрам Г. Бесселера, а третя (концертні жанри) і четверта (музика, що звучить у театрі) – першій жанровій категорії німецького музикознавця (жанри, що «подаються»).

В. Цуккерман розрізняв жанри первинні (пов'язані з первісними умовами побутування) та вторинні (жанри професійної творчості), однак визначальним параметром жанру в його концепції обрано зміст, адже, на думку вченого, «змістова сторона – найважливіша та найглибша серед усіх» [10, с. 61–62]. Виходячи з цього, В. Цуккерман диференціював жанри на три категорії:

- а) ліричні;
- б) оповідні та епічні;
- в) жанри, пов'язані з процесом руху.

Відмінною від попередніх є жанрова систематика О. Соколова, для якого на перший план виходить зв'язок музики з ін. видами мистецтва або позамузичними компонентами, а також, її функції – практичні та художні [10, с. 23]. У такий спосіб дослідник розподіляє жанри на чотири групи:

- 1) чиста музика, до якої належать безпрограмні музичні твори;
- 2) музика, що взаємодіє з ін. видами мистецтва;
- 3) прикладна музика, пов'язана з ужитком у побуті;
- 4) прикладна музика, яка пов'язана як із побутом, так і з ін. видами мистецтва.

У всіх дослідженнях категорія музичного жанру осмислюється багатовимірно: як ієрархічна система складових елементів, які взаємодіють, та, водночас, як елемент системи вищої організації. Зокрема, М. Арановський розглядав жанр як «екстрамузичне» явище, яке знаходиться на перетині музичного та «позамузичного». Учений виділив у жанровій системі дві структури: зовнішню та внутрішню. Зовнішня, на його думку, співвідноситься із комунікативною функцією і виражає онтологічну сутність жанру, а внутрішня – «структурно-семантичний інваріант» – визначає його гносеологічний зміст. Характер взаємодії обох структур М. Арановський описав так: «Жанр сполучається з навколишнім середовищем через свою зовнішню структуру, яка, насамперед, може зазнавати впливу цього середовища та передавати його внутрішній структурі» [1, с. 38].

Визначення «структурно-семантичний інваріант» М. Арановський розшифровує як «тип змісту, який міститься в типі структури» [1, с. 32], що відображає сутність жанру як «кінцевого пункту типізації». У цьому сенсі дослідник розвиває ідею «узагальнення через жанр», висунуту ще в 30-ті роки

ХХ ст. А. Альшвангом, а також концепцію В. Цуккермана, який, також, трактував жанр як «типізований зміст» [10].

Якість жанру «типізувати» відзначила і Л. Шаповалова, на думку якої типізація є його основною естетичною функцією [11, с. 69]. Спираючись на теоретичні положення О. Соколова, дослідниця розглянула способи функціонування жанру в чотирьох вимірах, у яких він постає як: тип інтонування, тип композиції, тип драматургії та тип співвідношення художніх видів. Внаслідок цього Л. Шаповалова дійшла висновку, що становлення і розвиток жанрової типізації відбувається на інтонаційному рівні та вивела поняття «жанровості», яке означає «типізовану інтонацію, здатність до узагальнення музичної образності» [11, с. 73].

Розуміння категорії жанру як системи функцій постає в дослідженнях Л. Березовчук, яка виділила три основні функції жанру – комунікативну, нормативну та аксіологічну, які «забезпечують музичну комунікацію і передачу соціального досвіду за допомогою різнорівневих кліше знакового типу» [2, с. 109]. Є. Назайкінський поставив під сумнів правочинність концепції Л. Березовчук, в якій, на його думку, наявні суттєві невідповідності стосовно історії проблеми та принципу систематики функцій. Насамперед, вчений виділив три основні жанрові функції: комунікативну, тектонічну та семантичну [5, с. 95].

Характерна для сучасної науки тенденція підвищення історизму мислення, зумовлена прагненням пізнати художнє явище в його еволюції в культурному просторі, актуалізує історичні аспекти жанру. Зважаючи на історичну рухливість цієї категорії, що в часі «переживає» різні етапи буття: народження, розвитку, вгасання та відродження (в окремих випадках), а також, на універсальну здатність жанру до «узагальнення», еднаючи різні епохи, на перший план виходять питання історичної типології жанрів та жанрової еволюції. У різний час ці питання висвітлювали В. Конен [4], М. Арановський [1], Є. Назайкінський [5], М. Каган [3], К. Зенкін, В. Суханцева [9], М. Черкашина.

З погляду історичної типології жанрів простежується еволюція музикознавчої думки від ідеї дихотомії жанрових груп, яку брали за основу Г. Беселер («ужиткові жанри – жанри, які подаються») та В. Цуккерман («первинні – вторинні»), – до розподілу жанрів на три категорії: «народні – професійні – “третій шар”», запропонованого В. Конен, де під «третім шаром» дослідниця розуміє джаз і рок-музику, беручи до уваги соціомузичний контекст ХХ ст. [4]. Розвиваючи ідею жанрової класифікації В. Конен, М. Каган відносить до «третього шару» також музику для радіо, телебачення та кінематографа [67, с. 117].

Принципом «тріади» в побудові жанрової типології керувався і Є. Назайкінський, який класифікував жанри згідно з «трьома соціально значущими формами буття музики», які в історичному часі послідовно нашаровувалися одна на одну [5, с. 117–118]. Основним критерієм для виявлення специфіки цих форм було їхнє відношення до технічного прогресу. Так, для першої, найдавнішої форми, яку дослідник назвав «синкретичною»,

характерні «синхронізм творення, втілення та сприйняття» [5, с. 120], для другої, форми професійної творчості, – на першому плані постала естетична функція жанру, а в умовах третьої, «віртуальної» форми, що пов'язана з електроакустичною реалізацією музики, жанри постають «автономними номінальними об'єктами», відірваними від єдності часу й простору в процесі виконання та сприйняття музики [5, с. 129].

Аналізуючи особливості трьох форм буття музики, Є. Назайкінський приходить до висновку, що традиційні музикознавчі визначення жанру стосуються саме другої форми, яка відповідає другим жанровим групам у типологіях Г. Бесселера, В. Цуккермана та В. Конен. Водночас учений констатував, що в межах другої форми можуть народжуватися і «первинні» для даних умов жанри, такі як «пори року», «багатель», «сторінка з альбому», «експромт».

Останнє зауваження стосується ін. ключового аспекту – історичної поетики професійної творчості, який розкриває неоднорідність процесу жанрової еволюції в синхронічному зрізі. Ця неоднорідність полягає в тому, що, одні жанри на певному історичному відрізку переживають своє становлення, ін. – накопичують нові ознаки, деякі трансформуються в інші жанрові утворення, а решта – відходять у забуття. Таким чином, стає очевидним феномен жанрового «віку», який регулюється характером історичних змін, соціокультурними та індивідуально-художніми впливами.

У зв'язку з цим М. Арановський розрізняє три основні стадії розвитку жанру: формування, стабілізацію та дестабілізацію, розглядаючи еволюцію жанру симфонії в ХХ ст. [1, с. 5]. Відправним пунктом концепції вченого було виведене ним поняття семантичного інваріанту, тобто жанрового канону, відносно якого відбуваються «вікові» зміни жанру. Виходячи з цього, дослідник виявляє наріжний вектор жанрового розвитку: від одиничних жанрових втілень (стадія формування) – до набуття жанром «типізованого шару», а згодом семантичного інваріанту (жанрова стабілізація) – зрештою, знову до рівня індивідуалізації, що супроводжується поступовою руйнацією семантичного інваріанту та подальшою відмовою від типізованого шару (стадія дестабілізації жанру).

Наукова новизна полягає в систематизації музикознавчого досвіду дослідження поняття жанру, в окресленні сучасних тенденцій вивчення жанрової проблематики, у розвитку теоретичного дискурсу жанрової природи музичних явищ.

Висновки. Необхідність класифікації та систематизації проблем жанру виникла внаслідок неоднозначності трактування цього багатогранного поняття, яке охоплює аспекти генезису, морфології, функцій, стилістики та історичної типології. Наукові розбіжності навколо жанру простежуються на різних етапах його дослідження в теоретичному, історичному, системно-структурному й типологічному ракурсах.

На підставі розгляду досліджень Г. Бесселера, В. Цуккермана, А. Сохора, Є. Назайкінського, М. Арановського, О. Соколова, М. Бонфельда, Л. Березовчук, Л. Шаповалової систематизовано теоретичні концепції жанру з позицій

змістовності, поліфункціональності, художньої типізації та системної цілісності. Також сформульовано три основні чинники, якими визначається комплекс його категоріальних ознак (соціокультурний, комунікативний, іманентно-музичний) та виділено три основні напрями жанрової класифікації, викладені в теоріях Г. Бесселера і А. Сохора; В. Цуккермана; О. Соколова.

Аналіз праць, присвячених історичним аспектам проблеми жанру (історичній типології та історичній поетиці жанрів) виявив неоднорідність процесу еволюції жанрів у синхронічному зрізі, що згідно з концепцією М. Арановського, актуалізує жанрового «віку», визначивши три основні стадії розвитку жанру: формування, стабілізацію та дестабілізацію. Дієвість цієї концепції особливо актуальна з погляду на музичне мистецтво сучасної інформаційної епохи, якому властива руйнація традиційних жанрових моделей, так само як і виникнення жанрових гібридів.

Список використаних джерел

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – Москва : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Березовчук Л. Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Н. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. (Проблемы музыкознания). – Ленинград, 1989. Вип. 2. – С. 95–122.
3. Каган М. С. Музыка в мире искусств. / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : «Ut», 1996. – 232 с.
4. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке ХХ века / В. Дж. Конен. – Москва : Музыка, 1994. – 160 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 248 с.
6. Новак А. Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. Поняття музичного жанру – проблеми сучасної методології та художньої практики. – / А. Новак // Українське музикознавство. – Київ, 2004. – Вип. 33. – С. 438–447.
7. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. – 220 с.
8. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва : Музыка, 1971. – С. 292–310.
9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки / В. К. Суханцева – Київ : Факт, 2000. – 176 с.
10. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 159 с.

11. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Шаповалова Людмила Владимировна ; Киевская гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – Киев, 1986. – 172 с.

12. Bessler H. *Das musikalische Hören der Neuzeit* / H. Bessler. – Berlin, Akademie-Verlag, 1959. – S. 12–14.

References

1. Aranovskij, M.G. (1987). 'Structure of musical genre and modern situation in music'. *Muzykal'nyj sovremennik* [*Musical Contemporary*], no 6, pp.5–44.

2. Berezovchuk, L.N. (1989). 'Musical genre as a system of functions (psychological and semiotic aspects)'. *Aspekty teoreticheskogo muzykoznavstva. Problemy muzykoznavstva* [*Aspects of theoretical musicology. Problems of musicology*]. no 2, pp. 95–122.

3. Kagan, M.S. (1996). *Music in the world of Arts*. Sankt-Peterburg: "Ut".

4. Konen, V.Dzh. (1994). *The Third Layer. New mass genres of Music of the 20th century*. Moskva: Muzyka.

5. Nazajkinskij, E.V. (2003). *Style and Genre in Music: Study guide for college university students*. Moskva: Academic publishing center Vlados.

6. Novak, A. (2004). 'Evolution of musical genres of the 20th century in the cognitive interpretation. The notion of musical genre – a problem of modern methodology and artistic practice'. *Ukrainske muzykoznavstvo* [*Ukrainian Musicology*], no 33, pp.438–447.

7. Sokolov, O.V. (1994). *Morphologic system of Music and its artistic Genres: monograph*. Nizhniy Novgorod: Publishing house of Nizhniy Novgorod State University.

8. Sohor, A.N. (1971). 'Theory of Musical Genres: Challenges and Prospects'. *Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov* [*Theoretical Problems of Musical Forms and Genres*], pp. 292–310.

9. Suhanceva, V.K. (2000). *Music as a World of Human. From the Idea of the Universe to the Philosophy of Music*. Kiev: Fakt.

10. Tsukkerman, V.A. (1964). *Musical Genres and foundations of Musical Forms*. Moskva: Muzyka.

11. Shapovalova, L.V. (1986). *To the interaction of internal and external form of historical evolution of music genre*. D.Ed. Kiev State Conservatory named after P.I.Chaykovskiy.

12. Bessler, H. (1959). *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag.

© Лизы О. М, 2018

© Лизы В. О., 2018

УДК 7.072.2+7.071.1

Макаренко Лідія Петрівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного
та естрадного вокалу,
Київський університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
lidijarm@ukr.net

**АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ
ТВОРЧОСТІ ЛЕВА КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО
ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»**

Мета роботи – здійснити дослідження особливостей фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень». **Методи дослідження** полягають у застосуванні компаративного, історико-логічного та теоретичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє здійснити аналіз камерного циклу через призму індивідуальної манери творчого мислення Лева Колодуба та стильових особливостей використання фольклорного мелосу в українській музичній культурі. **Наукова новизна** полягає у виявленні характерних стильових ознак та авторських методів переосмислення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень» та в розробці фундаментальної проблеми українського музикознавства «композитор і фольклор». **Висновки.** Л. Колодуб, використавши у циклі як цитати із народної пісенної творчості, так і власні мелодії, що наближені до автентичного першоджерела, створив твір, де фольклор набуває глибокого філософського змісту та відтворює ментальний рівень буття української нації. Симфонізація народної музики в даному опусі відбувається завдяки стильовій трансформації формоутворюючих елементів національного музичного фольклору, таких як: мелодія, гармонія, ритм, фактура та ін.

Ключові слова: Лев Колодуб, неофольклоризм, фольклор, стиль, симфонізація, трансформація, «Сім українських народних пісень», українська музика, оркестр, фольклор, мелос, пісня, камерний оркестр, народна музика.

*Макаренко Лидия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент
кафедры академического и эстрадного вокала, Киевский университет имени
Бориса Гринченко, Киев, Украина*

**Аспекты фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве
Льва Колодуба на основе анализа камерного цикла «Семь украинских
народных песен»**

Цель работы – провести исследование особенностей фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве Л. Колодуба на основе музыковедческого анализа камерного струнного цикла «Семь украинских народных песен». **Методы исследования** заключаются в применении сравнительного, историко-логического и теоретического методов. Указанный методологический подход позволяет провести анализ камерного цикла через призму индивидуальной манеры творческого мышления Льва Колодуба и стилистических особенностей использования фольклорного мелоса в украинской музыкальной культуре. **Научная новизна** состоит в выявлении характерных стилистических признаков и авторских методов переосмысления фольклора в оркестровом творчестве Л. Колодуба на основе музыковедческого анализа камерного струнного цикла «Семь украинских народных песен» и в разработке фундаментальной проблемы украинского музыковедения «композитор и фольклор». **Выводы.** Л. Колодуб использовал в цикле как цитаты из народного песенного творчества, так и собственные мелодии, близкие к аутентичному первоисточнику, создал произведение, где фольклор приобретает глубокий философский смысл и отображает ментальный уровень бытия украинской нации. Симфонизация народной музыки в данном опусе происходит благодаря стилистической трансформации формообразующих элементов национального музыкального фольклора, таких как: мелодия, гармония, ритм, фактура и другие.

Ключевые слова: Лев Колодуб, неофольклоризм, фольклор, стиль, симфонизация, трансформация, «Семь украинских народных песен», украинская музыка, оркестр, фольклор, мелос, песня, камерный оркестр, народная музыка.

Makarenko Lidiia, PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocalism, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

Aspects of folklore symphonyism in Lev Kolodub's orchestral creativity through the analysis of the chamber cycle "Seven Ukrainian folk songs"

The purpose of the article is to study the peculiarities of folklore symphonyism in L. Kolodub's orchestral creativity through the musicological analysis of the chamber string cycle "Seven Ukrainian folk songs". **The research methodology** consisted in the application of the comparative, historical-logical and theoretical methods. This methodological approach allowed for analyzing the chamber cycle through the prism of Lev Kolodub's individual way of creative thinking and the stylistic features of using folk melodies in Ukrainian musical culture. **The scientific novelty of the work** lies in revealing characteristic stylistic features and author's methods of rethinking folklore in L. Kolodub's orchestral creativity through the musicological analysis of the chamber string cycle "Seven Ukrainian folk songs" and in the development of the fundamental problem of Ukrainian musicology – "composer and folklore". **Conclusions.** L. Kolodub, using in the cycle both quotes from folk songs and his own melodies, which were close to the original

source, created a piece of music in which folklore acquires profound philosophical content and reproduces the mental level of the Ukrainian nation. The symphonyism of folk music in this opus takes place due to the stylistic transformation of the forming elements of national musical folklore, such as melody, harmony, rhythm, texture and others.

Key words: Lev Kolodub, neo-folklore, folklore, style, symphonyism, transformation, “Seven Ukrainian folk songs”, Ukrainian music, orchestra, folklore, melos, song, chamber orchestra, folk music.

Вступ. Багатогранна творчість видатного українського композитора Л. Колодуба, основою стилю якого є переосмислення фольклору, збагачує українську музику та вирізняє її в світовому культурному просторі. Різноманітні твори композитора: опери, оперети, симфонії, рапсодії, увертюри, концерти, цикли, п'єси входять до репертуару багатьох вітчизняних та зарубіжних колективів. Опуси митця активно залучаються до музично-освітнього процесу, творять потужну теоретичну та практичну базу для удосконалення творчої майстерності молодих музикантів, композиторів та диригентів. Композиторська діяльність Левка Миколайовича є важливим етапом історії розвитку української музики та потребує комплексного вивчення. Однак, проблема, яка стосується дослідження особливостей симфонізації фольклорного мелосу в оркестровій творчості Л. Колодуба лише частково знайшла своє відображення в науковому музикознавчому просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Однією з перших небагатьох ґрунтовних праць, яка присвячена творчому шляху композитора є дослідження А. Мухи «Українська Карпатська рапсодія Левка Колодуба» (1963 р.), в якому автор, здійснюючи детальний аналіз симфонічного твору, звертає особливу увагу на застосування композитором західноукраїнського фольклорного мелосу в поєднанні з сучасними засобами оркестрового письма та окреслює деякі особливості композиторського стилю, що на думку науковця, тісно пов'язаний з традиціями народного музикування [5].

У монографії М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973 р.) представлено в хронологічній послідовності аналіз творчої діяльності молодого тоді ще композитора, на основі чого музикознавець виділяє основні риси оркестрового стилю, що на думку автора, сформувалися під впливом харківської композиторської школи [3, с. 8].

Важливим джерелом для здійснення аналізу фольклорної симфонізації в творчості композитора є матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості», яка відбулася в НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2005 р. (8 червня), з нагоди 75-річчя від дня народження композитора, в якому знаходиться праця М. Денисенка, в якій частково охарактеризовано струнний цикл «Сім українських народних пісень» [2, с. 154–157]. Особливе зацікавлення викликає дисертаційна робота К. Білої стосовно жанрово-стильової моделі інструментального концерту та концепційні засади композиторської

інтерпретації, де науковець подає детальний аналіз концертів. Автор зазначає: «суттєвою особливістю творчості Л. Колодуба є звернення до фольклору. Композитору вдається створювати власні теми, що органічно втілюють характерні особливості українського національного мелосу» [1, с. 129]. Також ґрунтовно досліджено специфіку засвоєння фольклору в низці наукових праць Л. Макаренка [4].

Сучасні твори Л. Колодуба частково знаходять своє висвітлення в статтях і нотатках переважно оглядового змісту та не охоплюють всі напрацювання композитора.

Мета статті – здійснити дослідження особливостей фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень».

Виклад основного матеріалу. Творчість Л. Колодуба² багатогранна та охоплює різноманітні жанри музичної культури (опери, балети, оперети, симфонії, вокальні цикли та ін.). Автор творчо переосмислює і трансформує фольклорний первень, що ґрунтується на засвоєнні образно-тематичних ознак музичного фольклору (мелодія, гармонія, фактура, лад).

Оркестрове мислення Л. Колодуба розкривається через різні типи музичної драматургії та через систему взаємодії конфліктних або контрастних образів, основою яких часто виступає саме народний мелос. У Симфонії № 1 (1958 р.) простежується прагнення молодого ще тоді композитора оволодіти традиціями світової й вітчизняної музичної культури та законами композиторської майстерності. Фольклор у творі присутній опосередковано. У Другій Симфонії «Шевченківські образи» (1964 р.) прослідковується новизна творчого мислення та глибинний підхід до застосування національної тематики і фольклору. У творі, на фоні програмності та синтетичності, автор яскраво втілює принципи українського музичного фольклору, не використовуючи, при цьому, жодної фольклорної цитати, створює тематичний матеріал, який наближений до народного мелосу, зокрема, до дум. У Симфонії № 3 «В стилі українського бароко» (1980 р.) Л. Колодуб поєднує барокові і сучасні форми художнього мислення та звертається до більш пізніх пластів музичної культури, зокрема, до міського фольклору та традицій європейської музики. Також переосмислює здобутки професійної української музики, що сформувалась у другій пол. XVII–XVIII ст.

Наступні дві симфонії, «Симфонія 86 року» (1989 р.) № 4 та «Pro temoга» № 5 (1990), були переломним етапом у творчій зрілості композитора. У цих творах, через засвоєння сучасних композиційних прийомів

² Лев Миколайович Колодуб народився у 1930 році у Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тіца та Д. Клебанова). Український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена «За заслуги» III ст. Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченківської (2010), професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

(сонористика, атональність, алеаторика), яскраво проявляється національна трагічна тематика. Народний мелос тут стає елементом підсвідомого.

Зовсім інший підхід до використання національного фольклору пропонується у Симфонії № 8 («Прилуцька», 1994 р.). Твір дуже контрастує з попереднім, тут відбувається взаємопроникнення та синтез народно-вокального та професійно-інструментального жанрів. А в Симфонії № 10 композитор, відтворюючи образи, які запам'яталися йому з дитинства, застосовує власні авторські мелодії, які наближені до фольклорної музики.

Симфонії № 6 («C-dur та А. Шенберг», 1999 р.), № 7 («Метаморфози тем О. Беннінгсхофа», 2000 р.) та № 9 («Sensilis moderno», 2004 р.) є цінними зразками музичного мистецтва, однак у цих творах композитор не розробляє фольклор, як в інших симфоніях, тому вони не увійшли для розгляду до наших досліджень. Подальшого свого вивчення потребують наступні симфонії автора, зокрема № 11 «Нові береги» і № 12 «Zeitheist» («Дух часу»).

Яскравим зразком трансформації фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба є симфонічна сюїта «Гуцульські картинки» (1967 р.), у якій композитор продовжує використовувати етнорегіональні прикмети гуцульського фольклору, що були окреслені ще раніше в «Українській Карпатській рапсодії». У сюїті автор вдало застосовує прийом імітації звучання народних інструментів – трембіти, цимбал, сопілки, що теж має місце й в ін. творах автора, зокрема в п'єсі «Троїсті музики» (1974 р.). Яскраво представлений принцип творчої трансформації народного мелосу й в камерній сюїті «Турівські пісні» (1992 р.), де в шести мініатюрах автор, використовуючи колористичні засоби оркестрового письма, переосмислює народні пісні, які чув у рідному батьківському с. Турівці. Своєрідністю позначений симфонічний цикл із п'яти сюїт «Українські танці» (1996 р.), де у 23-х частинах композитор використовує цитати із танцювального та пісенного фольклору.

Оригінальним зразком переосмислення фольклору в інструментальній музиці можна назвати камерний цикл Л. М. Колодуба «Сім українських народних пісень», який написаний у 2000 р. для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А. Шароева. Сім контрастних жанрових картин, на думку М. Денисенко, мають колористичну панораму з живописним звукописом, чіткою графічністю образів, де персонажі пісень сприймаються в контексті природних явищ, символічних образів-знаків [2, с. 210].

Поетична транскрипція народних пісень, вважає музикознавець М. Денисенко, відбувається в дуже лаконічній формі: музичний символ має важливу образотворчо-виразну функцію в картині цілого. «Перевага куплетно-варіаційної форми, яка, якщо і не зберігається повністю, то достатньо ясно окреслюється, межує з тенденцією до наскрізного розвитку; з принципом арковості, ці риси найяскравіше виявляються у фактурно-тембровому викладі» [2, с. 210].

Перша частина «Стоїть козак...» звучить помірно та стримано, на *moderato*, каскадом терцевих акордів (G-dur, d-moll, C-dur, h-moll, H-dur), які

рівномірно спадають згори на фоні високого «ре» тремоло і «ре» з квартовим флажолетом у перших скрипок, символізуючи спів народного хору.

У четвертому такті вступає лірична тема «козака», з T–D співвідношенням та перемінним розміром, переважно з квартовими і терцевими стрибками в мелодії, з деякою імпровізаційністю вислову, що є характерною рисою епічних пісень.

Починається мелодія висхідним квартовим затактом басів («ре» – «соль») і сприймається як налаштування диригентом хору перед вступом, своєрідним «ауфтактом». Перші скрипки та віолончелі у віддалених регістрах на фоні звуків «соль» і «до» у басу створюють імітацію звучання стародавнього українського інструмента – ліри, а сама мелодія з квартовими флажолетами нагадує духовий народний інструмент – сопілку (Приклад № 1).



Приклад № 1. «Сім українських народних пісень», 1 ч. («Стоїть козак»)

Гармонічний фон поступово згущується за рахунок, так званої, «оркестрової педалі», фонічно збагачується, утворюючи своєрідний кластер.

В експозиції, немовби, присутні три художні образи – хор, козак і ліра, які пов'язані загальною ідеєю в творі, вступають між собою в гру, доповнюючи один одного.

У 14 такті в басах знову звучить «ауфтакт», вступає тихим каскадом «хор», змінивши свою внутрішню структуру, ритмічний малюнок і гармонічне забарвлення. Після чого заспіває помірно-бадьора «тема козака», передує їй знову ж таки «ауфтакт» у віолончелей. Вступаючи в поліфонічний діалог на тематичному матеріалі, під акомпануючий рух стакато на соль-мажорному тризвуку з нестійким терцевим тоном, проводиться не повністю, перебиваючись три рази, наче «віддихатись», та нагадує вершника, який стрибає на коні помірним галопом (це спогади про минулі часи). У 28-му такті відбувається нетривала кульмінація частини, яка різко переривається, залишивши догравати тільки акомпанемент. Після генеральної паузи (т. 35) ще раз звучать основні фактурно-тематичні елементи частини, ніби доспіваючи, розчиняються в тиші природи.

Друга частина «Пливе щука» – тонка колористична картина природи, в якій характерне звучання народного хору відображається в фактурних і мелодичних прийомах. Перша фраза пісні (заспів) звучить у альтів, відповідають їм віолончелі й контрабаси (ц. 10), другу фразу підхоплюють скрипки, при цьому віолончелі грають «характерну звукозображальну фігурацію (тремтіння води)» [40, с. 211].

Типовим для народного викладу підголоска в частині, на думку М. Денисенка, можна вважати розшарування гармонійної основи у скрипок

АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА
КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»

і альтів, мелодичне потовщення її в кадансах фраз та антифонний виклад-зіставлення різнотембрових епізодів [2, с. 211].

Третя частина «Кам'яна гора» (*Allegro*) – контрастна до попереднього матеріалу в фактурному і темповому викладі. Починають частину скрипки на *ppp* «крокуючими» четвертними «соль» у двоходьному метрі, символізуючи впевнену ходу (Приклад № 2).



Приклад № 2. «Сім українських народних пісень», 3 ч. («Кам'яна гора»)

Композитор використовує поліфонічний прийом канону і проводить тему в п'ятнадцяти солістів (починаючи з перших скрипок, закінчуючи флажолетами контрабасів) із відставанням на такт. Візуально у партитурі створюється образ діагоналі, або «стрімкої гори». У четвертому такті розвивається тема в діапазоні соль мінорного пентахорду, весела і грайлива з акцентом на першу долю. Контрабас (15 т.) багаторазовими повторами «соль» імітує звучання народного шумового ударного інструмента.

Поліфонічний виклад створює образ багатолюдного натовпу людей, веселого гамору, який доходить до кульмінаційного сплеску частини на *ff*, і поступово затихає так само по діагоналі, розчинившись на *ppp*.

Візуально партитура третьої частини з поліфонічним вступом, кульмінацією і поступовим зняттям партій графічно створює вигляд стрімкої кам'яної гори. Нетривала за часом (звучить приблизно 50 с.), проходить швидко, на «одному подиху», чим і виправдовує свою назву.

У наступній четверті, частині композитор звертається до жанру фольклору – колискової. Починають частину альти темою помірною «гойдання колиски» тремоло з додаванням піцicato у партіях других скрипок, немов вказують напрям її руху – вгору і вниз, у третьому такті вступає нижній заспів «а-а-а» у перших скрипок з тривалими флажолетами у віолончелей, що звучать ніжно, як материнський голос. У наступній темі (ц. 19), Л. М. Колодуб використовує українську народну колискову «Котику сіренький», яку лагідно «співають» перші скрипки в автентичному вигляді у тональності «а-*moll*». Таким чином, у частині присутні три художні образи: «гойдання колиски», хоральний заспів «а-а-а» і «колискова», які поєднуються між собою в контрастному поліфонічному викладі, створюючи атмосферу душевного тепла і затишку. Вдруге «колискова» звучить у альтів (ц. 20), контрастуючи з темою заспіву у віолончелей і контрабасів.

Кульмінацією частини є перехід у однойменну мажорну тональність (ц. 21), що сприймається як солодкий дитячий сон (Приклад № 3).

АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА
КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»



Приклад № 3. «Сім українських народних пісень», 4 ч. («Колискова»)

Після чого тема, змінивши ладове та інтервальне забарвлення, звучить у першій скрипки (*p*) на фоні теми «гойдання колиски», яка транспонується у синкопуючий пласт стакатного остинато. Залишаючи незмінний ритмічний малюнок, тема набуває рис помірною народною танцю (Приклад № 4).



Приклад № 4. «Сім українських народних пісень», 4 ч. («Колискова»)

Учетверте «колискова» з'являється в поліфонічному викладі соло скрипки і альту (ц. 23), поєднуючи в собі всі три образи частини, які вступають між собою у «веселу гру», що призводить до дзеркальної репризи частини (ц. 24), тема якої поступово затихає і повертається у початкову мінорну тональність, розчинившись у сутінках....

П'ята частина – «Танцювальна» – побудована на мелодії народної жартівливої пісні «Ой, просить кума» (Приклад № 5). Тема має веселий і бадьорий характер *Allegro*. Мелодія частини різко контрастна (*piano – forte*) та проводиться на піцикато, чим фонічно нагадує звучання цимбал. Стрімкий поліфонічний виклад елементів теми у розробці (ц. 28) створює ілюзію «веселого танцю», замикає тричастинну форму гучною репризою.



Приклад № 5. «Сім українських народних пісень», 5 ч. («Танцювальна»)

В основу шостої частини «Ой, роде мій», покладена глибоко-епічна за змістом пісня, яка була запозичена автором із репертуару знаменитої фольклорної виконавиці – Явдохи Зуїхи. Композитор, цитуючи фольклорне першоджерело та використовуючи у частині засоби оркестрового звукопису, дає можливість поринути в минувшину, пережити ту скорботу і біль, які випали на долю українського народу (Приклад № 6).



Приклад № 6. «Сім українських народних пісень», 6 ч. («Ой, роде мій»)

Синкопований ритм зі «схлипуваннями» у мелодії додають їй трагічності і глибини вислову, варіаційність викладу – рис лірико-епічної традиції, зокрема, народного плачу.

Остання сьома частина «*Пішла б на музики...*» (*Vivo*) починається з інструментального награвання скрипки, веселого імпровізаційного характеру, з чіткою формою, що є притаманним для ансамблевої традиції «троїстих музик», із стихійним виявом почуттів та веселою настрою (Приклад № 7). «Це блискучий фінал циклу, побудований на моторному русі й чергуванні куплетних епізодів, яскравий і життєрадісний висновок всього циклу» [1, с. 212].



Приклад № 7. «Сім українських народних пісень», 7 ч. («Пішла б на музики»)

Отже, на основі музикознавчого аналізу циклу «Сім українських народних пісень» можна зробити висновки щодо основних аспектів фольклорного симфонізму в оркестровій творчості Лева Колодуба, що проявляється через:

- застосування музичних форм, характерних для української народної музики: пісенно-куплетної «*Колискова*», «*Пішла б на музики...*», імпровізаційно-варіаційної – «*Ой, роде мій*»;
- використання діатонічних ладів (натуральний мажор, гармонічний мінор, натуральний мінор);
- багатство оркестрових ефектів. Темброва імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбал – «*Танцювальна*»; ліри – «*Стоїть козак*»; гру троїстих музик у частині «*Пішла б на музики*»;
- жанровий тип тематизму народної музики, зокрема: епічний – «*Ой, роде мій*»; жартівливий – «*Пішла б на музики*»; ліричний – «*Стоїть козак*»; колисковий – «*Колискова*» і танцювальний – «*Танцювальна*»;
- застосування мелодико-тематичного матеріалу, якому притаманний остинатно-поспівковий виклад у межах пентахорду – «*Кам'яна гора...*», або плавно-лінійний рух – «*Колискова...*», що є характерним для народних пісень, у циклі композитор використовує автентичні мелодії, збагачуючи їх оркестровими засобами – «*Колискова*», «*Ой, роде мій*», «*Ой, просить кума*» та авторські теми – «*Кам'яна гора*», «*Стоїть козак*», що призводить до об'єднання авторського та фольклорного першоджерела;
- відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема – гомофонно-гармонічної, підголоскової, хоральної і остинатної фактури, які творчо поєднуються в межах однієї частини;
- поєднання в творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Наукова новизна полягає у виявленні характерних стильових ознак та авторських методів переосмислення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень» та в розробці фундаментальної проблеми українського музикознавства «композитор і фольклор».

Отже, дослідивши принципи фольклорної симфонізації в циклі «Сім українських народних пісень» Л. Колодуба, приходимо до **висновку**, що композитор, використавши як цитати із народної пісенної творчості, так і власні мелодії, що наближені до автентичного першоджерела, створив твір, де фольклор набуває глибокого філософського змісту та відтворює ментальний рівень буття української нації. Трансформація фольклорних жанрів відбувається завдяки коректному інструментальному тембровому переосмисленню автором можливостей камерного складу оркестру через відтворення основних елементів народної вокалізації та інструментального музикування, зокрема, це фактура (втори, хоральність), гармонія (діатонічний виклад), мелодика (остинатно-поспівковий виклад), форма та ін. Композитор демонструє вишукане відчуття оркестрових тембрів, вміло й творчо використовує виразові можливості інструментів, вдало трансформуючи народнопісенні джерела, перетворює їх у багатобарвні, сповнені колористичних ефектів музичні «живописні» картини.

Список використаних джерел

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Біла Катерина Сергіївна – Київ, 2011. – 204 с.
2. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 154–157.
3. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / М. П. Загайкевич. – Київ : Музична Україна, 1973. – 57 с.
4. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба / Л. Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.
5. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. / А. Муха – Київ: Мистецтво, 1963. – 33 с.

References

1. Bila, K. (2011). *Genre-stylistic model of instrumental concert and conceptual foundations of a composer's interpretation (case study of L. Kolodub's works)*. D.Ed. Kyiv National Music Academy of Ukraine.
2. Denysenko, M. (2006). Levko Kolodub: pages of creative life (articles, studies, memoirs). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*, issue 50, pp. 154–157.

3. Zahaikivych, M. (1973). *Levko Kolodub. Creative portraits of Ukrainian composers*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

4. Makarenko, L. (2015). *Folk principles of Lev Kolodub's orchestral creativity*. Vinnytsia: Nova Knyha.

5. Mukha, A. (1963). *Ukrainian Carpathian rhapsody by L. Kolodub*. Kyiv: Mystetstvo.

© Макаренко Л. П., 2018

УДК: 784.9(477-25)''195''

Небога Олеся Григорівна
аспірантка,
Київський національний університет
культури та мистецтв,
Київ, Україна
lesigor@rambler.ru

КИЇВСЬКА ШКОЛА СОЛЬНОГО СПІВУ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета дослідження. Сформувати системне розуміння явища київської вокальної школи через аналіз різних її напрямків, які сформувалися в середині та другій пол. ХХ ст. і реалізувалися у виконавській та педагогічній практиці викладачів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київська консерваторія). Зокрема йдеться про школи О. Муравйової, М. Донець-Тесейр, К. Брун, І. Паторжинського та одеських педагогів, що працювали в консерваторії – Є. Чавдар, Б. Руденко та З. Христич. **Метою дослідження** є формування системного розуміння явища київської вокальної школи та довести її виключно важливу роль серед ін. європейських шкіл. **Методи дослідження** полягають у використанні феноменологічного методу (як пошук рис, що допомогли б назвати явище феноменом) та історичного методу. Ключовим моментом проблематики даної статті є розуміння Київської школи сольного співу як феномену. **Наукова новизна** полягає в тому, що київська вокальна школа системно досліджується як феномен у контексті ін. шкіл. Окрім цього, вперше аналізується низка маловідомих напрямків, які, свого часу були оригінальними явищами в процесі її розвитку. **Висновки:** Київська школа сольного співу дійсно є школою, за своєю сутністю, а її національне коріння та синтез характерних рис західноєвропейської (зокрема італійської) та російської шкіл визначають її як справжній феномен європейського та світового вокального виконавства. При цьому – з великою часткою самобутності, різнобарв'ям педагогічних та наукових підходів, що робить її знаковим явищем на теренах світового вокального виконавства.

Ключові слова: вокал, школа, методика, консерваторія, феномен.

Небога Олеся Григорьевна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Київська школа сольного півня в середині ХХ ст. як феномен європейського вокального виконавства

Целью исследования была попытка сформировать системное понимание явления киевской вокальной школы через анализ различных её направлений, которые сформировались в середине и второй половине ХХ века, и реализовались в исполнительской и педагогической практике преподавателей Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Київська консерваторія). В частности речь идет о школах Е. Муравьевой, М. Донец-Тесейр, К. Брун, И. Паторжинского и одесских педагогов, преподававших в консерватории в то же время – Е. Чавдар, Б. Руденко и З. Христинч. **Методы исследования** состоят в использовании феноменологического метода (как поиск характеристик, которые помогли бы назвать явление феноменом) и исторического метода. Ключевым моментом проблематики данной статьи является понимание Киевской школы сольного півня как феномена. **Научная новизна** заключается в том, что киевская вокальная школа системно исследуется как феномен в контексте других школ. Кроме этого, впервые анализируется ряд малоизвестных направлений, которые в свое время были оригинальным явлением в процессе ее развития. **Выводы:** Киевская школа сольного півня действительно является школой, по своей сути, а ее национальные корни и синтез характерных черт западноевропейской (в частности итальянской) и российской школ определяют ее как настоящий феномен европейского и мирового вокального исполнительства. При этом – с большой долей самобытности, разнообразием педагогических и научных подходов, что делает ее знаковым явлением на территории мирового вокального исполнительства.

Ключевые слова: вокал, школа, методика, консерватория, феномен.

Neboha Olesia, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Kyiv school of solo singing in the middle of the 20th century as a phenomenon of European vocal performance

The purpose of the article is to create a systemic understanding of the phenomenon of Kyiv vocal school through the analysis of its various directions, which were formed in the middle and late 20th century and were realized in the performing and pedagogical practice of the teachers of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv Conservatory). In particular, the article deals with the schools of Olena Muravyova, Mariia Donets-Teseir, Clara Brun, Ivan Patorzhinsky and Odessa teachers who worked at the Conservatory at the same time – Yelizaveta Chavdar, Bella Rudenko and Zoya Khrystych. The purpose of the study is to form a systemic understanding of the phenomenon of Kyiv vocal school and to

prove its exceptionally important role among other European schools. **The research methodology** consisted in the application of the phenomenological method (search for the features which would help to call the subject of research a phenomenon) and the method of historicism. The key point of the problematics of this article is understanding Kyiv school of solo singing as a phenomenon. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that Kyiv vocal school was systemically studied as a phenomenon in the context of other schools. In addition, a number of little-known directions were analyzed for the first time, which were once original phenomena in the process of its development. **Conclusions.** Kyiv school of solo singing is indeed a school of its own, and its national roots and the synthesis of the characteristic features of Western European (Italian, in particular) and Russian schools define it as a true phenomenon of European and world vocal performance. At the same time, it possesses a large part of identity, colorful pedagogical and scientific approaches, which makes it a significant phenomenon in the world of vocal singing.

Key words: vocal, school, methodology, conservatory, phenomenon.

Вступ. Актуальність поданої статті полягає у відсутності системного осмислення повної картини феномену під назвою «київська школа сольного співу». Поміж тим київська школа сольного співу, класичний вигляд якої сформувався в середині та другій пол. минулого століття, сьогодні займає важливе місце, посеред багатьох інших осередків світової традиції академічного вокалу. Як відомо, українці віддавна славляться своїми співочими голосами, тому процес формування повноцінної школи сольного співу на теренах нашої країни – не виглядає чимось дивним. У своєму класичному вигляді українські школи сольного співу сформувалися на початку та в середині ХХ ст., у період творчої діяльності видатних корифеїв та викладачів – О. Мишуги, С. Крушельницької, Д. Євтушенка, Б. Гмирі, М. Донець-Тессейр, М Кондратюка, Є. Мірошніченко, І. Паторжинського, А. Кочерги. Сьогодні спадкоємці видатної плеяди зірок, які передають власні знання учням та виховують співаків, які користуються популярністю в Україні та за кордоном.

Центральним осередком підготовки нових кадрів у галузі сольного співу є, як відомо, Національна музична академія України ім. Петра Ілліча Чайковського. Саме в її стінах сформувалося кілька вокально-методичних концепцій, які сьогодні утворюють київську вокальну школу.

В одній з них сповідується симбіоз співака із, власне, героєм. Інакше кажучи, соліст має повністю вжитися в образ ліричного героя чи то романсу, чи то оперної постановки, і вже як наслідок, обирати відповідні засоби для його втілення. Зокрема, такий підхід мав би прищепити власним учням видатний педагог Дометій Гурійович Євтушенко – учень славнозвісної Олени Муравйової.

З іншого боку, існує концепція анатоμο-фізіологічної побудови вокального апарату як основи для розвитку голосових можливостей. Її основи були закладені ще в діяльності Олександра Мишуги (тобто, до фактичного відкриття консерваторії), а згодом – розвинуті в діяльності Марії Едуардівни Донець-Тессейр, Михайла Микиши та ін. їхніх сучасників та учнів. Окрім

перерахованих, існують декілька менш відомих напрямків, які, ще не дістали належного наукового осмислення.

Тож об'єктом пропонованого дослідження є київська школа сольного академічного співу.

Предмет дослідження: педагогічні напрямки київської вокальної школи та їхня феноменологічна сутність у контексті європейської традиції вокального виконавства.

Методологічна основа статті побудована на використанні методу феноменології як основного, та історизму – як додаткового. Як наслідок, ключовим моментом проблематики даної статті є розуміння Київської школи сольного співу як феномену. У філософському сенсі цього поняття, феноменом можна називати те, що ми пізнаємо за рахунок власного досвіду, виокремлюючи з-поміж іншого. Насамперед, для успішного результату важливим є виокремити певні характеристики, які, власне, і дадуть змогу виокремити саме явище та визначити його як феномен. Інакше кажучи, феномен київської вокальної школи має власний фенотип (під ним розуміється сукупність характеристик, що визначають явище на певній стадії розвитку).

Дмитро Аселунд надає наступне визначення явищу вокально-педагогічна школа: «це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [33, с. 4]. Б. Гнидь у монографії «Історія вокального мистецтва», вважає, що «таке поняття можна вживати як визначення української, італійської, французької, німецької, російської, болонської та ін. вокальних шкіл. Вокальна школа історично змінна, соціальна та національна. Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. <...> Соціальні умови визначають ідейну та естетичну направленість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. <...> Національний характер вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики, мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків» [5, с. 3].

Новизна й оригінальність статті полягає в тому, що вперше київська вокальна школа системно досліджується як феномен у контексті ін. шкіл. Окрім цього, вперше аналізується низка маловідомих напрямків, які, свого часу були досить оригінальними явищами в процесі її розвитку.

Мета даної статті полягає в формуванні системного розуміння явища київської вокальної школи та довести її виключно важливу роль серед ін. європейських шкіл.

Виклад основного матеріалу статті. Становлення та розвиток київської вокальної школи виявився одним із аспектів загального пожвавлення культурного та освітнього процесу на теренах України на поч. ХХ ст. Відомо, що саме в цей час відкриваються професійні музичні навчальні заклади різного рівня (від шкіл – до консерваторій), причому – не лише в Києві. Саме в цей час, у Києві працює такий видатний вокальний педагог як Олександр Мишуга,

а з 1907 р. – Олена Муравйова. Обидва педагоги випустили досить велику плеяду провідних виконавців, відомих в Україні й за її межами та сформували цілі вокально-педагогічні династії, представники яких працюють у Національній музичній академії та ін. навчальних закладах – до сьогодні. Приміром, вихованцями Олени Олександрівни Муравйової були такі постаті як З. Гайдай, Д. Євтушенко, Н. Захарченко, Р. Разумова, І. Колесникова, І. Вілінська та ін.

Вихованцями Олександра Мишуги були такі славетні співаки як Марія Едуардівна Донець-Тесейр та Михайло Микиша. Надалі Марія Едуардівна сформувала власну вокально-педагогічну школу, положення якої засновані на системі О. Мишуги та італійській школі (як відомо, співачка навчалася в Міланській консерваторії в професора В. Ванцо). Її представниками були такі постаті як І. Масленикова, М. Звездіна, Т. Петрова, Є. Мирошииченко, Н. Куделя, Р. Колесник, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій. Р. Науменко, М. Єгоричева, Н. Макарова, Р. Зінич, М. Лепихова, Г. Блажко.

Окрім цих двох напрямків були й інші, менш відомі. Приміром, можна виділити педагогічні концепції К. Брун та І. Паторжинського. Важливий внесок у становлення київської вокальної школи зробили викладачі та співаки з Одеси на чолі з видатною Єлизаветою Іванівною Чавдар. Тож охарактеризуємо особливості кожного з перелічених напрямків.

Як можна зрозуміти з попереднього абзацу, найбільш розгалуженим методичним напрямком була школа однієї з найбільших українських вокальних педагогів Олени Олександрівни Муравйової. Вона отримала свій подальший розвиток у діяльності учнів Олени Олександрівни, зокрема – у професора Дометія Гурійовича Євтушенка, Зої Михайлівни Гайдай та Елли Олександрівни Акритової.

На наш погляд, у всіх вокально-методичних школах існує низка універсальних положень. Однак кожен напрямок відрізняє особлива увага чи пріоритет до окремих компонентів виконавства, що призводить до появи іманентних характеристик, властивих тільки даному напрямку. Так, основними рисами школи професора О. Муравйової та її учнів є дбайливе, уважне ставлення до тембру голосу учня, виявлення та вдосконалення кращих його індивідуальних особливостей на основі легкого головного звучання. Велика увага приділяється й ритмічній точності виконання (без зловживань агогічними люфтами) та емоційній широті, що проявляється у вмінні бути актором та проживати сценічне життя героя музичного твору. Тому Олена Олександрівна з таким надзвичайним педагогічним талантом варіювала і вправи, і твори, і весь підхід до учнів при вихованні їхніх голосів.

Показовим може бути висловлювання про виступ однієї з найбільш обдарованих учениць співачки – Елли Олексіївни Акритової. Так, у журналі «Радянська музика» А. Григор'єва пише наступне: «Її голос звучав легко, вільно, природно. Співачка зі справжнім артистизмом передала авторський задум, зафіксувавши елегантний драматизм, або печальний роздум, в романсі «Якби мені черевики» /М. Скорика – О. Н/, тонко, майже імпресіоністське

відчуття природи у другому («За сонцем хмаронька пливе») /також М. Скорики – О. Н/» [66, с. 39].

Другим методичним спрямуванням, що у значній мірі сприяв зростанню слави й авторитету київської школи, є напрям професора М. Е. Донець-Тесеєр. У його основі лежить симбіоз манери російської та італійської вокальної шкіл, а також – народного співу ліричних пісень. Використавши кращі досягнення цих шкіл, вона створила свій метод виховання блискучою, віртуозної техніки у легких сопрано, на основі дуже сконцентрованого струменя видиху в умовах дуже чіткої фонетики при вимові слів. Цей метод є одним з провідних при підготовці лірико-колоратурних сопрано.

Вийшла за межі виховання тільки легких жіночих голосів і Ірина Степанівна Колодуб. З 1966 р. вона була асистентом у М. Е. Донець-Тесеєр та її учениці – професора М. Єгоричевої. Будучи дуже ерудованою людиною, маючи вищу технічну освіту, вільно володіючи фортепіано, Ірина Степанівна провела велику роботу з підготовки курсу методики викладання сольного співу.

Інший, менш відомий напрям київської школи сольного співу належить Кларі Ісаківни Брун. Її також можна вважати прикладом засвоєння італійської вокальної школи та асиміляції на ґрунті російської музичної культури. Клара Ісаківна закінчила Віденську консерваторію, потім удосконалювалася в Італії у професора А. Россі. Це школа високої співочої позиції з хорошою опорою дихання, яскравого резонування та злагодженості голосних, і, головне, високого рівня самоконтролю при співі.

Школа Олександра Олександровича Гродзинського своїм корінням сягає періоду формування в Києві професійної вокальної педагогіки. Олександр Олександровичу довелося вчитися в Київській консерваторії в професора В. О. Цветкова. Олександр Олександрович багато років був одним з кращих в Київській консерваторії вихователем баритонів, прищеплюючи їм хороший академічний музичний смак, домагаючись округлого, яскравого резонансного звучання на хорошій дихальній опорі, і точного прочитання музичного тексту. Про особливості його методики дуже красномовно написано у статті В. Антонюк: «Оте хворобливо-точно відчуття інтонації правди, якої вимагав професор О. Гродзинський від своїх вихованців, незалежно від того, якою мовою і в якому стилі чи жанрі вокальної музики вони творили, стало прикметною ознакою творчості представника його школи <...>М. Кондратюка. Спів його в будь-якій просторово-часовій іпостасі свого баритонового звуковияву завжди справляє враження створюваної в присутності слухачів талановитої імпровізації – якості, притаманної справдешнім майстрам» [2, с. 4].

Нині не дуже відомим є факт, що видатний український співак Іван Паторжинський, свого часу також мав власну педагогічну систему, яка, між іншим, була досить оригінальною. Можливо, це пов'язане ще й з тим, що його педагогічний мето сформувався за межами кафедри сольного співу Київської консерваторії та є прикладом синтезу різних вокально-методичних напрямків на Україні. Сам Іван Сергійович називав власний метод «комплексним», передбачаючи паралельний (тобто, без пріоритетів, як це можна було

спостерігати в інших педагогів) розвиток акторської майстерності, голосової техніки та осмисленого проспівування словесного тексту, незалежно від жанрово-стильових координат твору. Цей метод дозволив професору І. Паторжинському виховати плеяду відмінних співаків акторів, в основному басів і баритонів.

У середині 60-х рр. до Київської консерваторії прийшла група педагогів-вихованців Одеської консерваторії – Єлизавета Чавдар, народна артистка Белла Руденко та Зоя Христич.

Єлизавета Іванівна Чавдар з відзнакою закінчила Одеську консерваторію в 1948 р. Блискуче виступила на показі випускників консерваторій України та в тому ж році була запрошена до Київського театру опери і балету. Особливо теплий за тембром голос, блискуче володіння вокальною технікою, акторське обдарування і вміння з неослабною наполегливістю безперервно працювати над вдосконаленням своєї майстерності, дозволили Єлизаветі Іванівні в короткий час завоювати становище одного з провідних лірико-колоратурних сопрано.

Зоя Петрівна Христич і Белла Андріївна Руденко є вихованками одного з провідних українських вокальних педагогів Ольги Миколаївни Благовидової, яка протягом багатьох років очолювала кафедру сольного співу Одеської консерваторії.

Зоя Петрівна закінчила консерваторію в 1956 р. і була запрошена до Київського оперного театру. Вона володіла ліричним сопрано надзвичайно красивого тембру, що в поєднанні з відмінною вокальною школою дало їй можливість у короткий термін зайняти провідне становище в театрі та завоювати звання лауреата на чотирьох міжнародних конкурсах вокалістів.

У педагогів цієї генерації техніка ніколи не була самоціллю. Головним, перш за все, були сценічні образи та емоції, які втілювалися в них. Але при цьому, усі три представниці одеської вокальної школи в межах київської були надзвичайно вимогливими щодо прозорості й чистоти тембру, виключаючи нечисті призвуки при виконанні.

Наукова новизна полягає в тому, що київська вокальна школа системно досліджується як феномен у контексті ін. шкіл. Окрім цього, вперше аналізується низка маловідомих напрямків, які, свого часу були оригінальними явищами в процесі її розвитку.

Висновки Тож нами було проаналізовано низку напрямків, які сформували класичний вигляд київської вокальної школи в середині минулого століття. Кожен з них містить як певні унікальні властивості, так й інтерпретування загальних технічних принципів академічного сольного співу. Виходячи з того, як поняття «вокально-методична школа» визначена в роботі Б. Гнидя, можна зробити наступні висновки.

По-перше, кожен із розглянутих напрямків є результатом розвитку та акумулювання засад різних шкіл академічного співу – від італійського *bel canto*, до російської школи з тяжінням до емоційної ширості та осмисленості виконання. Тобто, поява та розвиток київської школи сольного співу виявилися

природнім результатом музично-історичного розвитку та прикладом наслідування традицій шкіл старших поколінь.

По-друге, для київської вокальної школи є властива спроба поєднати засади інтонування українських народних пісень з характерними, для академічного вокалу, засадами й виконавськими принципами. Незважаючи на дещо різні педагогічні підходи та методики, кожен з розглянутих напрямків демонструє інтерес до, так би мовити, *національної української інтонації*³. Приклади такого ставлення спостерігаються в системах М. Е. Донець-Тесейр, Д. Г. Євтушенка (фактично О. Муравйової), М. І. Кондратюка, І. С. Паторжинського та їхніх учнів.

По-третє, сам факт поєднання італійської, російської та української вокальних шкіл свідчить про унікальний досвід київської вокальної школи. Педагоги Київської консерваторії були одними з перших в Україні, хто не лише практикували подібні симбіотичні підходи у виконавській практиці, а ще й надали цьому науково-методичне обґрунтування у великій кількості наукових праць, доповідей та статей. Тож можемо зауважити і про унікальні особливості, які притаманні саме київській школі сольного співу.

Усе вищенаведене переконливо доводить, що цю школу можна вважати феноменом (з огляду на наведені на початку статті дефініції). Київська школа сольного співу дійсно є школою, за своєю сутністю, а її національне коріння та синтез характерних рис західноєвропейської (зокрема італійської) та російської шкіл визначають її як справжній феномен європейського та світового вокального виконавства. При цьому – з великою часткою самотутності, різнобарв'ям педагогічних та наукових підходів, що робить її знаковим явищем на теренах світового вокального виконавства.

Список використаних джерел

1. Акритова Е. О. Професор О. О. Муравйова / Е. О. Акритова // Виконавські школи вищих учбових заходів України: зб. наук. пр. – Київ, 1990. – С. 79–85.
2. Антонюк В. Г. Етномузикологічні тенденції української вокальної школи (з творчо-педагогічного досвіду професора Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського М. К. Кондратюка) / В. Г. Антонюк // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 1999. – № 2. – С. 119–122
3. Аселунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аселунд. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2016. – 180 с.
4. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті / О. Берегова // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 67. – С. 131–150.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1997. – 319 с.
6. Григорьева А. (об Э. Акритовой) / А. Григорьева // Советская музыка. – 1975. – №3. – С. 37

³ «Це визначення належить автору статті і є не терміном, а епітетом». – О. Н

7. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Вид-во М. Коць «Дивосвіт», 1999. – Т.1. – С. 430–438.

8. Михайлова Т. Вокально-методические школы, сложившиеся в киевской консерватории: рукопис / Т. Михайлова. – Киев: Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. – С. 1–18

Reference

1. Akrytova, E. (1990). Professor O. Muravyova. *Vykonavski shkoly vyshchychk uchbovykh zakhodiv Ukrainy* [Schools of musical performance at Ukrainian universities], pp. 79 – 85.

2. Antoniuk, V. (1998)/ Ethnic and musicological features of Ukrainian vocal school (from the artistic and pedagogical experiences of M. Kondratiuk). *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury ta mystetstv* [Bulletin of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts], no.2, pp.119–122.

3. Aselund, D. (2016). *Development of the singer and his voice*. Saint Petersburg: Lan, Planeta muzyki, 180 p.

4. Berehova, O. (2008). Ukrainian schools musical performance: stages of formation in the 20th century. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. Chaikovskoho* [Bulletin of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 63, pp. 131 – 150.

5. Hnyd, B. (1997). *The history of vocal art*. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

6. Grigor'eva, A. and E. Akrytova (1975). *Sovetskaya muzyka* [The Soviet music], 3, p. 37

7. Liudkevych, S. (1999). Oleksandr Mishuha as a performer and singing teacher. *Researches, articles, reviews*. Vol. 1. Lviv: Dyvosvit, pp. 430 – 438.

8. Mykhailova, T. (1975). *Vocal schools founded in Kyiv Conservatory*. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. pp. 1–18.

УДК 78.071.2(477)

Симеорова Юлія Віталіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтва
Київ, Україна
simeonova@ukr.net

ОПЕРНО-СИМФОНІЧНИЙ ДИРИГЕНТ КОСТЯНТИН СИМЕОНОВ. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

Мета роботи. Завдання цього дослідження полягає в тому, щоб реконструювати біографію К. Симеорова, проаналізувати духовні та професійні коріння його творчості, систематизувати факти його життєвого і творчого шляху, методи художнього протистояння негативним явищем суспільного життя. **Методи дослідження.** Використані: а) *історико-біографічний метод*, що дозволив відтворити цілісну біографію диригента і виділити її основні етапи; б) *метод аналізу музично-історичного процесу*, необхідний для осмислення вкладу К. Симеорова в музичну культуру України; в) *метод дослідження диригентського мистецтва* як виду музичного виконавства. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше реконструйовано біографію Костянтина Симеорова в її цілісності, введені в науковий обіг нові й систематизовані раніше знайдені факти, запропоновано періодизацію його творчого шляху, де важливу роль відведено творчим здобуткам саме на українській землі. **Висновки.** Наведене теоретичне узагальнення і нове вирішення наукового завдання – визначення функції диригента, виявлення специфіки феномена оперно-симфонічного диригування шляхом аналізу біографії та творчого методу Костянтина Симеорова в Україні.

Ключові слова: К. Симеоров, оперно-симфонічне диригування, український симфонізм, Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка

Симеорова Юлія Віталіївна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств. Киев, Украина

Оперно-симфонический дирижер Константин Симеоров. Жизненный и творческий путь

Цель работы. Задача исследования заключается в том, чтобы реконструировать биографию К. Симеорова, проанализировать духовные и профессиональные корни его творчества, систематизировать факты его жизненного и творческого пути, методы художественного противостояния негативным явлениям общественной жизни. **Методы исследования.** Используются: а) *историко-биографический метод*, позволивший воссоздать целостную биографию дирижера и выделить ее основные этапы; б) *метод анализа музыкально-исторического процесса*, необходимый для осмысления вклада К. Симеорова в музыкальную культуру Украины; в) *метод исследования дирижерского искусства* как вида музыкального исполнительства. **Выводы.**

Приведено теоретическое обобщение и новое решение научной задачи – определения функции дирижера, выявления специфики феномена оперно-симфонического дирижирования путем анализа биографии и творческого метода Константина Симеонова в украинский период его деятельности.

Ключевые слова: К. Симеонов, оперно-симфоническое дирижирование, украинский симфонизм, Национальная опера Украины им. Т. Г. Шевченка.

Symeonova Yuliia, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Opera and symphonic conductor Kostiantyn Symeonov. Life and creative path

The purpose of the article is to reconstruct the biography of Kostiantyn Symeonov; to analyze the spiritual and professional roots of his work; to systematize the facts of his life and creative path, as well as the methods of artistic confrontation with the negative phenomena of social life. **The research methodology** consisted in the historical-biographical method, which allowed for reconstructing the integral biography of the conductor and highlighting its main stages; the method of analysis of the musical-historical process, which was essential for understanding Kostiantyn Symeonov's contribution to the musical culture of Ukraine; the method of studying conducting art as a form of musical performance. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to reconstruct the biography of Kostiantyn Symeonov in its integrity, introduce into scientific use newly found facts which have not been systematized before, and propose a periodization of his creative path, where an important role is given to his creative accomplishments in Ukraine. **Conclusions.** The theoretical generalization and a new solution to the scientific problem are given – to determine the function of the conductor and reveal the specificity of the phenomenon of opera and symphonic conducting by analyzing the biography and the creative method of Kostiantyn Symeonov in the Ukrainian period of his activity.

Key words: K. Symeonov, opera and symphonic conducting, Ukrainian symphonic style, T. Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine.

Вступ. Найбільш тривалий і продуктивний період творчого життя оперно-симфонічного дирижента Костянтина Симеонова пов'язаний з Україною. Він був одним з тих, хто найбільше вплинув на музичну культури України другої пол. ХХ ст. «Я зараховую постать К. Симеонова до найвидатніших диригентів сучасності» (Валерій Гергієв) [10, с. 35].

Як виявилось, з плином часу великих диригентів встає все менше. Так стверджує один з найвідоміших диригентів ХХ ст. Шарль Мюнш: «Нині в світі визначних диригентів не більше, ніж раніше» [37, с. 5]. Цей факт дивує. Адже, до послуг сучасних диригентів велика кількість відео- і аудіоматеріалів про знаних майстрів, багато літератури. Це «великі німці», які панували в музичному світі до Другої світової війни – Вільгельм Фуртвенглер, Ріхард Вагнер, Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Ріхард Штраус [34, 6, 39, 12, 7, 36], австрієць Густав Малер [14], французи Гектор Берліоз і Шарль Мюнш [2, 37],

італієць Артуро Тосканіні [11], американець Леопольд Стоковський [38]. Після війни першість перейшла до радянських диригентів – Євген Мравінський, Геннадій Рождественський, Євгеній Светланов [3, 19, 23]. В Україні прославилися Натан Рахлін, Веніамін Тольба, Костянтин Симеонов, Стефан Турчак [18, 32, 27, 21, 33]. Будь-яка література про великих диригентів не втрачає актуальності.

Однак про Костянтина Симеонова літератури практично немає. У музикознавчій літературі відсутня навіть цілісна картина його біографії⁴. Тільки й говорили, що «він ні на кого не схожий» (В. Гергієв) [10, с. 3 6], що «для більшості він залишається загадкою» (І. Молостова) [15, с. 163]. Його творчість не вивчено. Автор ставить за мету – заповнити ці прогалини. Усі предки К. Симеонова – з волзьких сіл Тверської губернії. Його бабуся прожила 106 років, батько 90. Звідси його могутня генетика і біологічне коріння. Що стосується його «духовних» коренів, то нами встановлено такий факт – батька К. Симеонова у восьмирічному віці відправили з волзького села в Петербург, як пише офіційна біографія, «на заробітки». З 18-річного віку, він дійсно був робочим на ткацькій фабриці. Ось що пише дочка диригента: «За радянських часів було прийнято писати “з сім’ї робітників”. Але що батько К. Симеонова робив з 8-ми до 18-ти років в Петербурзі без родичів? Якщо врахувати його подальшу біографію, а саме, те, що він залишався в Петербурзі ще 30 років, був 10 років співоchim в Казанському соборі, а повернувшись в рідне село (де народився К. Симеонов), був регентом і вчителем музики в сільській школі, у мене є інтуїтивне припущення, що батько К. Симеонова виховувався в Придворній співочій капелі, яка з сільських хлопчиків готувала армію регентів для храмів, що знаходилися на території Росії. І що цікаво, передусім, восьмирічного К. Симеонова відправили саме туди. Припускаю, що й дід К. Симеонова був регентом, і це була сімейна традиція. Я дуже шкодую, що мені не спало на думку розпитати про це свого батька детально» [26].

Що за дивне прізвище у волжанина Костянтина Симеонова? Прізвище його батька Арсенія була Потапов. Але під час перебування в Петербурзі його рідний брат Яків Потапов брав уіасть у робочих страйках і навіть був засланий на Соловки. Арсеній Потапов змінив прізвище на Семенов. Коли хрестили його сина Костянтина, священник сказав: «Немає у православних такого імені Семен, є Симеон». На цій підставі він записав у метриці прізвище хлопчика – Костянтин Симеонов. Таким чином, у Костянтина Симеонова немає предків під таким прізвищем, а тільки нащадки⁵.

Мета роботи. Завдання цього дослідження полягає в тому, щоб реконструювати біографію К. Симеонова, проаналізувати духовні та професійні коріння його творчості, систематизувати факти його життєвого і творчого

⁴ Є збірник «Тема долі. Диригент Костянтин Симеонов. Спогади сучасників. Листи. Матеріали». – СПб., 2002. – с. 335, але він мало доступний. Є матеріали в архіві нашої сім’ї [25]. В Україні є чимало людей, які були знайомі з К. Симеоновим, співпрацювали з ним або спостерігали його роботу. Їхні розповіді мною записані, факти перевірені.

⁵ Зі спогадів дочки диригента Н. К. Симеонової.

шляху, методи художнього протистояння негативним явищем суспільного життя.

Виклад основного матеріалу. К. Симеонов народився в червні 1910 р. в селі Кознаково Тверської губернії, на Волзі. У восьмирічному віці він був відправлений до Придворної Співочої капели, тоді, після революції – Петербурзьку народну хорову академію.

Імператорська Придворна Співоча капела – гордість музичної Росії багатьох століть. Там був найстарший професійний чоловічий хор. Як складова частина, в нього входив хор хлопчиків, і юні співаки жили в Капелі на утриманні держави до 18 років (до мутації голосу), виконували творче навантаження нарівні з дорослими, отримували виховання і музичну освіту. У Капелі служив М. І. Глінка, М. Балакірев, А. Лядов. М. А. Римський-Корсаков викладав гармонію і контрапункт, обов'язкове володіння музичними інструментами, організував інструментальні і регентські класи, а також оркестр, написав підручники. Це був унікальний музичний центр, де навчання і виховання малолітніх півчих поєднувалися з концертною діяльністю. Вони виховувалися на кращих музичних зразках, традиціях російської православної музики, грандіозних музичних фресках Баха і Генделя, ораторіях і месгах Моцарта, Бетховена і Шумана. Капела випускала армію регентів і хорових диригентів, які створювали церковні та світські хори на всій території Російської імперії. Крім того, Капела надавала кращі в Росії кадри з багатьох музичних спеціальностей, які поповнювали оперні колективи, оркестри, хори, а найбільш талановиті капелани продовжували навчання в Петербурзькій консерваторії [22]. У роки, коли в Капелу хлопчиком потрапив К. Симеонов (1918 р.), на чолі стояв прекрасний музикант і організатор М. Г. Клімов, музичний лідер Петрограда-Ленінграда. Незважаючи на революційні бурі, йому вдалося зберегти Капелу і традиційний репертуар. У 1920–30-ті рр. Капела проводила величезну за масштабами і мистецькими здобутками роботу. Концерти хору в філармонії були постійними. Не вистачало їжі, одягу, але художній рівень занять і виступів був найвищим [13].

У такій обстановці пройшли дитинство і рання юність Костянтина Симеонова. Це його професійна коренева система. До 18 років він був на утриманні та вихованні Капели. Саме там він здобув середню музичну освіту. Підлітком він вивчив основи гармонії і оркестровки, освоїв фортепіано і гобой, навчався грі на скрипці, займався композицією, вивчав світову хорову літературу, використовував будь-який клавір та партитуру, отримав спеціальність хормейстера. З рукопису К. Симеонова про метод роботи М. Г. Клімова з хором⁶: *«Настраивая чистоту интонаций и стройность звучания, Климов брал в руки скрипку и ходил от одной группы к другой, выравнивая и очищая не только отдельные звуки, но приводя в порядок целый ряд гармонических построений и модуляционных ходов, укрепляя и стабилизируя те звуки, которые находил решающими. Так он ставил весь*

⁶ Тут і надалі цитати К. Симеонова надані курсивом та мовою оригіналу.

коллектив в твердый и прочный тональный строй» [24, с. 57]. Про Костянтина Симеонова багато пишуть, як про самородка. До цього варто додати те потужне музичне середовище, в яке він потрапив ще дитиною.

М. Г. Клімов виділив талановитого юнака і залишив своїм помічником в Капелі. Чотири роки він працював як хормейстер. З ним молодий диригент готував складні хорові полотна, хори для концертів у Великому залі Ленінградської філармонії, де за диригентським пультом стояли німецький диригент Отто Клемперер і швейцарець Ернест Анасерме. Як помічник М. Клімова, К. Симеонов приготував «Реквієм» Брамса і оперу-ораторію І. Стравінського «Цар-Едіп». Чи варто дивуватися тому, що згодом хори в оперних і концертних постановках Костянтина Симеонова захоплювали не тільки слухачів, але й професіоналів, йому майже не було рівних у професійній діяльності. Регулярне відвідування симфонічних концертів у Великому залі філармонії стало нормою життя молодого музиканта. У ті роки залізна завіса ще не закрилася, і до СРСР їхали світові знаменитості. К. Симеонов відвідував концерти і репетиції Германа Абендрота і Бруно Вальтера, мюнхенського диригента Ганса Кнаппертсбуша, австрійського оперного та симфонічного диригента Фріца Штідрі. Потім К. Симеонова направили на навчання в Ленінградську консерваторію, спочатку на хорове відділення, потім на факультет оперно-симфонічного диригування в клас професора О. Гаука, який увійшов в історію як засновник радянської диригентської школи [9]. Його клас закінчили Євген Мравінський, що зайняв пульт симфонічного оркестру Ленінградської філармонії, О. Ш. Мелік-Пашаєв, який став за пульт Большого театру, І. О. Мусін, який прийняв естафету О. Гаука в Ленінградській консерваторії [16]. І. О. Мусін підготував Костянтина Симеонова, пізніше Юрія Тімерканова і Валерія Гергієва, трьох головних диригентів Маріїнського театру. У студентські роки К. Симеонов почав штурмувати симфонічні партитури і робив це з легкістю, тому що вже давно гарно читав з листа партитури і виконував їх на роялі. Він захоплювався Брамсом, Бетховеном, Чайковським. У цей час утворилася експресивна виконавська манера Костянтина Симеонова. Формувалася схильність до програмних симфонічних творів, драматичних і героїчних.

До підготовки студентів входила оперна практика в Оперній студії консерваторії. Вони проходили весь шлях створення оперного спектаклю. І тут К. Симеонову казково пощастило навчатися у І. В. Єршова, реформатора оперної сцени[4]. І. Єршов проводив заняття зі студентами, як з майбутніми оперними диригентами. Ще не було звукозаписів, багато опер К. Симеонов програв на роялі. Чи можна собі уявити школу кращу, ніж ця – Михайло Клімов, Олександр Гаук, Іван Єршов? Чи доводиться дивуватися тому, що Костянтин Симеонов був відмінно підготовлений, як майбутній найбільший майстер оперної сцени? Він спостерігав всю роботу І. В. Єршова над «Піковою дамою» і до самозабуття захопився партитурою безсмертного творіння П. Чайковського. З того часу «Пікова дама» увійшла в його життя.

Коли К. Симеонов закінчив консерваторію, дирекція визнала, що аспірантура консерваторії не може надати йому достатнього рівня для подальшого удосконалення. Консерваторія клопотала перед Ленінградською філармонією про заснування на її базі додаткового відділення консерваторської аспірантури. Кандидатуру К. Симеонова подавали на диригента-аспіранта, якому був необхідний високопрофесійний симфонічний оркестр і керівництво високопрофесійного диригента, яким був тоді головний диригент філармонії Фріц Штідрі. Але К. Симеонову не довелося стати учнем великого австрійця. Був 1937 р. Фріц Штідрі покинув СРСР.

Після консерваторії К. Симеонов працював диригентом в Карельському симфонічному оркестрі в Петрозаводську (1936–1937 рр.). Потім до червня 1941 р. в Мінській філармонії. У червні 1941 р. він писав дружині, яка перебувала на конкурсі вокалістів у Москві: *«Жаль, что не воспользовался отпуском и не отдохнул, сейчас чувствую себя уставшим»* [24, с. 276].

А 22 червня почалася війна.

У перший же день війни в Мінську оголосили мобілізацію. Музиканти філармонії отримали «броню». К. Симеонов організував концертні бригади для фронту. За кілька днів війни бомбування Мінська було такої сили, що загорілося все місто. Жителі перетворилися на біженців, всі рухалися на схід. Серед них був і диригент з двома дітьми, молодшій доньці було два роки, старшій 15 років. Одна з машин трохи підвезла дітей, залишивши чоловіка на дорозі. На цій військовій дорозі батько втратив дітей (тільки після війни К. Симеонов дізнався, що діти дивом дісталися до Москви і знайшли матір).

Він пішов добровольцем на перший же призовний пункт. Після війни були знайдені трикутні фронтові листи, які він відправляв дружині за різними адресами. Процитую їх.

«Война – это проверка долга – гражданственности, обязанности перед своей страной». «Жаль, что ни в какой технике я ничего не понимаю и остаюсь в этот период профаном – даже в винтовке, которую мне пришлось несколько дней носить на плече (к моему стыду, в окопе мой сосед из кадровых зарядил ее). Но я не отчаиваюсь, думаю, что из меня в такой обстановке росо а росо⁷ выйдет боевой человек. Из «лабуха»⁸ должен получиться боец». Адреса: польова поштова станція 442-66, окремий інженерно-аеродромний батальйон [24].

«Время у нас сейчас такое, что все заняты одной мыслью – как скорее победить врага. Если ты не приняла на себя каких-либо обязанностей, близко связанных с обороной, то поспеши и внеси свою лепту в общее дело. Как артистка, ты мало принесешь пользы, иди в санитары. Здоров, закаляюсь, обучаюсь». Діюча армія, польова пошта 74263-Л [24].

З післявоєнних записів К. Симеонова. *«Первые дни войны начал я со сборной добровольческой роты или батальона, с окопов на передовой,*

⁷ Росо а росо – музичний термін. Означає «поступово».

⁸ «лабух» – на музичному жаргоні означає «музикант».

приданной какой-то кадровой части. На вооружении была винтовка, лимонки и бутылки с горючей смесью. Ждали фашистов на переправе через Днепр у Шклова. Нас обошли, мы попали в окружение, но группами прорвались. После переформирования, тут же нас отправили в тыл к врагу для уничтожения всего того, что не должно попасть в руки врага. Там же получил тяжёлую контузию, результаты которой ношу до сих пор. Фактически я лишился правого уха»⁹. Одразу після контузії К. Симеонов потрапив в оточення і в полон, потім до концтабору. Мав неймовірну силу духу, який загартувався у нього під час війни. Опорою для диригента виявилася музика, яка постійно була в його серці. Саме тоді у нього сформувався музичний образ війни. «Для передачі жахів війни немає музичної палітри. Це повинна бути страшна какофонія, яка, немов болісне катування, може звести з розуму» [1, с. 81]. Після війни він почув цю музику у Д. Шостаковича і Б. Лятошинського. Потім втеча, потім знову табір, вдруге захворів на висипний тиф. К. Симеонов був звільнений радянськими військами. Його напівживого знайшли серед трупів. Він міг би жити 100 років, як його предки, але сили були виснажені, і він прожив до 77 років.

Наприкінці 1945 р. К. Симеонов повернувся на Батьківщину. Він знайшов свою сім'ю в Києві. Його дружина, Олена Донатівна Симеонова, була солісткою Київського оперного театру. Збереглися історичні описи людей, які бачили Костянтина Арсенійовича, який повернувся з війни в солдатській шинелі, без відзнак, в худих кирзових чоботях. Він мав виснажений, втомлений вигляд людини, яка багато що пережила. Мала відбутися фізична, моральна і соціальна реабілітація Костянтина Арсенійовича.

У 1944 р. Київський оперний театр повернувся з евакуації до звільненого Києва. Ще йшла війна, але трупа готувала репертуар до відкриття театру. Відновлення театру і художнє керівництво було доручено урядом Миколі Смоличу – відомому оперному режисеру. Крім вирішення творчих завдань, Микола Васильович був зайнятий створенням творчого колективу. В оперному театрі, який повернувся з евакуації, за спогадами режисера, існувало щось на кшталт «трупів, здатної грати тільки оперети». Це були роки післявоєнної розрухи, відновлення господарського і культурного життя країни. У такому ж стані знаходився і Київський оперний театр [30].

Дружина К. Симеонова просила режисера «Ви тільки один раз прослухайте Костю, і більше ніколи з ним не розлучитесь!» [26, с. 121]. М. Смолич в цей час ставив «Пікову даму» і під час репетиції запропонував солдатику спонтанно встати за пульт і продиригувати фінальну сцену, яку в той момент репетували. Цей епізод залишився в пам'яті очевидців. Спочатку перед режисером постав змарнілий втомлений чоловік, із запаленими очима і щоками, з обличчям землистого кольору, що повільно і сумно відповідав на питання. К. Симеонов став за пульт і спрямував погляд вгору... Згадує Віктор Борищенко, соліст театру: «Виснажений солдатик різко змінився. Внутрішній

⁹ Архів О. К. Симеонової (дружини диригента).

творчий вогонь розпалився з нього з вулканічною силою. Виконавці одразу зрозуміли, хто встав за пульт. Вся сцена прозвучала блискуче! Оркестр та артисти на сцені захоплено аплодували» [5, с. 112]. Директор оркестру відразу сказав: «Це вищий клас диригента» [17, с. 144]. А М. В. Смолич негайно оцінив масштаб К. Симеонова. «З цієї хвилини Ви працюєте в нашому театрі», – сказав він, обнявши диригента. М. В. Смолич клопотав про К. А. Симеонова у вищих інстанціях. Так він зберіг талант диригента для України.

Почався новий, найбільш тривалий і продуктивний етап у житті Костянтина Симеонова на берегах Дніпра, третьої великої річки в його житті після Волги і Неви. Біографія диригента тісно переплелася з долею України, а його творча постать вплинула на розвиток музичної культури України другої пол. ХХ ст.

З величезною самовіддачею диригент брав участь у повоєнній відбудові Київського оперного театру. Це був його дебют як оперного диригента. Вихованець Ленінградської співочої капели і Ленінградської консерваторії, К. Симеонов започаткував в Україні російську диригентську школу з її епічністю, масштабністю і драматизмом. Разом з режисером М. Смоличем він відновив багато оперних постановок.

Влітку 1946 р. Костянтин Арсенійович став переможцем першого післявоєнного всесоюзного огляду диригентів. Дмитро Шостакович вручив молодому Костянтину Симеонову першу премію, яка надала йому великої популярності і навіть слави. Костянтин Симеонов став визнаним симфонічним диригентом. Два роки він працював в Гастрольбюро СРСР, виступав з усіма симфонічними оркестрами країни. Продовжуючи гастролі, Костянтин Симеонов у 1949 р. став диригентом Державного симфонічного оркестру УРСР.

У повоєнні роки завдання полягало в поповненні втрат в мистецтві, вихованні нового покоління музикантів і слухачів. У всіх містах України диригент провів величезну кількість симфонічних концертів. Часто давав і шефські виступи – безоплатні концерти на заводах, у колгоспах та перед студентами. Тоді й виховалося нове покоління української інтелігенції. У концертах К. Симеонова брали участь всі провідні українські виконавці, співаки, інструменталісти, оркестри та хорові колективи. На кожному концерті він виконував твори українських композиторів, будучи першим виконавцем та інтерпретатором багатьох з них. Не було в минулому, і немає сьогодні диригента, який виконав би стільки творів українських композиторів.

У 1957–1961 рр. Костянтин Симеонов очолював симфонічний оркестр Українського радіо і телебачення, був його художнім керівником і фактично творцем. Завданням було наповнення радіоефіру класичною музикою. К. Симеонов підняв рівень оркестру до вимог сучасного звукозапису. Він записав у фонди українського радіо всю симфонічну та оперну українську літературу (до 1960-х рр.). Перед звукозаписом К. Симеонов ретельно вивчав нотний матеріал. У партитурах українських композиторів-класиків він пропонував виконавську коректуру і був новатором інтерпретації. Запрошував авторів для спільної роботи, давав практичні поради в сфері музичної форми

й інструментування, був першим виконавцем та інтерпретатором. Це була титанічна робота впродовж п'яти років. Серед цих фондових звукозаписів є багато прекрасних творів української музики. Крім того, зафіксовано участь багатьох провідних українських виконавців – співаків, інструменталістів, оркестрів, хорів. Спадщина диригента у вигляді звукозаписів – безцінний матеріал для наукового вивчення українського симфонізму і творчості видатних українських виконавців. Автором статті ці звукозаписи поступово реставруються за допомогою нових технологій, випускаються диски.

У 1961–1966 рр. К. Симеонов очолював Київський театр опери і балету ім. Тараса Шевченка (нині Національна опера України), був головним диригентом і художнім керівником. Це був історичний період «відлиги», демократизації, творчої свободи. Тепер вже оперний жанр став провідним для диригента. К. Симеонов керував театром не за посадою головного диригента. Він мав над колективом творчу і емоційну владу. Він повною мірою реалізував свій творчий потенціал і професійну вимогливість. Поява «маститого» симфонічного диригента одразу позначилася на оркестрі, який отримав симфонічне звучання. Він виховав плеяду українських оперних зірок, сприяв підвищенню професійної майстерності хормейстерів, оперних режисерів і художників, сформував стиль київського оперного театру 1960-х рр. «Часи, коли на чолі колективу стояв такий авторитетний музикант і непересічна творча особистість, називали періодом злетів і перемог» (В. І. Рожок) [20, с. 4]. У К. Симеонова була повна свобода вибору репертуару і виконавців. Назву «зоряного тріо Симеонова» отримали постановки «Мазепи» П. Чайковського, «Хованщина» М. Мусоргського та «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, які увійшли в золотий фонд українського оперного мистецтва і принесли славу Київському оперному театру. Валерій Гергієв про «Катерину Ізмайлову»: «Вона прозвучала в музичному світі яскравіше, ніж всі опери того часу в Кіровському і Великому театрах» [10, с. 35]. Усі етапи постановки цієї опери проаналізовані і опубліковані автором статті [28, 29, 30]. «Хованщину» М. Мусоргського К. Симеонов поставив тоді, коли в суспільстві почалися тектонічні зрушення, які художник відчуває раніше. Демократія йшла на спад. «Ставим “Хованщину”. Саме время. Народ-то забыли» [цит. за І. Молостовою 15, с. 164]. Монументальне, багатошарове музичне полотно історичної драми в постановці К. Симеонова підлягає науковому вивченню, яке входить до завдань даної публікації. Як головний диригент першої оперної сцени України, К. Симеонов ставив опери українських композиторів не тільки тому, що цього вимагала репертуарна політика. «Тарасом Бульбою» М. Лисенка він завжди відкривав новий театральний сезон. Цей матеріал чекає свого дослідника.

У 1964 р. відбулися гастролі К. Симеонова з Большим театром СРСР в театр Ла Скала в Мілані. Він привіз «Пікову даму» Чайковського. Вистава мала приголомшливий успіх і в зарубіжній пресі отримав титул «російського Караяна» [8, с. 20].

У 1966 р. К. Симеонов вирішив повернутися в своє рідне місто, яким він вважав Ленінград. Він прийняв запрошення Маріїнського театру, став його

головним диригентом і художнім керівником. Наприкінці 60-х рр. він був найзнаменитішою фігурою в музичному житті Ленінграда. Про це ми читаємо в спогадах Валерія Гергієва, колишнього студента консерваторії¹⁰: «Молоді диригенти, і я, зокрема, захоплювалися цим художником і не приховували свого захоплення». В. Гергієв називає К. Симеонова «маяком, який висвітлює горизонти» [10, с. 36]. На репетиції К. Симеонова часто приходили студенти, музиканти, меломани, прихильники. Він показував майстерність роботи з оркестром, хором, солістами. Його репліки багато років повторював музичний Ленінград. Він вдихнув нове життя в репертуарні вистави, зокрема в «Пікову даму» П. Чайковського. Він «запалив» зірку Володимира Атлантова, зробивши з нього, на наш погляд, кращого Германа в світі. З епічних опер він поставив тільки «Мазепу» П. Чайковського. Ось спогади Валерія Гергієва: «Мені довелося диригувати цим спектаклем після Костянтина Арсенійовича. Мене повністю поглинув спектакль «Мазепа», який був наповнений пристрастями цього художника. Це було дуже важко: встати за пульт після такого майстра, зробити спробу сказати щось своє. У цих виставах я завжди відчував невидиму духовну присутність К. Симеонова [10, с. 36].

У 1975 р. на прохання Д. Шостаковича К., Симеонов відновив постановку «Катерини Ізмайлової» в Київському оперному театрі [35]. Вона отримала Державну премію України ім. Тараса Шевченка.

Наприкінці 1970-х К. Симеонов став відчувати себе в ленінградському театрі незатишно. Рішення в творчих питаннях належали партійним інстанціям і співакам, а не головному диригенту. Він хотів ставити «свою музику» – масштабні епічні опери М. Мусоргського «Борис Годунов» і «Хованщина». Але йому це не вдалося. Це при тому, що за твердженням Гергієва: «Я би порівняв те, що він зробив у галузі російської опери з висотами, яких досяг Вільгельм Фуртвенглер у виконанні опер Вагнера» [10, с. 37]. Так «Борис Годунов» залишився в списку «нездійснене». У країні і в театральному житті стали накопичуватися руйнівні процеси, які, як відчував К. Симеонов, він не зуміє подолати. Знизилася затребуваність високих зразків мистецтва, занепадала дисципліна, права головного диригента порушувалися. Він намагався чинити опір, але це був нерівний бій. Процитую його листування останніх років: *«Отсутствие требовательности в настоящее время стало причиной тех прискорбных явлений, которые мы все чаще и чаще наблюдаем в наших театрах»*. *«Всюду какой-то распад. Ради чего надо работать – того нет»*. *«Чем делать так, лучше ничего не делать»*. *«Вообще-то кругом серость и бездарная суета, тонус ниже нуля, а вернее все вничью»*. *«В Киеве неоднократно мне давали понять, что я там чужак, а в Ленинграде до последних дней считали, что я киевлянин»* [24].

К. Симеонова спіткало розчарування в творчому процесі. У 1977 р. Костянтин Арсенійович раптово припинив диригентську діяльність, добровільно

¹⁰ У цій публікації я часто цитую Валерія Гергієва, бо цей ушлявлений сьогодні на весь світ диригент встав за пульт Маріїнського театру в тяжкі роки після Костянтина Симеонова.

залишивши посаду головного диригента Маріїнського оперного театру. Помер Костянтин Симеонов 3 січня 1987 р., в переддень православного Різдва. На громадянській панахиді грав оркестр Маріїнського театру під керівництвом Валерія Гергієва. Похований Костянтин Арсенійович в Санкт-Петербурзі на Охтінському кладовищі.

Відбувалася комерціалізація мистецтва, в театрі був потрібний менеджмент, до якого диригент не був готовий. Він самоусунувся. Значно пізніше це вдалося подолати молодому Валерію Гергієву. «Мені здається, що я ніколи більше не побачу такого диригента, як Костянтин Арсенійович Симеонов. Дар Симеонова повинен належати всьому світу. Феноменальний майстер» [10, с. 37].

Наукова новизна полягає в тому, що вперше реконструйовано біографію Костянтина Симеонова в її цілісності, введені в науковий обіг нові й систематизовані раніше знайдені факти, запропоновано періодизацію його творчого шляху, де важливу роль відведено творчим здобуткам саме на українській землі.

Висновки. Найбільш тривалий і продуктивний період творчого життя оперно-симфонічного диригента Костянтина Симеонова пов'язаний з Україною. Він був одним з тих, хто зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури України другої пол. ХХ ст. Вперше в музикознавчій літературі дана цілісна картина біографії диригента, систематизовані факти і етапи його творчого шляху. Проаналізовано біологічні, духовні та професійні коріння його творчої діяльності. Виявлено новий факт біографії К. Симеонова – виховання в сім'ї регента. Розкрито роль музики і етичних норм художника в екстремальних умовах на матеріалі трагічних років його біографії, пов'язаних з фашистським полоном. Проаналізовано роль художника в різних історичних реаліях і методи творчого протистояння художника негативним суспільним явищам. Костянтин Симеонов показав зразки роботи диригента-інтерпретатора, які варто вивчати і наслідувати. На високому рівні і самовіддано К. Симеонов виконав громадянську функцію диригента у вихованні слухачів симфонічних концертів, оперних спектаклів, радіомовлення, залучення слухачів до осмислення проблем громадянського суспільства. К. Симеонов сприяв формуванню української інтелігенції.

Список використаних джерел

1. Автандилов Г. О пережитом в фашистском плену / Г. Автандилов // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 77–83.
2. Берлиоз Г. Дирижер оркестра / Г. Берлиоз – Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1894. – 26 с.
3. Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер : очерк деятельности Е. А. Мравинского / В. М. Богданов-Березовский. – Ленинград : МУЗГИЗ, 1956. – 281 с.

4. Богданов-Березовский В. М. Иван Ершов / В. М. Богданов-Березовский Москва ; Ленинград : МУЗГИЗ, 1951. – 75 с.
5. Борищенко В. Годы в Киевской опере / В. П. Борищенко // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 111–116.
6. Вагнер Р. О дирижировании / Р. Вагнер // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. – Москва, 1975. – С. 87–132.
7. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Б. Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Москва, 1962. – С. 107–117.
8. Великанова О. А. Сила судьбы / О. А. Великанова // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 9–23.
9. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников / А. В. Гаук. – Москва : Сов. композитор, 1975. – 262 с.
10. Гергиев В. А. Феноменальный мастер / В. А. Гергиев // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы – Санкт-Петербург, 2002. – С. 35–37.
11. Искусство Артуро Тосканини: Воспоминания: Биографические материалы / сост. Л. Тарасов. – Ленинград : Музыка, 1974. – 268 с.
12. Клемперер О. Беседы об искусстве / О. Клемперер // Советская музыка. – 1989г. – №2. – С. 92–108.
13. Кудрявцева Е. Михаил Георгиевич Климов / Е. П. Кудрявцева // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 15–32.
14. Малер Г. Письма, воспоминания / Г. Малер. – Москва : Музыка, 1968. – 475 с.
15. Молостова И. А. Художник «Бури и натиска» / И. А. Молостова // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 163–188.
16. Мусин И.А. О воспитании дирижера: очерки / И. А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с.
17. Проценко А. Життепис, спогади / А. Проценко. – Київ : Музична Україна, 1990. – 285 с.
18. Рахлин Н. Статьи. Интервью. Воспоминания / Н. Рахлин. – Москва : Сов. композитор. 1990. – 188 с.
19. Рождественский Г. Мысли о музыке / Г. Рождественский. – Москва : Сов. композитор, 1975. – 200 с.
20. Рожок В. І. Костянтин Симеонов і українська музична культура другої половини ХХ століття / В. І. Рожок // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, – 2011. – № 3 (12), – С. 3–7
21. Рожок В. І. Сонячний маестро / В. І. Рожок. – Київ : Автограф, 2006. – 244 с.

22. Санкт-Петербургская певческая капелла – музыкальный лик России / Авторы-составители А. Н. Кручинина, В. А. Чернушенко. – Санкт-Петербург : Лики России. – 2004. – 542 с.
23. Светланов Евгений: Дирижер, композитор, пианист: сборник / сост. П. В. Лукьянченко. – Москва : Музыка, 1987. – 160 с.
24. Симеонов К. А. Избранные страницы переписки / К. А. Симеонов // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 275–292.
25. Симеонова Н. К. Воспоминания об отце / Н. К. Симеонова // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 117–130.
26. Симеонова Н. К. Дневники. Воспоминания. Письма: 1960–2000-е годы / Н. К. Симеонова // Архив семьи Симеоновых. – В 6-ти листах. – Рукопись.
27. Симеонова Ю. В. Диригентська творчість К. Симеонова в музичній культурі України (1946–1975 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Симеонова Юлія Віталіївна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2012. – 19 с.
28. Симеонова Ю. В. Дві постановки опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича диригентом К. Симеоновим на сцені Національної опери України / Ю. В. Симеонова // Молодий вчений. – 2017. – Вип. 2(42). – С. 97–102.
29. Симеонова Ю. В. Невідомий автограф Д. Шостаковича для партитури опери «Катерина Ізмайлова». Про новаторство в оперному жанрі. / Ю. В. Симеонова О. М. Скопцова, В. В. Гриценко // Молодий вчений. – 2017. – Вип. 11(51). – С. 656–660.
30. Симеонова Ю. В. Етичні проблеми при постановці на сцені опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича / Ю. В. Симеонова, В. В. Шевченко, О. Ю. Ноздріна // Молодий вчений. – 2018. – Вип. 1(53). – С. 163–167.
31. Стефанович М. П. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка / М. П. Стефанович. – 2-ге вид. випр. і доп. – Київ : Мистецтво, 1968. – 274 с.
32. Тольба В. С. Статті. Воспоминания / В. С. Тольба; сост. В. В. Тольба. – Київ : Муз. Украина, 1986. – 164 с.
33. Турчак С. Диригент в оперному театрі / С. Турчак // Музыка. – 1979. – № 4. – С. 8–9.
34. Фуртвенглер И. О дирижерском ремесле / И. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Москва, 1966. – Вып. 2. – С. 149–159.
35. Шостакович Д. Д. Письма К. А. Симеонову / Д. Д. Шостакович // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 278–281.
36. Штраус Р. Десять «золотых» правил, записанных в альбом молодому дирижеру / Р. Штраус // Дирижерское искусство. – Москва, 1975. – С. 397.
37. Munch Ch. Je suis chef d'orchestre / Ch. Munch. – Paris, 1954. – 370 p.

38. Stokowski L. Music for All of Us / L. Stokowski. – New York: Simon and Schuster 1943. – 340 p.

39. Wagner R. Uber das Dirigieren / R. Wagner. – Leipzig, 1904. – 340 p.

References

1. Avtandilov, G. (2002). 'On the experience in the fascist captivity. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 77–83.

2. Berlioz, G. (1894). *Conductor of Orchestra*. Moscow: Jurgenson Publ.

3. Bogdanov-Berezovskiy, V. (1956). *Soviet conductor: essay on the activity of E. A. Mravinsky*. Leningrad: MUZGIZ.

4. Bogdanov-Berezovskiy, V. (1951). *Ivan Ershov*. Moscow; Leningrad MUZGIZ.

5. Borishchenko, V.(2002). 'Years in the Kiev opera. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 111–116.

6. Wagner, R. (1975). 'Conducting'. *Dirizherskoe ispolnitelstvo: praktika, istoriya, estetika* [Conducting Performance: Practice, History, Aesthetics], pp. 87–132.

7. Walter, B. (1962). 'Of music and music making. *Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Art of Foreign Countries], pp. 107–117.

8. Velikanova, O. (2002). 'The Force of Fortune. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Material], pp. 9–23.

9. Furtvenhler, Y. (1966). 'About the conductors craft. *Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries], vol. 2, pp. 149–159.

10. Gauk, A. (1975). *Selected articles. Memoirs of contemporaries*. Moscow: Sovetskii kompozitor.

11. Gergiey, V. (2002). 'The phenomenal master. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 35–37.

12. Hamkalo, I., Protsenko, L. ed. (1990). *Protsenko, A: Biography, memoirs*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

13. Klemperer, O. (1989). 'Conversations about art. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music], no. 2, pp. 92–108.

14. Kruchinina, A., Chernushenko, V. eds. (2004). *Saint Petersburg Court Chapel – the musical face of Russia*. St. Petersburg: Liki Rossii.

15. Kudryavtseva, E. (1993). 'Mikhail Georgievich Klimov. *Deyateli khorovogo iskusstva Sankt-Peterburgskoi konservatorii* [Performers of the choral art of the St. Petersburg Conservatory], pp. 15–32.

16. Lukyanchenko, P. ed. (1987). *Svetlanov Evgeny: Conductor, composer, pianist*. Moscow: Muzyka.
17. Maler, G. (1968). *Letters, memoirs*. Moscow: Muzyka.
18. Molostova, I. (2002). ‘The Artist of Storm and Onslaught. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 163–188.
19. Musin, I. (1987). *On the education of the conductor: essays*. Leningrad: Muzyka.
20. Rakhlin, N. (1990). *Articles. Interviews. Memories*. Moscow: Sovetskii kompozitor.
21. Rozhdestvensky, G. (1975). *Thoughts on music*. Moscow: Sovetskii kompozitor.
22. Rozhok, V. (2011). ‘Kostiantyn Simeonov and Ukrainian musical culture of the second half of the twentieth century. *Chasopys Natsionalnoi muzychno iakademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [The journal of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], no, 3 (12), pp. 3–7.
23. Rozhok, V. (2006). *Sunny Maestro*. Kyiv: Avtohrad.
24. Lukyanchenko, P. ed. (1987). *Svetlanov Evgeny: Conductor, composer, pianist*. Moscow: Muzyka.
25. Simeonov, K. (2002). ‘Selected pages of correspondence. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 275–292.
26. Simeonova, N. (2002). ‘Memories of Father’. *Tema sudby. Dirizher Konstantin Simeonov. Vospominaniya sovremennikov. Pisma. Materialy* [The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials], pp. 117–130.
27. Simeonova, N. (2002). Diaries. Memories. Letters: 1960–2000s. manuscript. *Archive of the Simeon family*. In 6 sheets.
28. Symeonova, Y. D. Ed. (2012). *Conductors work of K. Symeonov in the musical culture of Ukraine (1946–1975)*. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
29. Symeonova, Y. (2017). Two productions of opera ‘Kateryna Izmailova’ by D. Shostakovich conducted by K. Symeonov on stage of the National Opera of Ukraine. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], issue 2(42), pp. 97–102.
30. Symeonova, Y. (2017). Unknown autograph by D. Shostakovich for the score of opera ‘Kateryna Izmailova’. On innovation in the opera. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], issue 11(51), pp. 656–660.
31. Symeonova, Y., Shevchenko, V., Nozdrina, O. (2017). Ethic issues of staging the opera ‘Kateryna Izmailova’ by D. Shostakovich. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], issue 1(53), pp. 163–167.
32. Stefanovych, M. (1986). *Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko*. Kyiv. Art

33. Tarasov, L. ed. (1974). *Art of Arturo Toscanini. Memories. Biographical materials*. Leningrad: Muzyka

34. Turchak, S. (1979). Conductor in the opera house. *Muzyka [Music]*, vol. 4, pp. 8–9.

35. Shostakovich, D. (2002). □ Letters to K. Simeonov. [*The Theme of Fate. Conductor Konstantin Simeonov. Memories of Contemporaries. Letters. Materials*], pp. 278–281.

36. Srauss, R. (1975). Ten golden rules for young conductors. *Dirizherskoe iskusstvo [Conducting art]*, p. 397.

37. Munch, Ch. (1954). *I am a conductor*, Paris.

38. Stokowski, L. (1943). *Music for All of Us*. New York: Simon and Schuster.

39. Wagner, R. (1904). *On conducting*. Leipzig.

© Симеонова Ю. В., 2018

ДИЗАЙН

УДК 391(477):687.016

Винокур Олена Миколаївна
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
Olena.vynokur@gmail.com

ВОЛИНСЬКИЙ ЕТНІЧНИЙ КОСТЮМ У ФОРМОТВОРЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ

Мета роботи. Дослідження передумов і факторів становлення етнічного волинського костюма, характеристика застосування волинських етнічних мотивів у формотворенні сучасного українського одягу. **Методи дослідження.** Розглянуто наукові роботи, присвячені історії, соціології, історії мистецтва волинського костюма та дизайну сучасного українського костюма. Використано методи соціокультурного, мистецтвознавчого, естетичного та структурно-композиційного аналізу. Використано візуальний метод дослідження. **Наукова новизна роботи** полягає в окресленні актуальної проблематики українського етнодизайну як виду художньо-проектного засобу, який оснований на мистецьких засадах автентичного волинського костюма та інноваційних технологіях дизайну одягу. Подано результати дослідження етнодизайну як відображення волинського етнічного костюма в формотворенні сучасної української індустрії моди, а зокрема, можливість втілення волинських етномистецьких традицій при розробці та виготовленні різних видів сучасного українського одягу. **Висновки.** Трендами останніх років стало повернення до етнічного волинського костюма в поєднанні з сучасними модними тенденціями одягу та провідними технологіями. Етнічні волинські мотиви знайшли відображення на прикладах творчих колекцій українських дизайнерів одягу.

Ключові слова: волинський етнічний костюм, етнодизайн одягу, сучасна індустрія моди, дизайнери одягу, модні тенденції, етностиль.

Винокур Елена Николаевна, аспиранка, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Волинский этнический костюм в формообразовании украинской моды

Цель работы. Исследование предпосылок и факторов становления этнического волинского костюма, характеристика применения волинских этнических мотивов в формообразовании современной украинской одежды. **Методы исследования.** Рассмотрены научные работы, посвященные истории, социологии, истории искусства волинского костюма и дизайна современного украинского костюма. Используются методы социокультурного, искусствоведческого, эстетического и структурно-композиционного анализа. Применен

визуальний метод дослідження. **Научная новизна работы** заключається в опису актуальної проблематики українського етнодизайна як виду художественно-проектного засобу, який оснований на художественних принципах аутентичного волинського костюма та інноваційних технологіях дизайну одягу. Представлені результати дослідження етнодизайна як відображення волинського етнічного костюма в формуванні сучасної української індустрії моди, а можливість втілення волинських етнічних художественних традицій при розробці та виготовленні різних видів сучасної української одягу. **Выводы.** Трендами останніх років стало повернення до етнічному волинському костюму в поєднанні з сучасними модними тенденціями одягу та передовими технологіями. Етнічні волинські мотиви знайшли відображення на прикладах творчих колекцій українських дизайнерів одягу.

Ключевые слова: волинський етнічний костюм, етнодизайн одягу, сучасна індустрія моди, дизайнери одягу, модні тенденції, етностиль.

Vynokur Olena, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Volyn ethnic costume in shaping Ukrainian Fashion

The purpose of the work. Investigation of the preconditions and factors of the formation of the ethnic Volyn costume, a description of the use of Volyn ethnic motifs in the formulation of modern Ukrainian clothing. Research methodology. The scientific works devoted to the history, sociology, history of the art of the Volyn costume and the design of a modern Ukrainian costume are considered. **Methods** of socio-cultural, art criticism, aesthetic and structural-compositional analysis are used. Visual research method applied. **The scientific novelty of the work** is to outline the topical issues of the Ukrainian ethnodizaina, as a type of art project that is based on the artistic principles of the authentic Volyn costume and innovative clothing design technologies. The results of the ethnodizaine research as a reflection of the Volyn ethnic costume in the formation of the modern Ukrainian fashion industry, and in particular the possibility of implementing volyn ethnostyle traditions in the development and production of various types of contemporary Ukrainian clothing, are presented. **Conclusions.** The trends of recent years have been the return to the ethnic Volyn costume, combined with modern fashion trends of clothing and leading technologies. Ethnic Volyn motifs are reflected on examples of creative collections of Ukrainian fashion designers.

Key words: Volyn ethnic costume etnodyzayn clothing, modern fashion industry, fashion designers, fashion trends, ethnic style.

Вступ. Протягом століть етнічний костюм формувався в системі символіки та в побутуванні регіонального одягу волинян. Все це впливало на мистецькі процеси в Україні. Актуальність нашого дослідження обумовлена важливістю вивчення процесів формування етнічного волинського костюма в сучасних тенденціях моди. Висвітлити традиції етнодизайну через взаємодію

індустрії моди з інноваційними технологіями. Перспективність дослідження, зокрема, висвітлена в роботах сучасних дизайнерів одягу України.

Постають наступні завдання: проаналізувати формотворення волинського етнічного костюма; становлення етнічного костюма Волині поч. ХХ ст.; виявлення понять мода в костюмі та традиції в одязі; аналіз етноколекцій українських дизайнерів одягу; проаналізувати відображення волинського етнічного костюма в формотворенні сучасної української індустрії моди.

Серед використаних методів дослідження, особливу увагу надамо таким методам як структурно-функціональний, історичної ретроспективи, описовий, прогностичний, а також враховані системні методи (зокрема, міждисциплінарні системні методи третього покоління) тощо.

Учені визначають [5; 9; 8], що наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. формування етнічного вбрання України відбувалось у двох основних формах: як домашні ремесла та як організовані виробництва – промисли, пов'язані з ринком. На їх розвиток впливали наявність сировини, вигідне торговельне та географічне розташування. З покоління в покоління передавався генетичний код художньої традиції та художня спадщина народу. Вивчення різних періодів розвитку та видів народного мистецтва проводили С. Мигаль, Л. Оршанський, А. Будзан, М. Драган, Ю. Легенький, Т. Кара-Васильєва, М. Криволапов, М. Макаренко, П. Мельниченко, К. Променицький, В. Тименко, В. Торканюк, Д. Тхоржевський, А. Хворостов та багато ін. дослідників [4].

Розглядали етнодизайн як вектор формотворення сучасного українського одягу, – Т. Куратнік, Р. Захарчук-Чугай, М. Драган, К. Кавас, С. Мигаль, М. Станкевич, В. Титаренко, В. Торканюк.

Фундаментальні розробки в напрямку перспективного розвитку етнодизайну здійснили такі провідні українські науковці як Р. Яців, Є. Семененко, Є. Антонович.

Сьогодні етнодизайн є важливою складовою сучасного українського мистецтва, де поєднуються давні народні традиції з новітніми технологіями. Розвиток модних напрямів пов'язаний з етнічною ідентичністю. Етно-стиль є актуальним і, зазвичай, присутній під час показів колекцій одягу [3; 2].

Мета дослідження – відображення волинського етнічного костюму в формотворенні сучасної української індустрії моди.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні етнодизайн посідає важливе місце в суспільному житті українців, заповнивши творчий простір вітчизняної індустрії моди. Етнічний волинський костюм привертає увагу талановитих художників-професіоналів сучасного одягу, як досконале естетичне явище культури, найбільш відповідне внутрішньому складу саме українського народу і, одночасно, як унікальний історичний досвід, потрібний для сучасної практики та для майбутнього. Митці розробляють колекції костюмів для нових умов виробництва, використання споконвічного практичного досвіду українців, надає можливість якомога глибше осмислити процес створення функціонально-досконалих і естетично вишуканих зразків традиційного етнічного вбрання, відчутти, що з цього багатства можна використати в сучасному житті.

Поступово відбувається зближення з часом, взаємопроникнення професіональної та традиційної творчості.

Відповідність традиційного волинського етнічного костюма (як результату багатовікової колективної творчості українського народу) умовам праці, можливість його легкого переходу від одного сезону до іншого (від зимового до осінньо-весняного або літнього комплексу); від повсякденного до святкового вбрання (шляхом додавання окремих деталей: прикрас, вінків, вишуканих «Очіпків», яскравих, орнаментованих «запасок», посів) – робила його на той час «ідеологічним і пластичним матеріалом для створення одягу міста» [1].

Можемо констатувати, що багатовіковий етнічний досвід стає об'єктом ретельного вивчення, прогресивних пошуків, раціональних традицій з метою впровадження в процес створення сучасного костюма вищих досягнень мистецької спадщини [7].

За нашими дослідженнями, традиції одягу – це успадкування крізь попередні покоління навиків та засобів формування одягу, в проявах форми, художнього рішення; перехід досвіду з покоління в покоління. Традиційний етнічний одяг набуває звичаєвих характеристик та уставів, що віддзеркалюються в поглядах, смаках, нормах українців. Український народ має в собі відображення багатовікових традицій мистецтва.

На думку фахівців [6], композиція етнічного вбрання Волині подає добре продуману й логічну конструктивну та декоративну семіотику взаємозв'язку полотнища вишивки, гармонійне суміщення мережєвих швів та частин вільного білого тла, які підкреслені декоративністю.

Варто зазначити, що формотворення орнаменту волинського одягу відзначається особливою самобутньою красою вираження сорочки. Найбільш рясно оздоблювались рукава. Композиції були як вишиті, ткані, розташовувалися в горизонтальні смуги по всій довжині рукава; мали вигляд трьох вертикальних вишитих смуг додаткових елементів; горизонтальною смугою, геометричними та рослинними елементами розташовувалися візерунки по верхніх частинах рукавів та полотнищу сорочки; розташування орнаменту лише у верхній частині рукавів та ін. За коміром та чохлами ми бачимо вишивку, відмінну за стилем, кольором, технікою від вишивки рукавів [6].

Звернемо увагу, що мода та традиції, здаються поняттями несумісними й протилежними в своїй основі. Мода – явище інтернаціональне, відповідає сучасним тенденціям і потребам, завжди є несподіваністю, новизною, запереченням того, що було вчора, устремлінням в майбутнє з урахуванням останніх досягнень індустріального розвитку. Традиції є, на протилежність моди – явища культури усталені, відібрані віками, це мудрість і досвід народу, що бережливо передавався від покоління до покоління, від майстра до майстра, зберігаючи техніку аматорського виробництва, живий подих ручної праці, багатство національної культури. Народні волинські традиції не випадково стали основою формування професіонального моделювання, завжди були творчим джерелом при створенні провідних, сучасних колекцій. Практичний досвід підтверджує, що поєднання технічних досягнень, сучасних естетичних

вимог і багатовікових народних волинських традицій створює найбільш широкі можливості для розвитку моделювання костюма сьогодні та розкриває перспективу для майбутнього [7].

Одяг сучасних українців повинен не лише відповідати потребам споживача, бути багатофункціональним, але й мати естетичне призначення. На даному етапі розвитку України виховання патріотизму є важливою складовою культури нашого народу і тому, дизайнери-модельєри намагаються в колекціях втілити етнокультуру українців.

Вітчизняні артисти, вбрані в етнічний стиль, це зразок для наслідування. Волинський етнічний костюм створює нові тенденції в українській моді. Найпоширенішими елементами, які перейшли з традиційного волинського одягу в дизайн, стає вишивка. Ускладнення технік з гаптуванням наявні в показах колекцій одягу. Вони чудово доповнюють вечірні та повсякденні вбрання. Етнічні хустини залишаються трендовими. Жінки увінчують свої зачіски кольоровими стрічками та яскравими плетіннями з вовни [2].

Варто зазначити, що сучасні дизайнери повсякчас створюють нові колекції в етностилі. Модельєри випускають також численну кількість різноманітних аксесуарів та прикрас. Особливо в цьому сезоні дизайнери пропонують колекції у волинському етностилі. Цікаво виглядають жіночі сумочки, клатчі з волинською вишивкою, пояса, оздоблені вишивкою бісером, хустки, шарфи, шалі, прикрашені етнічними малюнками. Особливої уваги заслуговує трансформований волинський віночок. Якщо традиційний віночок був виконаний з символічних квітів, зі стрічками, і носили його лише молоді дівчата, то сучасний віночок – це обідок для волосся, оздоблений різноманітними штучними квітами (і це не традиційними букетами, наприклад, трояндами, орхідеями), і прикрашає такий аксесуар не лише дівчат, але й дорослих жінок.

Етностиль одягу можливий для прояву творчості. А саме: загаптовані колготи й манікюр, виконані в стильовому волинському рішенні. Розшиту сучасну етнічну сорочку одягають із джинсовими брюками та доповнюють вишивкою класичні ділові костюми. На сучасних ярмарках ідентичний одяг можна підібрати з сучасними майстрами, що відтворюють народне волинське мистецтво [3].

Аналізуючи сучасні колекції українських дизайнерів одягу, а саме: Л. Пустовіт, О. Караванської, Р. Богуцької, І. Каравай, І. Діл, Л. Кім, Я. Червінської, О. Даць, Kostelni, Л. Бушинської, І. Ігнатієвської, SVITLO, Ю. Поліщук, В. Гресь, К. Шнайдер, О. Андреєвої, О. Теліженко, Г. Рожак та ін., ми можемо засвідчити, що в їх творчості поєднуються сучасні тенденції моди та українські етнічні волинські мотиви. Дизайнери для створення нових колекцій використовують інноваційні технології в декоруванні та оздобленні костюма, а саме: сучасна орнаментация, машинна вишивка, лаковий розпис, тиснення, лазерна перфорація, як перспективи трьохвимірного 3-d відтворення, мікро- та нанотехнології, ензимні технології тощо. Українські етнічні колекції одягу виконані якісно, про це свідчить ідеальна викрійка та ексклюзивність.

Наукова новизна. У статті було всебічно обґрунтовано та опрацьовано матеріал з становлення та формотворення етнічного волинського костюма в формотворенні сучасної індустрії моди. Після того нами було систематизовано цей матеріал та логічно викладено.

Висновок. Український етнодизайн дуже пов'язаний з національною ідеєю. Етнодизайн українського вбрання набув стрімкого розвитку. Українські та світові дизайнери (З. Роудс, Д. Гальяно, Ж.-П. Готьє) найчастіше звертаються до етнокультурної волинської спадщини в пошуках натхнення для своїх колекцій. Нині в українських дизайнерів розвиваються нові підходи конкуренції зі світовими відомими брендами. Останнім часом трендом стало повернення до українських етнічних звичаїв у поєднанні з сучасними модними тенденціями і технологіями. Етнічні волинські мотиви знайшли відображення на прикладі творчих колекцій вищеперерахованих українських дизайнерів одягу.

Список використаних джерел

1. Белая Г. Очерки истории советской этничности / Г. Белая, Г. Скороходов // Красная нива. – Москва : Наука, 1924. – Вип. 30. – С. 441–462.
2. Богомаз. О. Український стиль в одязі: як виглядати елегантно. [Електронний ресурс] / О. Богомаз. – Режим доступу: <http://www.epochtimes.com.ua>. – Дата звернення 18 Листопад 2016.
3. Від шаровар до камуфляжу з вишивкою: сучасне етно від українських дизайнерів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://espresso.tv>. – Дата звернення 10 грудня 2016.
4. Вуташинський Т. Закономірності розвитку етнодизайну [Електронний ресурс] / Т. Вуташинський. – Режим доступу: <http://lib.iitta.gov.ua>. – Дата звернення 10 грудня 2016.
5. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / М. Криволапов // Мистецтво України. – Київ, 2000. – Вип.1. – С. 11–12.
6. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – Київ : Либідь, 2002. – 158 с.
7. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – Київ : Дніпро, 2005. – 317 с.
8. Тименко В. Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини / В. Тименко, В. Сидоренко. – Київ : Педагогічна думка, 2007. – 288 с.
9. Український О. Етнічність українців / О. Український // Дизайн-освіта. – Київ, 2001. – Вип.1. – С. 11–12.

References

1. Belaia, G., and Skorokhodov, G. (1924). 'Essays on the history of Soviet ethnicity'. *Krasnaya niva [Red Field]* Moscow: Nauka, no.30, pp. 441–462.
2. Bohomaz, O. 'Ukrainian style in clothes: how to look elegant', [online] Available at:< <http://www.epochtimes.com.ua>> [Accessed 18 November 2016].

3. *From baggy trousers to camouflage with embroidery: modern ethno from Ukrainian fashion designers*, [online] Available at:< <http://espreso.tv>.> [Accessed 10 December 2016].
4. Vutashynskiy, T. 'Patterns of the development of ethnodesign', [online] Available at:< <http://lib.iitta.gov.ua>> [Accessed 10 December 2016].
5. Kryvolapov, M. (2000). *Artistic criticism and problems of comprehension of artistic heritage. Mystetstvo Ukrainy [Ukrainian art]* 1nd ed. Kyiv: Spalakh.
6. Kara-Vasylieva, T. Chornomorets, A. (2005). *Ukrainian embroidery*. Kyiv: Lybid.
7. Nikolaieva, T. (2005). *Ukrainian costume. Hope for the Renaissance*. Kyiv: Dnipro.
8. Tymenko, V., and Sydorenko, V. (2007). *Professional design education: the theory and practice of wood processing*. Kyiv: Pedagogichna dumka.
9. Ukrainskiy, O. (2001). Ethnicity of Ukrainians. *Dyzain-osvita [Design education]*.

© Винокур О. М., 2018

УДК 7.036+687.016(44)

Михайлова Рада Дмитрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський Національний університет
технологій та дизайну
Київ, Україна
radami1818@gmail.com
Коропенко Маріанна Володимирівна
здобувач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
mari-ku@meta.ua

ТЕМА ТА ОБРАЗ В ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕО ВОЗІАНОВА

Мета роботи – розглянути та проаналізувати творчу діяльність Тео (Федора) Возіанова як одного із провідних українських дизайнерів одягу; на прикладі подіумних колекцій, представлених ним на «Українських тижнях моди» (Ukrainian Fashion Week), виявити тематику, стилістику та образність його дизайнерської діяльності, простежити особливості її формування та еволюційно-трансформаційний рух. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні комплексного аналізу матеріальних (одягу) та нематеріальних (ідейно-образних) засад творчого доробку Тео Возіанова. **Наукова новизна** роботи полягає у перегляді, впорядкуванні та систематизації фактів творчої біографії дизайнера щодо визначення значимості його діяльності у розвитку

української фешн-індустрії, сучасних процесів в українському дизайні одягу в цілому. **Висновки.** Підсумовано, що у колекціях Т. Возіанова присутня відпрацьована ним, індивідуальна, впізнавана стилістика та образність, що існує як бренд *vozianov*. Дизайнерську лінію Т. Возіанова відрізняє образність, створена поза канонами традиційної моди і поза її унормувань, яка постає у відповідних формах системи образ-імідж. Дизайн-ідеї Т. Возіанова мають філософське підґрунтя, яке впливає як на інтерпретації образів його колекцій, так і на обраний ним напрямок фешн-творчості. Звернення до теорії та живопису Казимира Малевича, піднесло проектну діяльність Т. Возіанова до надактуальної концептуальності, підтвердивши ідею мінімалізму, геометризму, лаконічності форм, які притаманні всім його колекціям і є запитаними в сучасній українській та європейській моді; Т. Возіанов переосмислив доробок К. Малевича не тільки через систему образів, а й як власний авторський творчий прийом, завдавши тим самим ідеї супрематизму сучасного імпульсу. Мистецькі пріоритети у дизайні Т. Возіанова визначають оригінальність його тем, новітньої стилістики та образності. Образно-тематичний підтекст творчості Т. Возіанова ґрунтується на інтелектуально-аналітичній основі та підсилюється креативністю творчої думки, що є невід'ємною складовою магістрального напрямку сучасного дизайну.

Ключові слова: дизайн, мистецтво, індустрія моди, тематика, образ, стиль, супрематизм, образно-тематичні засади, концептуальне бачення, творчий доробок.

Михайлова Рада Дмитрієвна, доктор искусствоведения, професор Киевский национальный университет технологий и дизайн, Киев, Украина

Коропенко Марианна Владимировна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Тема и образ в дизайнерской деятельности Тео Возианова

Цель работы – рассмотреть и проанализировать творческую деятельность Тео (Федора) Возианова как одного из ведущих украинских дизайнеров одежды; на примере подиумных коллекций, представленных им на «Украинских неделях моды» (Ukrainian Fashion Week), выявить тематику, стилистику и образность его дизайнерской деятельности, проследить особенности ее формирования и эволюционно-трансформационное движения. **Методология исследования** состоит в применении комплексного анализа материальных (одежда) и нематериальных (идейно-образных) основ творческих наработок Тео Возианова. **Научная новизна** работы состоит в пересмотре, упорядочении и систематизации фактов творческой биографии дизайнера относительно определения значимости его деятельности в развитии украинской фешн-индустрии, современных процессов в украинском дизайне одежды в целом. **Выводы.** Подитожено, что в коллекциях Т. Возианова присутствует отработанная им, индивидуальная, узнаваемая стилистика и образность, которая существует как бренд *vozianov*. Дизайнерскую линию Т. Возианова отличает образность, созданная за рамками канонів традиційної моди і за рамками її унормувань, которая предстает в соответственных формах

системы образ-имидж. Дизайн-идеи Т. Возианова имеют философский подтекст, который влияет как на интерпретации образов его коллекций, так и на избранное им направление фэшн-творчества. Обращение к теории и живописи Казимира Малевича, подняло проектную деятельность Т. Возианова до сверхактуальной концептуальности, подтвердив идеи минимализма, геометризма, лаконичности форм, которые присущи всем его коллекциям и являются востребованными в современной украинской и европейской моде; Т. Возианов переосмыслил наследие К. Малевича не только через систему образов, а и как собственный авторский творческий прием, задавши тем самым идею супрематизма современным импульсом. Приоритеты искусства в дизайне Т. Возианова определяют оригинальность его тем, новой стилистики и образности. Образно-тематический подтекст творчества Т. Возианова базируется на интеллектуально-аналитической основе и усиливается креативностью творческой мысли, что есть неотъемлемой составляющей магистрального направления современного дизайна.

Ключевые слова: дизайн, искусство, индустрия моды, тематика, образ, стиль, супрематизм, образно-тематические основы, концептуальное видение, творческое наследие.

Mykhailova Rada, Doctor of Art Criticism, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

Koropenko Marianna, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Theme and image in Teo Vozianov's design activity

The purpose of the article is to consider and analyze the creative work of Teo (Fedor) Vozianov as one of the leading Ukrainian fashion designers through the example of catwalk collections which were presented by him at Ukrainian Fashion Week; to identify the theme, the stylistic and the imagery of his design activity; to trace the features of its formation and evolutionary-transformational movement. **The research methodology** consisted in the application of comprehensive analysis of material (clothing) and non-material (ideological and metaphorical) basis of Teo Vozianov's creative work. **The scientific novelty of the work** lies in re-examination, regularization and systematization of facts of the creative biography of the designer in order to reveal the importance of his creative activity in the development of Ukrainian fashion industry and modern trends in Ukrainian fashion design in general. **Conclusions.** It was concluded that Vozianov's collections demonstrate his individual, well-established and recognizable stylistic and imagery, which represent *Vozianov* brand. T. Vozianov's fashion line is characterized by the imagery which was created beyond the canonical scopes of traditional fashion and beyond the scopes of its norms, which appears in the forms of the 'character-image' system. T. Vozianov's design ideas have a philosophical overtone that affects both the interpretation of images of his collections and the fashion-art direction chosen by him. Interest in the theory and in Kazimir Malevich's creativity brought T. Vozianov's project activity to cutting-edge conceptuality, establishing the ideas of minimalism, geometrism, laconism of the forms which are inherent to all of his

collections and enjoy great popularity in modern Ukrainian and European fashion. T. Vozianov rethought K. Malevich's work not only through the image system but also as his own creative technique, giving modern impetus to the idea of suprematism. Artistic priorities in T. Vozianov's design determine the originality of his themes, modern stylistic and imagery. The image and theme overtone of T. Vozianov's creativity has intellectual and analytical basis and is reinforced by the power of his creative thought, which is an integral part of the main direction of modern design.

Key words: design, art, fashion industry, theme, image, style, suprematism, image and theme basis, conceptual vision, creative work.

Вступ. Пошук творчого конкурентоспроможного потенціалу українського модельного бізнесу, розпочатий у 1997 р. проектом показів прет-а-порте (prêt-à-porter) «Український тиждень моди» (Ukrainian Fashion Week), зробив всесвітньо відомими імена багатьох українських дизайнерів, продемонструвавши їх можливості у різній стилістиці, індивідуальності творчих почерків, винайденні нових форм у проектуванні колекцій [14].

Помітне місце в українському модельному бізнесі у конкурентних творчих змаганнях виборів дизайнер Тео (Федір) Возіанов, перший виступ якого відбувся саме на Українському тижні моди у 1998 р. Він приніс дизайнеру вищі відзнаки у номінаціях «краще шоу» та «кращий дизайнер жіночого одягу» всеукраїнської премії «Best Fashion Awards». Цей успіх закріпила розробка у тому ж 1998 р. власного бренду – марки жіночого дизайнерського одягу, взуття та аксесуарів «voziaon» [5], яка невдовзі була визнана як одна із найкращих в Україні за критеріями новаторства, емоційності, виразності [4]. З 2006 р. дизайнер постійно виступає на світових показах модного одягу в Гонконзі, Мілані (White), Парижі (Tranoi), що є показником стабільного лідерства в українському та європейському фешн-бізнесі. На початку лютого 2017 р. Т. Возіанов вкотре був удостоєний звання «Кращий дизайнер» на церемонії Mercedes-Benz Fashion Prize за колекцію осінь-зима 2017–2018. Показана у галереї «АртПРИЧАЛ», ця робота не лише зацікавила оригінальністю дизайн-ідей, а й завдяки тематичному ряду та образному рішенню примусила громадськість замислитися над серйозними соціальними проблемами.

Попри досить значний розголос щодо подіумних показів Тео Возіанова, його дизайнерська діяльність – творчі ідеї, методи роботи, не є предметом постійного наукового розгляду. Серед публікацій, присвячених творчості дизайнера, більшість складають короткі нариси та інтерв'ю в журналах й інтернет виданнях. Єдиною науковою працею є стаття М. Коропенко, яка стосується історії його звернення до творчості Казимира Малевича [10]. Однак, зважаючи, що це не єдиний напрям діяльності дизайнера, він активно виступає і в інших, спонукає до більш широкого спектру мистецтвознавчого розгляду та потребує більш докладного мистецтвознавчого висвітлення.

Мета даної статті полягає у виокремленні індивідуальної концепції творчості Федора Возіанова з загального творчого простору українського

дизайну одягу, визначенні образно-тематичного напрямку його творчості як культурно-мистецького внеску у розвиток українського дизайну.

Завданням статті є вивчення створюваних Тео Возіановим модних колекцій одягу, напрямів творчої думки дизайнера як виразу його авторського почерку.

За свідченням самого Т. Возіанова, створенням одягу він цікавився з дитинства (10), хоча впродовж досить значного часу вважав своє захоплення лише хобі. Основною професією Т. Возіанова є іноземна філологія, однак потреба художнього самовираження через певні мистецькі форми, виявилася переможною. Близько тридцяти років він остаточно визначився у головному життєвому кредо і розпочав діяльність як дизайнер одягу [10]. Починаючи з 1998 р. стабільний успіх на показах та попит на вироби у одяговому бізнесі як в Україні, так і за кордоном, не лише укріпили впевненість у обраній справі, а й довели правильність такого рішення [3]. Міні колекції, які Т. Возіанов випускав у наступні роки, блискавично знаходили свою споживацьку аудиторію, «оперативна» робота із постійно змінною ситуацією на ринку, мали колосальну важливість. Будучи обов'язковою ланкою у справі становлення та бізнес-зростання, ця практика привела у 2007 р. до першого крупного замовлення. Воно надійшло від канадського замовника Halt Renfrew і відчинило Т. Возіанову двері до західного ринку.

У 2008 р. Т. Возіанов отримав пропозицію, яка стала знаковою та етапною у його творчому житті. Його знайомий, професор кафедри архітектурного проектування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (далі – НАОМА) Д. Антонюк, запропонував розробити колекцію, присвячену творчості Казимира Малевича, яку планувалося показати на відкритті пам'ятника всесвітньо відомому митцеві у Києві.

Для створення колекції Т. Возіанов звернувся до творчості видатного киянина, який став творцем «Чорного квадрата» – однієї з найзнаменитіших авангардних картин ХХ ст., одного із основоположників сучасного мистецтва. Аналізуючи та поступово відбираючи елементи, важливі для створення одягової колекції, Т. Возіанов виділив дві теми – тему часу, у якій спирався на часові, історичні умови як вимір, у якому жив та творив митець, та тему художнього спадку митця, тобто, саму творчість майстра. Відтак, візуалізоване у колекції Возіанова філософське осмислення часу та людського буття у ньому, розглядалося у контексті роздумів Малевича про мистецтво, творчість, способи мислення, ритми життя, висловлені ним понад сто років тому [12, с. 216–217]. Часову тему у колекції розвивали типізовані образи, які ніби відтворювали соціум початку ХХ ст., його типажі та прошарки. Це були сучасники Малевича, які оточували митця, створюючи «живильну» атмосферу його художнього мислення й творчого натхнення [1]. Розроблені Возіановим «вуличні», сільські та «урбаністичні» типажі – «матрос», «солдат», «робітник», «селянин», «льотчик-пілот», «сестра милосердя», «газетяр», «буржуа», «банкір», «панночка» є, по суті, соціальними типами свого часу, позначені архетиповою характерністю, представників суспільства «часів революції». Добре знайомі за

літературними та мистецькими творами, мемуарами, документами, вони були учасниками подій, їх рушійною силою, творцями і жертвами, водночас.

Т. Возіанов збудував модельний ряд колекції на переважанні білого та молочно-білого, в оздобленні – чорного та сірого, що підсилювало враження контрастів світлого і темного, раціональності та ірраціональності, сучасності і давності, перетворених на «пил часу». Обличчя моделей, вкриті білими, напівпрозорими масками, підсилювали ефект давності в дусі трансформації образів картин постсупрематичного періоду творчості Малевича [11]. Окрім історико-соціального аспекту колекції, її емоційним, чуттєвим сенсом стало цілеспрямоване використання певних видів тканин – шифону, шовка, вовни, котрі передавали специфіку асортименту тогочасної «матерії» як символічне відображення багатства й ницості. Характерним штрихом було також її натуральне походження. У такий спосіб дизайнер домігся «наближення» до реалій «часу Малевича»: збереження легкої зім'ятості тканин наче повертало у побут початку ХХ ст. століття, коли за відсутності у складі волокна штучних домішок, одяг був не таким щільним і ідеально напрасованим як з сучасних синтетичних або напівсинтетичних волокон.

Символічним змістом у колекції був наділений образ «дівчини в українському вбранні та супрематичному вінку», який «плакатно» підсумовував головну ідею колекції – творчість самого Казимира Малевича, митця-новатора. Впродовж показу модель дівчини в українському вбранні з супрематичним вінком перетворювалася на сучасну неоавангардну дівчину. У другому дефіле вона виходила у білій, мінімалістичній сукні з оздобленням у вигляді великого, чорного супрематичного хреста – композиційного центру костюма та кульмінаційної вершини всієї колекції. Така трансформація типажів моделей одягу «часів Малевича» у сучасний стиль додавала колекції смислової багатозначності, філософські-світоглядного поглиблення.

У другій частині показу інші моделі також виходили без верхнього одягу й аксесуарів початку минулого століття, і глядачам було представлено ті ж самі образи, але в аспекті сьогодення. Спільним, характерним фактором для моделей обох частин дефіле була наявність оздоблення і аксесуарів у стилі супрематизму.

Колекція, присвячена Казимиру Малевичу, була показана на Українських тижнях моди сезону весна-літо 2010. В інтерв'ю для інтернет видання *Elegant New York*, дизайнер уточнив послідовність згаданого показу: «...колекція складалася з двох частин. Перша частина – ряд історичних архетипів: солдат, матрос, робітник, селянин. Друга – той самий одяг, але злегка трансформований. Деякі аксесуари зчезали і на подіумі виникав сучасний урбаністичний натопв. Колекцію було витримано в білих і молочних кольорах і вона виглядала «припиленою», що давало відчуття духу часу» (Рис. 1) [2].



Рис. 1 Моделі колекції сезону весна-літо 2010

Гучний успіх показу колекції та його розголос не стали для Т. Возіанова остаточним підсумком щодо роботи над темою. Через шість років він повернувся до Малевича, якого представив на новому рівні осмислення, з принципово іншим підходом та засобами його втілення. У колекції «Супрематизм 2.0», представленій у сезоні весна-літо 2016, тема авангарду була розкрита вже не шляхом «історіїзації», а шляхом формотворення, коли акцентом став стиль супрематизм, його філософія, втілена через творчі прийоми, методи, засоби та його реалізація через предметний ряд. Т. Возіанов звернувся до «чистої форми», геометричної «конструкції», «математизувавши» крій, домігшись «опредмечення» форми. Прямим «цитуванням» Малевича виглядав суцільний, глибокий чорний колір тканини, суголосний знаменитому «Чорному квадрату», який графічно-живописно набрав образної всезагальності, хоча присутніми були і додаткові кольори – білий, бежевий, світло-коричневий, темно-червоний.

Головну роль у новій колекції відігравали знакові у творчості Малевича плоскі геометричні фігури – квадрат, хрест, коло. Розташовані вздовж подіумної доріжки на білих планшетах заввишки середнього людського зросту, викладені з тканини розміром 140x140 см, ці «картини-знаки» перед показом виглядали як антураж в стилі творів Малевича. Отож, неочікувано знятий з невидимих цвяшків планшету і одягнутий на дівчину-модель «чорний квадрат» виявився...сукнею – актуальною, конструктивною, логічно змодельованою та відверто авангардною. Слідом за квадратом, таку ж трансформацію продемонстрували і інші «картини» з планшетів. Їхня спрощена конструкція подекуди зводилася до прорізів для рук на геометричній основі, яка, після того як облягала фігуру моделі, закріплювалася за допомогою мало помітних застібок і утворювала стильну мінімалістичну туніку або жилетку [6] Отже, завдяки дизайнерській думці, впізнавані за картинами Малевича геометричні фігури, огортаючи людське тіло, перетворювалися на об'ємний одяг: питома, супрематична картина Малевича, як і бажав художник, «переходила» із духовного світу у матеріальний і ставала предметом щоденного вжитку.

Показ Т. Возіанова продемонстрував супрематизм Малевича у дії. Відтак, публіка взяла участь у високого рівня фешн-перформансі, до цього небаченому в українському модному просторі. Резонанс презентації проекту «Супрематизм 2.0» надалі спонукав Т. Возіанова до створення міні-шоу для тематичного показу трьох основних моделей колекції. Вони неодноразово демонструвалися у різних шоу, в тому числі на міжнародній науковій конференції у жовтні 2016 р. у Києві до сторіччя художника: «Казимир Малевич: київський аспект» в НАОМА. Показ супроводжував лекцію професора Д. Антонюка, у якій доповідач наголосив на впливі творчості К. Малевича на сучасну архітектуру і дизайн (Рис. 2), [9].



Рис. 2 Моделі колекції «Супрематизм 2.0» сезону весна-літо 2016

Актуальність геометричних форм у сучасному дизайні проявила себе як провідна лінія й у наступній колекції Т. Возіанова сезону осінь-зима 2016–2017 «Кругова порука». Попри те, що геометрія залишалася основою творчого стилю, у цій колекції дизайнер вийшов із вже сталого для нього тренду, пов'язаного із темою Малевича. Він перейшов на інший рівень осмислення тематики кола, яке на цей раз мало для нього філософський підтекст «кола життя». Про це свідчать роздуми Т. Возіанова в журналістському інтерв'ю, у якому дещо іронічно дизайнер зазначив: «Циклічність сезонів, групова порука дизайнерів в їх невірності вчорашньому дню, круглі цифри на цінниках і, нарешті, порочне коло консюмеризму – без цієї геометричної фігури мода просто неможлива» [7].

Як й інші творчі задуми Возіанова, дана колекція була представлена у вигляді міні-вистави, у якій розкладені на площині різного розміру кола з тканини на очах у глядачів перетворилися на спідницю, блузу, жилет, капелюх (Рис. 3).



Рис. 3 Модель колекції «Кругова порука» сезону осінь-зима 2016-2017

Варто однак зазначити, що схильність до геометризму, лаконічність форм, стриманість кольорів, які нині визнаються як авторські риси Т. Возіанова, були притаманні і для його ранніх колекцій. Так, у 2010 р. це VOZIANOV FW 2011/2012 – мінімалістична за основною лінією колекція з переважанням чорного, сірого, білого, лососевого, а у наступному році – VOZIANOV F/W 2012–2013 – ще одна, побудована на кольорах чорного, сірого, білого, бежевого, неяскавого жовтого, світлого червоного, рожево-теракотового. Ознакою першої було те, що вона орієнтована на еталон юної моделі, дівчинки-підлітка, якій личить чиста геометрія форми у вигляді трапеції, квадрата, паралелепіпеда, які утримують свою геометричну цілісність у формі сукні, юбки, пальта; друга колекція зорієнтована на більш «дорослу» жінку: вона переважно побудована на силуеті, який називають «пісочний годинник» і має своєрідне вирішення теми через градацію бганок. У 2012–2014 рр. на показах моди були представлені ще дві концептуально близькі одна одній колекції, які демонстрували прості, невимушені, легкі, елегантні моделі у неширокій гамі кольорів. Колекція VOZIANOV. BARBARUS. AW 13/14, яка пропонувала одяг на осінь та зиму, поверталася до чорно-білого та неяскавого червоного, але із більш складними строгими формами. Колекція весна-літо 2013 р. щодо підходу мала інший кут зору – явний ухил у урбаністичну ретроспекцію початку ХХ ст. На показах 2015 р. VOZIANOV.SS16 – біле, чорне, холодний червоний, теракота надали емоційного забарвлення формам пальто та довгого жилету з круглими полами, що надалі у різних варіантах увійшли у ансамблі всіх наступних колекцій дизайнера.

Колекція весна-літо 2017 із двоїстою назвою «Wantit», що можна розуміти, як «Хочу це» (Wantit) або «Розшукується» (Wanted), тяжіє до історії початкового етапу формування держави США, що передають її жіночі образи. Широкополі капелюхи та аплікації у вигляді пістолетів спрямовують тематику проектних типажів колекції до характерних в Америці ковбоїв, шерифів, шукачів пригод, переселенців з Європи, Латинської Америки, Африки [8]. Про це нагадують лаконічні широкі блузи та жакети, овалоподібні силуети, прямі та трапецієподібні брюки, шорти, спідниці, сукні. Панівними кольорами колекції є доволі сталі у Возіанова чорний та білий, однак у даному випадку акцентовані тканинами в клітинку та «ударами» яскравих кольорів, наприклад, джинсово-блакитного взуття. Капелюхи із широкими полями, одягнуті з нахилом вперед донизу, закриваючи обличчя моделей, нівелювали ідентичність особистості, підкреслюючи «безликість» героїв побутової історії Америки (Рис. 4), [13, с.252].

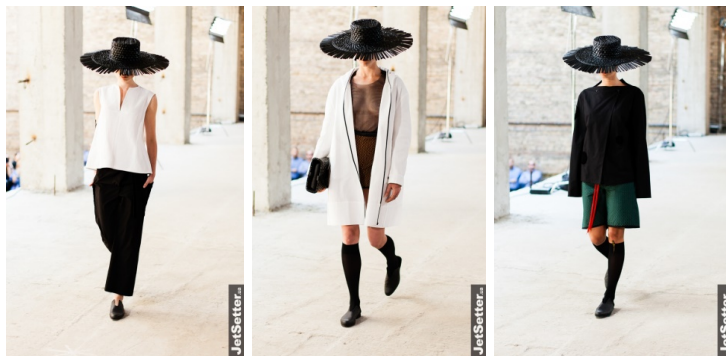


Рис. 4 Моделі колекції «Wantit» сезону весна-літо 2017

Окрім костюмних ансамблів, Т. Возіанов експериментує і з іншими складовими одягу. Так, у колекції 2015 р. він запропонував низку авангардних головних уборів – шапки-«ковпаки», шапки з «вушками», з «ріжками», з «короною». Ця ідея мала подальший розвиток у оригінальних яскравих головних уборах-пуховиках зимової колекції 2017 р., прототипами яких стали хустки та очіпки українського народного вбрання XVIII–XIX ст. Вони контрастували із стриманою, «земляною» гамою одягових ансамблів, яка символізувала зимовий сільський простір, адже колекція, показана у лютому 2017 р., була присвячена гоголевському «Вію», де основна дія відбувається у сільській церкві. Примітою показу стала участь представниці сучасної фешн-індустрії Олександри Кутас із Дніпра, яка є відомою моделлю на візку. Прикута до візку з дитинства, Олександра з 2015 р. залучається до показів моди та інших фешн заходів за кордоном – у Європі та Америці. На показі Т. Возіанова, вона виконала роль слов'янського чудовиська Вія.

Висновки. У колекціях Т. Возіанова присутня відпрацьована ним, індивідуальна, впізнавана стилістика та образність, що існують як бренд *vozianov*. Дизайнер, який не отримав спеціальної освіти, але чутливий до потреб споживацької аудиторії, створює образи, які виникають поза канонами традиційної моди і поза норм, прописаних в підручниках з проектування та моделювання одягу. Йому притаманне розуміння інтересу публіки до незвичних форм костюма та все більшого прагнення споживачів до надсучасного способу самовираження через систему образ-імідж, неможливу без вибору певного одягу. Руйнуючи сталі уявлення про формування образу та іміджу, Т. Возіанов пропонує нові дизайн-ідеї в поєднанні з філософськими концепціями, намагаючись щоразу продемонструвати нову інтерпретацію обраного ним напрямку фешн-творчості. Звернення до теорії та живопису Казимира Малевича, перетворило проектну діяльність Возіанова на новітню, надактуальну концептуальність у виразі творчої думки, підтвердило ідею мінімалізму, геометризму, лаконічності форм в сучасній моді. На тлі звернення багатьох вітчизняних та зарубіжних дизайнерів до спадку Малевича, Т. Возіанов переосмислив його доробок не тільки через систему образів, а й як прийом, керівництво для дії, «супрематизм у розвитку», включно із чіткою

графічною лінійністю, овалоподібними та трапецієподібними силуетами, вишуканими за тоном «живописними» плямами, що стали провідними елементами стилістики Возіанова-дизайнера.

Пошуки нових форм та технологій в сучасному дизайні, відповідно до пріоритетів привертання уваги до дизайнера як митця, виявляють постать Возіанова як винахідника нових тем, а разом з тим, нової стилістики та образності. Його проектування колекцій модного одягу спрямоване на демонстрацію певної авторської концепції, прагнення висловити через моделі одягу своє ставлення до світу, висловити власну думку та почуття. У цьому – принципова позиція дизайнера, яка наближає його творчість до рівня мистецтва і попри завдання суто промислового виробництва, до ексклюзиву та неповторності виробів за межами «ужитковості». У подоланні «механічного» перегляду моделей він віддає перевагу перфомансу, філософській виставі, мистецькому дійству, у яких виявляє себе змістовна частина тем та образів, які він презентує у власних колекціях. Образно-тематичний підтекст творчості Т. Возіанова ґрунтується на інтелектуально-аналітичній основі, що підсилюється креативністю – рисами, невід’ємними від магістральних напрямів сучасного дизайну.

Список використаних джерел

1. Возіанов Федор. Колекція «Малевич» [Електронний ресурс] // VOZIANOV [сайт]. – Київ, 2018 – Режим доступу: <http://vozianov.fashion/>. – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.
2. Возіанов Ф. ДНК стиля [Електронний ресурс] // Online Magazine [сайт]. – Режим доступу: <http://elegantnewyork.com/fedor-vozanov/>. – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.
3. Возіанов Федор [Електронний ресурс] // STYLEINSIDER [сайт]. – Київ, 2016 – Режим доступу: <http://styleinsider.com.ua/2016/03/vozanov/>. – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.
4. Возіанов Федор. История бренда [Електронний ресурс] // Ukraine Couture. Украинский портал о моде, дизайне и создании одежды [сайт]. – Київ, 2016 – Режим доступу: <http://ukraine-couture.com/index.php/modnye-imena/ukrainskie-dizajneri/item/voziyanov-fedor> – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.
5. Дизайнер Федір Возіанов: колекції [Електронний ресурс] // UKRAINIAN FASHION WEEK [сайт]. – Київ, 2016 – Режим доступу: <http://fashionweek.ua/brand/vozanov-51>. – Назва з екрану. – Дата звернення 17.04.2018.
6. Колекція «Супрематизм 2.0» Ф. Возіанов: что носить [Електронний ресурс] // Леди [сайт]. – Режим доступу: <http://lady.tsn.ua/moda/pisk-mody/platyaznaki-i-shapki-s-ushkami-fedor-vozanov-predstavil-svoyu-kollekciyu-531745.html>. – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.
7. Круговая порука. Колекція Vozanov осень-зима 16/17 [Електронний ресурс] // VOGUE. UA [сайт]. – Київ, 2016. – Режим доступу: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/krugovaya-poruka-kollekciya-vozanov-osen-zima-16-17.html>. – Загл. с екрана. – Дата звернення 17.04.2018.

8. Коллекция «Wantit». Показ Vozianov s/s 17 [Електронний ресурс] // Jet Setter. Уа [сайт]. – Київ, 2016. – Режим доступа: <http://jetsetter.ua/stati/sobytie/pokaz-voztianov-ss-2017-18710.html>. – Загл с экрана. – Дата обращения 17.04.2018.
9. Казимир Малевич. Київський аспект. (Сесія 3) (відео) [Електронний ресурс] // YouTube [сайт]. – Київ, 2016– Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ajRusGI1Sqw>. – Загл с экрана. – Дата обращения 17.04.2018.
10. Коропенко М.В. Дизайнер одягу Федір Возіанов: риси творчого шляху / М. В. Коропенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Київ, 2013. – № 4. – С. 40–45
11. Картины Казимира Севериновича Малевича. Галерея. 1929–1931 [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://kazimirmalevich.ru/1929_2/. – Загл. с экрана. – Дата обращения 17.04.2018
12. Малевич К. Черный Квадрат / К Малевич. – Санкт-Петербург: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. – 288 с.
13. Маркаде Жан- Клод. Малевич / Жан-Клод Маркаде – Київ: Родовід, 2013. – 304с.
14. 24 українських дизайнера, одяжку котрых носят за рубежом / Ф. Возіанов [Електронний ресурс] // 24 канал [сайт]. – Київ, 2015. – Режим доступа: https://24tv.ua/ru/24_ukrainskih_dizajnera_odezhdu_kotoryh_nosjat_za_rubezhom_n602376. – Загл с экрана. – Дата обращения 17.04.2018.

References

1. Vozianov, F. (2017). *Collection «Malevich»*, [online] Available at: <<http://voztianov.fashion//> > [Accessed 17.04.2018].
2. Elegant New York, (2016). Vozianov Fedor. “DNA of style”, [online] Available at: <<http://elegantnewyork.com/fedor-voztianov/> > [Accessed 17.04.2018].
3. Styleinsider (2016). Vozianov Fedor [online] Available at: <<http://styleinsider.com.ua/2016/03/voztianov/>> [Accessed 17.04.2018].
4. Ukraine Couture, Vozianov Fedor, [online] Available at: <<http://ukraine-couture.com/index.php/modnye-imena/ukrainskie-dizajneri/item/voztianov-fedor>> [Accessed 17.04.2018].
5. Ukrainian Fashion Week, Designer Fedir Vozianov. *Collections*, [online] Available at: <<http://fashionweek.ua/brand/voztianov-51>> [Accessed 17.04.2018].
6. Lady.tsn.ua (2015). *Collection «Suprematism 2.0» “F. Vozianov: what to wear”* [online] Available at: <<http://lady.tsn.ua/moda/pisk-mody/platyaznaki-i-shapki-s-ushkami-fedor-voztianov-predstavil-svoju-kollekciyu-531745.html>> [Accessed 17.04.2018].
7. Vogue.ua (2016). *Vozianov, “Conspiracy of silence”, collection f/w16/17*, [online] Available at: <<https://vogue.ua/article/fashion/brand/krugovaya-porukakollekciya-voztianov-osen-zima-16-17>> [Accessed 17.04.2018].
8. Jetsetter.ua (2016). *Vozianov, F., Collection «Wantit». s/s 17* [online] Available at: <<http://jetsetter.ua/stati/sobytie/pokaz-voztianov-ss-2017-18710.html>> [Accessed 17.04.2018].

9. YouTube (2016). NAVAA. Conference “Kazymyr Malevych. Kyiv aspect” (Session 3), [online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ajRusGI1Sqw>> [Accessed 17.04.2018].

10. Koropenko, M. (2016). Fashion designer Fedor Voziarov: features of creative ways. *Tradyciji Ta Novaciji u Vyshhyj Arkhitekturno-Khudozhnij Osviti [Traditions and Innovations in Higher Architectural-Artistic Education]*, no.4, pp. 40–45.

11. Paintings by Kazymyr Malevych. *Gallery, 1929–1931*, [online] Available at: <http://kazimirmalevich.ru/1929_2/> [Accessed 17.04.2018].

12. Malevich K. (2013). *Black square*. Publishing group: «Lenizdat», «Komanda A».

13. Markade, Zh.-K. (2013). *Malevych*. Kyiv : Rodovid.

14. Channel 24. (2015). 24 ‘Ukrainian designers whose clothes are worn abroad’, [online] Available at: <https://24tv.ua/ru/24_ukrainskih_dizajnera_odez_hdu_kotoryh_nosjat_za_rubezhom_n602376> [Accessed 17.04.2018].

© Михайлова Р. Д., 2018

© Коропенко М. В., 2018

УДК 7.032:391.5

Міненко Оксана Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства,
Комунальний вищий навчальний заклад
«Хортицька національна навчально-
реабілітаційна академія»,
Запоріжжя, Україна
oksana.ok986@gmail.com

АНТИЧНА ЗАЧІСКА В ІСТОРИКО-ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ МОДИ

Метою статті є визначення особливостей розвитку античної зачіски в історико-художньому контексті розвитку світової моди як важливого елементу вбрання та складової іміджу людини. У статті висвітлюються особливості змін традиційних рис античної зачіски в різних історичних періодах відповідно до вимог часу. **Методи дослідження.** Для досягнення мети було проаналізовано науково-теоретичну, мистецтвознавчу і методичну літературу. А також були використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Досліджується винайдення нових технологічних прийомів у формуванні зачісок та функціонуванні різних стилів, напрямків та смаків у сучасному перукарському мистецтві. **Висновки.** У процесі історичного розвитку традиційні риси античної зачіски як важливого елементу вбрання, складової іміджу людини, зазнали трансформації у відповідності зі

зміною естетичних ідеалів конкретних історичних періодів – від античності до сучасності. Завдяки цьому класичні канони краси волосся, способи його укладання змінюються відповідно до вимог часу, збагачуючись та урізноманітнюючись.

Ключові слова: культура, Античність, зачіска, антична зачіска, мода, еволюція, краса, технологія

Миненко Оксана Анатольевна, кандидат искусствоведения, Коммунальное высшее учебное заведение «Хортицкая национальная учебно-реабилитационная академия», Запорожье, Украина

Античная прическа в историко-художественном контексте эволюции моды

Целью статьи является определение особенностей развития античной прически в историко-художественном контексте развития мировой моды как важного элемента одежды и составляющей имиджа человека. В статье освещаются особенности изменений традиционных характеристик античной прически в различных исторических периодах в соответствии с требованиями времени. **Методы исследования.** Для достижения цели были проанализированы научно-теоретическая, искусствоведческая и методическая литературы. А также были использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Исследуется изобретение новых технологических приемов в формировании причесок и функционировании различных стилей, направлений и вкусов в современном парикмахерском искусстве. **Выводы.** В процессе исторического развития традиционные черты античной прически как важного элемента одежды, составляющей имиджа человека, подверглись трансформации в соответствии с изменением эстетических идеалов конкретных исторических периодов – от античности до современности. Благодаря этому классические каноны красоты волос, способы их укладки изменяются в соответствии с требованиями времени, обогащаясь и видоизменяясь.

Ключевые слова: культура, Античность, прическа, античная прическа, мода, эволюция, красота, технология

Minenko Oksana, PhD in Art Criticism, Municipal Institution of Higher Education «Khortytsia National Educational Rehabilitation Academy», Zaporizhzhia, Ukraine

Ancient hairstyle in the historical and artistic context of the evolution of fashion

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the development of ancient hairstyle in the historical and artistic context of the evolution of world fashion as an important element of clothing and part of the person's image. The article highlights the peculiarities of changes of traditional features of ancient hairstyles through different historical periods in accordance with the requirements of the time. **The research methodology.** To fulfill the research purpose, scientific-

theoretical, art critical and methodical literature was analyzed. The following methods of scientific cognition were also used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical.

The scientific novelty of the work lies in the research into the invention of new techniques in hairdressing and the functioning of different styles, trends and tastes in modern hairstyling. **Conclusions.** In the process of historical development, the traditional features of ancient hairstyle as an important element of clothing constituting the person's image have undergone transformation in accordance with the change of aesthetic ideals of specific historical periods - from antiquity to contemporaneity. Due to this fact, classic canons of beauty of hair and ways of its dressing have been changing in accordance with the requirements of the time, being constantly enriched and modified.

Key words: culture, Antiquity, hairstyle, ancient hairstyle, fashion, evolution, beauty, technology.

Вступ. Прагнення людини прикрасити, вдосконалити свою зовнішність простежується з доби неоліту. Загалом ця риса є біологічно обумовленою, адже в тваринному світі зовнішня привабливість завжди є запорукою успішного пошуку партнера [10, с. 56]. У людському суспільстві ця тенденція набула надзвичайно потужного розвитку й характерна для всіх періодів історії світової цивілізації. Еволюція суспільного ідеалу краси найповніше відбивається в творах образотворчого мистецтва – це найправдивіше свідчення, яке послідовно відтворює естетичні цінності, художній смак та уподобання різних соціальних груп населення, створюючи цілісний образ індивідуальної людини, який є відповідним особливостям історичної доби, передає думки й почуття пересічного члена суспільства. Створення цього образу відбувається різними засобами, проте передусім завдяки зовнішнім ознакам: одягові, макіяжу, прикрасам, зачісці. Остання в силу свого фізичного розташування – на голові, тобто у візуально найбільш вирашному місці – має чи не найважливіше значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема розвитку і трансформації зачіски як феномена суспільно-естетичного порядку розглядалася низкою дослідників. Філософські та культурологічні аспекти зазначеної проблеми в поєднанні з модою на одяг розкривають у своїх працях дослідники сучасної доби – Л. Дихнич, Р. Захаржевська, Н. Камінська, А. Кікоть, Ю. Легенький, М. Мельник, С. Нікуленко, С. Пролєєв, Л. Ткаченко, О. Шевнюк, Ю. Шестопалова та ін. Різним аспектам взаємозв'язку функціонування старовинних елементів перукарського мистецтва в практиці сучасних модних віянь присвятили свої дослідження українські вчені – І. Борщ, Н. Вернигора, О. Костюк, Ю. Легенький, С. Лубянська, О. Одинець, Ю. Шестопалова та ін.

Зокрема, О. Одинець, реалізуючи теоретико-методологічну розвідку специфіки конструювання художнього образу, цікавиться значенням історичних стилів у процесі створення художніх образів людини сучасними майстрами-перукарями [10]. О. Костюк розглядає маску в обрядодіях ініціації в контексті перукарського мистецтва. На таких масках, зазвичай, зображуються чорні волосся, борода, вуса, занурені в глибинах орбіт очі й інші жахаючі риси

вигляду чудовиська [3, с. 265]. У статті демонструються приклади ініціації з супроводженням виконання зачісок у контексті історичних типів певної культури [3]. С. Лубянська в навчальному посібнику дає приклади аналізу певного кольоротипу зовнішності за відповідним коліром волосся й звідси визначає взаємозв'язок макіяжу з певним типом зачіски й моделлю одягу [6]. У дисертаційному дослідженні І. Борщ обґрунтовується необхідність формування навичок комп'ютерного моделювання зачісок для забезпечення їх умілого підбору конкретною людиною з урахуванням особистих рис її зовнішності, характеру, стилю життя, професії, віку тощо. У роботі характеризуються умови ефективного формування комп'ютерних навичок моделювання модних зачісок і відповідного макіяжу [1].

Мета статті. Незважаючи на серйозні, експериментального характеру наукові праці, водночас залишається недостатньо висвітленою роль зачіски як одного із вагомих складових, її пріоритетна функція в формуванні іміджу людини. Тому метою статті стає визначення особливостей розвитку античної зачіски в історико-художньому контексті еволюції моди.

Виклад основного матеріалу. Як впливає із самої назви, зачіска – це певний спосіб упорядкування на голові людини волосся через надання йому певної форми шляхом укладання, вкорочення, подовження, фарбування тощо, а також застосування для цього хімічної обробки або використання відповідних спеціальних предметів. Зачіска виникла як один з найдавніших здобутків духовної й тілесної людської культури. Через неї відчувається історична специфіка певної епохи, відтворюються етнічні риси конкретного індивіда, його соціальний статус у суспільстві, художні смаки та рівень загальної культури, стать та вік тощо.

Зачіски античної доби, зразки яких збереглися до нашого часу, свідчать про цілісність сприйняття давніми майстрами довершеної тілесної форми людини. Антропна естетика давньогрецької доби втілювалася в стереотипах зображення пофарбованих чоловічих (куросів) та жіночих (кор) статуй у відповідності з виробленими канонами. Довге завите волосся в античній грецькій скульптурі свідчить про досить розвинену моду і перукарську техніку. Ці статуї мають типізовані риси обличчя з легкою посмішкою, наділені прямим носом і напівкруглими бровами. Волосся мармурових дівчат античного періоду було золотавим, щоки фарбували в рожевий колір, очі – в синій. У результаті створювалося відчуття свята в поєднанні з простотою, зібраністю й конструктивністю форм та силуетів.

Цінну інформацію про довершену красу античної людини сучасні вчені зустрічають у творі давньоримського поета і філософа Публія Овідія Назона «Наука кохання». Його значущість полягає в тому, що, фіксуючи вже сталі на той час уявлення щодо фізичної краси, він водночас сформулював рекомендації для будь-кого з вільних громадян Риму, а не тільки аристократії того часу, тобто фактично документував у своїх творах тогочасні канони суспільної моди й естетики.

Вимоги до чоловічої краси подаються в творах Овідія у вигляді рекомендацій читачам: «...Намагайся бути охайним... Вистрижене волосся не

повинне стояти щетиною, спотворюючи голову; волосся й борода мають бути підрізані умілою рукою. Нігтям бажано бути короткими та чистими, а з ніздрів не має виглядати волосся» [7, с. 60]. Чоловікам, за зауваженням Овідія, пасує недбала зачіска [7, с. 59], проте вони не мають бути скупими на компліменти щодо своєї «дами серця» («Не скупись розхвалювати зовнішність своєї красуні, її волосся, тонкі пальці й маленьку ніжку» [7, с. 66]). Філософ розкриває античним аристократкам деякі косметичні секрети, які допомагають їм стати привабливими. Найкращого білого кольору шкіри він радив досягати за допомогою натирання крейдою, тоді як рожевих щік – втиранням рум'ян. Брови мають бути поєднані – цікава деталь краси того часу (очевидно, запозичена зі Сходу), штучні родинки – «мушки». Підводка очей широко використовувалася і в Єгипті, достатньо переглянути скульптурні зображення Нефертіті та ін. жіночих моделей, відображених у скульптурі чи малюнках). Для цього римські дами користувалися суриком, який в Римі добували з листя медуниці (воловика) [7, с. 204].

Й. Вінкельману, першому європейському вченому, що науково досліджував історію античного мистецтва й доводив пріоритет грецького мистецтва класики над римським, належить знаменита формула класичної краси, краси світу Фідія – «спокійна велич і шляхетна простота». Це краса аполлонічна, краса, яку сприймає і породжує душа елліна, яка любить і цінує понад усе міру, гармонію, правильну, регулярну форму, рівновагу частин, ясність і простоту, і шляхом мімесису переносить ці естетичні якості з об'єктивного світу космосу в об'єктивний світ мистецтва. Спокій, незворушність, раціональність, трохи холоду – такий дух відчув цей німецький теоретик неокласицизму XVIII ст. у статуях еллінських богів, героїв, атлетів після систематичного знайомства з археологічними скарбами Помпеїв.

З вигляду античних статуй зрозуміло, що в створенні ідеального образу прекрасної людини, незалежно від статі, велика увага приділялася способу укладання волосся. Зазвичай, необрізане волосся укладалося у вигляді вузла або перев'язувалося стрічкою на потилиці. Різні види античних вузлів, надовго увійшовши в історію перукарської культури, й досі залишаються популярними в сучасних модниць. Перевірені часом античні прийоми перукарського мистецтва доводять свою актуальність і незамінність при вирішенні сучасних завдань створення певного образу.

«Вірогідно, – зазначає Й. Вінкельман, – що давньогрецькі митці встановили точні правила щодо різних пропорцій, й для кожного віку та стану були визначені певні розміри довжини, ширини й окружності. Вони були викладені в трактатах стародавніх митців, присвячених симетрії» [2, с. 11–12]. Художники й скульптори прагнули віднайти у співвідношенні частин окремих явищ природи й людського тіла ідеальні математичні закономірності та пропорції, і перенести їх на витвори мистецтва з метою вираження абсолютної краси природи. Одразу згадується поняття калокагатії, під яким стародавні греки розуміли гармонію тілесної та духовної досконалості, яка формується в процесі зміни поколінь у порівнянні з раптовим виявом краси, таланту, моральних чеснот. І незважаючи на те, що антична література не розтлумачила

поняття класичного ідеалу, проте в ній існує поняття калокагатії за своєю суттю є характеристикою класичного ідеалу. Таким чином, на думку О. Лосева, саме в понятті калокагатії міститься концепт античного класичного ідеалу [5, с. 472–473].

Цікаво, що більше за жіночу в античній Греції цінувалася краса чоловіків. Наявність бездоганної зовнішності й досконалого тіла були важливими складовими грецького чоловічого іміджу. Вимоги до зовнішнього вигляду чоловіка в сучасній культурі – статечний вигляд, респектабельність, темні та неяскраві кольори, без косметики й прикрас – суперечать давньогрецьким смакам і уявленням. Так, син богів Зевса й Лето Аполлон (грец. *Apollon* – осяйний) вважався уособленням довершеної чоловічої краси. Грецькими скульпторами він зображувався вродливим, високим та струнким юнаком з довгим золотавим волоссям, який тримає в руках стрілу або ліру, інколи біля його ніг лежить вовк. В елліністичну епоху Аполлона зображували оголеним юнаком з кітарою. Статуї цього давньогрецького божества, виконані Скопасом, Леохаром та Праксителем, збереглися до сьогодні в копіях римських митців.

Водночас жінки високо шанувалися, зокрема, в мікенській культурі. Символічний образ цієї культури – так звана «Парижанка» – фрагмент розпису, знайдений у Кноссі. Перед нами майже сучасна, дуже «нафарбована» модниця з високою зачіскою з завитого розпущеного волосся, одягнена в модну жилетку з глибоким декольте. Ця історично-регіональна мода зазнала бурхливого розквіту жіночої краси в її первозданно чистій пластиці [5].

Жіночі зачіски прикрашалися різними шпильками та гребенями. Вироблені з золота й срібла, з фігурками звірів та людей, різними скульптурними групами на кінцях, такі шпильки були справжніми зразками творів мистецтва. Гребені вирізали з кістки, цінних порід дерев з використанням інкрустації дорогоцінним камінням: сапфірами, рубінами, сердоліками. Майстерне різьблення та карбування було звичним у виготовленні прикрас для зачісок.

Середньовічна культура з її культом мучеництва, запозиченим від християнства, підносила сферу сакрального, дедалі розпредметнюючи тіло моди й будуючи його нематеріальним та ірреальним. Водночас можна помітити, що в Середньовіччі зображення людей рефлектують певні поширені античні риси. Обриси тіла, і чоловічого, і жіночого, не підкреслюються. Одяг, у цілому подібний давньогрецьким тунікам та хітонам, вільно спадає, приховуючи реальні форми – свідчення відсутності самоцінного значення фізичної досконалості. Дискурс людського тіла поступово змінився дискурсом поверхні, що інтерпретувалася як багатшаровий комплекс соціально-космічної інформації.

У жіночих зображеннях голову прикриває накидка, іноді на голову накинута плащ, який у даному випадку виконує функцію капюшона, волосся зібране. У X–XII ст. був розповсюджений звичай носити одяг, що облягав форми тіла, стає модним ходити з довгим розпущеним волоссям або заплітати коси, ефектно перевиті стрічками з парчі, носити віночки. Жінки відрощували довге волосся й носили його розділеним на два пасми, заплетені в коси.

З XIII ст. практикувалися дівочі зачіски, що хвилию спадали на плечі. Заміжні жінки приховували зібране волосся під хусткою або капелюхом.

Середньовічна чоловіча зачіска нагадувала щось схоже між римською модою й старовинним німецьким звичаєм, за яким довге волосся вважалося ознакою знатності. До середини XII ст. чоловіки ретельно голили підборіддя й щоки, часом відрощуючи вуса; волосся ж підстригали коротко. Потім повернулися до варіанту довгого волосся й відпускали бороди, відповідно довгополому вбранню. Проте ця зачіска протрималася недовго: впровадження важкого горщикоподібного шолома спонукало лицарську верству відмовитися від носіння бороди. Вкорочення та спрощення одягу стало адекватним короткій зачісці з вистриженим чубчиком.

Хоча в культурі Ренесансу з повагою ставилися до спадку античної епохи, проте вплив його, на думку провідних вчених, не був особливою рисою культури зазначеного історичного періоду. Якщо антична калокагатія виступала гармонізаційним принципом тілесного й духовного, естетичного та етичного, то естетика Відродження, будучи ціннісною складовою скерованого індивідуалістичного світогляду, віддає перевагу тілесному. Тому ренесансний ідеал можна вважати псевдоморфозом античності (за термінологією О. Шпенглера).

Ренесансна жінка на полотнах художників Доменіко Гірландайо (1449–1494), Якопо Тінторетто (1518–1594) й Тиціана Вечелліо (1489/90? – 1576) вражає красою розкішного волосся. Золотисте, пишне, обвите низками перлин, воно чарує і привертає до себе увагу глядачів. Дивовижно привабливими є, наприклад, жіночі героїні робіт Тиціана: «Венера перед дзеркалом», «Любов земна й любов небесна», «Діана і Каллісто» та ін. Саме золотаве волосся спостерігаємо на портреті Джіневри де Бенчі (1474 р.) пензля Леонардо да Вінчі. Це не означає, що інший колір не зустрічається: джорджонівська «Спляча Венера», як і його ж «Юдіфь», мають чорне волосся. Але перевагу надавали саме золотавим, рудим, червонястим відтінкам завдяки їх ефектності.

Нерідко стрижнем зачіски італійської жінки доби Ренесансу виступали добірно укладені коси або ж кучері, практикувалися подібні до філіграні «сіткі-чіпці» або ж мініатюрні, перевиті стрічками, овальні шапочки (*berretta*), які носили на потилиці. Вельми модною вважали гірлянду – широкий вінок зі сплетених квітів. Модним протягом тієї історичної доби вважали високе відкрите чоло, спеціально збільшене – для цього видаляли частину волосся над лобом та вищипували брови. Такі жіночі образи можна побачити на картинах німецького майстра Лукаса Кранаха Старшого та голландця Яна ван Ейка.

Волосся жінки XVI ст. – у відповідності з баченням монаха валламброзького ордена Аньоло Фиренцуоли у трактаті «Про красу жінок», – мало бути ніжним, пишним, довгим і хвилястим, уподібнюючись кольором золоту або меду, немов гаряче сонячне проміння [5, с. 111–112]. У моді були зачіски античних зразків – високі, хвилясті, пишні, прикрашені стрічками з коштовних тканин й квітами. Завдяки технологічній майстерності перукарів у зачісках використовувалися різних видів завивки волосся, у результаті модниці отримували прекрасні кучері – круглі, стрічкові, трубчасті, спіральні

та ін. або їх поєднання в конкретній зачісці. Антична жінка дозволяла собі прикрасити зачіску «пучком» свого власного волосся або майстерно зробленим шиньйоном, який закріплювала гребінцем, шпильками або сіткою. Не забувала й про чубчик на чолі. Для краси на голові носили діадеми й золоті та срібні обручі, ще й прикрашені пером. Прикрашали себе жінки також фероньєрками – красивим коштовним каменем на чолі, закріпленим шнуром у зачісці.

Що ж до чоловічих зачісок, то Високе Відродження в контексті моди орієнтувало на шляхетне чоловіче обличчя, окресленого широкою бородою й вишуканими бакенбардами. Чоловіча зачіска спрямовувалась у напрямку спокійних обрисів. Борода мала акцентувати увагу на суворому виразі обличчя. Будь-які вимоги щодо довжини волосся варіювали в різних країнах, однак загалом типова чоловіча зачіска була короткою, її форма часто залежала від соціального стану, професії тощо. З плином часу першість у галузі жіночої перукарської моди залишалася за Францією, чоловічої – за Англією.

Добу бароко заслужено називають добою перук. Однак варто зауважити, що перуки використовувалися ще в Давньому Єгипті, в країнах Близького Сходу, у Давній Греції та Римі. Носили їх здебільшого на виголеній голові для захисту від сонця. У косметичних цілях перуки приклеювали до існуючого волосся воском тощо. Із занепадом Західної Римської імперії перуки в Європі перестали носити і їх використання відновилося вже у XVI ст., передусім у косметичних цілях. Завдяки французьким королям Луї XIII і особливо XVI, які передчасно почали лисіти і бажали приховати цей недолік, перуки знову стали шалено популярними як серед чоловіків, так і серед жінок – власне, жінки носили не перуки, а куафюри – невеликі головні убори з волосся для надання обсягу для власного волосся [7, с. 380]. Чоловічі перуки робили з косичками й підпудрювали сумішшю з тонкоподрібненого крохмалю і натуральних ароматизаторів у вигляді помаранчевого цвіту або лаванди [11].

Перуки носили солдати й офіцери європейських армій. Утім, після того як британський уряд запровадив досить високий податок на пудру для перук, її використання почало стрімко занепадати, а разом з цим і поширення перук поступово зійшло майже нанівець.

Хоча й досі перуки традиційно одягають працівники судової системи низки країн Британської Співдружності під час судових засідань, а також члени деяких військових формувань під час урочистих церемоній. У наш час перуки в повсякденному житті використовують прибічники деяких ортодоксальних релігій, деякі зірки поп-культури (Дайяна Росс, Тіна Тернер, Леді Гага), пацієнти після променевої терапії та ін.

У XIX–XX ст. набули поширення так звані постиші (з франц. *Postiche* перекл. як штучний, накладний) – жіночі штучні кучері, що прикріплювалися до власного волосся. Оскільки довжина жіночого волосся в добу емансипації почала стрімко зменшуватися, ці невеликі пристосування давали можливість урізноманітнити зачіску. З середини XX ст. такі аксесуари (а також цілі перуки) почали робити з акрилового волокна, що знизило їх собівартість.

Естетика доби модерну розробляла тип «природної людини», активної, гнучкої, емоційної. Найвідомішим для того часу модним перукарем, який

успадковував імпульси культуротворчості, реагуючи на античні та на східні впливи, був Поль Пуаре. П. Пуаре звільнив жінок від шкідливих для здоров'я тугих корсетних пристосувань і маніпуляцій з пишними зачісками. Він бажав, щоб жінки відчували та любили своє тіло.

Початок ХХ ст. знівелював жіноче волосся як елемент людської краси. Коротке волосся й маленькі капелюшки, які щільно облягають голову, відтінюють красу шиї, на яку майже не звертали увагу з часів Нефертіті. Ретельно окреслюється морфологія обличчя: ліплення черепа та вилиць. Жіноча врода інтерпретується тяжінням до унісексу.

Ретушування краси жіночого волосся не вплинуло на ацент очей, як у добу Середньовіччя, коли приховувалися принади оголеного жіночого волосся. Жіноча зачіска подається короткою й позбавленою колишньої пишності. Стиль жіночої зачіски середини ХХ ст. характеризується чіткими пропорціями, природними лініями. Волосся розділено прямим проділом, причесане щіткою й звисає кучерами з двох сторін обличчя.

Мода на зачіски в 1990-ті рр. поєднала класику та сучасність. Завдяки використанню як класичних технологій, так і новітніх, впроваджується об'єднання чоловічих та жіночих прийомів для обробки волосся. У результаті модниці та модники мають легкі, колоритні зачіски, які виглядають і романтично, і стильно [10, с. 171].

У даний час у контексті історії зачіски варто визначити як еkleктичний і демократичний. У нашу добу використовують найрізноманітніші стилі зачісок. Набули неабиякої популярності етномотиви на зразок дрібних африканських косичок (дредів) або однієї суцільної коси, що обрамляє голову. Тобто, започаткована в добу античності антропоморфна інтерпретація зачіски набула в наш час урізноманітнення. У цьому контексті правомірно кваліфікувати наявність найрізноманітніших форм з прямими, кривими та ламаними лініями, закінченою або незавершеною композицією тощо.

Наукова новизна. Досліджується винайдення нових технологічних прийомів у формуванні зачісок та функціонуванні різних стилів, напрямків та смаків у сучасному перукарському мистецтві.

Висновки. Отже, протягом історичного розвитку традиційні риси античної зачіски як важливого елементу вбрання, складової іміджу людини, зазнали трансформації у відповідності зі зміною естетичних ідеалів конкретних історичних періодів – від античності до сучасності. Завдяки цьому класичні канони краси волосся, способи його укладання змінюються відповідно до вимог часу, збагачуючись та урізноманітнюючись. У зв'язку з відкриттям нових технологічних прийомів в обробленні волосся та конструюванні зачісок, у поєднанні з повною свободою стилів, напрямків та смаків основою оформлення зачісок є різні їх форми з різною довжиною волосся та різноваріантним колоруванням. Перукарська мода на сучасному її розвитку орієнтується на досягнення блиску та оновлення структури здорового волосся.

Список використаних джерел

1. Борщ І. П. Формування умінь комп'ютерного моделювання у майбутніх фахівців-дизайнерів зачіски та макіяжу : дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец.: 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / І. П. Борщ ; Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012. – 297с.
2. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – Ленинград : ОГИЗ, 1933. – 432 с.
3. Костюк О. П. Маска в обрядах инициации и ее актуализация в современном обществе / О. П. Костюк // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2014. – Т. 27(66). – № 1/2. – С. 263–270.
4. Легенький Ю. Г. Система моды: культурология, этика, дизайн / Ю. Г. Легенький, Л. П.Ткаченко. – Киев : ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
5. Лосев А. История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. / А. Лосев. – Москва : Искусство, 1988. – 414 с.
6. Лубянська С. П. Кольоровий тип зовнішності і індивідуальне моделювання зачіски / С. П. Лубянська. – Київ : КАПМ, 2016. – 27 с.
7. Овидий. Наука любить / Овидий. – Москва : Вернисаж, 1992. – 220 с.
8. Словник української мови. В 11 т. Т. 4. / АН УРСР, Ін-т мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наукова думка, 1970–1980. – С. 380.
9. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд. – Москва : Наука-ПРЕСС, 1989. – 84 с.
10. Odynets H. A. The role of historical styles to create artistic and functional image professionals in hairdressing and makeup / H. A. Odynets // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. – 2013. – 1(7). – issue 14. – pp. 169–173.
11. The Art and Craft of Hairdressing / Gilbert A. & N. E. B. Wolters (eds). – The New Era Publishing Company, Ltd. London, 1964. – 661 p.

References

1. Bilodida, I. ed. (1970–1980). *Ukrainian language dictionary*. In 11 vols. Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka.
2. Borshch, I. (2012). *Formation of computer modeling skills in future hair stylists and makeup artists*. D.Ed. Borys Grinchenko Kyiv University.
3. Vinkelman, I. (1933). *The history of ancient art. Short essays*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo izobrazitelnykh iskusstv.
4. Kostiuk, O. (2014). Mask in initiation ceremonies and its actualization in modern society. *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seriya: Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya* [Scientific notes of Tavrida National Vernadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political science. Sociology], vol. 27(66), no. 1/2, pp. 263–270.
5. Lehenkyi, Yu. (1998). *Fashion system: culturology, aesthetics, design*. Kyiv: State Academy of Light Industry of Ukraine.

6. Losev, A. (1988). *The history of ancient aesthetics. The past centuries.* Book 1. Moscow: Iskusstvo.
7. Lubianska, S. (2016). *The color type of appearance and individual hairstyle design.* Kyiv: KAMP.
8. Publius Ovidius Naso. (1992). *The science of love.* Moscow: Vernisazh.
9. Freud, S. (1989). *Essays on the psychology of sexuality.* Moscow: Nauka-PRESS.
10. Odynets, H. (2013). The role of historical styles to create artistic and functional image professionals in hairdressing and makeup. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology.* 1(7), issue 14. pp. 169–173.
11. *The Art and Craft of Hairdressing* / ed. N.E.B. Wolters // The New Era Publishing Company, Ltd. London, 1963. – 661 p.

© Міненко О. А., 2018

УДК 792.024.3:391

Момчилова Аеліна Гюнєрівна
<https://orcid.org/0000-0002-6319-483X>
аспірантка,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна
aelina.momchilova@gmail.com

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРИМУ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

Мета роботи – прослідкувати трансформацію змістовного наповнення слова «грим» у різних літературних джерелах та мистецьких практиках. Розглянути наукову літературу з дослідження гриму в різних галузях знань й виявити не розкриті питання, що впливають на формування культури гриму в ХХІ ст. **Методи дослідження.** Основою даного дослідження є джерела, в яких було проаналізовано процес формування поняття «грим». Відповідно до цього проведено аналіз змін поняттям «грим» у контексті соціально-культурних процесів, виявлено та висвітлено джерельну базу та науково-методологічні підходи до розв'язання проблеми. **Наукова новизна.** У дослідженні було виявлено, що різні періоди розвитку поняття «грим» мали свої характеристики та сфери використання. У статті вперше поняття «грим» розглядається в контексті вимог модних інновацій ХХІ ст. Подано аналіз наукової літератури, в якій подається мистецтвознавчий аналіз зазначеної проблеми в контексті принципів та технік оздоблення тіла людини в різних видах мистецтв. **Висновки.** Проаналізувавши численні праці науковців у сфері мистецтва, філософії, Fashion-індустрії, ми виявили, що значна кількість робіт демонструє

велику зацікавленість авторів у принципах, техніках оздоблення тіла людини, проявляється інтерес до роботи художника-гримера в різних видах мистецтв та креативних індустрій. Проте, дані напрацювання не стосуються питань гриму як образотворення, яке існує в межах модних інновацій ХХІ ст. Відсутній мистецтвознавчий, системний, комплексний аналіз художньо-образних трансформацій гриму в моді.

Ключові слова: грим, мода, макіяж, татуаж, художньо-образні трансформації.

Момчилова Аэлина Гюнэровна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Научно-теоретические основы исследования грима в художественных практиках

Цель работы – проследить трансформацию содержательного наполнения слова «грим» в различных литературных источниках и художественных практиках. Рассмотреть научную литературу по исследованию грима в различных областях знаний и выявить не раскрыты вопросы, влияющие на формирование культуры грима в ХХІ век. **Методология.** Основой данного исследования стали источники, в которых был проанализирован процесс формирования понятия «грим». В соответствии с этим проведен анализ изменений понятием «грим» в контексте социально-культурных процессов, обнаружено и освещено научную базу и научно-методологические подходы к решению проблемы. **Научная новизна.** В исследовании было обнаружено, что различные периоды развития понятия «грим» имели свои характеристики и сферы использования. В статье впервые понятие «грим» рассматривается в контексте требований модных инноваций ХХІ века. Представлен анализ научной литературы, в которой подается искусствоведческий анализ данной проблемы в контексте принципов и техник отделки тела человека в различных видах искусств. **Выводы.** Проанализировав многочисленные труды ученых в области искусства, философии, Fashion-индустрии, мы обнаружили, что значительное количество работ демонстрирует глубокую заинтересованность авторов в принципах, техниках украшения тела человека, проявляется интерес к работе художника гримера в различных видах искусства и креативных индустрий. Однако данные наработки не затрагивают вопросы грима как образотворяющего понятия, которое существует в рамках модных инноваций ХХІ века. Отсутствует искусствоведческий системный, комплексный анализ художественно-образных трансформаций грима в моде. Все указанное и составляет перспективность дальнейших исследований.

Ключевые слова: грим, мода, макіяж, татуаж, художественно-образные трансформации.

Momchylova Aelina, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Scientific and theoretical principles of makeup research in art practices

The purpose of the article is to retrace the process of transformation of the meaning of the word “makeup” in various literary sources and artistic practices; to analyze the scientific literature on makeup research in various fields of knowledge and identify unrevealed issues that affect the formation of makeup culture in the 21st century. **The research methodology** was based on the sources analyzing the process of formation of the concept of makeup. Within this framework, the article provides the analysis of changes in the concept of makeup in the context of socio-cultural processes, revealing and highlighting the source base and scientific-methodological approaches to solving the problem. **The scientific novelty of the work.** The study revealed that the different periods of development of the concept of makeup had characteristic features and scopes of use. For the first time, the concept of makeup is studied in the context of the requirements of fashion innovations of the 21st century. The article provides the analysis of scientific literature considering the stated problem in the context of the principles and techniques of decorating the human body in various types of art. **Conclusions.** The analysis of numerous scientific works in the fields of art, philosophy and fashion industry showed that a significant number of works demonstrate the profound interest of authors in the principles and techniques of decorating the human body; an increased focus on the work of the makeup artist in various arts and creative industries is also observed. Nevertheless, these findings do not address the issue of makeup as a form of visual art which exists within the framework of fashion innovations of the 21st century. There has been no art critical, systemic and complex analysis of the artistic-figurative transformations in makeup in the field of fashion.

Key words: stage makeup, fashion, makeup, permanent makeup, artistic-figurative transformations.

Вступ. Майстерність оздоблення людського тіла, його прикрашення відповідно до модних інновацій, набуває нині особливого значення та особливого контексту. Сьогодні особливо помітними є способи візуальних трансформацій зовнішнього вигляду обличчя, що здійснюються за допомогою сучасних технологій та технік гримування, декорування, макіяжу. Швидкий розвиток інформаційних технологій, соціальних мереж, економіки та індустрії моди впливають на швидкоплинність модного образотворення, де одним з чинників виступає художнє прикрашення, моделювання художнього образу обличчя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що значна кількість авторів зосереджують свою увагу переважно на технічних та образотворчих принципах створення макіяжу та накладення гриму акторам кіно індустрії, театру, балету. Це, передусім, роботи: Р. Рагула «Грим» (1935), К.С. Станіславський «Мое життя в мистецтві» (1953), Т.Шухмина (1956), С. Школьников «Грим», Лі Бейган «Грим для театру, кіно і телебачення», І.Сиромятнікова «Мистецтво гриму і макіяжу», Tom Savini «Grande Illusions: A Learn-By-Example Guide to the Art and Technique of Special Make-Up Effects», Herman Buchman «Film and Television Makeup». Vincent Kehoe «The Technique of the

Professional Make-up Artist – Ultra-Style», Gretchen Davis, Mindy Hall «The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, Photography, and Theatre» та ін. Так, авторка Еліза Гарнака в роботі «Стильний татуаж, пірсинг, боді-арт» розглядає принципи створення оздоблення тіла різними засобами й техніками декорування. Існує значна кількість робіт, в яких розглянуто принципи декорування тіла за допомогою татуювання, шрамування та ін. технік, серед яких дослідження А. Н. Мещерякова «Татуювання: Хризантеми, дракони і молитви» (2003), Е. А. Бобринської «Футуристичний «грим»» (2005), Г.А. Гальперіної «Мова татуювання» (2003) та ін. У результаті аналізу спеціальної літератури виявлено, що значна кількість робіт демонструє велику зацікавленість авторів у принципах, техніках оздоблення тіла людини, акцентується увага на особливостях роботи художника-гримера в різних видах мистецтв.

Проте, дані напрацювання не стосуються питань гриму як наукового предмету. Тому особливої актуальності набуває розуміння гриму в контексті трансформації та змістовному наповненні гриму з урахуванням реалій сучасної культури.

Метою роботи є прослідкувати трансформацію змістовного наповнення слова «грим» в різних літературних джерелах та мистецьких практиках. Розглянути наукову літературу з дослідження гриму в різних галузях знань й виявити не розкриті питання, що впливають на формування культури гриму в ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Досліджуючи проблему формування поняття «грим» та його художньо-образні трансформації в різних сферах суспільства та мистецтва, було проаналізовано наукову літературу, що склали праці мислителів різних епох. У контексті нашого дослідження варто звернутися до визначення самого розуміння поняття «грим». Так, наприклад, у науковій літературі це поняття має наступне визначення: грим (фр. Grime, дослівно – кумедний стариган, від староіталійської Grimo – зморшкуватий) – мистецтво зміни зовнішності актора, переважно його обличчя, за допомогою гримувальних фарб, пластичних і волосяних накладок, перуки, зачіски та ін. (Так, наприклад, характер гриму в театрі залежить від художніх особливостей п'єси, задуму актора, режисерської концепції й стилю оформлення вистави. Також гримом називають фарби, що використовуються для гриму.

Історія гриму сягає в глибину віків до періоду обрядів. Тоді він мав релігійний характер і призначався для зовнішнього перетворення учасників обряду. Спочатку грим був вельми умовний за малюнком і фарбами, і ніякого прагнення підкреслити конкретні типові риси характеру не було.

Давньогрецький театр не знав і не вимагав гриму, театральна вистава проходили на відкритих терасах за участі величезної кількості глядачів. Виступаючи перед такою широкою аудиторією, актор ставав на котурни і одягав гіпсову або дерев'яну маску з розтрубом у вигляді рота. Маски були величезних розмірів і розрізнялися за забарвленням, формою зачіски, виразу обличчя, в залежності від того, що було переважною рисою характеру

персонажа: гнів, страх, злість, підступність та ін. Однак при всій своїй різноманітності маски чітко поділялися на комічні та трагічні.

Народні актори Середньовіччя (скоморохи, жонглери та ін.). Розфарбовували обличчя сажею, фарбувальним соком рослин. Примітивно-реалістичним гримом користувалися учасники середньовічних містерій, мораліте (XV–XVI ст).

Традиційний грим деяких форм китайського, індійського, японського та ін. театрів Сходу, виникнення яких пов'язане з найдавнішими військовими ритуальними обрядами, частково зберігся в цих театрах до теперішнього часу.

Хоч і нанесення фарб на обличчя практикувалося дуже давно, однак театральний грим з'явився на сцені тільки на поч. XVIII ст. Ідеалізований, узагальнений грим був створений театром класицизму. У 2-й пол. XVIII ст. були спроби надати гриму характерності й індивідуальності. Однак тільки розвиток реалізму в театрі створив основу для розквіту мистецтва гриму.

П'єси Н. В. Гоголя, А. Н. Островського та ін. вимагали від актора уміння створити грим-портрет, що узагальнював би індивідуальні та соціальні риси образу. Майстрами гриму були російські драматичні актори В. В. Самойлов, А. П. Ленський, В. Н. Давидов, оперні артисти Ф. І. Шаляпін, І. В. Єршов та ін. (Раугул, 1939).

Варто зазначити, що жирові фарби, які з'явилися в 70-х рр. XIX ст. спричинили революції в гримувальному мистецтві.

У практиці Московського Художнього театру, мистецтво гриму було одним з важливих компонентів режисерського задуму спектаклю. З цього часу з'являється нова посада художника-гримера, творчого помічника режисера і художника. Великий внесок у розвиток мистецтва гриму в радянському театрі зробили гримери-художники М. Г. Фалеев, Н. М. Сорокін, П. Б. Лівшиць, І. В. Дорофеев та ін. Розробкою теоретичних основ мистецтва гриму в СРСР займався художник-гример Р. Д. Раугул (Раугул, 1939).

Однак, варто зазначити, що в сучасних наукових розробках та дослідженнях індустрії моди, поняття «грим» розглядають паралельно з поняттями «макіяж» та «косметика». Зазначимо, що грим і косметика – це дві абсолютно різні речі. Але чим конкретно вони відрізняються? Що і для яких випадків застосовувати?

У сучасній науковій літературі зазначено, що якщо вміло накладений макіяж приховує недоліки й підкреслює прекрасні риси, то грим здатний повністю «перемалювати» обличчя. За допомогою гриму людина може відчути себе японською гейшею, героїнею популярного фільму або коміксу, підкреслити вікові та гендерні особливості.

У звичайному житті грим, на відміну від макіяжу, звичайно, не застосовується. Його застосовують актори, музиканти та ін. артисти для своєї творчої діяльності. Іноді гримуються й для особливих подій – наприклад, грим особливо популярний для святкування Хеллоуїна.

Грим буває простим (щось на кшталт макіяжу) і складним, коли повністю змінюється обличчя. Якщо на шкірі раптом з'являються зморшки, рубці від ран, шрами – це ознаки складного гриму (Ленский, 1950).

Окремою групою в фаховій літературі виділяється мальовничий грим. У цьому випадку грим повністю накладається фарбами. Обличчя людини постає у вигляді полотна для живописця – звідси і назва. Особлива техніка накладення фарб може навіть створити ефект об'єму. Для правильної роботи з мальовничим гримом необхідно не тільки добре працювати з матеріалом, але і добре знати особливості анатомії обличчя.

Особлива увага в науковій та методичній літературі приділяється об'ємному гриму. У випадку об'ємного гриму, як зазначають дослідники (Ленский, 1950), використовуються додаткові матеріали: пап'є-маше, шматочки вати, наклейки, підтяжки, пластичні деталі, аплікації, наклейки, а також різні перукарські речі (перуки, накладні вуса та бороди). Об'ємний грим може повністю змінити людину. Якщо для ролі акторові необхідно перетворитися, скажімо, на Чудовисько з казки «Красуня і Чудовисько», то в хід йде саме об'ємний грим. Об'ємний грим ще називається скульптурним, а гример виступає в ролі не живописця, але скульптора, який заново «ліпить» обличчя актора. Це вимагає багато часу й сил, а також величезного професіоналізму. Іншою складовою цього процесу дослідники виділяють грим для кіно. Кіногрим має свої особливості. Якщо в театральному можлива певна грубість виконання гриму – адже глядачі віддалені від акторів, – то в гримі для кіно потрібна клопітка робота. Необхідно враховувати все: і особливості світла, і великі плани. Грим повинен бути ідеальним як при далекому розгляді, так і при близькому. А вже досвідчена публіка XXI ст. і зовсім вимагає ідеальної роботи. Тому навчання гримерів для кіно відрізняється від театральних.

Сучасна дослідниця Габрієла Хернандес у своїй праці «Classic Beauty. The history of Make-up» (Краски. История макияжа) (Gabriela Hernandez, 2011) подає ґрунтовний аналіз розвитку гриму та макіяжу від давнини до сучасності. Авторка зазначає, що грим та сучасний макіяж має ще й формотворчу функцію, адже можна скоригувати форму та риси обличчя за допомогою макіяжу. Подаючи історію макіяжу дослідниця констатує, що прагнення людини прикрашати себе з'явилося, мабуть, раніше за прагнення одягатися. Стародавні племена сприймали малюнки на обличчі як природну необхідність. За допомогою цих знаків вони висловлювали гнів, радість, горе, навіть своє суспільне становище (Gabriela Hernandez, 2011).

У навчальній літературі М. Л. Пелагейченко, О. В. Філенко (Пелагейченко, Філоненко, 2018) подають своє бачення цього явища. Автори дають таке визначення: макіяж – нанесення на шкірні покриви обличчя декоративних косметичних засобів для створення певного образу або маскування вад. Косметика (від грецького *kosmetike* — мистецтво прикрашати) – догляд за обличчям і тілом з гігієнічною метою та для надання більшої привабливості, свіжості; засоби для додання свіжості та краси обличчя й тіла (Пелагейченко, Філоненко, 2018).

Історія макіяжу та гриму пов'язана з ритуальними й військовими обрядами, розвитком театру. У різні історичні періоди грим був то у вигляді декоративної косметики, то в формі масок.

У печерах Льодовикового періоду археологи знайшли палички для фарбування очей і брів, стержні для татуювання. Під час святкувань, релігійних ритуальних церемоній і обрядів, військових походів первісні люди фарбували тіло й обличчя примітивними барвниками: кольоровою глиною та крейдою, деревним вугіллям, соком трав і листя. Розмальовування (татуювання) обличчя й сьогодні використовують в окремих племенах Африки й Америки.

Однак, як зазначають автори (Пелагейченко, Філоненко, 2018), колискою косметики вважають Стародавній Єгипет. Саме там уже 4 тис. р. тому було винайдено все, що й донині потрібне для підтримання краси обличчя й тіла і для виготовлення різних косметичних засобів. Під час розкопок храму давньоєгипетської цариці Хат-шепсут (XVI ст. до н. е.) був виявлений цілий «косметичний кабінет». Знайдений в гробниці бюст цариці Нефертіті, виготовлений понад 3500 років тому, доніс до нас уявлення про тогочасний макіяж: обличчя ретельно загримоване, брови скориговані й подовжені, губи підкреслені. Єгиптяни мистецтву косметології надали досконалості. Учені відновили близько 200 стародавніх рецептів на основі залишків з розкопок «фабрики» косметичних засобів єгипетської цариці Клеопатри, яка, до речі, навіть написала книгу з косметики – «Про ліки для обличчя» (Пелагейченко, Філоненко, 2018).

Високого рівня косметика досягла й у народів Близького, Середнього й Далекого Сходу. Відтінки шкіри обличчя східних жінок були м'якими, макіяж – вишуканим. Відчувався високий смак і повна гармонія із зачіскою, прикрасами, вбранням.

У Римській імперії широко використовували бальзам, грим, пудру, пахощі. Косметичні засоби в Італії виготовляли вже в I–IX ст., а також ввозили з усіх кінців світу (Пелагейченко, Філоненко, 2018).

У Давній Україні-Русі користувалися фарбами «з городу»: для рум'ян брали скибочку буряка, для губ – плоди малини або вишні, для брів і очей – шматочки вуглини і наліт сажі. У користуванні цими простими засобами наші модниці досягали неабиякої майстерності.

Протягом часу на розвиток косметичного мистецтва впливали клімат, традиції, соціальне становище, індивідуальні особливості, мода, релігія. Воно змінювало свої форми, пристосовувалося до суспільства, але ніколи не припиняло розвиватися й удосконалюватися.

Сьогодні косметологія як наука про косметичні методи і засоби займається розробкою гігієнічних заходів, спрямованих на збереження краси шкіри, волосся й тіла. Вона вивчає та розробляє способи усунення недоліків шкіри, широко використовуючи досягнення фізіології, гігієни, біохімії, фармакології, хірургії та фізіотерапії.

Косметика (косметологія) поділяється на дві групи: 1) лікарська: гігієнічна (профілактична), лікувальна, хірургічна; 2) декоративна.

Далі автор (Пелагейченко, Філоненко, 2018) подає класифікацію видів макіяжу, зазначаючи, що існує чимало видів макіяжу, призначених для різних випадків:

- експрес-макіяж (нашвидкуруч);
- денний, або природний (чиста шкіра, світлі тіні та помада);
- вечірній (з акцентом на очі або губи);
- діловий, або консервативний (чіткі лінії);
- святковий (урочистий та екстравагантний, з використанням контрастних кольорів);
- весільний (ніжний і вишуканий);
- подіймий (виразний та артистичний) (Пелагейченко, Філоненко, 2018).

У доборі певного виду й нанесенні макіяжу необхідно враховувати місце перебування, урочистість ситуації, освітлення, одяг і зачіску.

У книзі «Омолоджувальний макіяж» легендарний стиліст-візажист Лінда Мейсон (Мейсон, 2014) розглядає грим як складову ланцюжка: грим – макіяж, дає майстер-клас з макіяжу. Рекомендації як доглядати за шкірою і підготувати її для того, щоб створити свіже й красиве «полотно» для майбутнього образу; як вдало використовувати колір у макіяжі очей, щік і губ. Лінда Мейсон пропонує понад 40 оригінальних образів, розділених на три категорії: ніжні, гламурні й фантазійні. Їх представляють різні жінки, зокрема супермоделі й знаменитості – Брук Шилдс, Джоан Джетт, Кім Алексіс, Поліна Поріжкова. Кожен образ детально ілюстрований.

Наукова новизна. У дослідженні було виявлено, що різні періоди розвитку поняття «грим» мали свої характеристики та сфери використання. У статті вперше поняття «грим» розглядається в контексті вимог модних інновацій XXI ст. Подано аналіз наукової літератури, в якій подається мистецтвознавчий аналіз зазначеної проблеми в контексті принципів та технік оздоблення тіла людини в різних видах мистецтв.

Висновки. Проаналізувавши праці науковців у сфері мистецтва, філософії, Fashion-індустрії, ми виявили, що значна кількість робіт демонструє велику зацікавленість авторів у принципах, техніках оздоблення тіла людини, проявляється інтерес до роботи художника-гримера в різних видах мистецтв та креативних індустрій. У дослідженні прослідковано, що різні історичні періоди розвитку людини й культури, поняття «грим» мало свої характеристики та сфери використання. Так, XXI с. в різних мистецьких, дизайнерських практиках людина набуває статусу арт-об'єкту, за допомогою якого автор, майстер-гример звертається до соціуму. Художник-гример апелює до образотворчих засобів, як інструменту прояву творчого потенціалу, шляхом оздоблення тіла й обличчя людини засобами художньої виразності.

Визначено, що значна кількість робіт не стосується питань гриму як образотворення, яке існує в межах модних інновацій XXI ст. Відсутній

мистецтвознавчий системний, комплексний аналіз художньо-образних трансформацій гриму в моді.

Перспективи дослідження. Висвітлені в статті положення не претендують на вичерпаний і всебічний розгляд проблеми і вимагають більшої дослідницької уваги. Перспективи досліджень полягають у з'ясуванні особливостей існування гриму в контексті модного образотворення.

Список використаних джерел

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – Санкт-Петербург: МИФРИЛ, 1994. – 428 с.
2. Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки / А. П. Ленский. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 380 с.
3. Лившиц П. Б. Сценический грим / П. Б. Лившиц. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1939. – 106 с.
4. Мейсон Л. Омолаживающий макияж. Подробное руководство для женщин от 40 и старше / Л. Мейсон – Москва : Эксмо, 2014. – 175 с.
5. Мельник М. Т. Стиль: поняття та специфіка прояву в моді / М. Т. Мельник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vuzlib.com/content/view/1560/62/>. – Дата звернення – 19.04.2018 р.
6. Пелагейченко М. Л., Філенко О. В. З історії макіяжу. Макіяж як корекція форми та рис обличчя / М. Л. Пелагейченко, О. В. Філенко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mozok.click/1876-z-storyi-makuzhu-makuzh-yak-koreksya-formi-ta-ris-oblichchya.html>. – Дата звернення – 17.02.2018 р.
7. Раугул Р. Д. Грим / Р. Д. Раугул. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1947. – 248 с.
8. Словник української мови. В 11 т. Т. 9. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наукова думка, 1970–1980. – 917 с.
9. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. – Москва : Вагриус, 2000. – 443.
10. Элдридж Л. Краски. История макияжа / Л. Элдридж – Москва : ОДРИ, 2015 – 240 с.
11. Hernandez G. *Classic Beauty: The History of Make-Up* / G. Hernandez. – Atglen, PA Schiffer Publ. Ltd. 2011.

References

1. Bilodid, I. ed. (1970–1980). *Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols. Vol. 9*. Kyiv: Naukova Dumka.
2. Eldridzh, L. (2015). *Paints. The history of makeup*. Moscow: ODRI.
3. Lensky, A. (2002). *Articles. Letters. Notes*. Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury.
4. Hernandez, G. (2011). *Classic Beauty: The History of Makeup*, Atglen, PA Schiffer Publ. Ltd.

5. Livshits, P. (1939). *Stage makeup*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo.
 6. Meyson, L. (2014). *Makeup for Ageless Beauty: More than 40 Colorful, Creative Looks for Women at 40 and Over*. Moscow: Eksmo.
 7. Melnik, M. 'Style: concept and specificity of manifestation in fashion', [online] Available at: <http://vuzlib.com/content/view/1560/62/>. [Accessed 19 April 2018].
 8. Pelageychenko, M., Filenko, O. *From the history of makeup. Makeup as a method of correction of face shape and features*, [online] Available at: <https://mozok.click/1876-z-storyi-makyazhu-makyazh-yak-korekcyia-formi-ta-ris-oblichchya.html> [Accessed 19 April 2018].
 9. Raugul, R. (1947). *Makeup*. Moscow: Iskusstvo
 10. Stanislavsky, K. (1954). *My life in art. Vol. 11*. Moscow: Vagrius.
- Velflin, G. (1994). *Basic concepts of the history of art: The problem of the evolution of style in the new art*. St. Petersburg: MIFRIL.

© Момчилова А. Г., 2018

УДК 76 + 655.533 + 391]: 316.77 (06)

Удріс-Бородавко Наталія Сергіївна
кандидат соціологічних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
Київ, Україна
udris.nata@ukr.net

КОЛАЖ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У сучасній візуальній комунікації колаж як вид графічного дизайну та колажування як прийом візуалізації активно поширюється, а теоретичного науково обґрунтованого підґрунтя та узагальнення не сформовано. Стаття присвячена аналізу колажу як виду графічного дизайну та виявленню тих його аспектів, що формують унікальність українського графічного дизайну на світовому рівні. **Методи дослідження** полягають у застосуванні емпіричного методу, аналізу, порівняння та узагальнення. Зазначений методологічний підхід дозволяє вивчати тенденції використання колажу в продукції графічного дизайну останніх 5–6 років, спостерігати за динамікою прийому колажування в проектах, узагальнити особливості та сформулювати характерні ознаки графічного дизайн-колажу. **Наукова новизна** результатів полягає в уточненні поняття «колаж» та його особливості в сфері графічного дизайну XXI ст., стислому узагальненні історичних етапів формування культури колажу в графічному дизайні Європи та України. Вперше

сформульовано ознаки графічного дизайн-колажу, які водночас є й критеріями визначення рівня професійності того чи іншого проекту. **Висновки.** На основі аналізу реалізованих проектів українських дизайнерів сформульовано такі ознаки графічного дизайн-колажу як ефект рукотворності, емоційність, багатозначність, креативність, візуальна ідентифікація графічними елементами етнічного походження. Це доводить, що колаж є такою візуальною формою, яка сприяє ефективному формуванню національної моделі графічного дизайну в Україні, а прийом колажування треба вивчати та вводити навчальним модулем в систему дизайн-освіти.

Ключові слова: колаж, графічний дизайн, фотоколаж, національна модель.

Удрис-Бородавко Наталья Сергеевна, доцент кафедри графического дизайна, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Коллаж в формировании национальной модели графического дизайна Украины XXI века

Цель работы. В современной визуальной коммуникации коллаж как вид графического дизайна и коллажирование как прием визуализации активно распространяется, а теоретического научно обоснованного основания и обобщения не сформировано. Статья посвящена анализу коллажа как вида графического дизайна и выявлению тех его аспектов, которые формируют уникальность украинского графического дизайна на мировом уровне. **Методы исследования** заключается в применении эмпирического метода, анализа, сравнения и обобщения. Указанный методологический подход позволяет изучать тенденции использования коллажа в продукции графического дизайна последних 5–6 лет, наблюдать за динамикой приема коллажирования в проектах, обобщить особенности и сформулировать характерные признаки графического дизайн-коллажа. **Научная новизна** заключается в уточнении понятия «коллаж» и его особенности в сфере графического дизайна XXI в., сжатом обобщении исторических этапов формирования культуры коллажа в графическом дизайне Европы и Украины. Впервые сформулированы признаки графического дизайн-коллажа, которые одновременно являются и критериями определения уровня профессионализма того или иного проекта. **Выводы.** На основе анализа реализованных проектов украинских дизайнеров сформулированы такие признаки графического дизайна коллажа, как эффект рукотворности, эмоциональность, многозначность, креативность, визуальная идентификация графическими элементами этнического происхождения. Это доказывает, что коллаж является такой визуальной форме, способствует эффективному формированию национальной модели графического дизайна в Украине, а прием коллажирования надо изучать и вводить учебным модулем в систему дизайн-образования.

Ключевые слова: коллаж, графический дизайн, фотоколлаж, национальная модель.

Udris-Borodavko Natalia, PhD in Sociology, associate professor, head of Graphic Design Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Collage in the formation of the national model of graphic design of 21st century Ukraine

The purpose of the article. In modern visual communication, collage as a kind of graphic design and collaging as a means of visualization are actively promoted, but the theoretical scientifically substantiated background and generalization were not formed. The article is devoted to the analysis of collage as a kind of graphic design and identification of the aspects shaping the uniqueness of Ukrainian graphic design in the world. **The research methodology** consisted in applying the empirical method, analysis, comparison and generalization. This methodological approach allowed for studying the tendencies of using collage in products of graphic design of the last 5–6 years, observing the dynamics of using the technique of collaging in projects, generalizing the peculiarities and defining the characteristics of graphic design-collage. **The scientific novelty of the work** lies in clarifying the concept of collage and its features in the field of graphic design of the 21st century, as well as brief generalization of the historical stages of the formation of collage culture in graphic design in Europe and Ukraine. Features of graphic design-collage, which are also criteria for determining the level of professionalism of a project, were defined for the first time. **Conclusions.** Based on the analysis of implemented projects of Ukrainian designers, the following features of graphic design collage were established: the hand-made effect, emotionality, polysemy, creativity, and visual identification by graphic elements of ethnic origin. This proves that collage is a visual form that contributes to the effective formation of the national model of graphic design in Ukraine, and the technique of collaging should be studied and introduced as an academic module into the system of design education.

Key words: collage, graphic design, photo collage, national model.

Вступ. У графічному дизайні України протягом останніх 5-6-ти років набув популярності колаж як засіб візуалізації ідеї. Колаж як вид візуальних мистецтв бере свій початок з 1912 р. У результаті свого стрімкого поширення та розмаїття інтерпретацій, в другій пол. XX ст. колаж був об'єктом мистецтвознавчих досліджень, хоча й не таким популярним, як ін. види мистецтв. В українських наукових статтях, присвячених зазначеній темі, увага авторів зосереджена переважно на аспектах об'ємних колажів як творів образотворчого мистецтва та об'єктів арт-дизайну в контексті елементів декорування інтер'єрів. Нас же цікавить колаж у графічному дизайні, зокрема тенденції його застосування саме українськими дизайнерами та ілюстраторами. Обмежена кількість упорядкованих аналітичних матеріалів з цієї теми обумовлює актуальність статті.

Мета статті – проаналізувати колаж як вид графічного дизайну та виявити ті його аспекти, що формують унікальність українського графічного дизайну на світовому рівні. **Завдання дослідження.** З'ясувати значення поняття «колаж» та його особливості в сфері графічного дизайну XXI ст.; дослідження історичних етапів формування культури колажу в графічному дизайні Європи та України; аналіз проектів українських дизайнерів на основі колажу; виявлення особливостей дизайн-колажів відповідно до національної моделі графічного дизайну в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наше дослідження ґрунтується на роботах в сфері теорії формування національної моделі українського дизайну (автори В. Даниленко, В. Косів, Є. Антонович, А. Руденченко, А. Бровченко, Р. Силко, С. Прищенко та ін.). Аналіз робіт зазначених авторів та визначення глобалізаційних і національних векторів розвитку графічного дизайну в Україні робить Л. Триноженко, О. Гладун [2]. Крім досліджень графічного дизайну, підґрунтям нашої статті були наукові розвідки в галузі мистецтвознавчого й культурологічного аналізу колажів як виду мистецтва та прийому. Наукові роботи, дотичні до зазначеної теми статті присвячені переважно двом аспектам: історичному огляду творчості художників і дизайнерів, які активно працювали в цій техніці та аналізу колажів як носіїв концептуальних поглядів, настроїв, громадської активності діячів культури і мистецтва на певному етапі розвитку суспільстві. На думку українського вченого Г. Колісниченка, проблема наукового вивчення колажу пов'язана з тим, що в різних напрямках мистецтва колаж виконував різні пластичні завдання. Колаж має складну структуру та широкі виразні можливості, він може бути класифікований за часом створення, техніками, матеріалами, прийомами виконання та композиціями, але його потрібно вивчати в царині тієї художньої парадигми, у якій він зростає та еволюціонує [6, с. 155]. Дослідниця М. Решетова аналізує особливості підходів до створення колажів представниками дадаїзму, кубізму, сюрреалізму [8, с. 65–67]. Вона приходить висновку, що протягом XX ст. відбулися суттєві зміни в розумінні колажу та застосування його для візуалізації ідей. У контексті версії постмодернізму XXI ст. колаж демонструє цінність фрагмента реальності. У XXI ст. колаж інтерпретується не як «поєднання різних за статусом і значенням елементів, а як символ сучасної епохи» [8, с. 69]. І. Педан вважає, що популярність колажу в XXI ст. є проявом цитатного мислення, сформованого за часів постмодернізму, оскільки цитатність є одним з основних його характеристик. Принцип інтертекстуальності, що є провідним у теорії структуралізму та постструктуралізму, закладено в основу сучасної творчості. «Індивідуальний твір перестає існувати, оскільки новий твір складається в культурній тканині з образів, що вже існують» [7, с. 45].

Узагальнення вивчених робіт обраної теми дозволяє зробити висновок, що колаж як тема наукових розвідок розробляється здебільшого в напрямках історії колажу як виду образотворчого мистецтва, культурології в контексті відповідності певному етапу розвитку суспільної думки та світогляду митців,

а також використанню напівоб'ємних колажів з різних об'єктів в арт-дизайні та оформленні інтер'єрів. Наукові роботи, де висвітлено колаж як складову саме графічного дизайну, сформульовано теоретичні основи та методики створення графічних дизайн-колажів, а також місце в контексті формування української моделі графічного дизайну практично відсутні. Лише в обмежених інтернет-ресурсах можна знайти короткі оглядові описи та інтерв'ю з авторами окремих проектів. Спостерігається певний дисонанс: в практичній сфері колаж як вид графічного дизайну та колажування як прийом візуалізації активно поширюється, а теоретичного науково обґрунтованого підґрунтя та узагальнення не сформовано. Це створює проблемну ситуацію. З метою часткового вирішення цієї проблеми проведено дослідження в цій статті.

Виклад основного матеріалу. Поняття «колаж» походить від французького *collage* – приклеювання, наклейка. Це техніка та вид образотворчого мистецтва, які полягають у створенні кольорових або графічних творів шляхом наклеювання на будь-яку основу матеріалів, різних за кольором і фактурою (тканина, мотузка, мереживо, шкіра, намисто, дерево, кора, фольга, метал та ін). На відміну від аплікації, колаж застосовується для об'ємних елементів у композиції, причому як цілих об'єктів, так і фрагментів посуду, спортивного інвентарю, годин, монет, платівок, взуття, рукавичок, віял, капелюхів тощо [4]. У графічному дизайні першою варіацією колажу був *фотоколаж* (1920–1930ті рр.), який можна трактувати як комбінування графічних та фотографічних матеріалів у незвичних ракурсах та поєднаннях. У сучасній професійній термінології найчастіше використовується такий варіант назви як «діджитал-колаж». У перекладі з англійської «digital» означає «цифровий», тобто створений за допомогою нових цифрових технологій, зокрема комп'ютера та графічних редакторів. Оскільки проекти графічного дизайну створюються саме цифровим методом, використання такої назви є цілком природним. Український варіант може мати такий дослівний переклад як «цифровий» або «електронний» колаж.

Сучасний графічний дизайн-колаж сягає корінням в експерименти «предметного» колажу та аплікації. У мистецтвознавстві є усталена дата народження мистецтва колажу, і більшість дослідників вважає, що саме як мистецький прийом він був закладений в 1912 р., коли П. Пікассо створив картину «Натюрморт із плетеним стільцем». Паралельно з Пікассо працював французький художник-кубіст Ж. Брак, який використовував оригінальний прийом наклеювання на картон смуг пофарбованого паперу. У наступне десятиліття колаж посідає помітне місце в творчості А. Матісса. Його аплікативні роботи з кольоровим папером, який художник особисто пофарбував, є спрощеними формами та максимально наближені до дизайну плакату. У 1920–1930 рр. до колажу звертались представники різних художніх течій: кубісти – Х. Гріс, О. Архіпенко; футуристи – К. Карра, Дж. Северіні, В. Хлебніков, дадаїсти – К. Швіттерс, Х. Арп, художники українського конструктивізму – Д. Бурлюк, Б. Косарев, В. Єрмілов, А. Петрицький та багато ін.

Авторство фотоколажу, який сьогодні є основою сучасного діджитал-колажу, належить берлінській групі графіків «Dada». Дадаїсти створювали фотомонтажні ілюстрації для різних публікацій та видань, пропагандистські плакати і маніфести, спрямовані переважно проти нацизму. Вагомим внеском у розвиток графічного дизайн-колажу були роботи дадаїстів Дж. Хартфілда та Р. Хаусмана. Джон Хартфілд виробив свій особливий стиль фотомонтажу, в основі якого було поєднання художньої фотографії, графічного рисунку й тексту. Художній мінімалізм, технічність, лаконічність і змістовна спрямованість на соціальну загостреність та орієнтована на політичну сатиру [10]. Колажі Рауля Хаусмана також наповнені експериментами в поєднанні з вирізаних із газет світлин, написів, на перший погляд хаотичних та алогічних поєднань частин різних предметів. Такі уламки реальності водночас є гармонічними композиціями, що свідчить про високий рівень професійності автора. Колажі Р. Хаусмана відкрили ще одну художньо-образну особливість цього виду графічного дизайну – гротескність [1].

Активний розвиток фотомонтажу й фотоколажу відбувся в школі дизайну Баухауз. Завдяки використанню великих геометричних форм і техніки, роботи з фотоматеріалом, представники цієї школи були винахідниками нової виразності. Одним з ідеологів фотомонтажу був угорський художник викладач Баухауз Л. Мохой-Надь. Основною концепцією його обкладинок і плакатів було поєднання фото зі шрифтом, а також оригінальні через свою технічну випадковість фотографії. Автор вважав, що світлина не повинна точно імітувати реальність, натомість популяризував фотограми – неімітовану безкамерну фотографію за допомогою світлочуттєвого порошка, основна виразність якої – неочікуваність результату і випадковість.

В Україні у 1920-х рр. техніка колажу ефективно впроваджувалась художниками театральньо-декораційного мистецтва: О. Хвостенко-Хвостов та О. Екстер, які залишили неабияку спадщину технічних прийомів та використання рогожи, мотузки, заліза, скла, синтетичних матеріалів тощо. У сфері графічного дизайн-колажу вагомий внесок зроблено художниками кіноплакату доби конструктивізму (1920–1930-ті рр.) К. Болотовим, А. Бондаровичем, М. Длугачем, М. Івасюком, Ю. Кордишем, І. Літинським, С. Менделем, А. Мартиновим, А. Фіногеновим та ін. [2]. Динамічні композиції, різномасштабність зображених елементів, поєднання фігур у різних ракурсах, імітація напівоб'єму в зображеннях та пласкі однорідні площини – все це свідчить про колажне мислення українських художників, які працювали відповідно до сучасних їм мистецьких тенденцій.

Наприкінці 1930-х рр. інтерес до колажу знизився, що, насамперед, обумовлено диктатом політичних сил в Німеччині, Італії та колишньому СРСР. Проте в 1950-х рр. спалахнув з новою силою. Це пов'язано з мистецькою течією «поп-арт», яка з'явилась на Заході. Природно, колажі того часу відображають дух поп-арту, настрої та смаки, що були поширені в ті роки. Одним з основних художніх прийомів візуалізації ідеї був і колаж в творчості постмодернізму. Митці й дизайнери цієї доби надають перевагу колажності

практично в усіх формах культури – стильовій еkleктичності й комбінаториці в архітектурі, моді, кінематографі, рекламі. І. Педан, спираючись на дослідження інших авторів, пише, що постмодерністському колажу притаманний відхід від традиційних прийомів візуалізації, тяжіння до асоціативних композицій і абстрактного мислення, візуалізація філософсько-світоглядних позицій [6, с. 46].

З розвитком технічного прогресу та появою потужних комп'ютерів колажування як мистецький прийом отримав «нове дихання» вже в XXI ст. у вигляді комп'ютерного колажу, що свідчить про його життєздатність та особливість. Сьогодні цей прийом має свою специфіку. У сучасному мистецькому просторі колаж отримав одну з провідних ролей і невід'ємне значення в сучасній образотворчій культурі. У мистецтві останніх років колаж постає в формі «вибуху» як механізм нового прочитання значень, що були структуровані до нього. На нашу думку, окрім зазначеного, популярність колажу у другому десятилітті XXI ст., обумовлена проявом «кліпового» мислення, про яке пишуть культурологи і психологи останні 10–15 років.

В Україні протягом останніх 5–6 років колаж набуває популярності. Українські графічні дизайнери застосовують колаж у рекламних кампаніях комерційних та культурних брендів, в оформленні книг та просто в мистецьких творах. Найпотужнішими й затребуваними сьогодні колажистами в Україні є брати Василь та Іван Костенки, які працюють під брендом «Braty». У 2016 р. поціновувачі мали змогу насолоджуватись рекламно-іміджевим проектом «Класики в моді» для торговельного бренду «Всі. Свої». Прекрасна ідея, креатив якої полягає і в назві, й у візуалізації. Можемо зазначити, що проект побудовано на прийомі «оксюморон», тобто поєднанні непеєднаного – людини-образу, яка була важливою постаттю культурного минулого України та модного образу, який символізує XXI ст. Не менш цікавими проектами є серії плакатів «The Kievianer» та «Ukraine», якими вони презентували Україну на тижні української культури у Парижі навесні 2017 р. У плакатах поєднані елементи сучасної та історичної архітектури, фрагменти рослинного і тваринного світу, скульптура, пейзажі, персонажі, елементи продукції народних ремесел тощо. Використання монохромних старовинних портретних світлин наших пращурів та їхнє гармонійне поєднання з сучасними знімками створюють емоційне підґрунтя від споглядання та відчуття зв'язку поколінь. Серед ін. проектів цих дизайнерів вагомими є рекламна кампанія для ТМ «Інтертоп», культурно-мистецького заходу «Гогольфест» та ін.

Характерна колажева візуалізація притаманна ілюстрованим виданням, створеним дизайнерами Романою Романишин та Андрієм Лесівим (творча майстерня «Аграфка»), серед яких найвідомішими є «Андрій Шептицький» та «Іван Франко». Вони поєднують фрагменти старовинних світлин, авторські естампи та графічне доповнення, щоб створити дотепні образи та композиції титульних сторінок для книжкових видань.

Також вагомою для українського дизайн-колажу є творчість ілюстраторки Поліни Дорошенко. Найяскравіша її робота – ілюстрації та макет книги «Лісова пісня». Ілюстрації та плакати авторки побудовані лише на графічних малюнках,

але поєднання колірних та чорно-білих фрагментів різних за розміром та ракурсами предметів вирізняють її роботи серед інших.

Узагальнюючи практичний досвід успішних дизайнерів можемо узагальнити ознаки графічного дизайн-колажу, які водночас є і критеріями визначення рівня професійності того чи ін. проекту:

1. Експериментування з сенсами і значеннями
 - 1.1. Цитатність.
 - 1.2. Абсурдність.
 - 1.3. Асоціативність.
 - 1.4. Фрагментарність.
2. Експериментування з візуальними формами і техніками
 - 2.1. Гротескність.
 - 2.2. Стильова еkleктика.
 - 2.3. Фрагментарність.
 - 2.4. Поєднання фотозображень, графічних елементів та акцидентних написів.
3. Динамічність композиції.
 - 3.1. Порухення співвідношень реальних пропорцій зображених об'єктів.
 - 3.2. Незвичність ракурсів.
 - 3.3. Наявність візуальної доміанти.
 - 3.4. Контраст розмірів.
4. Технічність виконання.

Ми вважаємо, що графічний дизайн-колаж українських авторів як вид та прийом є невід'ємною складовою та впливовим елементом у формуванні графічного дизайну в концепції національної моделі дизайну України. Колаж поширюється як ініціатива та зацікавленість дизайнерів-практиків. Підґрунтя парадигми сучасного дизайну ґрунтується на синтезі трансцендентальних та аналітичних категорій, принципів і методів. Науковці стверджують, що сучасна парадигма дизайну спрямована прояснити первинність практичного досвіду автора, що онтологічно вкорінений в його свідомість та досвід. «До парадигми дизайну належить потенціал цілераціонального практичного досвіду людини і здатність репрезентації дизайнерської діяльності засобами цілераціональності задля самореалізації людини» [8, с. 114].

Базовим дослідженням щодо національної моделі дизайну України є дисертаційна робота В. Даниленка. З визначених вченим параметрів дизайну, що є сьогодні актуальними, ми звертаємо увагу на такі аспекти графічного дизайну:

1. «Властивість дизайну бути плюралістичною діяльністю в сфері створення утилітарних речей, яка передбачає множинність художньо-проектних поглядів і як наслідок – урізноманітнений дизайнерський продукт аж до задоволення потреб конкретного індивіда.

2. Властивість дизайнерського твору бути наслідком дотепного, винахідливого, неординарного художньо-технічного рішення.

3. Здатність дизайну бути проектною діяльністю, що поєднує в собі художнє та утилітарно-технічне начала» [4]. Автор наголошує, що в українській національній моделі пріоритет у тих проєктів, де якомога активніше реалізовується художня складова дизайну, яка в Україні має високий ступінь розвитку.

Експерименти з сенсами, що є основою колажних композицій, забезпечують варіативність змістовних повідомлень від дизайнера та інтерпретацій від адресата, що повністю забезпечує перший з визначених параметрів. Непередбачуваність експериментів з формою та сенсами створюють підґрунтя для оригінальності та неповторності дизайн-колажів, що цілком відповідає другому параметру. Третій з наведених параметрів пов'язаний зі своєрідною «картинністю» колажу, оскільки його історія починається зі сфери образотворчого мистецтва, а також колаж, сповнений художніми образами.

Важливим також є твердження В. Даниленка про те, що «майбутнє українського дизайну полягає в формуванні національно орієнтованого світобачення» [4, с. 186]. Ця ідея ґрунтується на матеріалах наукових статей з етнодизайну. Введення до колажу, українських національно ідентифікованих елементів, забезпечують відповідну етнічну візуальність.

Водночас з раціональною спрямованістю в проєктуванні, спостерігається суттєва потреба й графічних дизайнерів, і адресатів у емоційному компоненті, що так природно для української ментальності. Емоційність – ще одна складова концепції українського графічного дизайну. Кандидат мистецтвознавства і дизайнер-практик Н. Сбітнева звертає увагу на популярність у проєктах останніх років рукотворних складових або їхнього імітування. Застосування рукотворних ефектів, заливок, фактур, мальованих графічних елементів, відбитків є характерною ознакою високого рівня фаховості українських дизайнерів [9, с. 65]. Колаж, який в основі свого походження має аплікацію, тобто ручне поєднання різних елементів, навіть у своїй сучасній діджитл-формі апелює до практики рукотворності. Ми вважаємо, що сучасний електронний дизайн-колаж відповідає концепції імітації рукотворності, адже він апелює до пам'яті людей про те, що створювалося ручним засобом. Крім того, високоякісний колаж – це вид графічного дизайну, що в будь-якому випадку провокує емоції у глядача. Завдяки поєднанню різних елементів, застосуванню принципу «оксюморон» у візуалізації спектр емоцій може варіюватися від сміху й подиву до збентеження й навіть до відрази, але присутність емоцій при сприйнятті гарантована. Ну і нарешті, більшість рекламних, ілюстративних або плакатних колажів українських авторів містять елементи української ідентифікації, фрагменти витворів народної культури, які досить органічно вплетені в загальну композицію. Усі ці вищезазначені аспекти підтверджують, що графічний дизайн-колаж є носієм і водночас чинником формування концепції сучасного українського графічного дизайну.

Таким чином, ознаками, за якими графічний дизайн-колаж визначається невід'ємною складовою національної моделі дизайну України, є:

1. Ефект рукотворності
2. Емоційність
3. Багатозначність
4. Креативність
5. Візуальна ідентифікація графічними елементами етнічного

походження

На основі аналізу робимо висновок, що графічний дизайн-колаж є такою візуальною формою, що сприяє ефективному формуванню національної моделі графічного дизайну в Україні, а прийом колажування треба вивчати та вводити навчальним модулем у систему дизайн-освіти.

Студенти кафедри графічного дизайну КНУКіМ також долучені до вивчення естетики колажу. Серед випускників кафедри помітними є проекти Ксенії Шляхтіної, яка вже у власній творчій практиці опановує стилістику мінімалізму в дизайн-колажі. А студенти першого курсу вивчають сутність та особливості прийомів колажу на дисципліні «Проектна графіка» під керівництвом автора цієї статті. Вивчення досвіду професійних дизайнерів та власні експерименти в колажах, створених ручним та електронним засобами, розкривають свободу мислення, нестандартність візуальних і змістовних поєднань. Колаж надає неосяжні можливості для розвитку креативності майбутніх графічних дизайнерів. Ми вважаємо, що для розвитку і художнього виховання фаховості студентів графічного дизайну колаж є дуже ефективним засобом. У той час, колаж активує логіку та раціональність, адже колажист повинен вміти зібрати абсолютно несумісні між собою світлини в єдину збалансовану композицію, де використання кожного елемента обґрунтовано загальною змістовною та художньою концепцією твору.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в уточненні поняття «колаж» та його особливостей в сфері графічного дизайну XXI ст. Зокрема, розглянуто поняття «діджитал-колаж», тобто колаж у проектах графічного дизайну, створений цифровим методом. Уточнено, що в українському варіанті це поняття має переклад як «цифровий» або «електронний» колаж. У статті також узагальнено історичні етапи формування культури колажу в графічному дизайні Європи та України. Розглянуто період формування колажу як виду образотворчого мистецтва (друге десятиріччя XX ст.); розвиток колажу в графічному дизайні школами дадаїстів, футуристів та конструктивістів (доба 1920–1930х рр.). Особливу увагу приділено українським кіноплакатам 1920–1930-х рр. та використанню фотоколажу в них. Це свідчить про те, що популярність колажу в сучасному українському графічному дизайні має свою історію та бере початок трохи менше 100 років тому. У статті зроблено огляд застосування колажу українськими графічними дизайнерами у рекламних кампаніях комерційних та культурних брендів, в оформленні книг та просто в мистецьких творах. Вперше сформульовано ознаки графічного дизайн-колажу, які водночас є і критеріями визначення рівня професійності того чи ін. проекту. Серед них експериментування з сенсами і значеннями (цитатність, абсурдність, асоціативність, фрагментарність), експериментування з візуальними

формами і техніками (гротескність, стильова еkleктика, фрагментарність, поєднання фотозображень, графічних елементів та акцидентних написів), динамічність композиції (порушення співвідношень реальних пропорцій зображених об'єктів, незвичність ракурсів, наявність візуальної доміанти, контраст розмірів), технічність виконання. Аналіз графічних дизайн-колажів співставлено з ознаками національної моделі дизайну в Україні, над формуванням якої працюють науковці та практики. Доведено, що завдяки таким ознакам, як ефект рукотворності, емоційність, багатозначність, креативність та візуальна ідентифікація графічними елементами етнічного походження характеризують його невід'ємною складовою, графічний дизайн-колаж є такою візуальною формою, що сприяє ефективному формуванню національної моделі графічного дизайну в Україні.

Висновки. Ми вважаємо, що сучасний графічний дизайн-колаж в Україні – це ефективний, з точки зору формування української моделі графічного дизайну, вид візуалізації ідей. Графічний дизайн-колаж фіксує в одному артефакті різні часи, минуле та сучасне, світлини як документальне свідчення життя та графіку як образне його узагальнення. Емоційність та деяка сентиментальність, що виникають через звернення до старовинних світлин, графічних елементів і фонових текстур, створюють у глядача позитивні настрої та здивування сміливості поєднань різноаспектних об'єктів і їхніх частин.

Список використаних джерел

1. Винникова Ю. Рауль Хаусман [Электронный ресурс] / Ю. Винникова – Режим доступа: <https://artifex.ru>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 01. 06. 2018.
2. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектор розвитку графічного дизайну в Україні [Електронний ресурс] / О. Гладун – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16835/10-Gladun.pdf?sequence=1>. – Назва з екрану. – Дата звернення 29.05.2018.
3. Гутник Л. Колекція українського радянського кіноплаката 1920–1930-х рр. [Електронний ресурс] / Л. Гутник – Режим доступа: <http://www.nbuv.gov.ua/node/371> – Загл. с экрана. – Дата обращения 30.05.2018.
4. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобальний аспекти) : дис. докт. мистецтвознавства / В. Даниленко ; Львів. націон. акад. мистецтв. – Львів, 2006.
5. Колаж як вид декоративно-прикладної творчості / [Електронний ресурс] – Режим доступа: <http://jak.magey.com.ua/articles/kolazh-jak-vid-dekorativno-prikladnoi-tvorchosti.html> – Загл. с экрана. – Дата обращения 30.05.2018.
6. Колісниченко Г. Колаж в образотворчому мистецтві: термінологія, класифікація та проблема вивчення / Г. Колісниченко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 6. – С. 153–155.

7. Педан І. Колаж в арт-дизайні: становлення та художні особливості / І. Педан // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2015. – № 2. – С. 44–49
8. Решетова М. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства / М. Решетова // Вест. Оренбург. гос. ун-та. – Оренбург, 2012. – №9(145). – С.65–69.
9. Рижова І. Наукові основи дизайну / І. Рижова // Гуманітар. вісн. Запорізької держ. інженерної академії. – Запоріжжя, 2015. – № 65. – С. 109–122
10. Сбітнєва Н. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності / Н. Сбітнєва // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2015. – № 4. – С. 60–66.
11. Lusanne J. John Heartfield: Laughter Is A Devastating Weapon [Electronic resource] / J. Lusanne – Mode of access: <https://www.wsws.org/en/articles/2015/12/28/hear-d28.html>. – Title from the screen. – Last access 01 June 2018

References

1. Vinnikova, Yu. (2018). ‘*Raul Khausman*’. Available at: <<https://artifex.ru>> [Accessed 03 June 2018].
2. Hladun, O. (2018). ‘*Globalization and national vector of development of graphic design in Ukraine*’. Available at: <<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16835/10-Gladun.pdf?sequence=1>> [Accessed 03 June 2018].
3. Hutnyk, L. (2018). ‘*Collection of Ukrainian Soviet Cinema Posters of 1920s–1930s*’. Available at: <<http://www.nbu.gov.ua/node/371>> [Accessed 03 June 2018]
4. Danylenko, V. (2006). *Ukrainian Design in the World Context of Artistic and Design Culture of the Twentieth Century (National and Global Aspects.)* D.Ed. Lviv National Academy of Arts.
5. ‘*Collage as a kind of decorative and applied art*’. Available at: <<http://jak.magey.com.ua/articles/kolazh-jak-vid-dekorativno-prikladnoi-tvorchosti.html>> [Accessed 03 June 2018].
6. Kolisnychenko, H. (2011). Collage in fine arts: terminology, classification and the problem of studying. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts], no. 6, pp. 153–155.
7. Pedan, I. (2015). Collage in art design: formation and artistic features. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts], no 2, pp. 44–49.
8. Reshetova, M. (2012). Collage and performance as strategies for blurring the boundaries between traditional practices of art. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Orenburg State University], no. 9(145), pp.65–69.
9. Ryzhova, I. (2015) Scientific fundamentals of design. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii* [Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhia State Engineering Academy], no. 65, pp. 109–122.

10. Sbitnieva, N. (2015). Trends in the development of modern graphic design: the return to hand-made. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [*Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*], no. 4, pp. 60–66.

11. Lusanne J. ‘*John Heartfield: Laughter Is A Devastating Weapon*’. Available at: <<https://www.wsws.org/en/articles/2015/12/28/heart-d28.html>>. – [Accessed 01 June 2018]

© Удріс-Бородавко Н. С., 2018

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.04:246.5

Попенюк Юлія Анатоліївна
<https://orcid.org/0000-0002-0219-0886>

*асистент,
Навчально-науковий Інститут мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна
ropenyuk@ukr.net*

СЮЖЕТ «РІЗДВО ХРИСТОВЕ» В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СИМВОЛІКА ОБРАЗУ

Мета статті проаналізувати іконографію, виявити ідейно-концептуальні та художньо-стилістичні особливості сюжету «Різдво Христове» в середньовічному мистецтві України. **Методи дослідження** базуються на мистецтвознавчих та загальнонаукових методах. Під час опрацювання джерел використовувалися методи систематизації, історико-порівняльного аналізу, типології. Аналізуючи іконографічний матеріал, застосовувалися методи формального аналізу, іконографії, іконології та компаративістики. У дослідженні зібрано та проаналізовано збережені пам'ятки іконопису та гравюр з музейних і приватних збірок, з іконостасів церков України та Польщі. У праці обґрунтовується самотність іконографії «Різдва Христового» в українському мистецтві, створеної на межі східної та західної мистецьких традицій. Проаналізовано художньо-стилістичні особливості українських ікон на сюжет Різдва Ісуса Христа XV – першої пол. XVI ст. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві центральним об'єктом дослідження обрано сюжет «Різдво Христове», який має глибокий богословсько-символічний зміст. **Висновки.** Виявлено, що в іконах Різдва Христового цього періоду малярі застосовували принцип композиції нашарування та вибирали високу лінію горизонту. Загалом для ікон характерне площинне трактування простору з застосуванням законів зворотної перспективи. Джерело освітлення в іконах невизначене, зберігалася канонічна символіка барв. Автори традиційно використовують сукцесивний метод зображення. Під впливом європейського мистецтва в українському іконописі виокремлюється самотійна іконографія Різдва Христового з поклонінням волхвів.

Ключові слова: український живопис, художньо-стилістичні особливості, іконографія сюжету Різдва Христового, символіка образу.

Попенюк Юлія Анатольевна, асистент, Учебно-научний Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківск, Україна

Сюжет «Рождество Христово» в украинском искусстве Средневековья: иконография и символика образа

Цель статьи проанализировать иконографию, выявить идейно-концептуальные и художественно-стилистические особенности сюжета «Рождество Христово» в средневековом искусстве Украины. **Методы исследования** базируются на искусствоведческих и общенаучных методах. При разработке источников были использованы методы систематизации, историко-сравнительного анализа, типологии. При анализе богатого иконографического материала применены методы формального анализа, иконографии, иконологии и компаративистики. **Результаты.** В исследовании собраны и проанализированы сохранившиеся памятники иконописи и гравюр из музейных и частных собраний, с иконостасов церквей Украины и Польши. В работе обосновывается самобытность иконографии «Рождества Христово» в украинском искусстве, созданной на стыке восточной и западной художественных традиций. Проанализированы художественно-стилистические особенности украинских икон на сюжет Рождества Иисуса Христа XV – первой пол. XVI вв. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в украинском искусствоведении центральным объектом исследования выбран сюжет «Рождество Христово», который имеет глубокий богословско-символический смысл. **Выводы.** Выявлено, что в иконах Рождества Христово этого периода художники применяли принцип композиции наслоения и выбирали высокую линию горизонта. Всего для икон характерна плоскостная трактовка пространства, с применением законов обратной перспективы. Источник освещения в иконах неопределенный, сохранялась каноническая символика красок. Авторы традиционно используют сукцесивный метод изображения. Под влиянием европейского искусства в украинской иконописи выделяется самостоятельная иконография Рождества Христово с поклонением волхвов.

Ключевые слова: украинская живопись, художественно-стилистические особенности, иконография сюжета Рождества Христово, символика образа.

Popeniuk Yuliia, Assistant, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The theme of Christmas in the Ukrainian art of the Middle Ages: iconography and symbolism of the image

The purpose of the article is to analyze the iconography, to reveal the ideological-conceptual and artistic-stylistic features of the theme of Christmas in the medieval art of Ukraine. **The research methodology** was based on the art critical and general scientific methods. In the course of studying the sources, the methods of systematization, historical-comparative analysis and typology were used. In the analysis of iconographic material, the methods of formal analysis, iconography,

iconology and comparative studies were applied. The paper provides the analysis of the set of preserved iconographic artifacts and engravings from museum and private collections, iconostases of the churches of Ukraine and Poland; substantiates the authenticity of the iconography of Christmas in the Ukrainian art which was created on the verge of Eastern and Western traditions; analyses the artistic-stylistic features of Ukrainian icons featuring Christmas of the 15th - early 16th century. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that, for the first time in Ukrainian art criticism, the central object of research is the theme of Christmas, which has a deep religious-symbolic sense. **Conclusions.** It was found that in Christmas icons of this period the painters used the principle of overlaying composition and favored high skyline. In general, the icons were characterized by planar space interpretation using the laws of reflexive perspective. The light source in the icons was not defined; the canonical symbolism of colors was saved. The authors traditionally applied the successive method of portrayal. Under the influence of the European art, the Ukrainian icon-painting developed the independent iconography of Christmas with the worshipping of the Three Wise Men.

Key words: Ukrainian painting, artistic-stylistic features, iconography of Christmas, symbolism of the image.

Вступ. Різдво Христове – одне з найглибших таїнств християнської віри та належить до складу дванадцяти празників, які святкує християнська церква. Народження Ісуса Христа займає виняткове місце у Священній історії, на сторінках канонічних Євангелій від Матвея та Луки й апокрифічних текстів, зокрема протоевангелії Якова, євангеліє Псевдо-Матея та ін. Сюжет Різдва Христового яскраво відтворений у сакральному мистецтві України доби Середньовіччя.

Науковий доробок вітчизняних дослідників розкриває проблеми українського іконопису другої пол. XV – першої пол. XVI ст. Важливими для написання статті виявилися праці О. Сидора «Во Вифлеємі нині новина» [12], В. Свенціцької, В. Отковича «Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII – XX століть» [10], В. Свенціцької, О. Сидора «Спадщина віків» [11], В. Овсійчука «Українське малярство X–XVIII століть. Проблема кольору» [7], М. Гелитович «Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького» [2]. Мистецтвознавці в цих працях звертаються до основних тенденцій розвитку українського іконопису, аналізують творчість окремих майстрів. Однак, як бачимо, досі не було спеціального дослідження присвяченого сюжету Різдва Христового в іконописі даного періоду. Виникла потреба узагальнити результати, здійснені дослідниками, та доповнити їх власними спостереженнями і висновками.

Мета статті розглянути іконографію, ідейно-концептуальні та художньо-стилістичні особливості сюжету «Різдво Христове» в українському іконописі доби Середньовіччя. Одним із важливих завдань є визначення богословського підґрунтя образу «Різдва Христового» в українському іконописі. Методологія

дослідження. Під час опрацювання джерел застосовувалися методи систематизації, історико-порівняльного аналізу, типології, емпіричні методи дослідження пам'яток. Аналізуючи іконографічний матеріал, використовувалися методи формального аналізу, іконографії, іконології та компаративістики.

Виклад основного матеріалу. Іконографічна концепція сюжету Божого Народження сформувалася у візантійському мистецтві в X–XI ст. Вона полягає в своєрідній площинній композиції, що розгортається в трьох горизонтальних ярусах: гористий пейзаж – лещадка, на тлі якого зображено Богородицю на ложі. Посередині гори видніється чорна печера з повитим Дитятком у яслах. На тлі золота небес сяє зоря, промінь якої спрямований на маленького Ісуса. Поряд зображено мудреців з дарами і пастухів, що прийшли поклонитися Дитяті. У верхній частині композиції розташоване зображення ангелів, а внизу – сцена купання Немовляти і постать Йосипа [6, с. 200].

Композиційним стрижнем у сцені Різдва Христового є гора, якій можна надавати кілька значень. На думку О. Сидора, гора трактується і як символ Христа, і як знак Богородиці, оскільки у пророцтві Даниїла Марія порівнюється з горою, від якої відколеться наріжний камінь [12, с. 140]. За іншими джерелами гора колись мала дві вершини, які символізували дві подоби Христа: людську і божественну [13, с. 224]. Печеру трактували як символ світу, зануреного в темряву після гріхопадіння, що очікує на відкуплення Месії [13, с. 224]. В. Овсійчук вважає, що символіка печери пов'язана з ідеєю плодovitості та животворчої сили землі: все живе на землі має померти, щоб потім знову відродитися [6, с. 200]. У печері Ісус Христос покладений у ясла, які нагадують гробницю, передбачаючи тим самим смерть Спасителя, а пелюшки його – погребальний саван [13, с. 224]. Біля ясел зображені фігури тварин – віслюка і вола, їхню присутність пов'язують із пророцтвом Ісаї про залучення до Христа юдеїв і язичників: «Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого. Ізраїль нічого не знає, народ не розуміє» (Іс. 1:3).

Важливу роль в іконографії Божого Народження відіграє зображення світла. Зірка має дефінітивну форму: з гемісфери (півкулі) небес у верхній частині композиції виходить промінь, який розходитьсь нижче на три частини, що символізує присутність Пресвятої Трійці [3, с. 146]. Інколи цей промінь поєднаний із голубом-Духом, що ніби нагадує і про Божоявлення, що колись святкувалося в один день із Різдом [12, с. 140].

Сцена купелі Дитятка має глибокі теологічні засади: купіль з водою часто нагадує посуд для хрещення, а також чашу месійну, яка символізує собою таїнство Хрещення і Євхаристії. Вона підкреслює правдивість Народження Христа в людському тілі» [13, с. 227]. Постать Йосипа в нижній частині ікони втілює собою безмежну глибину людської драми, яка опинилася перед незбагненою таємницею. Інколи біля Йосипа зображують постать пастуха, загорненого у шкіру тварини. Вважається, що пастух спокушає чоловіка Марії, відмовитися від дружини [13, с. 226]. Трьох мудреців у сцені Різдва Христового, зазвичай, зображають ліворуч від печери. Волхви, що прямують за зорею, або їх проводить ангел, втілюють народи, що мандрують до

Євангельського світла. Волхви символізують освічене суспільство, а пастухи – простих неосвічених людей, які повірили у пророцтво про прихід Христа [3, с. 146–147].

Протягом століть на українських землях авторитет візантійського мистецтва підтримувався іконою, яку привозили паломники, дарували імператори руським князям, патріархи – київським церквам. У мистецтві Візантії сформувалася символіка кольору, яка була традиційною, зокрема, для ікон Різдва Христового. Іконописці використовували золото, яким покривалося тло ікони, яке слугувало для ідеального виразу божественної енергії. Одним з найважливіших кольорів є багрянний одяг Богородиці, який втілює імператорську гідність. Натомість синя барва символізує Пріснодівство Марії. Білий колір пелен Немовляти трактують як символ світла, чистоти та святості. Протилежний білому – чорний колір печери означає смерть і пекло. Загалом українські іконописці дотримувалися візантійської традиції, насамперед композиційного вирішення, однак образна інтерпретація іконографії сюжетів, їхнє колористичне вирішення мимоволі зазнавали змін внаслідок впливу національно культурних традицій [7, с. 23].

Зі збережених давньоукраїнських пам'яток хронологічно першою є книжкова мініатюра «Різдво Христове» (друга пол. XI ст.) з Трійського Кодексу або Молитовника Гертруди (музей в м. Чівідале, Італія), яка була виготовлена на замовлення Гертруди (між 1078 і 1087 рр.) – дружини великого князя київського Ізяслава Ярославовича [8, с. 28]. Варто згадати також мініатюри «Різдво Христове» Київського Псалтиря датовані 1397 р. (Російська національна бібліотека ім. М. Салтикова-Щедріна в Санкт-Петербурзі) [1, с. 28, 159]. Іконографії мініатюр обох псалтирів максимально наближена до візантійських пам'яток X–XI ст.

Пам'яткою монументального живопису XV ст. є фреска Різдва Христового у каплиці св. Трійці Люблінського замку (1418 р.). Проте, на жаль, уціліло тільки зображення ангела, який сповіщає добру новину пастухові, але цього не достатньо для мистецького аналізу. На іконі XV ст. Воздвиження Чесного Хреста з клеймами зі Здвижня (Національний музей у Львові), нижнє праве клеймо представляє сюжет Різдва Христового. На думку дослідників, його іконографія є дуже близькою до згаданих композицій у Київському Псалтирі, засвідчуючи спільність тенденцій розвитку різних галузей українського сакрального мистецтва й у віддалених його географічних регіонах [12, с. 141].

Ікона «Різдво Христове» середини XVI ст. з Трушевич (Національний музей у Львові) є унікальним прикладом зображення сюжетної композиції Різдва в оточенні клейм із сценами життя Марії. У середнику відтворено традиційну візантійську іконографічну схему. Богородиця велично лежить на червоному килимі, її лик сповнений глибокою задумою. Унікальним за іконографією є жест Марії, яка закриває рукою уста. Жест сприймається як ілюстрація до слів другого ікоса Акафісту Богородиці: «Радуйся, повірнице тайн мовчанкою вкритих» [2, с. 29]. Новонароджений Ісус лежить сповитим не

в пелени дитини, а у поховальний саван, його ясла нагадують саркофаг. Таким символічним способом художник відкриває суть Божого народження, який став людиною, щоб померти і дарувати людству життя вічне.

Ікона «Різдво Христове» з Дальови датується серединою XVI ст. (Національний музей у Львові) була частиною монументального празничного циклу, сюжети якого були виконані на спільному іконному щиті [4, с. 171]. До цього ж періоду належить ікона Різдва Христового з Вільчого (Національний музей у Львові) [4, с. 190]. У цих пам'ятках при збереженні традиційної візантійської іконографії автор наповнює образи яскравою індивідуальністю, простодушністю, глибоким психологізмом.

Від III ст. в малярстві катакомб виокремлюється самостійний сюжет «Поклін волхвів». На думку дослідника, цей мотив християни запозичили із пам'яток тріумфального римського мистецтва, що ілюструє почесь складену цареві варварами. Християнство надало цій сцені новий сенс: народження Царя царів, якому віддають шану земні царі, втілюючи всі поганські народи [13, с. 227–228]. Іконографія «Поклін волхвів» відрізняється від композиції з трьома мудрецами, яка була складовою ікони Різдва Христового. По-перше, на колінах у Марії сидить Христос у віці двох років, одягнений в білі шати з довгими рукавами, по-друге, сцену відтворювали в домі в Назареті, який передавали умовним архітектурним стафажем [13, с. 234].

Унікальні монументальні фрески «Різдво Христове» та «Поклін волхвів» XIV ст. збереглися на стінах церкви-ротонди св. Миколи у с. Горяни поблизу Ужгорода. У композиції «Поклін волхвів» автор дотримувався традиційної іконографії: Богородиця сидить на троні, у неї на колінах – маленький Христос, який з дитячою безпосередністю простягає рученята до дарів. Для горянських фресок характерна життєвість, експресія, спроба ілюзорного відтворення об'ємів, тонка добірна колористична гама, відточений малюнок. [5, с. 41]. Тут виразними є впливи західноєвропейської проторенесансної стилістики, які, можливо, потрапили в Україну безпосередньо з Європи, чи за посередництва Візантії, оскільки реформа художньої мови іконопису Палеологівського відродження зумовлена впливами італійського мистецтва.

Фреска «Поклін волхвів», яка була виконана ймовірно на поч. XVI ст., фрагментарно збереглася на стінах нартекса церкви св. Онуфрія Лаврівського монастиря [9, с. 250–252]. Маляр обрав урочисту насичену колористичну гаму, яка відповідала величаво-мажорному ідейному змісту події. Момент цілування ніжки Христа одним із волхвів запозичена із західної мистецької традиції, яка в цей період, як уже згадувалося, починає активно утверджуватися в українському іконописі.

Авторитетна дослідниця українського іконопису М. Гелитович має припущення, що майстер Лаврівських розписів був автором ікони з Бусовиська (Національний музей у Львові) [2, с. 19], сюжет якої водночас трактують як Собор Богородиці, згідно з написом на ній [2, с. 85]. Тема Собору Богородиці тісно пов'язана з Христовим Народженням, оскільки возвеличення й уславлення Богородиці – це основна ідея іконографії Різдва Христового, яка

є композиційним і смисловим центром цього сюжету [2, с. 20]. Ікона вирізняється плановою побудовою композиції на зразок сценічного майданчика. На задньому плані на тисненому золотому тлі відтворена умовна архітектурна побудова. На передньому плані автор застосував типову для середньовічного живопису композицію нашарування з двома лініями горизонту. Богородиця сидить на троні з Спасителем на руках, поруч зображені постаті волхвів, один з яких навколішки цілує ніжку Христа. У нижній частині зображено зажуреного Йосипа та мудреців, які повертаються до своїх коней. Композиція хоч і поділена на зони, але має враження цілісної завдяки вдалому розміщенню всіх компонентів, зокрема кольорових площин. Стрункість пропорцій та архітектурного стафажу з підкреслено видовженими прорізами для дверей і вікон підсилює загальний вертикальний ритм композиції [9, с. 252]. Для ікони характерне площинність просторової побудови, стилізоване трактування одягу персонажів, який моделюється за допомогою чорного контуру та висвітлення білила. Автор обирає яскраву колористичну гаму з поєднання червоних, блакитних, зелених кольорів, які контрастно сприймаються та тлі земляних відтінків архітектури та лещадок.

Ікона «Поклін волхвів» з Цевкова (Музей народної архітектури в Сяноку) презентує унікальну іконографію для українського малярства – симетричну, статичну, фронтальну. Марія з Дитятком, що сидить на троні, зображена на срібному рельєфному тлі. Обабіч від її німбу зображені два ангели, а внизу на поземі навколішки стоять три волхви з дарами з витягнутими руками, за ними – людські фігури, що представляють різні стани і покоління чоловіків і жінок. Композиція ікони з Цевкова має багато аналогій з тематикою Собору Богородиці [13, с. 235].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві центральним об'єктом дослідження обрано сюжет «Різдво Христове», який має глибокий богословсько-символічний зміст. На основі зібраних матеріалів здійснено аналіз символіки та художніх особливостей ікон на сюжет Різдва Христового. Обґрунтовано самотутність іконографії Різдва Христового в українському мистецтві Середньовіччя, що сформувалася на межі східної та західної мистецьких традицій.

Висновки. Іконографія Різдва Господнього розвинулася в Україні під впливом візантійської традиції відразу ж після прийняття християнства. Упродовж Середньовіччя в українському малярстві були поширені два типи іконографії «Різдва Христового». Перший – звертався до канонічної схеми, сформована в X – XI ст. у візантійському мистецтві. В іконографії Різдва Христового в українському малярстві XV ст. – першої пол. XVI ст. незмінним є центр композиції з зображенням сповитого немовляти в яслах, якому поклоняються віл і віслиук, Богородиця лежить на червоному ложі перед яслами. Композиція ікон, зазвичай симетрична. У верхній частині традиційно зображали ангелів, один з яких сповіщав радісну новину пастухові, а інші прославляли народження Сина Божого. Біля Богородиці розташовували трьох мудреців з дарами, що прийшли поклонитися Дитятку. Автори послідовно

дотримувалися принципу різномасштабності, виокремлюючи збільшеними розмірами постать Богородиці та підкреслюючи цим засобом її значущість. Персонажі ікон трактовані досить умовно та площинно із конструктивним використанням контурної лінії. Іконописці застосовували принцип композиції нашарування та вибирали високу лінію горизонту. Загалом для ікон характерне площинне трактування простору, із застосуванням законів зворотної перспективи в зображенні окремих предметів (ясла, купіль тощо). Джерело освітлення в іконах невизначене, найчастіше – це світло розсіяне. Неконкретність освітлення відповідає неконкретизованому моменту дії: автори традиційно використовують сукцесивний метод зображення.

Перші зображення «Різдва Христового» присутні в давньоруських рукописах (мініатюри Молитовника Гертруди та Київського псалтиря). Із пам'яток монументального живопису частково вціліли фрески каплиці св. Трійці в Любліні. Сюжет «Різдва Христового» зберігся в клеймі ікони XV ст. Воздвиження Чесного Хреста зі Здвижня. «Різдво Христове» як окрема ікона поширюється в українському мистецтві з XVI ст.

Другий тип іконографії – «Поклін волхвів», мабуть, був запозичений з європейської християнської іконографії, однак не копіює її. Малярі запозичили лише головні композиційні принципи, наблизивши сюжет до теми «Собор Богородиці». Унікальними пам'ятками є фрески Горянської ротонди та Онуфрійської церкви монастиря в Лаврові. Довершеною за майстерністю виконання є ікона «Поклін волхвів» з Бусовиська.

Список використаних джерел

1. Вздорнов Г. Киевская Псалтирь 1397 года / Г. Вздорнов. – Москва : Искусство, 1978. – 459 с.
2. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV – XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / М. Гелитович. – Львів : Свічадо, 2010. – 240 с.
3. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2000. – 184 с.
4. Міляєва Л. Українська ікона XI – XVIII ст. / Л. Міляєва. – Київ: Духовна спадщина України, 2007.– 525 с.
5. Овсійчук В. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття / В. Овсійчук. – Київ : Мистецтво, 1985. – 176 с.
6. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 297 с.
7. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII століть. Проблема кольору / В. Овсійчук – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
8. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис західної України XII – XV ст. / Патріарх Дмитрій (Ярема). – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 508 с.

9. Свенціцька В. Живопис XIV – XVI століть / В. Свенціцька // Історія українського мистецтва. В 6 т. Т. 2. : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – Київ, 1967. – С. 208–274.

10. Свенціцька В. Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII – XX століть. / В. Свенціцька. – Київ : Мистецтво, 1991. – 304 с.

11. Свенціцька В. Спадщина віків / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.

12. Сидор О. «Во Вифлеємі нині новина...» (До теми Різдва Христового в українському мистецтві) / О. Сидор // Різдво Христове 2000. – Львів, 2001. – С. 139–145.

13. Janocha M. *Ukraińskie I białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej : problem kanonu* / M. Janocha. – Warszawa : Neriston, 2001. – 676 s.

References

1. Vzdornov, H. (1978). *Kiev Psalter of the year 1397*. Moscow: Iskusstvo.
2. Helytovych, M. (2010). *Icons of the Starosambirshyna of the 14th Century – of the 16th Century from the collection of the National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytskyю* Lviv: Svichado.
3. Krekhovetskyi, Ya. (2000). *Theology and Spirituality of the Icon*. Lviv: Svichado.
4. Miliaieva, L. (2007). *Ukrainian icon of the 11th Century – of the 18th Century*. Kyiv: Dukhovna spadshchyna Ukrainy.
5. Ovsiiichuk, V. (1985). *Essays on the history of Ukrainian art. Ukrainian art of the 14th Century – the first half 17th Century*. Kyiv: Mystetstvo.
6. Ovsiiichuk, V. (2000). *The story about the icon*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy.
7. Ovsiiichuk, V. (1996). *Ukrainian painting of the 10th Century – of the 18th Century. Color problem*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy.
8. Patriarch Demetrius (Jarema) (2005). *Iconography of Western Ukraine of the 12th Century – of the 15th Century*. Lviv: Drukarski kunshty.
9. Svientsitska, V. (1991). ‘Painting of the 14th Century – of the 16th Century’ in Bazhan M. *Istoriia ukrainskoho mystetstva. V 6 t. T. 2. : Mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII stolittia* [History of Ukrainian art. In 6 vols. Vol. 2. : Art of the XIV – the first half of the seventeenth century], pp. 208–274.
10. Svientsitska, V. (1991). *World by the eyes of folk artists. Ukrainian folk painting of the 13th Century – of the 20th Century*. Kyiv: Mystetstvo.
11. Svientsitska, V. and Sydor, O. (1990). *Legacy of the ages*. Lviv: Kameniar.
12. Sydor, O. (2001). “Now Bethlehem is news” ... (To the theme of the Nativity of Christ in Ukrainian art). *Rizdvo Khrystove 2000* [Christmas of Christ 2000], pp. 139–145.
13. Janocha M. (2001). *Ukraińskie I białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej : problem kanonu*. Warszawa: Neriston.

УДК 7.036(477:450.341) «20»

Турчак Леся Іванівна

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри мистецтв,*

Київський університет культури,

Київ Україна

lessit@ukr.net

УКРАЇНА НА ВЕНЕЦІАНСЬКИХ БІЄНАЛЕ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із вивченням фактів поширення українського образотворчого мистецтва в світовому художньому просторі ХХ і ХХІ ст. Метою ж даної статті є розгляд презентації проектів українського мистецтва періоду Незалежності України в контексті Венеціанських бієнале. **Методи** дослідження полягають у використанні загальнонаукових методів, теоретичних та практичних підходів щодо аналізу мистецьких проектів. Це дало можливість розкрити актуальні питання презентації України на виставках міжнародного рівня. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації досліджень творчості українських митців, їх проектів та презентації на відомих європейських виставках сучасного мистецтва. Дослідження трансформацій дозволяє прослідкувати ті зміни, які відбулися протягом десятиліть. **Висновки:** українське мистецтво відповідає європейським тенденціям та посідає належне місце в світовому художньому просторі.

Ключові слова: бієнале у Венеції, художній процес, українські проекти, сучасне образотворче мистецтво.

Турчак Леся Іванівна, кандидат искусствоведения, Киевский университет культуры, Киев, Украина

Украина на Венецианских биеннале

Цель работы. Исследование связано с изучением фактов распространения украинского изобразительного искусства в мировом художественном пространстве ХХ и ХХІ в. Целью же данной статьи является рассмотрение презентации проектов украинского искусства периода Независимости Украины в контексте Венецианских биеннале. **Методы** исследования заключаются в использовании общенаучных методов, теоретических и практических подходах анализа художественных проектов. Это позволяет раскрыть актуальные вопросы презентации Украины на выставках международного уровня. **Научная новизна** работы заключается в систематизации исследований творчества украинских художников, их проектов и презентации на известных европейских выставках современного искусства. Исследование трансформаций позволяет проследить те изменения, которые произошли на протяжении десятилетий. **Выводы:** доказано, что украинское искусство соответствует европейским тенденциям и занимает достойное место в мировом художественном пространстве. Наши творческие проекты все больше

привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей и является яркой презентацией современного состояния искусства.

Ключевые слова: биеннале в Венеции, художественный процесс, украинские проекты, современное изобразительное искусство.

Turchak Lesia, PhD in Art Criticism, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Ukraine at the Venice Biennale

The purpose of the article. The research is devoted to the study of the facts of the spread of Ukrainian fine arts in the world art space in the 20th and 21st century. The purpose of the article is to consider the presentation of Ukrainian art projects of the period of independence of Ukraine in the context of the Venice Biennale. **The research methodology** consisted in using general scientific methods as well as theoretical and practical approaches to analyze the Ukrainian art projects. **The scientific novelty of the work** lies in the systematization of researches into Ukrainian artists' creative work, their projects and presentations at the famous European exhibitions of contemporary art. The study of transformations allowed for tracing the changes which have taken place during the past decades. **Conclusions.** Ukrainian art proved to accord with the European tendencies and occupies its rightful place in the world art space.

Key words: the Venice Biennale, art process, Ukrainian projects, modern fine arts.

Вступ. Загальновідомо, що українське мистецтво знають у всьому світі. Народна приказка свідчить про те, що: «нашого цвіту по всьому світу», і це дійсно так. Підтвердженням факту є творчість відомих українських митців, які вже на поч. ХХ ст. знайомляться зі Світовим мистецтвом, презентують свою творчість на художній ниві і є відомими такі імена як О. Архипенко, К. Малевич, Г. Крук, М. Бойчук, Д. Бурлюк, В. Татлін та ін.

Ця добра традиція продовжується і в наш час. Наразі в Україні переважна більшість художників, які відомі в Європі, і відповідно їх роботи добре знані не лише на виставках, а й на аукціонах Sotheby's (Лондон), Phillips (Лондон) та ін. Зокрема, до них належать Анатолій Криволап, Арсен Савадов, Василь Цаголов, Олександр Ройтбурд, Ілля Чичкан, Олег Тістол та ін. [11].

Окрім того, вітчизняні митці презентують Україну на світових виставках та мистецьких проєктах, таких як Art Paris, Бієнале в Берліні, ART BASEL в Швейцарії та США, Бієнале в Венеції та ін.

Однак загальної картини стосовно українського образотворчого мистецтва в світовому художньому просторі не має. Це і зумовило тему дослідження: образотворче мистецтво України в міжнародному контексті.

Метою ж даної статті є розгляд презентації проєктів українського мистецтва періоду Незалежності України в контексті Венеціанських бієнале.

Виклад основного матеріалу. Бієнале в Венеції – одна з провідних виставок сучасного мистецтва. Започаткована в 1895 р., є постійною з 1907 р., однак особливої популярності набула після Другої світової війни (з 1948 р.).

Століття, що минуло від першої виставки, звичайно, дало змогу відслідкувати зміни в мистецтві. Щодва роки з'являлися нові імена митців, які представляли свої проекти на Бієнале, серед них і українські.

Участь українців у бієнале розпочалася ще на поч. ХХ ст.: 1924 р. – Олександр Усачов, 1928р. – Федір Кричевський, Михайло та Тимко Бойчуки, Кирило Гвоздик, Костянтин Єлева, Віктор Пальмов, Василь Седляр, Олексій Таран, Карпо Трохименко, Іван Хворостецький, Михайло Шаронов, 1930р. – Олексій Богомазов, Олександр Довгань, Василь Касіян, Іван Падалка, Зиновій Толкачов, Василь Седляр, 1932 р. – Борис Бланк, Василь Касіян, Іван Падалка, Моїсей Фрадкін, 1934 р. – Василь Касіян, Олексій Шовкуненко, 1956р. – Гаврило Глюк, Михайло Дерегус, Олександр Ковальов, Георгій Меліхов, Тетяна Яблонська, 1958р. – Михайло Дерегус.

Стосовно сучасних українських презентацій та проектів на Венеційських бієнале, то вони розглянуті в публікаціях В. Сидоренка, Н. Булавіної, Г. Вишеславського, О. Роготченка, О. Сидор-Гібелінди, О. Чепелик, О. Авраменко та ін.

Автори цих та ін. досліджень, зазвичай, аналізують один з виставкових проектів, тому загальна картина презентації образотворчого мистецтва на світових проектах відсутня. Цим і зумовлена тема вибору даної статті.

Трансформаціям в мистецтві передували зміни, які відбулися в українському мистецтві. Кін. 80-х – поч. 90-х рр. ознаменувався новими творчими поглядами та позиціями.

Із зміною змісту, форм, методів зображення в українському мистецтві виникає сукупність явищ, які отримали назву «нова хвиля». Її початок, на думку багатьох дослідників, пов'язаний із появою твору «Печаль Клеопатри», А. Савадова та Г. Сенченка, яка свого часу була сенсацією в московському Манежі на Всерадянській молодіжній виставці 1987 р. [11].

Інша Всесоюзна молодіжна виставка 1988 р. в московському Манежі була «тріумфом молоді української хвилі». Тут брали участь такі українські автори «постмодерністського спрямування»: А. Савадов («Меланхолія»), Г. Сенченко («Сакральний пейзаж Пітера Брейгеля»), крім них, у виставці брали участь О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Кавсан, П. Керестей, С. Панич, К. Реунов, О. Ройтбут, В. Рябченко В. Трубіна та ін. Саме після цієї події критики почали говорити про народження нової «південної» («южної») школи.

Однак, процеси «виходу» українського мистецтва на міжнародний рівень розпочалися згодом. Що стосується Венеції, то офіційно в 2001 р. Україна вперше, як незалежна держава, взяла участь у Венеціанських бієнале (куратор В. Раєвський).

Відгуки про підготовку та рівень, на якому була представлена країна в 2001 р., виявилися досить суперечливими. Єжи Онух (куратор українського представництва, польський художник, на той час директор Центру сучасного мистецтва в Києві.), категорично зауважив: «У міжнародному плані краще буде, якщо всі швидше забудуть про присутність України на Бієнале. Наш проект знаходиться поза будь-яким контекстом взагалі. Навіть іронія, яку, можливо, автори проекту і вклали в нього, не спрацювала. Нашу палатку, як

нашу дійсність, сприйняли серйозно. З точки зору мистецтва, подібний проект – самогубство для художників. З позиції країни – крах. І якщо про це не говорити, то наступна участь в Бієнале буде такою ж. Вихід лише один – підготовкою до виставки такого рівня повинні займатись лише професіонали від сучасного мистецтва».

Відомий критик П'єр Рестані, відвідавши «Перший український проект», зауважив, що українська експозиція вигідно відрізнялася від інших: «незалежність країни позитивно позначилася на мистецьких процесах». Харольд Зеєман (куратор венеціанського Бієнале), того ж року, відвідавши Київ, позитивно оцінив українську презентацію, вважаючи її вдалою.

Відгуки іноземних критиків стосовно українських проектів були стриманими та позитивними, порівняно з вітчизняними. Якщо об'єктивно оцінювати першу участь у Бієнале, звичайно, наша експозиція мала досить невибагливий вигляд на тлі італійських Палаццо. Можливо на це вплинули не лише відсутність коштів, а й недостатній досвід участі у виставках такого рівня.

У 2003 р. Україна представляла проект В. Сидоренка «Жорна часу». На організаційному рівні ситуація була складною, оскільки поїздка до Венеції ледь не зірвалася через відсутність коштів (Міністерство культури, яке було головним спонсором, виділило кошти за 15 днів до від'їзду), а остаточний варіант монтажу зробили в ніч напередодні вильоту. У Венеції проект був представлений в двох експозиційних залах, що певною мірою порушувало цілісність сприйняття. Проект В. Сидоренка «Жорна часу» є складне і містке художнє та психологічне явище. Інсталяція митця складалася з трьох основних предметів: живописного полотна, «скляної» прозорої призми-кристала та складзеркала і все це супроводжувалося відзнятим відеофільмом та відновленими застарілими аматорськими фотографіями [10].

«Жорна» в творчості українських митців завжди мали певну символіку. Тому можливо вибір такого проекту символізував саме ту реальність і ті процеси, які важливі для суспільства. До теми «Жорна» зверталися навіть літератори. Так, ще в далекому 1947 р. була написана драма Уласа Самчука «Шумлять жорна».

В якій жорна стали символом незнищенності українців. У творі присутня головна думка, що хоч би як було важко українцям, хоч би як їх пригнічували окупанти, вони все одно здатні виживати в складних умовах. У третій, завершальній частині драми, в якій відбувається суд над зрадником Петром Івановичем, все дійство проходить під шум жорен. Простим українським селянам не до суду, не до політичних «розбірок». Для того, щоб вижити, вони просто мелють зерно [9].

Розглядаючи проект В. Сидоренка, асоціація з жорнами уособлює швидкоплинність часу, завдяки якому все змінюється. Але як відомо, сучасне мистецтво розраховане на те, щоб у кожного глядача виникали свої роздуми...

Підготовка до наступної участі наших митців на Венеціанському Бієнале теж не була легкою. У 2005 р. Україна не подала вчасно свою заявку на участь у бієнале. Тому не обійшлося без сутичок між експертною радою та

спеціалістами, головною проблемою була відсутність правил і норм, за якими принципами має відбутися відбір творів.

«Каменем спотикання було те, що долю української презентації вирішували не фахівці в царині сучасного мистецтва, а чиновники на безальтернативній чи псевдоконкурсній основі. Хотілося б сказати, що все було не так і, що здійснилися великі сподівання на чесний конкурс та фаховий підхід. Але...» – зауважила критик і аналітик сучасної культури, директор Фундації Центр Сучасного Мистецтва [3, с. 19.]

Після багатьох непорозумінь Україну на 51-Венеціанському Біенале представляв проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно». Фотоінсталяції митця пов'язані зі зверненням до української сільської фотографії, художник інтерпретував старовинні світлини, зібрані в наддніпрянських селах. Світлини збільшені фотоспособом для того, щоб звернути увагу на «Сліди історії» (осипання, злами, відбитки рук та ін.).

Звичайно, проект цікавий, але в художній спільноті виникло слушне зауваження щодо його актуальності в світовому контексті на презентації такого рівня.

Інша українська виставка на 51 Біенале, була представлена благодійним фондом В. Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні», проходила з власної ініціативи мецената, в розкішному Палаццо Пападопулі на Гранд Каналі. Куратор – відомий французький діяч Нікола Бурійо, роботи українських митців Арсена Савадова, Бориса Михайлова, Василя Цаголова, а також художників, які знані на світовій арт-сцені: Філіппа Паррено, Навина Раваншайкула, Джун Нгуена-Хацушибіі, Карстен Хеллера, Олафура Еліассона.

Звісно, презентації за державної підтримки та за рахунок фонду відрізнялися, можливо вже тоді був сенс об'єднати спільні зусилля заради одного проекту, проте така співпраця відбулася згодом.

Здавалося, громадськість врахувала попередні непорозуміння і 2005 р. створено механізм (за участі держави й громадськості), котрий мав регулювати відбір проектів на міжнародний конкурс Біенале у Венеції, розроблено «Положення про конкурс щодо визначення мистецького проекту для представлення України на Венеційській біенале» (zareєстроване в Міністерстві юстиції України 1 квітня 2005 р. за №355/10635).

Згідно постанови Міністерство культури кожні два роки заздалегідь має проводити відкритий творчий конкурс на право представляти Україну на виставці. У конкурсі мали брати участь українські мистецтвознавці й художники, творчість яких характеризується значними досягненнями, досвідом виставкової діяльності в галузі сучасного мистецтва. Звичайно, подані на конкурс проекти мають відповідати темі Венеціанського біенале, бути актуальними в міжнародному контексті, здатними зацікавити широку міжнародну аудиторію, привернути увагу до сучасного українського мистецтва. Передбачалось, що персональний склад журі буде затверджено наказом Міністерства культури і мистецтва України. У складі журі є бути не менше дві третіх діячів і спеціалістів у галузі сучасного мистецтва. До складу журі також залучаються представники організатори конкурсу – Міністерства культури і мистецтва України.

Однак, у 2007 р. призначення комісара, кураторів українського проекту на 52-й Венеційській бієнале відбулося без офіційного представлення проекту.

«Поєма про внутрішнє море» – це проект, який представив Центр сучасного мистецтва PinchukArtCenter на 52 Венеціанській Бієнале. Міністерство культури самостійно призначило виконавців, у проекті задіяли художників з США, Великої Британії, Німеччини, України [2], у зв'язку з цим в «художньому середовищі» були нарікання на те, що Україну представлятимуть не лише українці й на те, що міністерство визначилося самостійно з кураторами та учасниками.

Незважаючи на такі нарікання, як засвідчують відгуки вітчизняних та іноземних дослідників, державна та приватна ініціатива забезпечила високий рівень презентації на Бієнале.

Проект демонструє спільне бачення авторів та їх прагнення досліджувати нові та активні ролі художників у суспільстві. На виставці порушувалися такі питання, на які за свого життя намагався дати відповіді Олександр Довженко – «Що значить бути українцем?», «Хто такі українці?», «Де вони – українці?» [7].

Віце-прем'єр і міністр культури Італії (Франческо Рутеллі) зазначив, що експозиція, представлена Центром сучасного мистецтва в Українському павільйоні на 52-й Міжнародній виставці, була важливою подією в світі мистецтва.

Тенденції позитивних змін продовжились і в 2009 р., українська експозиція розташувалася в одному з особняків Венеції: палац Пападополі (нагадаємо, перша українська експозиція 2001 р. була розташована в брезентовій палатці). Проект, який презентували вдруге був спільною ініціативою міністерства культури та приватною ініціативою (Pinchuk Art Centre).

Український павільйон відкрили міністр культури і туризму України Василь Вовкун, куратор Українського павільйону, арт-директор Pinchuk Art Centre П. Дорошенко та автори проекту Українського павільйону – «Степи мрійників»: художник Ілля Чичкан (Україна) та fashion-дизайнер Міхара Ясухіро (Японія) [4].

«Степи мрійників» – інсталяція, невід'ємні складові якої розміщувались як в самому Палаццо Пападополі, так і в старовинному місті.

Сюжет інсталяції: Ніколо Пападополі – власник Палацу Пападополі в середині XIX ст. – подорожує Україною, Монголією, Китаєм і врешті досягає берегів Японського моря, повторюючи таким чином шляхи Марко Поло.

Щодо оцінок презентації України в 2009 р. «в цілому» – і експозицію Чичкана і Ясухіро, і пісок на першому поверсі в Палаццо Пападополі, вечірку з Сердючкою – то український павільйон був помітним. Це й спричинило критику даного проекту. Нарікання та зауваження завжди супроводжують українські проекти, і це нормально, адже це засвідчує, що художній процес є в Україні і є такі дослідники, мистецтвознавці, які ним цікавляться, досліджують та оцінюють.

На 54-й Венеційській бієнале нашу країну представляла художниця Оксана Мась з проектом Post vs Proto-Renessans. Представлена робота

є величезним мозаїчним панно у вигляді «Гентського вітваря», яке зібране з тисяч дерев'яних писанок (12800). Рішення цікаве, крім того, в цьому проекті створення писанок були задіяні прості люди.

Куратор українського павільйону на Венеціанській бієнале Акілле Боното Оліва розповів, що він відчув «естетичний шок». Робота художниці – експериментальна. У ній відчувається традиція українського мистецтва і зв'язок з історичним авангардом [4].

За традицією, проект, представлений на Бієнале, викликав бурхливе обговорення. Зокрема, на шпальтах газети «Українська правда життя» висловлювалися критики, мистецтвознавці, галеристи та ін. Поряд із позитивними та негативними думками стосовно проекту О. Мась, майже всі були одноголосні в тому, що в Україні має бути налагоджена процедура відбору на Бієнале, причому це має бути авторитетна інституція, якій надані повноваження державою.

Крім того, варто було б оприлюднити критерії, за якими така комісія формується (О. Островська-Люта, куратор, керівник програм і проектів Фонду «Розвиток України») [5].

На 55-й Бієнале (2013 р.) нашу країну представили молоді художники: Жанна Кадирова, Микола Рідний і Гамлет Зіньковський, комісар Віктор Сидоренко, куратори Вікторія Бурлака, Олександр Солов'йов.

Проект був складним за змістом, не дивлячись на те, що над ним працювали молоді художники. У відеоматеріалі Миколи Рідного «Монумент» було зображено процес демонтажу радянського монумента й встановлення нового в Харкові. «Сучасні наймані працівники виконували роботу щодо усунення символів робітників-героїв». Рідний доповнив відео серією гранітних абстрактних скульптур – це гра з почуттям форми – скульптурний Пам'ятник.

Гамлет Зіньковський, так би мовити, «каталогізував» людей в своєрідні психологічні «профілі». Створив інсталяцію «Книга людей», яка складається з сотень портретів у рамках із сірникових коробок.

Комісар українського проекту, директор Інституту проблем сучасного мистецтва Віктор Сидоренко, зауважив, що Україна представила, насамперед, молодіжний проект і це важливо.

Олександр Солов'йов (заступник директора «Мистецького Арсеналу») звернув увагу на цілісність українського проекту і його відповідність загальній концепції Бієнале, яке проходило під назвою «Енциклопедичний палац» [11].

Участью молодих художників характеризується й 56-та Міжнародна виставка мистецтв у Венеції La Biennale di Venezia. Національний павільйон України представив групову виставку під назвою «Надія» за участю українських художників (серед учасників: Євгенія Белорусець, Микита Кадан, Жанна Кадирова, Микола Рідний, Сергій Жадан, Анна Звягінцева та Відкрита група), про це повідомила прес-служба Міністерства культури України.

Комісаром проекту було Міністерство культури України. Куратором – Бйорн Гельдхоф, заступник арт-директора PinchukArtCentre.

Український павільйон був розташований в спеціально побудованій скляній конструкції на набережній Семи мучеників (Riva dei Sette Martiri),

безпосередньо на шляху від Арсеналу (Arsenale) до Венеціанських садів (Giardini) [13].

Мінімалістичний скляний куб з написом NOPE на набережній для когось міг нагадати палатку 2001 р., але це не так, проект був відкритим для усіх охочих, які відвідували набережну. Павільйон уособлював концепцію експозиції, а саме – Україну, яка відкривається світові. На тлі певних історичних подій та всупереч збройному конфлікту в країні, цим виставковим проектом молоде покоління художників України демонструє свою віру в майбутнє держави.

Художниця Євгенія Белорусець представила фото шахтарів, які опинилися між українською армією й сепаратистами так званої «ДНР».

«Відкрита група» представила пронизливий проект про відсутніх людей (в будинках тих, хто пішов на війну, встановили відеокамери, які працювали в режимі реального часу). Колажна робота Жанни Кадирової з газетними вирізками – спроба представити нову Україну в майбутньому. Інсталяція Миколи Рідного (з текстами Сергія Жадана) – теж про війну і про надію.

І це цілком природно, що мистецтво відображає процеси, які відбуваються в суспільстві, а митці за допомогою творчих проектів передають все те, що хвилює українське суспільство.

Наступний український проект на бієнале, теж не лишився осторонь філософських проблем сучасного суспільства.

57 Венеційська бієнале проходило під гаслом «Viva Arta Viva» («Нехай живе мистецтво»), таку ж назву має головна експозиція виставки, куратором якої була Кристін Масел, тут представлено роботи 120 митців із 51 країни. Серед 80 національних павільйонів був і український.

За результатами рейтингового голосування конкурсною комісією з відбору, куратора українського проекту було відібрано групу, до складу якої увійшли П. Дорошенко та Лілія Куделі та «Dallas Contemporary» як організатора українського мистецького павільйону на Бієнале-2017 [14].

Україну на 57-му Венеціанському бієнале представив відомий український фотохудожник Борис Михайлов зі своєю серією робіт «Парламент».

У цьому проекті художник пропонує особистий погляд на розуміння суспільства, ознаками якого є фейкові новинні сайти, неперевірені факти та інформаційний гамір, домінування емоційної реакції над раціональним аналізом.

Наукова новизна. Досліджено творчість українських митців, їх проектів та презентацій на бієнале в Венеції. Дослідження трансформацій дозволяє прослідкувати ті зміни, які відбулися протягом десятиліть в українському мистецтві.

Висновки. Саме такі проекти, презентації є об'єктивною демонстрацією стану сучасного мистецтва в Україні. Митці на належному рівні представляють нашу країну на виставках такого рівня, аналізуючи українські проекти з 2001 р., звісно, відчутні зміни, починаючи від тематики проекту та закінчуючи рівнем підготовки до участі в Бієнале. Коментарі й відгуки вітчизняних та іноземних мистецтвознавців є свідченням того, що українські проекти на міжнародних

виставках є цікавими художній спільноті та відповідають сучасним світовим та європейським тенденціям.

Список використаних джерел

1. Авраменко О. Художні світи для Венеції, або ВБ-53 / О. Авраменко // Сучасне мистецтво, 2009 [Електронний ресурс] – Режим доступу. – file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2009_6_5%20(1).pdf. – Дата звернення 05.03.2018
2. Ботанова К. Венецианский карнавал. Дубль четвертый. / К. Ботанова // Зеркало недели. – 2007. – 8–16 марта. – С.4
3. Ботанова К. Форс-мажор як принцип публічної політики / К. Ботанова // Дзеркало тижня. – 2005. – 26 берез.1 квіт. – С. 19
4. Відбулося відкриття українського павільйону Венеціанської бієнале 2009 [Електронний ресурс] – Режим доступу. – <http://pinchukartcentre.org/ua/news/9465/>. – Дата звернення 08.04.2018
5. Курина А. Украина на 54-й Венецианской биеннале: яйца вкрутую [Електронний ресурс] / А. Курина // Українська правда життя. – 2011. – Режим доступу. – <http://life.pravda.com.ua/culture/2011/05/30/79591/> – Дата звернення 12.03.2018
6. Кушнарєва М. Сучасне українське образотворче мистецтво та світова художня спільнота: разом чи окремо?! М. Кушнарєва // Українознавчий альманах, 2014 [Електронний ресурс] – Режим доступу. – file:///C:/Users/Admin/Downloads/Ukralm_2014_17_59.pdf. – Дата звернення 11.03.2018
7. Поема про внутрішнє море, 52 Венеціанська бієнале [Електронний ресурс]. 2007. – Режим доступу. – <http://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/past/7442> – Дата звернення 17.03.2018
8. Роготченко О. Бієнале '55 як лакмус сучасного концепту / О. Роготченко // Сучасне мистецтво, 2014 [Електронний ресурс] – Режим доступу. – file:C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2014_10_20%20(2).pdf – Дата звернення 24.03.2018
9. Руснак І. До історії видання драми «Шумлять жорна» Уласа Самчука / І. Руснак // Літературний процес: методологія, імена, тенденції [Електронний ресурс]. – Режим доступу : – <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/210/209#.Wxас0e6FOM8> pdf. – Назва з екрану. – Дата звернення 24.03.2018
10. Сидоренко В. Венеціанські Бієнале і проблеми сучасного мистецтва в Україні / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво, 2004 [Електронний ресурс] – Режим доступу. – irbis-nbuv.gov.ua file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2004_1_11%20(1).pdf. – Назва з екрану. – Дата звернення 25.03.2018
11. Соловійов А. Новейшая история украинского искусства [Електронний ресурс] / А. Соловійов, А. Ложкина // Point zero. – 2010. – Режим доступу. – <http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>. – Загл. с екрана. – Дата обращения 01.04.2018.
12. Соловійов О. Турбулентні шлюзи / Олександр Соловійов. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 192 с

13. Україну на Венеційській бієнале представить молодь [Електронний ресурс] // Українська правда життя 15.05.2013. – Режим доступу. – <http://life.pravda.com.ua/culture/2013/05/15/128523/>. – Назва з екрану. – Дата звернення 07.04.2018

14. Український павільйон на Венеційській бієнале відкриється 7 травня [Електронний ресурс] // 112. – 2015. – Режим доступу. – <http://ua.112.ua/svit/ukrainskyi-pavilion-na-venetsiiskii-biienale-vidkryetsia-7-travnia-226585.html/>. – Назва з екрану – Дата звернення 08.04.2018

15. Україна представить «Парламент» Михайлова на 57-ій Венеційській бієнале [Електронний ресурс] // Українська правда життя. – Режим доступу :<https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/19/222194/>. – Назва з екрану – Дата звернення 08.04.2018

References

1. Avramenko, O. (2009). Art worlds for Venice, or WB-53. *Modern Art*, 2009, [online] Available at: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2009_6_5%20(1).pdf.> [Accessed 05.03.2018].

2. Botanova, K. (2007). The Venice Carnival. The fourth double. *Zerkalo nedely [Mirror of the week]*, issue 8/12, pp. 4.

3. Botanova, K. (2005) Force majeure as a principle of public policy. *Zerkalo nedely [Mirror of the week]*, issue 8/9, pp. 19.

4. 'The opening of the Ukrainian Pavilion was held at the Venice Biennale'. Available at: <<http://pinchukartcentre.org/ua/news/9465> > [Accessed 08.04.2018].

5. Kurina, A. (2011). Ukraine at the 54th Venice Biennale: Hard boiled eggs. *Ukrayins'ka pravda zhy'ttya. [Ukrainian truth of life]* Available at: <<http://life.pravda.com.ua/culture/2011/05/30/79591>> [Accessed 12.03.2018].

6. Kushnariova, M. (2014). Contemporary Ukrainian Fine Arts and the World Artistic Community: together or separately. *Ukrainian Studies Almanac*. Available at: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Ukralm_2014_17_59.pdf> [Accessed 11.03.2018].

7. 'A poem about the inner sea, the 52nd Venice Biennale'. Available at: <<http://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/past/7442>> [Accessed 17.03.2018].

8. Rohotchenko, O. (2014). Biennale '55 as the litmus of the modern concept *Modern Art*, Available at: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2014_10_20%20(2).pdf> [Accessed 24.03.2018].

9. Rusnak, I. (2014). To the history of the publication of the drama «The Noise of Millstones» by Ulas Samchuk. *Literary process: methodology, names, trends*, [online] Available at: <<http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/210/209#.Wxac0e6FOM8pdf> > [Accessed 24.03.2018].

10. Sidorenko, V. (2004) The Venice Biennale and the problems of contemporary art in Ukraine. *Modern Art*, [online] Available at: <[irbis-nbuv.gov.ua file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2004_1_11%20\(1\).pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/file:///C:/Users/Admin/Downloads/S_myst_2004_1_11%20(1).pdf)> [Accessed 25.03.2018].

11. Soloviov, A. (2010) The newest history of Ukrainian art. *Point zero*, [online] Available at: <<http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>> [Accessed 01.04.2018].

12. Soloviov, A. (2006). *Turbulent Gateways*. Kyiv. Intertekhnolohiia.

13. *Young people to represent Ukraine at the Venice Biennale*, [online] Available at: <http://life.pravda.com.ua/culture/2013/05/15/128523>. [Accessed 07.04.2018].

14. Ukrainian Pavilion at the Venice Biennale will open on May 7. (2015). *Sto dvanadtsiat [112]*, [online] Available at: <<http://ua.112.ua/svit/ukrainskyi-pavilion-na-venetsiiskii-biiennale-vidkryietsia-7-travnia-226585.html> > [Accessed 08.04.2018].

15. *Ukraine will present Mikhailov's «Parliament» at the 57th Venice Biennale*, [online] Available at: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/19/222194>> [Accessed 08.04.2018].

© Турчак Л. І., 2018

Наукове видання

ВІСНИК КНУКіМ:

серія

«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»

Випуск 38

Науковий редактор

Безклубенко С. Д.

Відповідальний за випуск

Мамедова В. М.

Редактори

Тимофєєва К. О., Абдельшахїд Т. С.

Комп'ютерне забезпечення

Кулинич І. В.

Підписано до друку 18.06.2018 року

Формат 60x84/8

Друк офсетний. Наклад 300 прим.

Ум. друк. арк. 17,6. Обл. вид. арк. 20,3

Замовлення № 3238

Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від.09.10.20140