

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**

ВІСНИК КНУКіМ

**СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

**Bulletin of KNUKiM
Series in Arts**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
Collection of Scientific papers**

**ВИПУСК 39
Issue 39**

*Засновано 1999 року
Founded in 1999*

**Kyiv
KNUKiM Publishing**

**КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКіМ
2018**

Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Вип. 39 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. – 250 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 № 24 від 7.12.2018 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Гуменюк Т. К.	доктор філософських 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>Бугайова В. О.</i>	Курс «креативне мислення в режисерській арт-практиці»: інновація змістово-дисциплінарного оновлення фахового знання	9
<i>Ганчук Ю. О.</i>	Антреприза в сценічному мистецтві Києва наприкінці ХХ – початку ХХІ століть	16
<i>Доколова А. С.</i>	Використання новітніх технологій 3D Mapping в Україні	23
<i>Донченко Н. П.</i>	Сучасні гумористичні шоу-програми на естраді України: концепція задуму та дійові ознаки	30
<i>Іващенко І. В. Стрельчук В. О.</i>	Драматургія С. Беккета в контексті формування інноваційних театральних практик ХХІ століття	36
<i>Майборода Н. В.</i>	Професіоналізація каскадерського мистецтва в США (1900–1960 рр.): історична ретроспектива	42
<i>Мельник М. М.</i>	Імпровізація як один із найважливіших аспектів професійної майстерності артиста естради	50
<i>Пацунов В. П.</i>	Сценографічні перетворення роману Ф. Достоєвського «Ідіот»	58
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Вплив звукових технологій на становлення музичного кінофільму	64
<i>Татаренко М. Г. Кожухова Н. О.</i>	Метафорика Київського експериментального театру «Золоті ворота» як відлуння європейського театрального постмодернізму	70
<i>Федоренко В. П.</i>	Кінематографічне мислення як феномен підсвідомого в мистецтві	77
<i>Хренов Д. О.</i>	Роль звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва	85
<i>Юдова-Романова К. В.</i>	Просторово-технічне забезпечення українського театру епохи Середньовіччя	93

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Контамінація як прояв еkleктичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю	106
<i>Вакуленко О.М.</i>	Традиції та новації Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива	112

<i>Павлюк Т. С.</i>	Специфіка конкурсних танцювальних секвенцій стилю Нью-Воуг	121
<i>Тимчула А. В.</i>	Становлення та професіоналізація народно-сценічного танцю на Закрапатті (1945–1960-х рр.)	129

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Журба В. В.</i>	Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера в аспекті еволюційних процесів джазової музики	138
<i>Журба Я. О.</i>	Роль блюзу в джазовій музиці	145
<i>Підгорбунський М. А.</i>	Головні структурні різновиди Стовпового (невменого) розспіву та його нотопис	154
<i>Сізова Н. С.</i>	Розвиток хорового музикування у духовних училищах Подільської єпархії кінця ХІХ століття	161
<i>Турчак Л. І.</i>	Творчість О. А. Кошиця у контексті світового мистецтва	169
<i>Яницький Т. Й.</i>	Особливості методики викладання гри на бандурі Я. Г. Пухальського	176

ДИЗАЙН

<i>Божко Т. О.</i>	Композиція як чинник художньої виразності творів графічного дизайну	183
<i>Вергунова Н. С. Вергунов С. В.</i>	Скульптура як продукт промислового дизайну. Досвід застосування в проектній практиці	191
<i>Удріс І. М. Удріс-Бородавко Н. С.</i>	Українська графіка барокової доби як предмет вивчення в працях вітчизняних мистецтвознавців першої чверті ХХ століття	200
<i>Чуботіна І. М.</i>	Чоловічий костюм 1960-х рр.: «революція» чи «еволюція»?	210

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

<i>Оборська С. В.</i>	Традиції та новації живопису на склі в мистецтві модерну	217
<i>Петрашик В. І. Цугорка О. П.</i>	Приватні музеї Києва: генеза, історична еволюція, сучасний стан	224
<i>Школьна О. В.</i>	Реконструкція першого тонкокерамічного скульптурного образу «Українки» як проект фірми С. Воронова «Історичний фарфоровий завод А. Міклашевського»	232

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

<i>Бугаёва В. А.</i>	Курс «Креативное мышление в режиссерской арт-практике»: инновация содержательно-дисциплинарного обновления профессионального знания	9
<i>Ганчук Ю. А.</i>	Антреприза в социокультурном пространстве независимых театров Киева	16
<i>Доколова А. С.</i>	Использование новых технологий 3D Mapping в Украине	23
<i>Донченко Н. П.</i>	Современные юмористические шоу-программы на эстраде Украины: концепция замысла и действенные признаки	30
<i>Иващенко И. В. Стрельчук В. А.</i>	Драматургия С. Беккета в контексте формирования инновационных театральной практики XXI века	36
<i>Майборода Н.</i>	Профессионализация каскадерского искусства в США (1900–1960 гг.): историческая ретроспектива	42
<i>Мельник М. Н.</i>	Импровизация как один из важных аспектов профессионального мастерства артиста эстрады	50
<i>Пацунов В. П.</i>	Сценографические превращения романа Ф. Достоевского «Идиот»	58
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Влияние звуковых технологий на становление музыкального кинофильма	64
<i>Татаренко М. Кожухова Н.</i>	Метафорика Киевского экспериментального театра «Золотые ворота» как отражение европейского театрального постмодернизма	70
<i>Федоренко В. П.</i>	Кинематографическое мышление как феномен подсознательного в искусстве	77
<i>Хренов Д. О.</i>	Роль звукорежиссуры в становлении и развитии украинского кино и телеискусства	85
<i>Юдова-Романова Е. В.</i>	Пространственно-техническое обеспечение украинского театра эпохи средневековья	93

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Контаминация как проявление эклектичности в современной стилизации украинского народно-сценического танца	106
<i>Вакуленко О. М.</i>	Традиции и новации blackpool dance festival: историческая ретроспектива	112

<i>Павлюк Т. С.</i>	Специфика конкурсных танцевальных секвенций стиля Нью-Воуг	121
<i>Тымчула А. В.</i>	Становление и профессионализация народно-сценического танца на Закарпатье (1945–1960-х гг.)	129

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Журба В. В.</i>	Характерные черты исполнительного стиля Ч. Паркера в аспекте эволюционных процессов джазовой музыки	138
<i>Журба Я. А.</i>	Роль блюза в джазовой музыке	145
<i>Подгорбунский Н. А.</i>	Главные структурные разновидности Столпового (невменного) распева и его нотация	154
<i>Сизова Н. С.</i>	Развитие хорового музицирования в духовных училищах Подольской епархии конца XIX века	161
<i>Турчак Л. И.</i>	Творчество А. А. Кошица в контексте мирового искусства	169
<i>Яницкий Т. И.</i>	Особенности методики преподавания игре на бандуре Я. Г. Пухальского	176

ДИЗАЙН

<i>Божко Т. А.</i>	Композиция как фактор художественной выразительности произведений графического дизайна	183
<i>Вергунова Н. С.</i> <i>Вергунов С. В.</i>	Скульптура как продукт промышленного дизайна. Опыт применения в проектной практике	191
<i>Удрис И. Н.</i> <i>Удрис-Бородавко Н. С.</i>	Украинская графика барочной эпохи как предмет изучения в трудах отечественных искусствоведов первой четверти XX века	200
<i>Чуботина И. М.</i>	Мужской костюм 1960-х гг.: «революция» или «эволюция»?	210

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ПЛАСТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

<i>Оборская С. В.</i>	Традиции и новации живописи на стекле в искусстве модерна	217
<i>Петрашик В. И.</i> <i>Цугорка А. П.</i>	Частные музеи Киева: генезис, историческая эволюция, современное состояние	224
<i>Школьная О. В.</i>	Реконструкция первого тонкокерамического скульптурного образа «Украинки» как проект фирмы С. Воронова «Исторический фарфоровый завод А. Миклашевского»	232

CONTENTS

THEATRE, CINEMA, AND TELEVISION

<i>Buhaiova V.</i>	The course “Creative Thinking in Directing Art Practice”: innovation of content-disciplinary renewal of professional knowledge	9
<i>Hapchuk Y.</i>	Non-repertory theater in the performing art of Kyiv at the end of the 20 th – the beginning of the 21 st century	16
<i>Dokolova A.</i>	New 3D Mapping technologies application in Ukraine	23
<i>Donchenko N.</i>	Modern comedy shows on the Ukrainian stage: the concept of idea and operative signs	30
<i>Ivashchenko I. Strelchuk V.</i>	S. Beckett’s dramaturgy in the context of the formation of innovative theater practices of the 21 st century	36
<i>Maiboroda N.</i>	The stunt art professionalization in the USA (1900–1960): a historical retrospective	42
<i>Melnyk M.</i>	Improvisation as one of the most important aspects of the variety artist professional skills	50
<i>Patsunov V.</i>	The scenography transformations of F. Dostoevsky’s novel «Idiot»	58
<i>Riazantsev L.</i>	The influence of sound technology on the formation of the musical film	64
<i>Tatarenko M. Kozhukhova N.</i>	Metaphorics of the experimental theater “Kyiv Golden Gate Theater” as a reflection of European theatrical postmodernism	70
<i>Fedorenko V.</i>	Cinematographic thinking as a phenomenon of the subconscious perception in the art	77
<i>Khrenov D.</i>	The role of sound engineering in the formation and development of Ukrainian cinematographic and television art	85
<i>Yudova-Romanova K.</i>	Spatial-technical support of the Ukrainian theater in the Middle Ages	93

CHOREOGRAPHIC ART

<i>Boiko O.</i>	Contamination as a manifestation of eclecticism in contemporary stylization of the Ukrainian folk-stage dance	106
<i>Vakulenko O.</i>	Traditions and innovations of the Blackpool Dance Festival: historical retrospective	112
<i>Pavliuk T.</i>	The specifics of competitive dance sequences of the New Vogue style	121

<i>Tymchula A.</i>	Folk-stage dance formation and professionalization in Transcarpathia (1945–1960s)	129
--------------------	--	------------

MUSICAL ART

<i>Zhurba V.</i>	Characteristic features of C. Parker’s performing style in the aspect of evolutionary processes in jazz music	138
------------------	--	------------

<i>Zhurba Ya.</i>	The role of blues in jazz music	145
-------------------	--	------------

<i>Pidhorbunskyi M.</i>	The main structural varieties of the Stolpovy (neuma) chant singing and its notation	154
-------------------------	---	------------

<i>Sizova N.</i>	The development of choir music art in eparchy of Podillya church schools at the end of XX century	161
------------------	--	------------

<i>Turchak L.</i>	O. A. Koshyts’ creative activity in the context of world art	169
-------------------	---	------------

<i>Yanytskyi T.</i>	Features of Ya. Pukhalskyi’s methodology of teaching bandura technique	176
---------------------	---	------------

DESIGN

<i>Bozhko T.</i>	Composition as a factor of artistic expression in graphic design works	183
------------------	---	------------

<i>Verhunova N.</i> <i>Verhunov S.</i>	Sculpture as an industrial design product. Application in design practice	191
---	--	------------

<i>Udris I.</i> <i>Udris-Borodavko N.</i>	Ukrainian graphics of the Baroque Era as a subject study in the domestic art critics’ works (the first quarter of the XX century)	200
--	--	------------

<i>Chubotina I.</i>	Men’s costume in the 1960s: “revolution” or “evolution”?	210
---------------------	---	------------

FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

<i>Oborska S.</i>	Traditions and innovations of glass painting in the art of Modern	217
-------------------	--	------------

<i>Petrashyk V.</i> <i>Tsuhorka O.</i>	Private museums of Kyiv: genesis, historical evolution, current state	224
---	--	------------

<i>Shkolna O.</i>	Reconstruction of the first fine-ceramic sculptural image of «Ukrainka» as a project by S. Voronov’s «Miklashevsky historic porcelain factory»	232
-------------------	---	------------

ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

УДК 372.853.

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153642>

Бугайова Вікторія Олександрівна,
 кандидат мистецтвознавства,
 кафедра режисури,
 Харківська державна академія культури
 Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057,
<https://orcid.org/0000-0002-4399-6587>
drama.vistava@gmail.com

**КУРС «КРЕАТИВНЕ МИСЛЕННЯ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ АРТ-ПРАКТИЦІ»:
 ІННОВАЦІЯ ЗМІСТОВО-ДИСЦИПЛІНАРНОГО ОНОВЛЕННЯ ФАХОВОГО
 ЗНАННЯ**

Мета роботи – детально окреслити змістову проекцію курсу «Креативне мислення в режисерській арт-практиці», котрий в якості увиразнення образу обраної професії, професійної компетентності та кар’єрних орієнтацій майбутніх режисерів, можна вважати стрижневим, головним чином у фокусі професійного становлення фахівців нової генерації. **Методологія** ґрунтується на проблемному підході та методах аналітики, що сприяють розчленуванню на складові та розкриттю зв’язків між смисловими вузлами представленого навчального курсу. **Наукова новизна** полягає в означенні дидактичної специфіки професійно-орієнтованого курсу «Креативне мислення в режисерській арт-практиці», який виявляє алгоритми здійснення і включення «механізмів творчості» як поєднання однозначного й багатозначного видів знання, часто несумісних сутностей, багатозначно-континуальних і однозначно-дискретних логік, що дозволяє реалізувати творче мислення – мислення креативне. **Висновки.** У світлі прогресивних методик викладання спецпредметів за нещодавно оновленими спеціальностями представлений курс «Креативне мислення в режисерській арт-практиці» постулює перетворення дії в одиницю творчої активності як особливо орієнтованої діяльності за рахунок збагачення її змісту, акцентуючи опанування кордонів і логік генерування інноваційних ідей в контексті креативної творчості як принципової канви режисури.

Ключові слова: професійно-орієнтована парадигма навчання; режисура; креативне мислення; латеральне мислення; генерація нових ідей.

Бугаёва Вікторія Александровна, кандидат искусствоведения, кафедра режиссуры, Харьковская государственная академия культуры, Бурсацкий узвоз, 4, Харьков, Украина

**Курс «Креативное мышление в режиссерской арт-практике»: инновация
 содержательно-дисциплинарного обновления профессионального знания**

Цель работы – детально отразить смысловую проекцию курса «Креативное мышление в режиссерской арт-практике», который в качестве выражающего образ выбранной профессии, профессиональной компетентности и карьерных ориентаций будущих режиссеров, можно считать стержневым, главным образом в фокусе профессионального становления специалистов нового поколения. **Методология** основывается на проблемном подходе и методах аналітики, способствующих расчленению на составляющие и раскрытию связей между смысловыми узлами представленного учебного курса. **Научная новизна** заключается в означивании дидактической специфичности профессионально-ориентированного курса «Креативное мышление в режиссерской арт-практике», который обнаруживает алгоритмы осуществления и включение «механизмов творчества» как сочетания однозначного и многозначного видов знания, часто несовместимых сущностей, многозначно-континуальных и однозначно-дискретных логик, что позволяет реализовать творческое мышление – мышление креативное. **Выводы.** В свете прогрессивных методик преподавания спецпредметов по обновленным специальностям представленный курс «Креативное

мышление в режиссерской арт-практике» постулирует преобразования действия в единицу творческой активности как особо ориентированной деятельности за счет обогащения ее содержания, акцентируя освоение границ и логик генерирования инновационных идей в контексте креативного творчества как принципиальной канвы режиссуры.

Ключевые слова: профессионально-ориентированная парадигма обучения; режиссура; креативное мышление; латеральное мышление; генерация новых идей.

Buhaiova Viktoriia, PhD in Art Criticism, Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, 4, Bursatskyi Uzviz, Kharkiv

The course “Creative Thinking in Directing Art Practice”: innovation of content-disciplinary renewal of professional knowledge

The purpose of the article is to reflect in detail the conceptual projection of the course “Creative Thinking in Directing Art Practice”, which can be considered crucial as an expression of the chosen profession, professional competence and career orientations of future directors, mainly from the point of view of professional development of specialists of the new generation. **The research methodology** was based on the problem approach and methods of analytics, which facilitate the breakdown into components and the disclosure of links between the semantic nodes of the presented training course. **The scientific novelty of the work** consists in signifying the didactic specificity of the professionally oriented course “Creative Thinking in Directing Art Practice”, which reveals algorithms for the implementation and inclusion of “creative mechanisms” as a combination of explicit and ambiguous types of knowledge, often incompatible essences, multi-valued continuum and uniquely-discrete logics, which allows for realizing creative thinking. **Conclusions.** In the light of progressive methods of teaching special subjects within recently updated specialties, the presented course “Creative Thinking in Directing Art Practice” postulates the transformation of action into a unit of creative activity as a particularly focused activity by enriching its content, emphasizing the mastering of boundaries and the logic of generating innovative ideas in the context of creativity as a principal canvas of directing.

Key words: professionally-oriented teaching paradigm; directing; creative thinking; lateral thinking; generation of new ideas.

Вступ. Зумовлена соціокультурними реаліями сучасності освітня парадигма, додавши на нинішньому етапі особливу гостроту проблематиці вітчизняного освітнього простору в руслі вектора професіоналізації, актуалізує пошук педагогічних методологій і визначення шляхів їх впровадження в навчально-виховну систему, зокрема осмислення ресурсу освітніх технологій.

Базова функція професійної освіти – здійснення фахового самовизначення студента шляхом забезпечення зв'язку між «архівом» знань і набуттям професійного досвіду. У межах вітчизняної освітньої традиції, незалежно від сфери реалізації, набуття професійного досвіду не завжди апіорі закладено як невід'ємна складова фахового навчання, але ж це – єдиний цілісний процес – в цьому й полягає його значимість і специфіка (Антонова, 2012; Бордовский, 2001).

Принциповим компонентом професійної підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво» можна вважати евристичний потенціал новітнього спецкурсу «Креативне мислення у режисерській арт-практиці», який експлікуючи конструктивний методологічний інструментарій, постає квінтесенцією операційного підходу до рішення проблеми розгортання суті професійної специфіки режиссури.

Тож **мета статті** – детально відобразити змістову проекцію дисципліни «Креативне мислення у режисерській арт-практиці».

Виклад основного матеріалу. «Наріжний камінь» дисципліни «Креативне мислення у режисерській арт-практиці» – принцип органічної цілності змісту щодо відображення аспектів практики роботи за фахом, виокремлення «динамічної єдності формул» як саме майбутнім митцям генерувати нові творчі ідеї – обов'язкової складової практичного

вирішення проблемних професійних завдань в контексті протидій режисерської практики, в якій шаблонні рішення виявляються недостатньо ефективними. Цей курс включає ледве не всі формальні методи створення ідей, розроблені до цього часу (Антонова, 2012; Библер, 1975; Пономарев, 1983; Едвард де Боно, 2015).

Метою дисципліни є навчання майбутнього режисера знаходити нестандартні, інноваційні рішення реалізації творчих ідей в контексті поліаспектного розуміння практичної їхньої реалізації. Завдання дисципліни: розкриття об'єкту, предмету, структури навчальної дисципліни «Креативне мислення у режисерській арт-практиці»; окреслення понятійного апарату та теорії «латерального мислення»; ознайомлення з техніками розвитку креативного мислення та їхнім практичним застосуванням; розуміння процесу пошуку творчої ідеї свідомим та чітко структурованим.

Методичною основою курсу «Креативне мислення в режисерській арт-практиці» є вчення відомого англійського спеціаліста в сфері творчого мислення, навчання навикам мислення Едуарда де Боно, а також творчі надбання К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Л. Курбаса, Є. Вахтангова; творча та педагогічна спадщина Г. Товстоногова, І. Шароєва, С. Клітіна, Б. Петрова, Б. Шарварка, Д. Тихомирова, А. Коновича, А. Сіліна, А. Рубба, В. Зайцева та ін.

Щодо вимог до знань, умінь та навичок, то в результаті вивчення дисципліни студент повинен знати: термінологію та основні теоретичні поняття методик креативного мислення, визначення базових понять «латеральне мислення», «креативність», методика «шести капелюхів»; технологічні процеси пошуку творчої ідеї та засоби реалізації її на практиці; методи управління та продюсування власної ідеї. Крім того, майбутній фахівець повинен уміти: застосовувати набуті знання в своїй професійній діяльності; обґрунтувати базове значення нових креативних ідей в структурі режисерської майстерності на естраді та відкритих майданчиках; самостійно мислити та знаходити необхідні виразні засоби для втілення режисерського задуму в естрадних виставах та масових видовищах; проаналізувати та дати об'єктивну оцінку результатів своєї самостійної (домашньої) роботи; забезпечити проведення репетицій, виготовлення декорацій, костюмів, реквізиту, використання музично-шумового оформлення свята із обов'язковим використанням нових креативних ідей. А також студент повинен мати навички: бути відкритим до нового творчого досвіду; толерантності щодо невизначеності; творчої інтуїції, уяви та фантазії; прудкості та оригінальності творчого мислення; організації та проведення практичних семінарів щодо розвитку креативного мислення.

Детально представимо навчальну дисципліну, яка складається з пов'язаних між собою загальною логікою викладення матеріалу 9 тем:

Тема 1. Вступ. Предмет і завдання курсу «Креативне мислення режисера». Виразні засоби театралізації сучасних форм відпочинку. Зміст, якості, функції. Визначення основних понять: «творчість», «креативність», «мислення», «латеральність», «паралельне мислення» тощо. Аналіз основної літератури з курсу.

Тема 2. Системно-креативне мислення режисера. Креативне мислення, суть та значення. Інтуїтивний, новаторський та натхненний типи мислення. Вплив оточуючого середовища на креативність. Типи креативності. Роль особистості в креативності, визначення особистісного креативного потенціалу. Профіль креативного потенціалу. Дослідження креативного процесу. Методи креативного вирішення проблем. Роль креативних технологій мистецтва. Як працюють креативні лідери. Креативність і організаційна культура. Поведінка креативних людей. Креативність, яка включає: по-перше, інтелектуальні передумови творчої діяльності, що дає змогу створювати щось нове, раніше невідоме, а також попередній набір знань і умінь необхідних для того, щоб це нове створити; по-друге, особисті якості, які дають змогу продуктивно діяти в ситуаціях невизначеності, виходити за межі передбаченого, проявляти спонтанність; по-третє, «метатворчість» як життєву позицію людини, що ставить собі за мету високу цінність свободи, відмову від шаблонності, стереотипності в думках і

діях, бажання сприймати і створювати щось нове, змінюватися самому і змінювати світ довкола себе.

Тема 3. Методика «Латерального мислення». Латеральне мислення – метод нестандартного підходу до вирішення завдань (термін, що описує принцип цілої наукової концепції, запропоновано в кінці 1960-х рр. Едвардом де Боно, одним з авторитетніших в світі експертів сфери креативності). Латеральне мислення як «скачок» у будь-якому напрямі творчості. Творча помилка як проміжний крок, що не призводить до відповідних наслідків.

Тема 4. Методика мислення «Шести капелюхів». Метод шести капелюхів, що дає змогу структурувати і зробити набагато ефективнішим будь-яку розумову роботу. В основі «Шести капелюхів» закладена ідея паралельного мислення як простий і практичний спосіб здолати труднощі за допомогою розділення процесу мислення на шість різних режимів, кожен з яких представлений капелюхом свого кольору: червоний – емоції, а звідси – інтуїція, відчуття і передчуття; жовтий – переваги; чорний – обережність; зелений – творчість, пошук альтернатив; білий – інформація і питання: що маємо, чого не вистачає?; синій – організація мислення: чого досягли і що робити далі? Змінюючи головний убір, можна переходити на різні аспекти тієї чи іншої проблеми.

Тема 5. Принципи творчості та творчих рішень. Гнучка реакція на зміни. Вироблення творчих ідей. Формулювання проблем. Відхилення від стандарту. Творчість і щасливі осяяння. Відкриття в результаті осяянь. Відділення створення ідей від їх оцінки. Перевірка допущень: повсякденні допущення і переломні рішення. Перевірка допущень. Як уникнути шаблонного мислення. Створення нових перспектив. Зведення до мінімуму негативного мислення. Корегування негативного мислення. Перетворення незнайомого у звичне.

Тема 6. Прийоми-стимулятори креативного мислення. Типи методів креативного мислення. Мозковий штурм і «мозковий конспект». Зв'язані стимул-реакції проти незв'язаних. Як вибрати прийоми-стимулятори. Прийоми для вирішення стратегічних завдань. Прийоми-стимулятори для ідей, пов'язаних з новими виробами. Прийоми-стимулятори для удосконалення нових творчих ідей. Прийоми для вирішення проблем реклами і маркетингу. Прийоми-стимулятори для вирішення проблем людських ресурсів.

Тема 7. Індивідуальні прийоми-стимулятори: практикум. Ідеї навмання. «Видування» ідей. Тренінги-вправи: «Гнути, м'яти і ліпити». «Розум у позику», «Списати в сусіда». «Творче божевілля». Щоденник ідей. Перейменування. Стереотип. Перемикання. Дзвінок будильника. Запозичене натхнення. Розповідь аналогічного повтору з додаванням власних ідей. «Мариновані мізки». Комбінації. Круг можливостей. Комбіноване базікання. Ящик ідей. Грати ідей. «Мультики ідей». Гра в іменники. «Шукач» іменників. Слова-діаманти. Картографування мозку. Карлючки. Перебільшення. В'язки ідей. Уявний наставник. Квітка лотоса. Заголовки бульварних газет. Прийоми «розворотів»: порушник закону, «перевертувачі», розворот. Прийоми типу «дуже схожий, тільки інший». Біонічні ідеї. Принцип використання органів чуття.

Тема 8. Групові прийоми-стимулятори: практикум. «Змішувач», «Картинна галерея», «Злива ідей». Модульний мозковий штурм. «Передати капелюх». Гра у різнокольорову пляшку. Щасливий квиток. Мозковий штурм з незв'язаними прийомами. Розрихлювач мозку: «лівомозкові» ідеї, «правомозкові» ідеї, об'єднані ідеї. Примусові асоціації. Міксер ідей. Басейн ідей. Організаційні мозкові штурми. Зміна станів. Повітряна кулька. Стрибаючий м'яч. Ескіз мозку. Карлючки усередині фігури. Вітальні листівки. Гра в імена. Фрагменти мозаїки. Інструментарій прийомів-стимуляторів.

Тема 9. Розвиток практичного інтелекту режисера. Визначення інтелекту. Теорії про природу інтелекту. Компоненти логічного і проблемного мислення. Компоненти інтелекту й отримання знання. Досвід та інтелект. Вдосконалення здатності визначати корінь проблеми. Вибір кроків, необхідних для вирішення творчої проблеми й вдосконалення здатності вибирати їх послідовність. Вибір стратегії для визначення порядку компонентів вирішення проблеми та її вдосконалення. Уявне представлення інформації: вибір з різноманіття. Контроль за результатами рішення. Компоненти придбання знань. Процеси

придбання знань: вибіркоче кодування, комбiнування й порiвняння. Контекстуальнi ключi. Стратегiї запам'ятовування. Природа прозорливостi.

Методичнi рекомендацiї до практичних занять та самостiйної роботи студентiв. Для проведення практичних занять необхідна простора аудиторiя з розмiщеними вздовж стiн меблями та флiп-чарт. На стiнах розмiщуються результати практичної роботи. Необхiднi матерiали: м'ячик середнього розмiру, стiкери рiзних кольорiв; ручка i блокнот для кожного студента; кольоровий папiр принаймнi 6 кольорiв (червоний, бiлий, чорний, зелений, синий, жовтий); степлер, клей, ножицi; фломастери, маркери, аркушi паперу для малювання. Перед кожним практичним заняттям, яке відбувається у формi тренiнгу, викладач визначає головнi правила тренiнгу: активнiсть, безоцiночнiсть, позитивнiсть (група сама формує правила, за якими вона буде працювати, але цi 4 правила обов'язковi).

Обговорюючи результати практичного заняття, не рекомендується оцiнювати його, а лише аналізувати: що спiльного i що вiдмiнного, позитивного чи негативного, нюанси, якi помітила одна група i не помітила iнша, рiзнi аспекти творчих понять, схожiсть /вiдмiннiсть з визначеннями iнших тощо. Викладачевi обов'язково необхідно стежити за часом, не переходити на особистостi, надавати можливiсть студентам виступати по черзi, стежити за чiтким використанням методу, не перетворювати заняття на хаос.

Адже робота над творчими задачами в межах тренiнгiв креативностi дає змогу учасникам групи усвiдомити головнi етапи творчого процесу. Для того, щоб спонукати учасникiв звернути увагу на це, викладач перед тим, як дати умову завдання-тренiнгу, просить звернути увагу на всi стани, якi виникають у студентiв, а пiд час обговорення вражень студенти розповiдають про цi стани, iхнi характернi особливостi й динамiку.

Завдання до практичних занять та самостiйної роботи студентiв.

Тема 1. Вступ.

Самостiйна робота студентiв: аналіз фахової лiтератури.

Мета: з'ясувати об'єктивнi фактори та iсторичнi пiдвалини виникнення та формування виразних засобiв театралiзацiї сучасних форм вiдпочинку. Засвоїти зміст, якостi та функцiї креативного мислення режисера.

Завдання: з'ясувати основнi поняття з курсу «Креативне мислення режисера»; проаналiзувати запропоновану лiтературу з курсу.

Тема 2. Системно-креативне мислення режисера естради та масових свят.

Самостiйна робота студентiв: роль особистостi в креативностi.

Мета: зрозумiти суть та значення креативного мислення.

Завдання: з'ясувати принципи iнтуїтивного типу мислення й новаторського типу мислення; визначити сутнiсть натхненного типу мислення.

Практичне заняття:

Мета: визначити взаємодiю креативностi й організацiйної культури.

Питання: вживання креативностi; креатив в освiтi; риси характеру людини та профiль креативного потенцiалу.

Тема 3. Методика «Латерального мислення» .

Самостiйна робота студентiв: принцип «Як пiймати iдею за хвiст».

Мета: усвiдомити етапи творчого процесу.

Завдання: зрозумiти принципи головних методик Є. Боно: CORT (розвиток iнтелектуальних здiбностей); Sixhats (самоорганiзацiя мислення); професiйна програма «De Bono Thinking 24x7».

Практичне заняття: методи фiксацiї творчих iдей.

Мета: визначити взаємодiю креативностi й організацiйної культури.

Питання: принципи концепцiї Е. Боно; основнi методи фiксацiї творчих iдей.

Тема 4. Методика мислення «Шести капелюхiв».

Самостiйна робота студентiв: паралельне творче мислення.

Мета: ефективне використання навикiв творчого мислення.

Завдання: аналіз вправи «Акварель»; знайомство з основними методами творчого мислення: метод ТРІЗ (теорія рішення зображувальних завдань); ментальні карти (автор – Тоні Б'юзен); синектика (автор – Вільям Гордон); метод фокальних об'єктів (автор – Чарльз Вайтинг); морфологічний аналіз (автор – Фріц Цвіккі); непрямі стратегії.

Практичне заняття: «Історії творчості».

Мета: проаналізувати основні прояви творчості та креативності на практиці.

Питання: сутність та відмінність методів творчого мислення; вправи, спрямовані на розвиток швидкості мислення, видобування інформації з пам'яті, здатності усвідомлено переходити в нові змістовні сфери.

Тема 5. Принципи творчості та творчих рішень.

Самостійна робота студентів: вироблення нових творчих ідей.

Мета: створення нових перспектив для творчості.

Завдання: відділення створення ідей від їх оцінки; вправи на корегування негативного мислення.

Практичне заняття: творче мислення на практиці.

Мета: перетворити незнайоме на звичне.

Питання: лідерство і проникливість у тренінгах; вибір завдання та вправи для розуму; лінійні вправи для розвитку та генерації творчих ідей.

Тема 6. Прийоми-стимулятори креативного мислення режисера.

Самостійна робота студентів: прийоми удосконалення нових творчих ідей

Мета: удосконалення нових творчих ідей.

Завдання: проаналізувати структуру Є. Боно «5+».

Практичне заняття: інтуїтивні вправи-тренінги для творчого розуму.

Мета: стимулювання креативного мислення.

Питання: сутність тренінгів «Фальшиві обличчя», «Шматочки й кубики», «Бульбашки думок», «Решітка ідей»; питання «СКАМПЕР».

Тема 7. Індивідуальні прийоми-стимулятори: практикум.

Самостійна робота студентів: коучинг, усвідомленість і відповідальність.

Мета: зрозуміти сутність понять «коуч», «коуч-тренер».

Завдання: створення в межах тренінгу сприятливої атмосфери для освоєння креативних методик; проведення практичних вправ для розвитку креативного мислення і здобуття навичок застосування креативних методик у бізнесі; забезпечення учасників необхідною теоретичною базою та її поєднання з практичними аспектами творчості; організація командної роботи, вдосконалення навичок ефективної партнерської співпраці в сфері пошуку нових ідей.

Практичне заняття: тренінг «КРЕАТИВНИЙ WEEKEND»

Мета: ознайомлення із фазами творчого процесу та їх застосування на практиці.

Питання: паралелі між критичним та креативним мисленням. *Критичне мислення:* аналітичне, конвергентне, вертикально спрямоване, містить ймовірність, базується на судженнях, сфокусоване, об'єктивне, задіює ліву півкулю мозку, вербальне, лінійне, результат – аргументація, умовивід. *Креативне мислення:* генеративне, дивергентне, спрямоване в інший бік, містить можливість, базується на припущеннях, розсіяне, суб'єктивне задіює праву півкулю мозку, візуальне, асоціативне, результат – новизна, широкий вибір.

Тема 8. Групові прийоми-стимулятори: практикум.

Самостійна робота студентів: вправи-тренінги на основі активізації сміху.

Мета: Сміх як новий принцип генерації креативності.

Завдання: визначити основний інструментарій прийомів-стимуляторів.

Практичне заняття: мозковий штурм на основі вправ з активним використанням рецепторів сміху.

Мета: окреслити вправи, що не пов'язані з загальною тематикою заняття та груповими прийомами-стимуляторами.

Питання: ірраціональне мислення; кола позитивних можливостей; творчі ідеї в «малюнках»; традиційні техніки «мозкового» штурму.

Тема 9. Розвиток практичного інтелекту режисера естради та масових свят.

Самостійна робота студентів: компоненти логічного й проблемного мислення.

Мета: вдосконалення здатності визначати корінь творчої проблеми.

Завдання: розкрити зміст поняття «творча проблема»; розглянути творчу проблему як наскрізний процес, що входить в творче мислення; окреслити творчу проблему як механізм творчого мислення в творчості.

Практичне заняття: потокограма, куди стікаються творчі думки.

Мета: креативне мислення в дії: шість фігур мислення, оцінки та принципів дій

Питання: компоненти придбання творчих знань; процеси придбання творчих знань; природа прозорливості.

Загалом курс «Креативне мислення в режисерській арт-практиці» виявляє об'ємний, з різномірними шарами, різними смисловими компонентами та «вимірами», актуальний погляд на креативне творення в режисурі.

Таким чином, у межах курсу представлено різні зони осмислення й ракурси щодо креативного творення, формо- і образотворчих інновацій, що враховують інтегральність художності сценічної мови й фахових проблем режисури в контексті інноваційного стилю мислення. Названий курс постає не просто цільовим компонентом професійної орієнтації навчання за спеціальністю «Сценічне мистецтво», а навіть пріоритетним смисловим компонентом, бо саме завдяки йому й відбувається жорстка фіксація професійних завдань.

У світлі безпрецедентних змін сучасної освіти – кардинального осучаснення дисциплінарної проблематики, забезпечення її тісної взаємодії із практикою професійно-орієнтованого навчання, зокрема теоретико-практичної потреби суттєвого оновлення фахової освіти майбутнього режисера, найефективнішим результатом, спрямованим на пояснення смислу практичного осягнення мистецтва режисури, детермінуючою домінантою специфічної неповторності якого є креативність, можна вважати представлене у статті змістове наповнення дисципліни «Креативне мислення в режисерській арт-практиці», що активізує креативну творчість майбутніх спеціалістів й надає особливої продуктивності фаховому навчанню.

Наукова новизна полягає в означенні дидактичної специфіки професійно-орієнтованого курсу «Креативне мислення в режисерській арт-практиці», який виявляє алгоритми здійснення і включення «механізмів творчості» як поєднання однозначного й багатозначного видів знання, часто несумісних сутностей, багатозначно-континуальних і однозначно-дискретних логік, що дозволяє реалізувати творче мислення – мислення креативне.

Висновки. У світлі прогресивних методик викладання спецпредметів за нещодавно оновленими спеціальностями представлений курс «Креативне мислення в режисерській арт-практиці» постулює перетворення дії в одиницю творчої активності як особливо орієнтованої діяльності за рахунок збагачення її змісту, акцентуючи опанування кордонів і логік генерування інноваційних ідей в контексті креативної творчості як канви режисури, що у фокусі прогностики можна визначити перспективною і варіативною лінією оновлень змістово-дисциплінарного підґрунтя навчання.

Список використаних джерел

1. Антонова О. Є. *Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки. Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі.* Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. 284 с.
2. Библер В. С. *Мышление как творчество.* Москва : Политиздат, 1975. 399 с.
3. Бордовский Г. А. *Управление качеством образовательного процесса.* Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. 359 с.
4. Пономарев Я. А. *Фазы творческого процесса. Исследование проблем психологии творчества.* Москва : Наука. 1983. 326 с.

5. Эдвард де Бонно. *Гениально! Инструменты решения креативных задач*. Москва : Альпина Паблишер, 2015. 381 с.

6. Эдвард де Бонно. *Искусство думать: латеральное мышление как способ решения сложных задач*. Москва: Альпина Паблишер, 2015. 172 с.

References

1. Antonova, O. (2012). *Sutnist poniattia kreatyvnosti: problemy ta poshuky. Teoretychni i prykladni aspekty rozvytku kreatyvnoi osvity u vyshchii shkoli* [The essence of the concept of creativity: problems and searches. Theoretical and applied aspects of the development of creative education in higher education]. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko.

2. Bibler, V. (1975). *Myshlenie kak tvorchestvo* [Thinking as creativity]. Moscow: Politizdat.

3. Bordovsky, G. (2001). *Upravleniye kachestvom obrazovatel'nogo protsessa* [Quality management of the educational process]. St. Petersburg: Publishing house of Herzen State Pedagogical University of Russia.

4. Ponomarev, Ya. (1983). *Fazy tvorcheskogo protsessa. Issledovanie problem psikhologii tvorchestva* [Phases of the creative process. Study of the problems of psychology of creativity]. Moscow: Nauka.

5. Edward de Bono. (2015). *Genial'no! Instrumenty resheniya kreativnykh zadach* [Genius! Tools for solving creative tasks]. Moscow: Alpina Publisher.

6. Edward de Bono. (2015). *Iskusstvo dumat': lateral'noe myshlenie kak sposob resheniya slozhnykh zadach* [The art of thinking: Lateral thinking as a way of solving complex problems]. Moscow: Alpina Publisher.

© Бугайова В. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 12.09.2018

УДК 792.086(477–25) “199/201”

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153644>

Ганчук Юлія Олександрівна
аспірантка,

Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-2352-4168>,
Julia_di27@ukr.net

АНТРЕПРИЗА В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КИЄВА НАПРИКІНЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Мета дослідження – розкрити стан культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципі культурно-історичного підходу, який дає змогу висвітлити основні напрями культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва на сучасному етапі та з'ясувати форми та способи позиціонування різних театральних брендів, а також присутній метод класифікації, який допомагає розподілити незалежні театральні організації за формою підпорядкування. **Наукова новизна** розвідки полягає в тому, що вперше детально опрацьовано антрепризну форму театрального мистецтва, узагальнено досвід попередників із означеної проблеми, та надано комплексну картину антрепризним театрам, їх становленню, розподілу та видозмінам. **Висновки.** З'ясовано, що антреприза посідає важливе місце в культурному середовищі вітчизняних незалежних театрів. Досліджено форми існування різних незалежних театральних одиниць. Висвітлено особливості формування репертуару і труп, способи позиціонування театральних брендів. На підставі здійсненого дослідження

уточнено класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування на підставі їх розподілення на незалежні театри-студії; незалежні арт-проекти; власне незалежні театри; антрепризні театри.

Ключові слова: сучасний театр; незалежний театральний проект; незалежний театр; антреприза; театр-студія, продюсер; антрепренер; режисер; театральний бренд; театральна концепція.

Ганчук Юлія Александровна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Антреприза в соціокультурному просторі незалежних театрів Києва

Цель исследования – раскрыть состояние культурно-художественной деятельности антрепризных театров Киева. **Методология исследования** основана на принципе культурно-исторического подхода, который позволяет показать основные направления культурно-художественной деятельности антрепризных театров Киева на современном этапе и выяснить формы и способы позиционирования различных театральных брендов, а также присутствует метод классификации, который помогает распределить независимые театральные организации по форме подчинения. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые детально раскрыта антрепризную форму театрального искусства, обобщен опыт предшественников из сложившейся проблемы, и предоставлено комплексную картину антрепризным театрам, их становление, распределение и видоизменение. **Выводы.** Выяснено, что антреприза занимает важное место в культурной среде отечественных независимых театров. Исследованы формы существования различных независимых театральных единиц. Освещены особенности формирования репертуара и трупп, способы позиционирования театральных брендов. На основании проведенного исследования уточнена классификация независимых театральных организаций по форме подчинения на основании их распределения на независимые театры-студии; независимые арт-проекты; собственно независимые театры; антрепризные театры.

Ключевые слова: современный театр; независимый театральный проект; независимый театр; антреприза; театр-студия; продюсер; антрепренер; режиссер; театральный бренд; театральная концепция.

Нарчук Юлія, Постgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Non-repertory theater in the performing art of Kyiv at the end of the 20th – the beginning of the 21st century

The purpose of the article is to reveal the state of cultural and artistic activity of non-repertory theaters of Kyiv. **The research methodology** was based on the principle of the cultural-historical approach, which allowed for highlighting the main directions of cultural and artistic activity of non-repertory theaters of Kyiv at the present stage and finding out the forms and ways of positioning various theatrical brands, as well as the classification method, which helped to categorize independent theatrical organizations according to the form of subordination. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to conduct a detailed research into the non-repertory form of theatrical art, generalize the experience of predecessors regarding the existing problem, and provide a comprehensive picture of non-repertory theaters, their formation, classification and modifications. **Conclusions.** It was revealed that non-repertory theater occupies an important place in the cultural environment of domestic independent theaters. The forms of existence of various independent theatrical units were studied. The specifics of forming the repertoire and theatrical companies, as well as ways of positioning theatrical brands, were highlighted. On the basis of the conducted research, the classification of independent theatrical organizations according to the form of subordination was updated based on their division into independent theater-studios, independent art projects, independent theaters, and non-repertory theaters.

Key words: modern theater; independent theatrical project; independent theater; non-repertory theater; theater-studio; producer; entrepreneur; director; theatrical brand; theatrical concept.

Вступ. Революція Гідності, анексія Криму, зміни в політичному житті України останніх років сприяли появі нових тенденцій в суспільному житті країни та призвели до певних культурних перетворень.

Зокрема, в театральній сфері з'явилися нові форми реалізації мистецьких творів та альтернативні способи для їх сценічного втілення. Такі процеси дедалі частіше є предметом мистецтвознавчих досліджень, адже сьогоденні обставини життя митців і творчих колективів, новий досвід та оновлена, трансформована свідомість обумовлюють розробку нових мистецьких і соціально-культурних парадигм. Отже, ситуація постійного розвитку театральних форм дає нам підстави вважати, що дослідження сучасного стану й перспектив розвитку української антрепризи є доволі важливим.

Мета дослідження – розкрити стан культурно-мистецької діяльності антрепризних театрів Києва. Об'єкт дослідження – антрепризні театри Києва. Предмет дослідження – культурно-мистецька діяльність антрепризних театрів Києва на даному етапі.

Аналіз досліджень. Особливості організації театральної справи розглядали І. Д. Безгін, О. М. Семашко, В. І. Ковтуненко. Проблемні аспекти позиціонування театральних брендів та типологізацію українських незалежних театрів вивчали І. Д. Безгін, Н. О. Марінка, Г. П. Погребняк. Однак дослідження згаданих авторів не надають цілісної картини культурно-мистецької діяльності сучасних антрепризних театрів у масштабах Києва та України у цілому. Саме тому обрана нами тематика є доволі важливою та потребує окремого розкриття.

Виклад основного матеріалу. Перед тим, як безпосередньо перейти до розгляду обраної нами проблематики, вважаємо за необхідне уточнити загальну класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування. Так, сучасні дослідники виокремлюють:

- незалежні театри-студії;
- незалежні арт-проекти;
- власне незалежні театри;
- антрепризні театри (Безгін, 1993).

Театри-студії працюють у форматі приватних театральних шкіл, де поруч із постановками вистав відбувається вивчення сценічного мистецтва. Незалежні арт-проекти займаються випуском поодиноких вистав і перформансів. Серед більш, ніж п'яти десятків незалежних театрів Києва, варто розрізняти проектні театри, чия діяльність направлена на розвиток жанрів, експерименти з режисурою та сучасною драматургією, та такі колективи, чия творчість акумулюється довкола організації театральної справи й отримання прибутку, – це антрепризні театри. Так, у першому випадку провідним професіоналом театру є режисер (або актор, драматург, хореограф), в іншому – виключно продюсер, антрепренер.

Український театральний бум останніх років можна порівняти з активним «студійним рухом» незалежних театрів, який відбувався в Україні наприкінці 1980-х та на початку 1990-х рр. Унаслідок програми розвитку недержавних театрів, започаткованої у другій половині 80-х рр., виникли десятки нових театрів. Розрізняючись за своїми творчими концепціями та формами організації, вони аналогічно нинішнім незалежним театрам мали більше можливостей щодо вибору власного репертуару, методології, кадрів та робочої естетики.

Від початку виникнення й аж донині в зміненому чи усталеному форматі в Україні функціонують такі театри: «Золоті ворота», Київська Майстерня театального мистецтва «Сузір'я», Центр сучасного мистецтва «Дах», молодіжний інтерактивний театр-студія «Міст», театр Володимира Завальнюка «Перетворення», драматичний театр «Браво», театр-студія імпровізації «Чорний квадрат», камерний театр-студія «Дивний замок», театр української традиції «Дзеркало», київські театри «Актор» і Український малий драматичний

театр; харківський театри-студії «Арабески», «Ступені», театри «Котелок», «Може бути», «Амадей», «Апарте», «Театр на Жуках»; луцький театр «ГаРМІДЕр»; театр «Не журись!», а також театр-студія «Хочу» та театр-студія естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» у Львові.

Одним з найбільших досягнень їх діяльності є, насамперед, внесок у роботу експериментального театру. Саме поняття «експериментальний» або «авангардний» театр наприкінці ХІХ ст. започаткував французький драматург Альфред Жаррі, еси якого характеризувалися відходом від класичних, усталених традицій написання та постановки. Авангард експериментально виробив безліч нових форм, прийомів, рішень у пошуках сценічної виразності на шляху протиставлення «масовій культурній кризі». Це дозволило використати окреслені засоби задля встановлення нового стилю комунікування із публікою.

Таким чином, покликані затверджувати нові форми акторської гри, режисури і драматургії, експериментальні театри по всій країні пропонували глядачам такий театральний продукт, який, зазвичай, не виготовляв усталений державний театр. Наслідком того стало пожвавлення театального процесу в цілому – розширився творчий простір для самовираження молодих режисерів і драматургів, виникли нові напрямки, що надало можливість сформувати більш конкурентне театральне середовище та забезпечити потреби різної публіки.

Варто також згадати й окремі, тобто самостійні спроби театральних режисерів створювати наприкінці ХХ ст. в Україні незалежний театральний продукт. З цієї точки зору на особливу увагу заслуговує діяльність режисерів-експериментаторів Андрія Жолдака, Валерія Більченка та Олега Ліпцина.

У 1988 р. український та американський режисер Олег Ліпцин заснував авангардний київський театр «Театральний клуб», яким керував до моменту виїзду в США 1995 р. Режисер і викладач, пріоритетом своєї діяльності він обрав ігровий театр, що відрізняється різноманіттям ігрових форм, особливостями вербальної техніки на підставі прямої оцінки подій у виставі. Олег Ліпцин поставив більш, ніж 50 п'єс на різних сценах Києва, Москви, Сан-Франциско, Парижу тощо. Вистави режисера не менш успішно на сучасному етапі йдуть в Канаді, Німеччині, Австрії, Іспанії, Індії. У 1993 р. за постановку п'єси «Дюшес» на основі текстів Джеймса Джойса, представлену в театрі-студії «Театральний клуб», діяч отримав професійну премію «Київська пектораль» одразу у двох номінаціях – «Найкраща драматична вистава» та «Найкраща режисура».

Наступною спробою впровадження новаторських театральних форм стала діяльність Валерія Більченка, який в 1993 р. разом з групою акторів Молодіжного театру організував Київський експериментальний театр. Того ж року в Севастополі він поставив виставу – «Опис чудовиська № 1». Пошуки театральних форм режисер продовжив разом з А. Петровим у виставі «Дикий театр» (1994). Надалі він поставив також «Постріл в осінньому саду» за п'єсою А. Чехова «Вишневий сад» (1994), театральну фантазію «Східний марш», створену на основі «українських щоденників» данської актриси К. Кольструп та імпровізаційних етюдів акторів Київського експериментального театру (1995). Однак у 1997 р. митець виїхав до Німеччини, де мешкає й донині.

Ще через десятиліття, нащадок І. К. Карпенка-Карого, Андрій Жолдак теж звернувся до театального і, насамперед, режисерського експерименту. Знаний в Європ, передусім, як майстер авангардного мистецтва, він втілював усього три вистави на українській сцені: «Войцек» (2008 р.), «Ленін Love. Сталін Love» (2008 р.) та «Життя з ідіотом» (2010 р.). У своїх роботах Жолдак прагнув до естетичної провокації, намагався розбурхати свідомість і уяву глядача. Деякі його вистави тривали 4–5 годин і були неабияким випробуванням для акторів, для яких театральними локаціями були навіть клітки, змушував рухатись оголеними по сцені, тим самим демонструючи позитивні і негативні сторони людської природи (Шокало, 2005). З точки зору Андрія Жолдака, театр жорстокості шокує театром майбутнього. Цю думку режисер мотивує так: «Треба розуміти, що сьогодні глядач, особливо західний глядач, існує в пластиковому, комфортному світі, якість життя настільки

висока в усьому, що люди постійно існують наче під лампою, яка їх зігріває. Тому у них і популярний жорсткий радикальний театр» (Нікітук, 2018). Діяч переконаний, що Україні потрібна «культурна Аль-Каїда», тобто оновлення культурного процесу новими ідеями та проектами, які не залишать поза увагою не лише масового глядача, а й державників та політиків. На жаль, надалі режисер також емігрував до Німеччини.

В українському театральному просторі на хвилі театального реформування завдяки появі та оновленню незалежних проектів відбулися суттєві зміни, результатом чого стала можливість говорити зі сцени про актуальні питання сьогодення, зокрема масового українського виробництва творів театального мистецтва (Головненко, 2017).

Унаслідок означених перетворень лише протягом 2015 р. в Україні відкрилася низка нових незалежних театрів. Сучасні незалежні проекти, подібно попереднім, що виникали в Україні в 1980-х та 1990-х рр., були недержавними приватними театральними об'єднаннями моделей антрепризного театру (Брадемас, 1994). Частина з них працює у власному чи бодай постійному орендованому театральному просторі (PostPlayTeatr, Театральний центр «Пасіка», «Театр Переселенця» тощо), інші ж проводять покази на окремих орендованих майданчиках («Дикий театр», Те Art Project, «Театр Pralnia», «Театр Practicum» та ін.).

Важливим моментом формування репертуарів незалежних театрів та антрепризи є концепція. Незалежні театри формують програми й статuti, подібно стаціонарним, орієнтуючись на цільову аудиторію та власні цілі й вектори розвитку («Дикий театр» – «Театр, що провокує»; PostPlayTeatr – перший андеграундний театр; «Театр Переселенця» – театр свідків, соціальний театр тощо). У цей же час антрепризні театри не формують репертуару в концептуальному значенні. Кількість вистав, які входять до афіші антрепризного театру, змінюється у зв'язку з їхньою ліквідністю, а нові проекти розробляються з урахуванням потреб та інтересів аудиторії, яка за ідеальних умов повністю покриває витрати на виробництво вистави та її прокат (Ленглі, 2000).

Ще однією визначальною рисою, що відрізняє антрепризний від власне «незалежного» театру, є специфіка позиціонування їхніх брендів. Так, незалежні театри усі свої проекти маркують назвою театру, зазначаючи в прес-релізах кураторів театру, формуючи цілісне сприйняття концепції театру (Друкер, 2004). Натомість антреприза зосереджується не на просуванні бренду своєї організації та цілісності її концепції, а на сукупності суббрендів, які входять до її складу. До них належать імена заслужених і народних артистів, відомі драматичні твори, які обираються для постановки, рідше – імена режисерів і художників, які задіяні у випуску вистави.

Окрім того, важливим фактором існування театрів є їхня позиція в регіональному та національному театральному контексті. Незалежні театри активно беруть участь в доступних театральних та міждисциплінарних фестивалях Києва та України, працюють з професійною театальною критикою, орієнтуючись на її смак та оцінку, прагнуть діяти, якщо й в опозиції до офіційного театального ладу, та все ж в межах єдиного українського театального контексту.

Антрепризні театри не мають на меті таких прагнень, їхня гастрольна діяльність також активна, однак її комерційна мета досягається не участю в профільних фестивалях та лабораторіях, а в самостійних регіональних показах власного продукту. У професійній критиці та театрознавстві антрепризний театр також не відчуває потреби, адже і сценічні потреби його публіки не вкладаються в канони професійної критики, проте саме на них орієнтується антрепренер такого театру.

Отже, незалежні театри та антрепризні, які за своєю формою власності є недержавними приватними театральними об'єднаннями, відрізняються між собою такими рисами:

- наявність / відсутність амбіцій сценічних пошуків;
- цілісна проектна концепція / окремі вистави;
- комплексне просування бренду театру / просування суббрендів проекту;
- участь в театральному житті Києва і України / гастрольна діяльність.

Керуючись даною характеристикою, ми виявили, що в Києві діє лише декілька антрепризних театрів, усі інші приватні театральні організації є незалежними театрами (студіями, проектами). Серед провідних київських антреприз згадаємо продюсерські театральні організації: Тетяни Едемської – «Те-арт», В'ячеслава Жили (молодшого) – RB Group, Євгена Паперного – «Колізей», Ірини Зільберман – «Доміно Арт», «Бенюк і Хостікоєв» Мирослава Гринишина, а також проекти Антона Лірника, Олександра Бондаренка, Тихона Тихомирова та Віталія Ванца.

Антрепризні проекти та їхні бренди невідомі широкому глядацькому колу, а власники не потребують соціального розголосу результатів діяльності, бо результат в даному випадку може бути єдиний – дохід.

Аналізуючи репертуари українських антреприз та їхню жанрову палітру, звертаємо увагу на велику кількість комедій та мелодрам, що свідчить про розважальний зміст таких театральних проєктів. У популярних нині постановках задіяні актори Національного театру ім. Івана Франка, Національного театру російської драми ім. Лесі Українки, київського академічного Молодого театру, київської театральної майстерні «Сузір'я» та театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед найвідоміших «облич» антрепризи: Олеся Жураківська, Олексій Вертинський, Ксенія Вертинська, Ліліана Ребрик, Андрій Кронглевський, Віталіна Біблів, Віталій Ажнов, Ірма Вітовська, Олександр Ярема, Дмитро Суржиков, Ярослав Гуревич, Катерина Кістеня та інші.

Щодо режисерів антрепризи ситуація суттєво відрізняється. Дуже рідко режисери провідних стаціонарних театрів працюють на незалежній ниві. Натомість українська антреприза знає імена таких митців як Ірина Зільберман, Тихон (Ігор) Тихомиров, В'ячеслав Жила, Богдан Чернявський, Катерина Степанкова, Владислав Шевченко та ін. Утім, розглянувши низку сучасних афіш антрепризних постановок, констатуємо, що зазначення на них продюсерського (чи бодай режисерського) авторства не є необхідним для функціонування такого театру. Більш того, інформація про режисера антрепризних постановок часто є взагалі недоступною для широкого загалу.

Нині, коли російська антреприза зменшила свою гастрольну діяльність в Україні, вітчизняні антрепризні проєкти отримали нагоду нарешті захопити ринок, стабілізувати власні прибутки й розбудувати мережу власних проєктів. Так само з'явилася нагода звернути увагу українського глядача на вітчизняних акторів театру і кіно, до інтересів якого раніше переважно належали вистави за участі відомих російських виконавців. На наш погляд, сучасна ситуація в театральному житті України є сприятливою для розвитку і незалежних театрів, і антрепризи. А беручи до уваги недооцінену діяльність антреприз на рівні загального українського театального і культурологічного контексту, вважаємо, що подальше вивчення особливостей її історичного розвитку та сучасного стану є не тільки необхідним, а й своєчасним.

Наукова новизна дослідження в тому, що вперше детально опрацьовано антрепризну форму театального мистецтва, узагальнено досвід попередників із означеної проблеми, та надано комплексну картину антрепризним театрам, їх становленню, розподілу та видозмінам.

Висновки. Отже, за результатами дослідженої теми, можемо констатувати, що антреприза посідає важливе місце в культурному середовищі вітчизняних незалежних театрів. Завдяки науковому аналізу уточнено класифікацію незалежних театральних організацій за формою підпорядкування на підставі їх розподілення на незалежні театри-студії; незалежні арт-проєкти; власне незалежні театри; антрепризні театри. Відповідно до проведеного історичного огляду еволюції антрепризи в Україні з кін. 80-х рр. ХХ ст. з'ясовано, що незалежні театри виникли на хвилі «студійного руху». У результаті впровадження в життя програми розвитку недержавних театрів, започаткованої на межі 1990-х рр., були створені десятки нових театрів. Встановлено, що наприкінці ХХ ст. багато уваги приділялося пошукам нових форм, експериментів у напрямі організації незалежних та антрепризних театрів, які за своєю формою власності є недержавними приватними

театральними об'єднаннями моделей антрепризного театру. У процесі дослідження нами виявлені основні відмінності незалежних театрів від антрепризних приватних театральних об'єднань на основі наступних характеристик: наявність / відсутність амбіцій сценічних пошуків; цілісна проектна концепція / окремі вистави; комплексне просування бренду театру / просування суббрендів проекту; участь у театральному житті Києва та України / гастрольна діяльність. На основі аналізу сучасних театральних форм з'ясовано, що в Києві функціонують декілька антрепризних театрів, у той час, як інші приватні театральні організації – це незалежні театральні студії / проекти. Відповідно до реалізованого нами аналізу репертуару українських антреприз та їх жанрової складової зроблено висновок, що в них переважають комедії та мелодрами, що засвідчує розважальний характер таких театральних проектів.

У цілому ж антрепризний театр є важливою складовою частиною сучасного культурно-мистецького життя як Києва, так і України загалом, оскільки урізноманітнює та збагачує соціокультурний простір країни, впливає на духовне життя українського суспільства, та, безсумніву, має великі перспективи щодо подальшого розвитку.

Список використаних джерел

1. Безгін І. Д. *Організаційні проблеми театру*. Київ : Компас, 1993. 423 с.
2. Безгін І. Д. Театр і ринок. *Актуальні проблеми організації театральної справи*. 1994. № 3. С. 42–48.
3. Брадемас Д. Управління і мистецтво. *Культура і влада: матеріали російсько-американського семінару*. Санкт-Петербург. 1994. С. 23–28.
4. Веселовська Г. І. *Український театральний авангард*. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Головненко А. М. Контурна карта актуального театру. *Український тиждень*. 2017. № 24 (500). 15 червня. С. 44–47
6. Друкер П. *Енциклопедія менеджменту*. Москва : Вільямс, 2004. 432 с.
7. Ленглі С. *Театральний менеджмент і продюсерство: американський досвід*. Київ : ВВП «Компас», 2000. 639 с.
8. Нікітюк М. *Митець без держави*. URL: http://teatre.com.ua/modern/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/ (дата звернення : 14.06.2018).
9. Шокало М. *Андрій Жолдак шокував Берлін*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/printable/051117_shokalo_zholdak.shtm (дата звернення : 14.06.2018).

References

1. Bezhin, I. (1993). *Orhanizatsiini problemy teatru* [Organizational problems of theater]. Kyiv: Kompas.
2. Bezhin, I. (1994). Teatr i rynek [Theater and market]. *Aktualni problemy orhanizatsii teatralnoi spravy*, no.3, pp. 42–48.
3. Brademas, D. (1994). Upravlinnia i mystetstvo [Management and art]. *Kultura i vlada: Materialy rosiisko-amerykanskoho seminaru*. St. Petersburg, pp. 23–28.
4. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]. Kyiv: Feniks.
5. Holovnenko, A. (2017). Konturna karta aktualnoho teatru [The contour map of contemporary theater]. *Ukrainskyi tyzhden*, no. 24 (500), pp. 44–47.
6. Druker, P. (2004). *Entsyklopediia menedzhmentu* [Encyclopedia of management]. Moscow: Viliams.
7. Lenhli, S. (2000). *Teatralnyi menedzhment i prodiuserstvo: amerykanskyi dosvid* [Theater management and production: American experience]. Kyiv: VVP «Kompas».
8. Nikitiuk, M. (2018). *Mytets bez derzhavy* [The artist without a state], [online] Available at:http://teatre.com.ua/modern/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/ [Accessed 14.06.2018].

9. Shokalo, M. (2018). *Andrii Zholdak shokuvav Berlin* [Andrii Zholdak shocked Berlin], [online] Available at: <http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/051117_shokalo_zholdak.shtml> [Accessed 14.06.2018].

© Ганчук Ю. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.08.2018

УДК 7.017+7.038.3](477)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153647>

Доколова Альона Сергіївна
аспірантка,

*Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-3795-6789>
dokolashka@gmail.com*

ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ 3D MAPPING В УКРАЇНІ

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз історії становлення технології 3D Mapping (відеомеппінг) в Україні та особливостей її використання. Застосовано такі **методи** дослідження: аналіз, синтез, історично-порівняльний (для висвітлення історії становлення 3D Mapping в Україні та вивчення українських і зарубіжних мультимедійних проєктів), мистецтвознавчий (для розгляду особливостей використання 3D Mapping). **Наукова новизна** статті полягає у виявленні можливостей використання 3D Mapping як новітньої технології в різних культурно-мистецьких сферах. 3D Mapping досліджено як продовження технології “chromakey”, яка широко використовується в сучасному кінематографі. Здійснено прогноз стосовно перспектив використання 3D Mapping в мистецтві та рекламі. **Висновки.** Доведено, що еволюція екранного мистецтва з кінця ХХ ст. відбувається під впливом аудіовізуальних технологій, 3D Mapping. Сучасний етап його розвитку характеризується інтеграцією та синтезом різних засобів і технологій інформаційно-технічного прогресу в культурі і мистецтві. Використання художньо-технологічного аспекта в сценарно-режисерському вирішенні заходу є запорукою його успіху та глядацької симпатії, що знаходить відображення у художньо-естетичній свідомості.

Ключові слова: 3D Mapping; екранне мистецтво; “chromakey”; аудіовізуальні твори; сценографія; відеопроєкція.

Доколова Алёна Сергеевна, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Использование новых технологий 3D Mapping в Украине

Цель исследования – провести комплексный анализ истории становления технологии 3D Mapping (видеомеппинг) в Украине и особенностей ее использования. Применены такие **методы исследования:** анализ, синтез, историко-сравнительный (для освещения истории становления 3D Mapping в Украине и изучения украинских и зарубежных мультимедийных проєктов), искусствоведческий (для рассмотрения особенностей использования 3D Mapping). **Научная новизна** статьи заключается в выявлении возможностей использования 3D Mapping как новейшей технологии в различных культурно-художественных сферах. 3D Mapping исследовано как продолжение технологии “chromakey”, которая широко используется в современном кинематографе. Осуществлен прогноз относительно перспектив применения 3D Mapping в искусстве и рекламе. **Выводы.** Доказано, что эволюция экранного искусства с конца ХХ в. происходит под влиянием аудиовизуальных технологий, 3D

Mapping. Современный этап его развития характеризуются интеграцией и синтезом разных средств и технологий информационно-технического прогресса в культуре и искусстве. Использование художественно-технологического аспекта в сценарно-режиссерском решении мероприятия является залогом его успеха и зрительской симпатии, что находит отображение в художественно-эстетическом сознании.

Ключевые слова: 3D Mapping; экранное искусство; “chromakey”; аудиовизуальные произведения; сценография; видеопроекция.

Dokolova Aliona, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

New 3D Mapping technologies application in Ukraine

The purpose of the article is to carry out a comprehensive analysis of the history of development of the 3D mapping technology in Ukraine and the peculiarities of its use. **The research methodology.** The following research methods were applied: analysis, synthesis, historical and comparative (for highlighting the history of development of 3D mapping in Ukraine and investigating Ukrainian and foreign multimedia projects), and artistic (for studying the features of using 3D mapping). **The scientific novelty of the work** lies in defining the opportunities of using 3D mapping as a modern technology in various cultural and artistic spheres. 3D mapping is researched as a continuation of the “chromakey” technology, which is widely used in contemporary cinematography. The forecast is made concerning the prospects of using 3D mapping in the fields of art and advertising. **Conclusions.** It was proved that the evolution of screen arts since the end of the 20th century has been taking place under the influence of audiovisual technologies and 3D mapping. The modern stage of its development is characterized by integration and synthesis of various means and technologies of information and technological progress in culture and art. The use of the artistic and technological aspect in the scriptwriting and directorial solution of the event is a guarantee of its success and appeal, which is reflected in artistic and aesthetic consciousness.

Key words: 3D Mapping; screen arts; “chromakey”; audiovisual works; scenography; video projection.

Вступ. Технічний прогрес ХХ ст. наклав свій відбиток на свідомість і різні аспекти життя людства, не оминувши культуру й мистецтво. Досягнення, що впроваджуються в ці сфери, розширюють можливості традиційних напрямів творчості і сприяють появі нових видів мистецтва та жанрів, інтегруючих можливості інформаційних технологій.

Інтегрована художня культура завдяки широкому спектру засобів виразності (аудіовізуальні, телекомунікаційні, мультимедійні технології) здатна здійснювати суттєвий вплив на формування масової культури, її смаків та орієнтацій. Нині домінуючим явищем стає екранна культура, до якої входять, за спостереженнями Ю. Усова, «різні аудіовізуальні вистави, комп'ютерні технології, електронні мистецтва, фільми-концерти, відеокліпи, котрі охоплюють побут, художню діяльність і дозвілєві форми аматорської творчості в аудіовізуальній сфері» (Усов, 1995, с. 28).

Одним із сучасних напрямів аудіовізуального мистецтва є 3D Mapping (3-вимірне відображення, проектування), що становить проекцію на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії і розташування в просторі.

Дослідницька база з вивчення візуального мистецтва в Україні сьогодні перебуває в зародковому стані, поодинокими є і наукові роботи з означеної проблеми. Серед праць, присвячених дослідженню 3D Mapping, варто відмітити статтю О. Кліщ «Особливості використання світлових проекцій на об'єктах міського середовища» (Кліщ, 2014).

Мета статті – здійснити комплексний аналіз історії становлення технології 3D Mapping в Україні та особливостей її використання; розглянути технічні і культурні аспекти розвитку технології 3D Mapping в Україні як еволюції екранного мистецтва. Для реалізації мети визначено такі завдання: з'ясувати історію становлення 3D Mapping; дослідити українські та зарубіжні мультимедійні проекти, засновані на технології 3D Mapping.

Виклад основного матеріалу. Еволюція мультимедійного аудіовізуального мистецтва пройшла складний процес становлення взаємодії технічних засобів і творчих задумів автора. Проаналізуємо розвиток екранного мистецтва та аудіовізуальної культури на базі досліджень К. Розлогова, К. Коліна, Н. Хилько. В основі виділення етапів становлення екранного мистецтва і культури лежать технічні артефакти, що обумовлюють процес формування і поширення артефактів культурних – творів екранних мистецтв.

Біля витоків екранного мистецтва стояло німе кіно, яке сприяло лише візуалізації задумів авторів. Період же аудіовізуального синтезу пов'язаний з винаходом звукозапису і мультиплікації та їх уведенням у кінематограф, що й послужило поштовхом для становлення екранної культури і власне кіномистецтва. Цей період також характеризується взаємодією кінематографа з різними формами театральних видовищ і вистав.

З розвитком технічних засобів екранної культури поряд з використанням традиційних музичних інструментів відбувалося впровадження більш складних механізмів створення аудіовізуальних творів.

Монтаж, комп'ютерні спецефекти, зйомка окремих епізодів за допомогою відеотехніки, упровадження аналогово цифрового перетворення – усе це знаменує початок електронної революції як специфічного етапу розвитку аудіовізуальної-екранної культури. Для цього етапу характерне виникнення естетики телебачення, що базується на відеоефектах.

Можливості нових засобів комунікації, пов'язаних з появою комп'ютера, ініціювали процеси глобалізації культури, що сприяло об'єднанню різних технічних форм аудіовізуальної комунікації і мистецтва. Інтернет і глобальні мережі змінили характер спілкування між людьми: змінилися ідеологічні пріоритети, стиль і темп життя. Інтерактивність стає найважливішим складником актуальної художньої діяльності. Елементи інтерактивності виникають на телебаченні, у відео та комп'ютерних іграх, у виробничих процесах підготовки аудіовізуальних творів, з'являються технології віртуальної реальності. Отже, на початку XXI ст. настав період конвергенції всіх форм аудіовізуального в екранному мистецтві.

Осмилюючи екранну культуру, В. Познін зазначає, що «в цей час завершується четвертий етап її еволюції (після появи кіно, упровадження в нього звуку, кольору та експериментів з формами екрана), етап атракціонів, залучення публіки видовищністю завдяки використанню новітніх технічних засобів і технологій» (Познін, 2008, с. 427). Під час аналізу сучасного періоду розвитку аудіовізуального екранного мистецтва потрібно відзначити, що сьогодні стало можливим здійснювати складні просторово-графічні світлові проєкції, поєднуючи їх із музикою, орієнтуючись на образну єдність, синтез музики і барвистої картини. У масових мультимедійних шоу нині широко застосовуються лазерні ефекти, здатні проєктувати різні зображення на сцені, стінах, воді та інших поверхнях.

Ще одним вектором розвитку екранної культури можна вважати мультимедійну сценографію, тобто використання технологій мультимедіа та засобів комп'ютерної графіки. Має рацію Л. Михайлов: «Голографічна проєкція, chromakey (рис. 1) – технологія «прорізання» за кольором (застосовується тепер переважно в кінематографі і на телебаченні), упровадження мобільних технологій з метою створення атмосфери інтерактивності участі в дійстві кожного глядача – ось елементи сценографії завтрашнього дня» (Михайлов, 2007, с. 13).

Голографічна проєкція – основа технології 3D Mapping (відеомеппінг або проєкційне шоу). Вона становить «інтеграцію відеомистецтва і 3D-технологій, що полягає у створенні 3D Mapping на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії та розташування у просторі, при художній модифікації якої за допомогою аудіовізуальних засобів у глядача виникає аудіовізуальна ілюзія» (Мальцева, 2013, с. 96).

Використання новітніх аудіовізуальних технологій у поєднанні з яскравою художньою ідеєю дає змогу авторам утримувати зацікавленість глядача, сприяє посиленню естетичного і психоемоційного ефекту, відіграє культурологічну роль у розвитку жанру масового мультимедійного шоу. Звернемося до сучасних інсталяцій, які використовують

технологію відеомеппінгу для створення неповторного образу, декорацій та аудіовізуальної ілюзії для глядача.

Для проведення якісної оцінки мультимедійних творів треба зупинитися на аспектах, що впливають на загальне враження аудиторії. Основоположним у створенні і демонстрації таких творів мистецтва є технічний супровід, до складу якого входять: професійне звукове та світлове обладнання, проектори високого рівня яскравості, медіасервери і різні контролери. Технічне оснащення залежить, насамперед, від місця проведення (площі проєкції) та кількості глядачів. Так, на відкритті зимових олімпійських ігор у Сочі під час проведення театралізованого шоу було використано 120 проекторів і понад 2,5 млн. ламп. Відповідно на чим більші масштаби розрахована інсталяція, тим більша кількість апаратури і її потужність потрібні. При цьому поділяють на об'єктивний, просторовий, середовищний, фасадний і ландшафтний меппінг.



Рисунок 1. Використання технології “chromakey” на зйомках фільму «Дедпул»: під час зйомок (зверху) та після монтажу (знизу)

Figure 1. Using the “chromakey” technology on “Deadpool” movies: during shooting (top) and after installation (bottom)

Не залишається без уваги і контент, тобто змістовний складник твору; у цьому плані можливі кілька варіантів: сюжетно-режисерська постановка, підкріплена сукупністю аудіовізуальних художньо-виразних засобів, або просто набір красивих емоційно-видовищних сцен. Над цим компонентом працюють режисери-постановники і 3D Mapping відповідно до вимог замовника.

Вибір художньо-виразних засобів пов'язаний із напрямом, у якому застосовується технологія 3D Mapping. Нерідко вони доповнюються інтерактивними формами взаємодії з людиною: можливістю контакту відеопроєкції та учасника шоу, впливом глядача на те, як відбувається дія та ін.

Розглянемо сучасні українські мультимедійні проєкти, засновані на технології 3D-відеомеппінгу. Можна вважати, що відеомеппінг з'явився на основі комп'ютерного меппінгу, котрий використовується в дизайні відеоігор, у створенні 3D-архітектури, фото-, відео- і лазерних проєкцій, а також аудіовізуальних шоу. Але, на відміну від комп'ютерного

меппінгу, який робить об'ємними двовимірні зображення, у відеомеппінгу реальні об'єкти стають чимось віртуальним, рухомим, інтерактивним. Це новий вид проєкцій на архітектуру, що набув особливої популярності під час масштабних масових святкування. Його особливість полягає в тому, що споруду, на яку виконується проєкція, можна змінити абсолютно чи створити ілюзію деформування фасаду, у такий спосіб зазирнувши в середину. Реалізація такого роду проєкту потребує використання певного обладнання:

- програмне забезпечення – пульт управління;
- відеосервери (кількість обумовлюється масштабом проєкту);
- проєкційне обладнання (потужність проєкторів залежить від розміру засвічуваного об'єкта);
- акустичні системи;
- додатково можуть застосовуватись лазери та зовнішні спецефекти (Ландер, 2012, с. 51).

Крім цього, проєкт потрібно затвердити в державних інстанціях, це допоможе впевнитися у відсутності аморального наповнення сюжету. На початку розвитку цього виду мистецтва від авторів очікувалась демонстрація можливостей апаратури; сьогодні ж кращі творіння нагадують театральні постановки, в яких використаний складний сценарій, сюжетні ходи та глибокий зміст.

Саме таким можна назвати проєкт освітлення статуї «Батьківщина-мати» в Києві (рис. 2), який презентував палітру українських національних костюмів.



Рисунок 2. 3D Mapping на статуї «Батьківщина-мати» в Києві
Figure 2. 3D Mapping on the statue of “motherland” in Kiev

Проєкт було приурочено до конкурсу «Євробачення – 2017». Для святкового вбрання організатори відібрали такі візерунки й моделі вишиванок, які продемонстрували особливість та автентичність української культури різних регіонів. Показ потрапив до Книги рекордів України як «найвищий 3D Mapping на монументальній скульптурі «Батьківщина-мати».

Незабутнє шоу подарували мешканцям Краматорська співробітники українсько-російської компанії «Promo-promin», що засвідчує відео, демонструючи потужні можливості цієї нової, але вельми захоплюючої технології.¹

¹ <http://www.promo-promin.com/portfolio/item/99/>

Краще зрозуміти, як саме працює технологія, можна ознайомившись із технічним завданням, які постають перед учасниками вже традиційного в Україні конкурсу із 3D Mapping, котрий проводиться в рамках Київського фестивалю світла “KLF” (рис. 3).



Рисунок 3. Схема розташування проєкторів для освітлення будівлі Київського річкового вокзалу
Figure 3. The layout of the projectors for lighting the building of the Kiev River Station

Можливості 3D Mapping дають змогу створювати не тільки глобальні шоу або виступи артистів на світових аренах, але й влаштовувати камерні заходи та рекламні акції. Однією з них є інсталяція компанії Lifecell – “Lifecell 3D-mapping show”.

Аналізуючи деякі світові події щодо використання новітніх технологій екранного мистецтва 3D Mapping, можна виокремити найбільш популярні сфери їх застосування:

- масові мультимедійні та музичні шоу – під час проведення урочистих заходів проєкції здатні перетворити навколишнє середовище в заданій тематиці за допомогою кольору, сценаріїв сприйняття, а також відтворити голографічні проєкції виконавців;
- дизайнерські рішення – великі можливості для інтер’єрних проєктів завдяки використанню кольору, візерунків, текстури, меблів та ін.;
- театральні постановки – візуалізація різних декорацій, атмосфери сюжету за допомогою різних рішень дизайну, гри світла;
- хореографічні етюди – можливість використовувати технологію в мультимедійних інтерактивних хореографічних виставах, де інтерактивність досягається завдяки редагуванню проєктованого зображення на звук і рух на сцені;
- реклама – це технологія екранного мистецтва 3D-відеомепінгу має тенденцію в майбутньому приєднатися до різновидів зовнішньої реклами, стати елементом інформаційного простору міста.

Для розвитку досліджуваної технології проводяться різноманітні фестивалі та конференції. Цінність таких фестивалів, як Московський міжнародний фестиваль «Коло світла», міжнародні фестивалі «Mapping Girona» в Іспанії та «Mapping Festival» у Женеві, фестиваль «KLF» у Києві, полягає не тільки у проєкційному мультимедійному шоу для глядачів і гостей, але і в організації освітніх майданчиків, де можна поспілкуватися із

фахівцями різних рівнів, пізнати особливості створення і застосування цієї технології в різних напрямках, набути професійного досвіду.

Висновки. Отже, екранне мистецтво нового покоління здобуло в Україні широке визнання, як і у світі. Сучасній аудиторії глядачів імпонує барвистість і видовищність заходів, під час яких емоційний вплив від побаченої аудіовізуальної ілюзії надовго залишається в пам'яті. Використання художньо-технологічного аспекта у сценарно-режисерському вирішенні будь-якого заходу (театральна постановка, святкова подія на сцені та ін.) – запорука успіху і глядацької симпатії. Еволюція екранного мистецтва з кін. ХХ ст. відбувається під впливом аудіовізуальних технологій. Сучасний етап його розвитку характеризується інтеграцією та синтезом різних засобів і технологій інформаційно-технічного прогресу в культурі і мистецтві, що знаходить своє відображення в художньо-естетичній свідомості новітнього покоління, а значить – і в культурі загалом.

Список використаних джерел

1. 3D Проекционное шоу ко Дню Краматорска. *Promo-Promin* [сайт] URL: <http://www.promo-promin.com/portfolio/item/99/>. (дата звернення: 13 Червня 2018).
2. Кліщ О. А. *Особливості використання світлових проєкцій на об'єктах міського середовища*. *Вісник Одеської державної академії будівництва та архітектури*, 2014. Вип. 54. С. 164–169. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vodaba_2014_54_30. (дата звернення: 13.06.2018)
3. Ландер И. Г. Видео-маппинг как новая форма творчества, его виды и возможности. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*: сб. ст. по матер. XI междунар. науч.-практ. конф. Ч. 2. Новосибирск: СибАК, 2012. С. 50–53.
4. Мальцева Е. В. *Развитие аудиовизуальной культуры студенческой молодежи в условиях клубного объединения: дис. ... канд. пед. наук*. Челябин. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2013. 194 с.
5. Михайлов Л. Н. *Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен*. Москва: Рос. акад. театр. искусств, 2007. 40 с.
6. *Новые аудиовизуальные технологи* / Отв. ред. К. Э. Разлогов. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 481 с.
7. Познин В. Ф. Экранное творчество: современные технологии. *Вестник Тамбовского университета*. Тамбов, 2008. №7. С. 425–428.
8. Усов Ю. Н. *В мире экранных искусств*. Москва: SvR-Аргус, 1995. 224 с.

References

1. 3D Proeksionnoe shou ko Dnyu Kramatorska [3D projection show for the Kramatorsk Day]. *Promo-Promin*, [online] Available at: <http://www.promo-promin.com/portfolio/item/99/>. [Accessed 13 June 2018].
2. Klishch, O. (2014). Osoblyvosti vykorystannia svitlovykh proektsii na ob'ektakh miskoho seredovyshcha [Features of the use of light projections on objects of the urban environment]. *Visnyk Odeskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury*, [online] issue 54, pp 164–169. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vodaba_2014_54_30 [Accessed 13 June 2018].
3. Lander, I., Kubakh, A. (2009). 'Video mapping as a new form of creativity, its kinds and possibilities'. *Sibirskaya assotsiatsiya konsul'tantov. Zaochnye nauchno-prakticheskie konferentsii* [The Society of Professional Consultants of Siberia], [online] Available at: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/2661-2012-05-21-07-38-11> [Accessed 13 June 2018].
4. Mal'tseva, E. (2013). *Razvitie audiovizual'noi kul'tury studencheskoi molodezhi v usloviyakh klubnogo ob'edineniya* [The development of audiovisual culture of student youth in the conditions of club association]. D.Ed. Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.
5. Mikhaylov, L. (2007). *Tekhnicheskie sredstva oformleniya sovremennogo estradnogo zrelishcha kak esteticheskii fenomen* [Technical means of designing a contemporary variety show as an aesthetic phenomenon]. Moscow: RATI.

6. Razlogov, K. ed. (2005). *Novye audiovizual'nye tekhnologii* [New audiovisual technologies]. Moscow: Editorial URSS.

7. Poznin, V. (2008). Ekrannoe tvorchestvo: sovremennye tekhnologii [Screen arts: modern technologies]. *Vestnik Tambovskogo universiteta*, no.2, pp. 425–428.

8. Usov, Yu. (1995). *V mire ekrannykh iskusstv* [In the world of screen arts]. Moscow: SvR-Argus.

© Доколова А. С., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.08.2018

УДК 792.05:351.858:7.097

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153648>

Donchenko Nataliia,
Honored Artist of Ukraine,
Kyiv National University of Culture and Arts
36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133
<https://orcid.org/0000-0003-1484-6800>,
donchenko.natal1@gmail.com

MODERN COMEDY SHOWS ON THE UKRAINIAN STAGE: THE CONCEPT OF IDEA AND OPERATIVE SIGNS

The purpose of the article is to highlight the conceptual requirements for the creative idea of the director of modern comedy show programs; to characterize the operative features of comedy acts; to justify the principles of the genre layout of these forms; to systematize the main components of the professional competencies of the director and performer. **The research methodology** consisted in the application of art-historical, functional, analytical and systematic methods of research into modern comedy shows on the Ukrainian stage, their professional creation according to the laws of theatrical art; the analysis of the main requirements for the concept of the data regarding the productions and acts as part of a holistic performance; structuring professional competencies of the director and performer. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to systematize the main components of professional competencies of stage directors and actors, identify the operative features of a comedy act, and develop conceptual requirements for the creation of comedy shows. **Conclusions.** As a result of the study, it can be concluded that the authors, producers and performers of modern comedy show programs need to adhere to professional competencies and be sure to fulfill the main tasks of acting in their artistic activity onstage, taking into account the operative signs of the genre layout of the act and performance in general.

Key words: satirical comedy; comedy show program; director; performer; act; directorial device; professional competencies; operative features; concept of idea.

Донченко Наталія Петрівна, Заслужений діяч мистецтв України, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Сучасні гумористичні шоу-програми на естраді України: концепція задуму та дійові ознаки

Мета роботи. Висвітлити концептуальні вимоги до творчого задуму режисера-постановника сучасних гумористичних шоу-програм, надати характеристику дійовим ознакам комедійних номерів, обґрунтувати принципи жанрового плану даних форм та систематизувати основні складові професійних компетенцій режисера і артиста естради. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, аналітичного, системного методів дослідження сучасних гумористичних шоу-програм на естраді України, їх професійного створення за законами сценічного мистецтва, здійснення аналізу головних вимог щодо концепції даних вистав та номеру як складової цілісного дійства, та структуризації професійних компетенцій режисера і артиста. **Наукова новизна.** Вперше систематизовані основні складові професійних компетенцій режисера і артиста

естради, визначені дійові ознаки комедійного номеру, розроблені концептуальні вимоги щодо створення гумористичних шоу-програм. У результаті здійсненого дослідження можна зробити **висновок**, що авторам, постановникам, виконавцям сучасних гумористичних шоу-програм необхідно дотримуватися професійних компетенцій, обов'язково виконувати у своїй художній діяльності на сценічних підмостках естради головні завдання творчої майстерності, враховуючи дійові ознаки жанрового плану номеру та вистави загалом.

Ключові слова: сатирична комедія; гумористична шоу-програма; режисер; артист; номер; режисерський прийом; професійні компетенції; дійові ознаки; концепція задуму.

Донченко Наталя Петровна, Заслуженный деятель искусств Украины, профессор, кафедра режиссуры и мастерства актера, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Современные юмористические шоу-программы на эстраде Украины: концепция замысла и действенные признаки

Цель работы. Осветить концептуальные требования к творческому замыслу режиссера-постановщика современных юмористических шоу-программ, дать характеристику действенным признакам комедийных номеров, обосновать принципы жанрового плана данных форм и систематизировать основные составляющие профессиональных компетенций режиссера и артиста. **Методология исследования** состоит в применении искусствоведческого, функционального, аналитического, системного методов исследования современных юмористических шоу-программ на эстраде Украины, их профессионального создания по законам сценического искусства, осуществление анализа главных требований к концепции данных представлений и номера как составляющей целостного спектакля и структуризации профессиональной компетенции режиссера и артиста. **Научная новизна.** Впервые систематизированы основные составляющие профессиональных компетенций режиссера и артиста эстрады, определены действенные признаки комедийного номера, разработаны концептуальные требования к созданию юмористических шоу-программ. В результате проведенного исследования можно сделать **вывод**, что авторам, постановщикам, исполнителям современных юмористических шоу-программ необходимо придерживаться профессиональных компетенций, обязательно выполнять в своей художественной деятельности на сценических подмостках эстрады главные задачи творческого мастерства, учитывая действенные признаки жанрового плана номера и представления в целом.

Ключевые слова: сатирическая комедия; юмористическая шоу-програма; режиссер; артист; номер; режиссерский прием; профессиональные компетенции; действенные признаки; концепция замысла.

Introduction. During times of great change, wars, troubles, there is an urgent problem of discharging and solving negative events, preserving human spiritual values, avoiding indifference and helplessness. And here humor comes to the aid of society – a great force of human stability and invincibility. A person with a joke has always solved their problems easier. And today we are witnessing the help of our state in preserving the country's sustainability, and there are many different formats of humorous show programs. Creative activity of modern comedy shows definitely requires artistic and aesthetic analysis. Unfortunately, the tempo-rhythm of birth dynamics for the last year of these forms raises the topical issue of creative perfection and professional skill of the authors and performers of these variety formats. Therefore, in our study, we will take an excursion to the creative workshop of professional directing and acting.

Analysis of recent researches and publications. Ukrainian directors-teachers, practices of stage art: Zaitsev V.P., Danchuk L.I., Donchenko N.P., Melnyk M.M., Stanislavskaya K. I., Moiseenko V.O., Sovryga T.I. and others, in their research examined the diversity of variety forms on the Ukrainian stage, analyzed their origins, evolutionary process and creative achievements, provided a certain characteristic of artistic and aesthetic significance, values and mission data of variety art forms.

The aim of the work is to highlight the conceptual requirements for the creative idea of the director of the contemporary comedy show programs, to give a description of the effective features of the comedy acts, to substantiate the principles of the genre plan of these forms and to systematize the main components of the professional competences of the director and pop artist.

The main section. The stage art on the stage has a huge legacy in the creation of various comedy forms. Modern humorous show programs originate from the suburbs of the theater, comedy genres of which are balagan, burlesque, buffoon, parody, satire, farce, and others like that. Theaters of miniatures that arose in the beginning of the twentieth century, taking for example the creative practice of the cabaret, are direct forefathers of the humorous programs of the present.

The origins of its existence are humorous show programs on the stage drawn from sources of laughter culture of mankind, elements of which are satire, irony, grotesque, humor. Humor as a component of the psychological phenomenon of laughing culture gives human properties to a comic and ironic assessment of world perception. "Humor is a special kind of comedy, which combines capture and compassion, external comic interpretation and internal involvement with what seems ridiculous" (Khoruzhenko, 1997, p. 577).

The main feature of the humorous pop show is that it is a related spectacle theater performs in small form, in which any act is structured by a scriptwriter, director according to the general theme of the program and, directly, to the main overhead of the play.

The task of directing a contemporary humorous show program on the stage of Ukraine is to highlight modern processes and phenomena of social life, to find solutions to the persistent problems that cause the general indignation of most of ordinary citizens. Therefore, satirical comedy is today the most popular genre of variety shows, because the feature of this genre is contained in the critique of social problems that threaten the existing society.

The satirical comedy has the character of a sharply uncompromising critic and the identifiable feature of the character of this genre is the exaggeration of the negative personality traits. The satirical image is an exception to the absolute majority of ordinary citizens of society; it is created from the negative qualities of the individual, which is openly but veiled, exhibits as beautiful, unique qualities of a person. Usually, there are no positive actors in the satirical comedy. "Comedy satirical – comedy, in which the caricature image of society is presented; in the broadest sense, a kind of comedy that ridicules harmful socio-political practices or a dangerous human deficiency" (Klekovkin, 2012, p. 292).

The satirical comedy always aims to make the viewer look at himself, relate to temporary social problems with optimism, with laughter to forget about the hardships. The source of the comic situation in the satirical stage work is a dramatic event-barrier, which involuntarily seek the collision of actors. "This barrier, always familiar to society, interferes with the immediate realization of the character's plans, acting as an instrument of evil or power" (Pavi, 2003, p.189).

The organizers of humorous show programs do not use satirical comedies of classical drama in their performances, they only borrow the main features of the genre plan of this dramatic work and a joke, as a model of satirical, topical sarcasm of humor, is the main component of comedy shows on the stage.

A humorous show program as a stage work, as a comedic form on the stage, is structured by a scriptwriter into a holistic dramatic work on self-contained literary works: miniatures, sketches, monologues, pamphlets, casings And then the conceptual design of this format is embodied by the director.

Directed by this program requires a separate and painstaking work on each show's number, its design, incarnation and place in a humorous sight.

The comedic number on the stage is a stage composition, which has a dramatic structure – a composition, it can be of any genre (satire, burlesque, parody, farce, etc.); in his plan and embodiment, use means of ideological and emotional expressiveness of other types of arts (music, choreography, pantomime, circus, cinema, etc.), which are definitely subordinated to the general integrity of this form. The comedic number on the stage involves not only a single performance, but also an ensemble of actors. Characteristic effective features of comedy rooms are the use of artistic

techniques such as: grotesque, eccentric, trick, transformation in case of necessity to exacerbate the hyperbolization of humorous image of eccentric image-mask.

An important concept in the concept of humorous shows is the genre plan of a comedy spectacle, which has its principles of embodiment and which the director must adhere to – an exposition of the viewer on the reprise-anecdotal content of the artistic stage work with an unexpected comic-laugh effect on the positive-emotional state. The humorous laughter effect in comedy shows is achieved, first of all, by the deformation of phenomena, the modification of events, exaggeration, parody and traditions. Tempo-rhythm of the act in such forms is constantly changing and does not resemble the natural state of the event. The effectiveness of the humorous-laughing effect involves: unexpected comparisons, the appearance of contrasts, the affinity of the natural with the absurd, the combination of totally different phenomena, the use of anachronisms in the modern context, senselessness, maladaptitude, metamorphic literalization.

The main thing in constructing the concept of the concept of humorous show programs is the director's move, which the master designer determines by his own creative decision. To choose the necessary directorial progress of the show program helps the director's reception as a staging method of spatial decision, in a certain genre plan of the through effect of the performance, its ideological and thematic orientation.

Principles of selection of directing techniques according to the classification benchmark can be as follows: by types of arts; in the history of stage art; by functional and effective features. For example, in the history of stage art:

- antique theater – leading commentators, choir-commentator;
- theater of the Middle Ages – pantomime;
- Theater of the Renaissance – masks of various types, leading musicians, a combination of different kinds of dolls with live acting artist, inserted music numbers;
- the theater of classicism – divertising;
- agitation theater – zongs, verses-aparthy.

It is worth noting here that the creators of modern humorous show programs on the stage of Ukraine use in their productions several directorial moves with different techniques and accents, without taking into account their certain shaped structure and these innovative decisions of the stage work violate the laws of ideological and emotional integrity of the performance leading to the imperfection of their works of art.

What skills and abilities require a passport of professional activity of the director of variety forms? The professional category of competencies of the stage director includes:

- adequate psychological perception of the problem of the stage work;
- determination of the relevance of many events of reality and coverage of their script-director's conception of the future stage work;
- simulation of the interaction process of actors in the proposed circumstances;
- reconstruction of the storyline in accordance with the general theme or a specific episode of the performance;
- simulation of the communicative-spatial situation;
- creation of images by means of artistic typing;
- search for analogies;
- spatial visualization;
- construction of associative series in the created circumstances;
- interpretation and self-regulation.

A comedy show program requires a universal artist who has a masterly creativity, musical and plastic abilities. The director must not turn the artist into a doll; he is obliged to offer a variety of artistic techniques to the performer, so that he becomes a fan of the stage work and deliberately chose a certain stage behavior, took on responsibility for the game in a specific space and time, without violating the general drawing of the director's plan and the embodiment of a coherent

cross-sectional action of the program. The professional category of competencies of the entertainer of pop humorous shows includes:

- Performer as a representative of the theater, who directly communicates with the viewer;
- means of stage play of the artist – showing the character of the image is hyperbolized and hypertrophied, observing the priority of the emotional-volitional sphere, it is often a parody-mask;
- stage task – as a goal envisaged by the events of the stage work;
- the main guidelines in the organization of the creative process of performing the role as a perspective of role, super task, through effect, grain of the image, internal conflict, character, dynamics of character, a specific score of physical actions;
- partner and interaction – the dialogue is accelerated, shallow, the sign of which are jokes, puns, linguistic character.

The artist's plastic culture of the stage must be unique, individual, free from everyday traditional human behavior. Its task is to depict a holistic image of the image, the use of music, dance, and acrobatics – all that can give it other forms of art. Plastic artist of the comedy genre has the basic laws in creating a comedic effect, which is a sharp change in microplastics with a wide smear of hyperbole, a trick. "Theater, pop, show-performances are always conditional. In these forms of spectacular art, you can communicate and prose, and poetry, sing and dance, and play pantomime. The most important thing is to bring the artist information into the work of the author in one way or another. This is a question of the genre, a question of the conditions of the game, which jointly hosts artists and spectators" (Bogdanov, 2009, p. 296).

Unfortunately, the innovators-creators of modern humorous show programs on the stage do not have the appropriate special education and their qualification level is too low. If the concept of holistic humorous action is still capable of creating an amateur director, then when it comes to the number of the comedy genre there are problems in the director's design and embodiment. The same problem arises also to the artist, and here the performer relies on his natural talent, because he does not have professional skills and abilities. These remarks do not fully relate to the variety program "Diesel Show" that appeared in recent years on the stage of Ukraine. The creative team "Diesel Show" has a number of independent humorous performances, whose performances are cyclical in the format of the television variety. This is a sketch of "Three", a diesel comedy "Papanki", a Diesel Show Digest. And also this pop corpse conducts touring activities in the cities of Ukraine with the main humorous program "Diesel Show". The concept of director's explication of humorous programs Diesel show is based on a single framework scenario, which involves an appropriate number of independent episodes, subordinated to the general ideological and thematic plan of the action and the only script-director's turn-entertainer. As to the component of the plot construction of the line of action – it consists of social and household topics. Today, this program is gaining momentum in the field of success of Ukrainian viewers.

Here it is appropriate to analyze the acutely satirical comic shows of the studio "95th Quarter", which are among the old-timers on the Ukrainian stage. Mandatory paraphernalia of this program are permanent sections: "Greeting", "Discovery", "News", miniatures, sketches, parodies, musical numbers, performances of famous artists of the theater and stage. The main chip of this show is masks of domestic politicians. It should be noted here that the author's concept of parodies of well-known politicians does not involve masking. Performers openly act on behalf of real people, under their names, that is, with an open parachute, which gives even more sarcasm their satirical parody.

Unfortunately, we do not watch high performer professionalism while watching the comic shows of the studio "95th Quarter", and this is the result of the fact that the actor's ensemble has no special education and rely on its rich amateur experience.

The scientific novelty of the research is that for the first time the main components of the professional competencies of the director and pop artist have been systematized, the effective features of the comic number have been determined, the conceptual requirements for the creation of humorous show programs have been developed.

Conclusions. Summing up the above-mentioned, it is necessary to emphasize once again that the main purpose of the artist of humorous shows should always be the belief in the basic principle of stage art – the freedom to embody the artistic image and the all-round subordination to it. Kregovskaya “over the puppet”, the Kurbanovsky “clever Harlequin”, expressive outside the artist Kabuki, the biomechanics of the Meyerhold actor – all these achievements of the creative craft of the prominent rulers of the stage should include in his creative arsenal the modern singer of humor on the stage as a wide palette of one stage mastery and use these inheritance methods in accordance with a specific plan of a role.

Authors, producers, performers of contemporary humorous show programs need to adhere to professional competencies, necessarily perform in their artistic activities on stage stages of pop music the main tasks of creative skill, taking into account the effective features of the genre plan of the number and performance in general.

Acting of the Ukrainian stage of the 20th century wrote in its history a lot of outstanding names of masters of competition, comedy duets, humorous artists, but today, unfortunately, modern Ukrainian stage art is lacking professional performers, talented comedians, masters of the sharp word.

Список використаних джерел

1. Богданов И. А., Виноградский И. А. *Драматургия эстрадного представления*. Санкт-Петербург : Рос. гос. ин-т сценических искусств, 2009. 424 с.
2. Клековкін О. Ю. *Theatrica. Лексикон*. Київ : Фенікс, 2012. 801 с.
3. Пави П. *Словарь театра* / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. Москва : Рос. ин-т театрального искусства, 2003. 516 с.
4. Хоруженко К. М. *Культурология: энциклопедический словарь*. Ростов на Дону: Феникс, 1997. 640 с.

References

1. Bogdanov, I., Vinogradskiy, I. (2009). *Dramaturgiya estradnogo predstavleniya* [Drama of the variety show]. St. Petersburg: Russian State Institute of performing arts.
2. Klekovkin, O. (2012). *Theatrica. Leksykon* [Theatrica. Lexicon]. Kyiv: Feniks.
3. Pavi, P. (2003). *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Translated from French by L. Bazhenova. Moscow: Russian Institute of Theater Arts.
4. Khoruzhenko, K. (1997). *Kul'turologiya: entsiklopedicheskiy slovar'* [Culturology. Encyclopedic Dictionary]. Rostov-on-Don: Feniks.

© Донченко Н. П., 2018

Стаття надійшла до редакції 1.11.2018

УДК 792.09 “20”

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153650>

Іващенко Ірина Віталіївна,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>,
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-8516-5829>
maximile@ukr.net

ДРАМАТУРГІЯ С. БЕККЕТА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета статті – визначити специфіку режисерських інтерпретацій в постановках п'єс С. Беккета в контексті формування інноваційних театральних практик ХХІ ст. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Вперше досліджено та проаналізовано специфіку інсталяційного мистецтва в сучасних постановках п'єс С. Беккета в контексті осмислення інноваційного режисерського бачення; використання засобів мовної виразності та ритмо-пластики акторів розглянуто з позиції неупередженого трактування драматургії. **Висновки.** Проведений мистецтвознавчий аналіз сучасних постановок за п'єсами С. Беккета засвідчує зміщення практичних і культурних інтерпретацій в історичній ретроспективі, а відтак, творчий доробок драматурга залишається важливим і актуальним не лише для режисерів та глядачів сучасного театру, а й для науковців, з метою його дослідження та осмислення в контексті сучасних соціокультурних та соціомистецьких процесів. Постановки п'єс С. Беккета значно розширюють кондони театру і взаємодіють з інсталяційним мистецтвом, відкриваючи перед театром ХХІ ст. нові перспективи.

Ключові слова: С. Беккет; п'єси; постановки; інсталяції; театральні режисери.

Іващенко Ірина Віталіївна, заслужений діяч мистецтв України, доцент,
ул. Е. Коновальця, 36, Київ, Україна

Стрельчук Вікторія Олександрівна, кандидат педагогічних наук, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Е. Коновальця, 36, Київ,
Україна

Драматургія С. Беккета в контексте формування інноваційних театральних практик ХХІ століття

Цель статьи – определить специфику режиссерских интерпретаций в постановках пьес С. Беккета в контексте формирования инновационных театральных практик ХХ в. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Впервые исследована и проанализирована специфика установочного искусства в современных постановках пьес С. Беккета в контексте осмысления инновационного

режиссерского видения; использование средств языковой выразительности и ритмо-пластики актеров рассмотрено с позиции беспристрастной трактовки драматургии. **Выводы.** Проведенный искусствоведческий анализ современных постановок по пьесам С. Беккета свидетельствует о смещении практических и культурных интерпретации в исторической ретроспективе, следовательно, творчество драматурга остается важным и актуальным не только для режиссеров и зрителей современного театра, но и для ученых, с целью его исследования и осмысления в контексте современных социокультурных и художественных процессов. Постановки пьес С. Беккета значительно расширяют границы театра и взаимодействуют с установочным искусством, открывая перед театром XXI в. новые перспективы.

Ключевые слова: С. Беккет; пьесы; постановки; инсталляции; театральные режиссеры.

Ivashchenko Iryna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

Strelchuk Viktoriia, PhD in Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

S. Beckett's dramaturgy in the context of the formation of innovative theater practices of the 21st century

The purpose of the article is to determine the specifics of directorial interpretations in productions of S. Beckett's plays in the context of the formation of innovative theatrical practices of the 21st century. **The research methodology** was based on the principles of objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity, development and pluralism; to fulfill the purpose of the research, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to study and analyze the specifics of installation art in contemporary productions of S. Beckett's plays in the context of comprehension of the innovative directorial vision; the use of verbal expressive means and rhythm-plasticity of the actors are considered from the standpoint of impartial interpretation of dramaturgy. **Conclusions.** The art critical analysis of contemporary productions of S. Beckett's plays testifies to the shift of practical and cultural interpretations in the historical retrospective, and thus the playwright's creative work remains important and relevant not only for modern theater directors and the audience but also for scientists in order to study and comprehend it in the context of modern socio-cultural and socio-intellectual processes. The productions of S. Beckett's plays considerably extend the theater boundaries and interact with installation art, breaking new ground for the theater of the 21st century.

Key words: S. Beckett; plays; productions; installations; theater directors.

Вступ. Театральне мистецтво, зокрема, як і мистецтво загалом злободенним буває лише нетривалий час – п'єси та постановки, створені з певного приводу «в моменті й зараз», який є нагальним для одного покоління, забуваються нащадками, проте набуває актуальності та співзвучності політичним і суспільним подіям: життєві колізії сприяють резонуванню відповідних творів, створюючи ефект, який не передбачав навіть автор. Саме такими на сучасному етапі багатьом провідним театральним режисерам, дослідникам та глядачам вбачаються п'єси ірландського драматурга, одного з засновників театру абсурду С. Беккета, лауреата Нобелівської премії в галузі літератури (1969 р.).

На нашу думку, сучасне осмислення творчого спадку С. Беккета посприяє формуванню нових творчих практик театру XXI ст., оскільки його п'єси і сьогодні лишаються важливими для «мислячого» театру та вистав, за визначенням Г. Блау (2000, р. 24), у контексті вирішення фундаментальних питань про взаємовідносини між людьми, театральним та іншими видами мистецтва, а також між тілом, голосом, технологією, простором, часом та етикою виконавця.

Мета дослідження – визначити специфіку режисерських інтерпретацій в постановках п'єс С. Беккета в контексті формування інноваційних театральних практик XXI ст.

Аналіз публікацій. Творча спадщина С. Беккета протягом багатьох років є предметом дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців, які розглядають та аналізують її з літературо-, мистецтво-, театрознавчих та культурологічних позицій. Специфіці театральних постановок драматургії С. Беккета на сучасному етапі присвячено ґрунтовні праці та наукові розробки як окремих дослідників – Т. МакТігі «Постановки Беккета в Ірландії та Північній Ірландії» («Staging Beckett in Ireland and Northern Ireland», 2017 р.), Н. Біанчіні «Театр Самюеля Беккета в Америці» («Samuel Beckett's Theatre in America», 2015 р.), Д. Тубріді «Театр та інсталяція: перспективи Беккета» («Theatre and Installation: Perspectives on Beckett», 2018 р.) та ін., так і дослідницьких груп. Наприклад, протягом 2012–2015 рр. в Європі, за сприянням британської Дослідницької ради з мистецтва та гуманітарних наук (AHRC), університетами Редінга та Честера, Музею Вікторії та Альберта (Лондон), проходив проект «Staging Beckett», метою якого було виявлення впливу творів С. Беккета на театральну практику та культури Великобританії та Ірландії.

Проте й сьогодні багато аспектів окресленого питання, зокрема вплив творчого доробку драматурга на розвиток сучасної театральної режисури зокрема, та театального мистецтва загалом, а також на міжнародні, національні, регіональні та місцеві культурні практики лишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. Нерепрезентативний театр С. Беккета віддаляється від проблематики відображення життєвих реалій шляхом створення художнього світу з театральної та побутової повсякденності, проте не зупиняючись на ній навіть на рівні узагальнень, – це театр, який сам себе розігрує та презентує, а його твори важко осмислити, оскільки концепція абсурду – світ набагато більший, ніж ми можемо уявити.

Аналізуючи сучасні постановки п'єс С. Беккета, вважаємо за доцільне приділити увагу дослідженню поняття «інсталяція», оскільки воно є ключевим для осмислення режисерського бачення. Найбільш цікавими, на нашу думку, є визначення інсталяційного мистецтва як: «мистецтва, що надає місце, яке охоплює глядач, створюючи простір для занурення аби відчутти витвір мистецтва» (Bishop, 2005, р. 6) – мистецтво інсталяції є театральним, емпіричним, занурювальним, в розвитку якого неабияку роль відіграє переорієнтація позиції глядача, оскільки воно «звертається до спостерігача безпосередньо як присутність у просторі» (Bishop, 2005, р. 10); «інсталяція передбачає взаємодію глядача з постановкою, яка заснована на зануренні в оточуюче середовище» (Jones, 2016, р. 20); «художня форма, яка безпосередньо пов'язана з інституціональними та суспільними просторами» (Sudenburg, 2000, р. 4) і досягається шляхом створення середовища, яке є невід'ємною частиною постановки, середовища, в якому знаходиться глядач, яке відтворюється при здійсненні постановки.

Д. Тубріді (2018, с. 68), аналізуючи взаємозв'язки між драмою, виставою та образотворчим мистецтвом, у контексті естетики мистецтва інсталяційного та значення місця в окремих постановках та сценічних адаптаціях драми С. Беккета театру Pan Pan Theatre, зазначає, що дана театральна компанія має особливо привабливі стратегії для міжгалузевого та специфічного місця, за допомогою яких перед театральними режисерами відкриваються можливості для постановок за п'єсами драматурга різноманітними інноваційними способами.

Однією з найвідоміших постановок «Pan Pan Theatre» є вистава за радіо-п'єсою «Всі, хто падає» («All That Fall»), написаною С. Беккетом у 1956 р. на замовлення британської компанії суспільного телерадіомовлення Бі-Бі-Сі. Метою засновників ірландської театральної компанії «Pan Pan Theatre» (1991 р.) – А. Косгроува та Г. Куїна (випускника Центра Самюеля Беккета, Трінті коледж, Дублін) є розробка нової форми вираження, індивідуальної естетики, формування та забезпечення інновацій у розвитку театального мистецтва (<http://panpantheatre.com/about/>), відповідно, режисер Г. Куїн намагався, насамперед, створити середовище, яке посприяло б «концентрації глядача, створення простору – інсталяцій – кімнати для прослуховування, в якій глядачі б не пропустили

жодного слова» (Quinn, 2015). Звукорежисером Д. Еді та акторами Е. Беннетом, Ф. Дрю, Д. Каванахом, Р. О'Коннором, Д. Пірсом, Д. Родді та ін. зроблено новий запис радіоп'єси – запис (без луни) та відтворення записаних голосів у моно через окремі колонки, так, що голоси кожного з персонажів С. Беккета ніби звучать в голові глядача. Головним задумом режисера, який ніби віддаючи належне бажанням С. Беккета, створює постановку в царині уявлення глядача, було відчуття ніби в світі не існує нічого, окрім голосів та розмов, а у фіналі вистави, після звуків шквалу вітру та дощу – кілька хвилинна тиша, як відчутний простір в житті людини.

Сценографію вистави, а також дизайн освітлення, створений як сворідна форма живопису лінії та кольору (динаміці оповіді відповідали імпульси спеціальних прожекторів, які яскраво світилися або тьм'яніли) створив Е. Косгроу. Жодна деталь у сценографіє не є випадковою: прості крісла-гойдалки, на кожному з яких лежить чорна подушка з відбитком черепа – нагадування про те, що всі люди смертні; велика, висока стіна жовтих вогнів та сотні жовтих глобусів на стелі – ніби безжальні зорі; навіть килим, який лежить під ногами (дитячий килим із зображенням вулиці для іграшкових автомобілів – Авт.) відіграє важливу роль – відповідно до задумку постановників, він є тривожним нагадуванням про смерть дитини, яка випала з машини під колеса.

Репетиційний процес тривав два тижні, а запис на студії – три. Вистава Г. Куїна в 2011 р. стала переможцем премії Irish Times Theatre Awards 2011 у номінації «Найкращий дизайн звуку» та «Найкращий дизайн освітлення» (Best Sound Design and Best Lighting Design), а у 2013 р. – переможцем премії Herald Angel Award Единбургського міжнародного фестивалю (Edinburgh International Festival) (All that fall, 2012).

Вельми цікавим є підхід до постановок п'єс С. Беккета, а також своєрідного осмислення театрального простору, театрального режисера С. Скайф, яка у 2015 р. стала ініціатором проекту «Беккет у місті: жінки кажуть» («Beckett in the City: Women Speak», Дублін). На думку режисера, традиційні театральні простори є ідеологічно закодованими, відтак, її метою став вибір місця для постановки, для зв'язку вистави та ситуацій в ній з сучасним моментом. У рамках проекту «Беккет у місті: жінки кажуть» представлено постановки чотирьох коротких одноактних п'єс – «Не я» («Not I»), «Спроба» («Footfalls»), «Баю-бай» («Rockaby») та «Приходять і йдуть» («Come and Go») (у виконанні Б. Ніахейнт, Д. Девіс та М. Форбс), тематично пов'язаних жіночою лімінальністю (перехідний стан між двома стадіями розвитку людини чи спільноти. – Авт.), проте місцем показу режисер обрала не Ірланський центр мистецтв, а руїни Дублінської «Halla Banba», інноваційно використавши покинуту будівлю, здійснивши серію постановок у могильній атмосфері кімнат, як рекомендував С. Беккет, бо постановки цих п'єс повинні впливати на нерви глядачів, а не на їх інтелект. Ключовим аспектом драматургії проекту «Беккет у місті: жінки кажуть» стало використання проектного фільму, задля того, щоб зробити місцем інсталяції не лише традиційний простір – перед початком вистав та між виступами глядачам було продемонстровано відеопостановки за участю тих самих актрис в образах привидів, зняті в інших напівзруйнованих будинках. Сила кожної окремої частини постановки залежала від дизайну освітлення (Д. Коміскі), який відображав готичні відтінки пізніх творів С. Беккета, наприклад, у витонченій візуальній побудові перехожих, представлених в образі міс Хавішем, яка оплакує життя. Критики відзначили монолог у виставі «Не я», який було акцентовано тембром актриси (Scaife, 2018 pp. 114–126).

Варто зазначити, що відповідно до заповіту С. Беккета, будь-яка постановка його п'єс вимагає чіткого виконання інструкцій автора, в яких враховано все до найменших деталей (сила і напрям світла та звуку, наскільки має бути оголено тіло актора та ін.). Відтак, на думку О. Геніса, «успіх залежить не від винахідливості та зухвалості режисера, а від його смиренності та від майстерності виконавців» (2003). Утім, на думку Д. Фокса, художнього керівника театру «Дві ріки» (Ред-Бенк, Нью-Джерсі, США), організатора тритижневого фестивалю на честь 100-ліття від дня народження С. Беккета (2006 р.), навіть за таких умов

режисери не мають обмежень у поданні текстів, а актори – в його емоційному наповненні, а відтак, мають необмежену свободу трактування (Геніс, 2006).

Зауважимо, що саме специфіка текстів п'єс С. Беккета викликає дискусії серед науковців та режисерів, це стосується, насамперед, мовних особливостей. Так, наприклад, Є. Доценко, досліджуючи інтерпретації перекладу С. Беккета, акцентує на проблемах сприйняття творчості білінгвального драматурга вітчизняними театральними режисерами, яка виникає через те, що з 1950-х рр. автор, твори якого були написані французькою та англійською мовами, подавав їх ще й у власному перекладі, «заново створював свої тексти, вписуючи їх в інше лінгвокультурне середовище» (Доценко, 2012, с. 188), що створило ситуацію існування кількох рівноправних версій багатьох творів. Відтак, перед режисерами постає питання ступеня довіри висхідному тексту при постановці п'єс С. Беккета.

Активізація драматургічної діяльності С. Беккета позначена написанням п'єс французькою мовою. На думку дослідників, мовне співвідношення в театрі абсурду зазнавало змін та розвивалося паралельно з розвитком драматургії, характерним для неї «діалогом поза партнером», завдяки можливості автоперекладу (Доценко, 2012, с. 188), оскільки сама концепція мистецтва за С. Беккетом передбачає недовіру експресивній функції мови, тоді як безпосередньо оболонка слова (його вимова та написання) можуть викликати безліч асоціацій. Проте на думку Е. Велісаріуса, драматург не розглядав мову як «ізолювану систему концепцій, езотеричних відносно об'єкта, який призначено виражати; тому накладання відповідної драматичної форми породжує окрему проблему» (Velissariou, 1982, p. 20).

Новаційним на незвичним трактуванням однієї з найвідоміших п'єс С. Беккета є постановка «Чекаючи на Годо» ізраїльського драматурга та режисера Й. Соболя на сцені театру «Ідішпіль», який запропонував глядачам нове осмислення матеріалу в контексті антисемітизму. В його постановці (текст п'єси режисер особисто переклав на ідіш) Годо постає фантомом, своєрідним гібридом Месії та диктатора-фашиста, певною субстанцією, до якої спрямовані найпотаємніші думки євреїв, адже вони (символічно та духовно) живуть між кордонами, ідеологіями, країнами та мовами. Сценографія, костюми (Е. Соболю), освітлення (М. Чернявський, І. Малкін) та музичний супровід (О. Гдір) цілком підпорядковані режисерському задуму – аскетично та потужно освітлена пуста (своєрідна чорна діра), в якій, від надриву музичної теми, сповнену відчуття безвиході й туги, чекають Естрагон (Ю. Рапопорт) та Володимир (Д. Енгель), засобами акторської пластики передаючи безглуздість існування, створюючи відчуття шляху без руху, життя без мети та часу без пауз, нудьги та болю, що резонують зі складним і незвичним текстом (Шейхатович, 2016).

Варто зазначити, що в Україні, протягом останніх років, постановки п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» презентовані режисерами О. Кравчуком (Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса), В. Федоровим та О. Бельським (Криворізький академічний театр музично-пластичних мистецтв), А. Заманською (Київський академічний молодий театр, 2014) та ін.

Аналізуючи постановки п'єс С. Беккета, можемо зауважити, що вони театральні: глядач бачить на сцені набагато більше, ніж можна досягнути лише через написаний або відтворений текст. На відміну від більшості постановок класичної драматургії, в яких, через те, що режисерська інтерпретація приховує розмаїття допустимих варіантів прочитань, глядач бачить набагато менше можливого, у виставах за п'єсами С. Беккета перфомансом є текст – те, що глядач має побачити написано в ньому, а сенс, який безумовно є, проте будь-які спроби досягнути його (як глядачів, так і персонажів) лишаються марними, замінює візуальний ряд.

Дослідники творчого доробку С. Беккета зазначають, що не варто ідентифікувати його погляди з будь-яким філософським вченням або школою (Esslin, 2004, p. 61), апелюючи до особистого погляду драматурга, згідно з яким завжди є місця для альтернативного розуміння, навіть за умов дотримання певної концепції. Відтак, на нашу думку, перед театральними режисерами ХХІ ст. відкриваються можливості інноваційного осмислення та наповнення сценізацій творів С. Беккета.

Наукова новизна. Вперше досліджено та проаналізовано специфіку інсталяційного мистецтва в сучасних постановках п'єс С. Беккета в контексті осмислення інноваційного режисерського бачення; використання засобів мовної виразності та ритмо-пластики акторів розглянуто з позиції неупередженого трактування драматургії.

Висновки. Проведений мистецтвознавчий аналіз сучасних постановок за п'єсами С. Беккета засвідчує зміщення практичних і культурних інтерпретації в історичній ретроспективі, а відтак, творчий доробок драматурга лишається важливим і актуальним не лише для режисерів та глядачів сучасного театру, а й для науковців, з метою його дослідження та осмислення у контексті сучасних соціокультурних та соціомистецьких процесів. Постановки п'єс С. Беккета значно розширюють кордони театру і взаємодіють з інсталяційним мистецтвом, відкриваючи перед театром ХХІ ст. нові перспективи.

Список використаних джерел

1. Генис А. Беккет: поэтика невыносимого. *Знамя*. 2003. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/gen.html> (дата обращения 3.09.2018).
2. Генис А. Театр абсурда в эпоху террора: Беккет в Америке. *Радио Свобода* : [сайт]. 2006. URL: <http://www.svoboda.com/a/137735.html> (дата обращения 30.08.2018).
3. Доценко Є. Г. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «абсурда». *Политическая лингвистика*. Екатеринбург, 2012. Вып. 1 (39). С. 185–189.
4. Шейхатович И. Театр абсурда по Сэмюэлу Беккету. *Правда*. 2016. 25 февр. URL: <https://www.pravda.ru/culture/25-02-2016/1293381-bekket-0/> (дата обращения 2.09.2018).
5. All that fall. *Pan pan Theatre*. URL: <http://panpantheatre.com/shows/all-that-fall> (Accessed 28.08.2018).
6. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate, 2005. 144 p.
7. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. N. Y.: Vintage Books, 2004. 480 p.
8. Gavin Quinn in conversation with Derval Tubridy. *Honouring Intentions: The Director and Beckett*. Barbican, London, 13 June 2015.
9. Jones D. H. *Installation Art and the Practices of Archivalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016. 198 p.
10. Scaife S. J. Situating the Audience – Performance Encounter Beckett in the City: The Women Speak. *Contemporary Theatre Review*. 2018, Vol. 28, pp. 114–126. DOI:10.1080/10486801.2017.1405392.
11. Suderburg E. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 370 p.
12. Tubridy D. Theatre and Installation: Perspectives on Beckett. *Contemporary Theatre Review*. 2018. Vol. 28, pp. 68–81. DOI: 10.1080/10486801.2017.1405394.
13. Velissariou A. Language in «Waiting for Godot». *Journal of Beckett Studies*. 1982. No. 8. pp. 17–27.

References

1. *All that fall. Pan pan Theatre*.
<<http://xa.yimg.com/kq/groups/30740375/1642436946/name/Short+plays.pdf>> Available at: [Accessed 28 August 2018].
2. Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate.
3. Dotsenko, Ye. (2012). 'Interpretiruya S. Bekketa: problemy perevoda klassiki «absurda»' [Interpreting S. Beckett: the problems of translating the classics of the absurd] *Politicheskaya lingvistika*, issue 1 (39). pp. 185–189.
4. Esslin, M. (2016). *The Theatre of the Absurd*. N. Y.: Vintage Books.
5. Genis, A. (2003). Bekett: poetika nevynosimogo [Beckett: The Poetics of the Unbearable] *Znamya*, [online] no. 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/gen.html> [Accessed 3 September 2018].

6. Genis, A. (2006). 'Teatr absurda v epohu terrora: Bekket v Amerike' [The Theater of The Absurd in the Age of Terror: Beckett in America]. *Radio Svoboda* [online] Available at: <http://www.svoboda.com/a/137735.html> [Accessed 30 August 2018].

7. Gavin Quinn in conversation with Derval Tubridy. *Honouring Intentions: The Director and Beckett*. Barbican, London, 13 June 2015.

8. Jones, D.H. (2016) *Installation Art and the Practices of Archivalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

9. Scaife, S.J. (2018). Situating the Audience – Performance Encounter Beckett in the City: The Women Speak. *Contemporary Theatre Review*. Vol. 28, pp. 114–126. DOI:10.1080/10486801.2017.1405392.

10. Suderburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

11. Sheykhatovich, I. (2016). Teatr absurda po Semyuelu Bekketu [The Theater of the Absurd sensu Samuel Beckett]. *Pravda*, [online] Available at: <https://www.pravda.ru/culture/25-02-2016/1293381-bekket-0/> [Accessed 2 September 2018].

12. Tubridy, D. (2018). Theatre and Installation: Perspectives on Beckett. *Contemporary Theatre Review*. Vol. 28, pp. 68–81. DOI: 10.1080/10486801.2017.1405394.

13. Velissariou, A. (1982). Language in "Waiting for Godot". *Journal of Beckett Studies*, no. 8, pp. 17–27.

© Іващенко І. В., 2018

© Стрельчук В. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.06. 2018

УДК 791.635:778.534.6(73) "1900/1960"

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153651>

*Майборода Назар Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії
та пластичного виховання,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054,
<https://orcid.org/0000-0001-6962-7424>
nazar.maiboroda@gmail.com*

ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ КАСКАДЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В США (1900–1960 рр.): ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати етапи становлення професійного каскадерського мистецтва в кіноіндустрії США в 1900–1960-ті рр. **Методами дослідження** є органічна сукупність базових принципів наукового аналізу: об'єктивність, історизм, багатофакторність, системність, комплексність, розвиток та плюралізм, а для досягнення мети дослідження використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Розглянуто процес становлення та розвитку каскадерського мистецтва в американському кіновиробництві в контексті професіоналізації протягом 1900–1960-х рр.; проаналізовано принципи залучення до кінознімального процесу майстрів різних жанрів, їх творчі набутки та досягнення в створенні новітніх прийомів та методів виконання трюків, а також виявлено вплив професійних каскадерів на розвиток американського кінематографу означеного періоду; уточнено та доповнено поняття «каскадер», а також розглянуто процес формування каскадерства як професії. **Висновки.** Проведене дослідження процесу професіоналізації каскадерського мистецтва в американській кіноіндустрії 1900–1960-х рр. засвідчило, що протягом означеного періоду трюки в ігрових фільмах найчастіше виконувалися

професіоналами, які мали підготовку та досвід отриманий поза межами кіноіндустрії. Систему розвитку новітніх технологій професійної підготовки, яка посприяла формуванню професійного каскадерського мистецтва та його еволюціонування було сформовано наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. за сприянням каскадерів-виконавців.

Ключові слова: каскадерське мистецтво; кіноіндустрія; трюки.

Майборода Назар Владимирович, старший преподаватель кафедры хореографии и пластического воспитания, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. Карпенка-Карого, ул. Ярославов Вал, 40, Киев, Украина

Профессионализация каскадерского искусства в США (1900–1960 гг.): историческая ретроспектива

Цель исследования. Исследовать и проанализировать этапы становления профессионального каскадерского искусства в киноиндустрии США в 1900–1960-е гг. **Методами исследования** является органическая совокупность базовых принципов научного анализа: объективность, историзм, многофакторность, системность, комплексность, развитие и плюрализм, а для достижения цели исследования использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Рассмотрен процесс становления и развития каскадерского искусства в американском кинопроизводстве в контексте профессионализации в течение 1900–1960-х гг.; проанализированы принципы привлечения к киносъёмочному процессу мастеров различных жанров, их творческие достижения и достижения в создании новейших приемов и методов выполнения трюков, а также выявлено влияние профессиональных каскадеров на развитие американского кинематографа указанного периода; уточнены и дополнены понятия «каскадер», а также рассмотрен процесс формирования каскадерство как профессии. **Выводы.** Проведенное исследование процесса профессионализации каскадерского искусства в американской киноиндустрии 1900–1960-х гг. показало, что в течение указанного периода трюки в игровых фильмах зачастую выполнялись профессионалами, которые имели подготовку и опыт полученный за пределами киноиндустрии. Систему развития новейших технологий профессиональной подготовки, которая способствовала формированию профессионального каскадерского искусства и его эволюционирования было сформировано в конце 1950-х – начале 1960-х гг. при содействии каскадеров-исполнителей.

Ключевые слова: каскадерское искусство; киноиндустрия; трюки.

Maiboroda Nazar, Senior Lecturer at the Choreography and Plastic Education Department, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, 40, Yaroslaviv Val St., Kyiv, Ukraine

The stunt art professionalization in the USA (1900–1960): a historical retrospective

The aim of the research is to study and analyse the formation stages of the professional stunt art in the US film industry in the 1900–1960s. **Research methods** are an organic set of basic principles of the scientific analysis: objectivity, historicity, multifactority, consistency, complexity, development and pluralism. To achieve the aim of the research the study addresses to such scientific methods as chronological, historical, statistical, descriptive, and logically analytical. **Scientific novelty.** The article considers the stunt art process of formation and development in American film production in the context of its professionalization during the 1900–1960s. It analyses the principles of attracting masters of various genres to the filming process, their creative achievements as well as their achievements in creating new techniques and methods for performing tricks, and the influence of professional stuntmen on the development of the American cinema of the specified period; it also clarifies and supplements the “stunt” concept, and looks into the process of forming stunt as a profession. **Conclusions.** A study of the stunt art professionalization in the American film industry of the 1900–1960s showed that in abovementioned this period the tricks in fiction films were often performed by professionals, having gained training and experience outside the film industry. With the assistance of performing stuntmen, the development system of the latest technology training was

formed in the late 1950s – early 1960s. In its turn it contributed to the formation of professional stunt art and its evolution.

Key words: stunt art; film industry; tricks.

Вступ. Нові культурні форми та практики завжди зіштовхуються з існуючими, і хоча деякі з них є домінуючими, вони співіснують з остаточним явищем попередніх соціальних утворень, які все ще залишаються на культурній сцені. Кіно з самого початку було різномірним мистецтвом, яке синтезувало різні категорії зображень, ілюзій та фрагментів записаних матеріальних реалій. Будучи своєрідною ареною для задоволення глядацьких потреб, воно також є своєрідною межею між оманом і прозорістю, технологією і людиною, мистецтвом і природністю. Американська кіноіндустрія, перекомпонувавши популярні циркові та театралізовані видовищні розваги кін. XIX ст. – поч. XX ст., посприяла започаткуванню та розвитку каскадерського мистецтва – виконавці трюків різних напрямків були важливим компонентом голлівудського кіновиробництва, посівши місце зіркових акторів під час зйомок небезпечних сцен, спрямованих на створення захоплюючих трюків.

Аналіз публікацій. Дослідження становлення та професіоналізації каскадерського мистецтва в кіноіндустрії на сучасному етапі, з розвитком вітчизняного кіномистецтва, набуває особливого значення. Проведений нами історіографічний аналіз засвідчує наявність багатьох ґрунтовних праць та наукових розвідок, присвячених проблемам і тенденціям розвитку каскадерського мистецтва в Європі та країнах тихоокеансько-азійського регіону, здійснених зарубіжними мистецтво- та кінознавцями, серед яких є Д. Бакстер «Трюки. Історія трюків у кіно» («Stunt; the story of the great movie stunt men»), Ж. Фріза «Голлівудські виконавці трюків, 1910–1970 рр.» («Hollywood Stunt Performers, 1910s-1970s:»), А. Вайза «Трюки в кіно» («Stunting in the cinema») та ін. Проте серед вітчизняних науковців дана тематика не знайшла належного опрацювання, хоча окремі аспекти розвитку каскадерського мистецтва висвітлені в праці А. Маслова-Лісічкіна «Витоки та становлення каскадерського мистецтва» (2015 р.). З огляду на нагальність наукового осмислення проблеми професіоналізації каскадерського мистецтва в Україні, актуальним, на нашу думку, є розширення наукової та методологічної бази шляхом дослідження і мистецтвознавчого аналізу зарубіжного досвіду.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати етапи становлення професійного каскадерського мистецтва в кіноіндустрії США.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи етимологію терміну «каскадер», дослідники зазначають, що його походження (від фр. cascade – водоспад; або (образно) потік чи послідовність дій) може бути пов'язане з виконанням послідовності рухів під час трюків мандрівними артистами та артистами цирку (спеціально навченими гімнастами та акробатами) або для означення виконавців трюків пов'язаних з водою (Freese, 2014, p. 157). Послідовність серії небезпечних стрибків без шкоди для життя та здоров'я виконавця згодом, в німецькому та голандському циркух отримала назву «Kaskadeur». М. Сисоєв також зазначає, що «каскадер» походить від циркового слово «каскад», проте в значенні «імітація акробатом падіння на землю» (Сисоєв, 1998, с. 6).

Варто зазначити, що в західноєвропейських країнах та країнах тихоокеансько-азійського регіону розповсюдження отримали терміни «stunt» (трюк) і «stuntman» (виконавець тюків), яке наприкінці XIX ст. використовувалися для деяких виконавців мандруючих водевільних вистав, наприклад, шоу Дикого Заходу, популярних протягом 1870–1920-х рр. в Сполучених Штатах Америки та в Європі.

Найвідомішим таким шоу було «Дикий Захід Буфало Біла» («Buffalo Bill's Wild West»), започатковане Буфало Білом Коді в 1883 р. в штаті Небраска та розрекламоване Д. Берком не лише на території Північної Америки, але й в англійських країнах Європи (Pendergast, 2000, p. 49). Шоу створювалося на симуляції боїв з вогнепальною, холодною зброєю та стрільбою зі стрілами і користувалося популярністю навіть в осіб королівської

знаті – перше гастрольне турне трупи в 1887 р. співпало з Золотим ювілеєм англійської королеви Вікторії (у Лондоні це шоу демонструвалося більш ніж 300 разів) (Gallop, 1965, p. 57).

Популярність шоу започаткувала введення масових сцен боїв у театральні постановки європейських та американських труп, зазвичай шляхом поєднання кількох відомих універсальних програм, «стандартних боїв».

Т. Вульф (2009, р. 98) зазначає, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. європейські майстри фехтування почали експериментувати з різноманітними історичними методами фехтування на дворучному мечі, рапірі та невеликому мечі, та інструктувати акторів у їх використанні. Найвідомішими інструкторами були Д. Дюбуа (Париж), який створив стиль фехтування на основі гладіаторських боїв, а також віродив мистецтво фехтування доби Ренесансу та часів піратства, а також К. Егертон і А. Хаттон, які були членами великої групи вікторіанської доби (Лондон) і не лише віроджували історичні системи фехтування, а й викладали фехтування для акторів при клубі «Бартицу» («Bartitsu») – своєрідного центру розвитку еkleктичного бойового мистецтва та методу самозахисту (відомого також як «баріцу»), який поєднував елементи бокса, джиу-джицу, боротьби з тростинами та французького кікбоксингу.

Становлення каскадерського мистецтва в кінематографі відбувалося поступово, оскільки індустрія кінофільмів на початку 1900-х рр. не потребувала професійних виконавців трюків – не дивлячись на наявність достатнього бюджету, до продюсерів зверталися бажаючі знятися в трюковій сцені безкоштовно або за невелику оплату, що пояснювалась великою кількістю фізично підготовлених і навчених у користуванні вогнепальною зброєю молодих людей, колишніх учасників іспансько-американської війни (1898 р.), чие бажання заробітку примножувалося бажанням взяти участь у розвитку нового мистецтва – кінематографу, а також американські ковбої, які більш ніж професійно володіли ласо та револьвером, оскільки для них це було невід’ємною частиною життя (Сисоєв, 1998, с. 11).

На думку дослідників, перші фільми, в яких взяли участь професійні виконавці трюків належать до 1903–1910-х рр. – першим каскадером-дублером був Ф. Ханавей, в дванадцятихвилинному фільмі «Велике пограбування потягу», який відзнятий в 1903 р. режисером Е. С. Портером, колишнім оператором компанії «Edison Studios», і який наразі вважається першим американським кінофільмом, в якому використані бойові методики та першим із серії фільмів сталої, впізнаваної форми (Moses, 1999, p. 44). Натомість перший платний трюк було зафіксовано під час знімання фільму «Граф Монте-Крісто» в 1908 р. (режисери Т. Персонс та Ф. Богге) – директор фільму заплатив 5 доларів професійному акробату, який замінив виконавця головної ролі Х. Босворта в сцені втечі з замку Іф (каскадер стрибнув зі скелі в море).

Важливу роль у розвитку кіно- та каскадерського мистецтва зіграв Р. Лоу – професійний парашутист та альпініст, якого в 1912 р. було запрошено виконати деякі найвідоміші його трюки в ролі головного героя кінофільму «Стрибок заради кохання» («A leap for love»). Протягом наступних двох років Р. Лоу брав участь у зйомках короткометражних фільмів «Чоловік з секретної служби» («The Secret Service Man», 1912 р.), «Ризикуючи власним життям» («At the Risk of His Life», 1912 р.), «Врятував дирижабль» («Saved by Airship», 1913 р.), «Смерть – це короткий шлях» («Death’s Short Cut», 1913 р.), «Його безцінний скарб» («His Priceless Treasure», 1913 р.), «Альпініст шибайголова» («The Daredevil Mountaineer», 1913 р.) та «Боротьба зі смертю» («Fighting Death», 1914 р., режисер Г. Блаче) (Mask Truitt, 1983, p. 35), трюкові зйомки якого відбувалися на Вільямсбургському мості.

З огляду на те, що кіноіндустрія розвивалася на Західному узбережжі США, і переважна більшість фільмів того періоду характеризувалися великою кількістю комедійних падінь, занурень та автокатастроф – головних складових повсякденних трюків циркових клоунів, першими професійними каскадерами кіноіндустрії були актори комедіанти – Ч. Чаплін, Б. Кітон, який колись працював естрадним акробатом, Г. Ленгтон, відомий завдяки комедійним виступам з водевільними номерами та ін., які мали певні відпрацьовані

на сцені трюки, проте, з огляду на відсутність спеціальної освіти, досвід трюкових сцен в кіно акторам довелося набувати нерідко з великим ризиком для власного життя.

Так, наприклад, під час зйомок фільму «Шерлок Молодший» («Sherlock Jr.», 1924 р.), Б. Кітон, який був не лише режисером, а й виконавцем головної ролі, а в ролі каскадера виконував завжди складні та небезпечні трюки не лише за свого героя, а й за інших персонажів, впав і сильно травмував шию (лише за кілька років у нього діагностували перелом шийних хребців) у сцені, в якій його збиває з ніг потік води (Meade, 1997, р. 146). Дослідники зазначають, що цей фільм був одним з найскладніших фільмів Б. Кітона через наявність багатьох складних трюків (зйомки тривали чотири місяці, замість двох, які зазвичай витрачав режисер на знімальний процес художніх фільмів). До речі, один з найвідоміших трюків фільму, коли Б. Кітон стрибає в маленький чемодан і зникає – старий водевільний трюк, який вигадав його батько.

Утім, трюкова сцена з фільму «Пароплав Білл Молодший» («Steamboat Bill, Jr.», 1928 р.) зробила образ героя Б. Кітона одним з найвідоміших в історії світового кінематографу – фасад двоповерхового будинку руйнується і валиться на героя Б. Кітона, проте він з'являється неушкодженим в одному з відкритих вікон. Трюк вимагав надзвичайної точності виконання, оскільки реквізит важив дві тони, а розмір вікна лишав лише кілька дюймів вільного простору довкола актора, тоді як орієнтиром єдиного безпечного місця був звичайний цвях. А фільм «Генерал» («The General», 1926 р.), в якому герой Б. Кітона Джонні Грей бореться зі злочинцями, які вкрали потяг, неслухняною гарматою та непередбачуваними обставинами – найсучаснішим з усіх постановників та виконавців трюкових сцен часів німого кіно. Режисер обрав для зйомок Орегон, оскільки лише там вдалося знайти вузькоколіїну смугу для старого локомотива – саме там проходила постановка трюку з потягом і мостом, який падає (справжній потяг зривається з палаючого моста в річку біля Котедж-Гроув), яка вважається найдорожчою сценою в історії німого кіно (понад 42 000 доларів) (Boigne, 2003).

Розвиток американської кіноіндустрії та збільшення глядацького попиту на фільми з бойовим мистецтвом (переважно жару вестерн) вимагали збільшення, як кількісно так і якісно, ризикованих трюків та масових сцен. Більшість режисерів звернулася до колишніх ковбоїв та зірок родео, які, в ролі статистів, посприяли достовірному створенню відповідної атмосфери та розробили для кінематографу нові методи кінних трюків. Так, наприклад, одним з найвідоміших каскадерів 1910–1920-х рр. в американських вестернах був Т. Мікс (понад 160 фільмів) та зірка родео Х. Гібсон – актриса і перша американська професійна каскадера, яка під час зйомок пригодницького серіалу (протягом 1914–1917 рр. було випущено 119-ть 20-ти хвилинних серій) «Небезпеки Хелен» («The Hazards of Helen», режисери Д. МакГован та Д. Девіс) в квітні 1915 р. виконала свій найскладніший трюк – стрибок з даху станції на дах потягу, який рухається. А. Вайс (Wise, 1973, р. 78) зазначає, що трюк неодноразово репетирували з нерухомим потягом, вивіряючи дистанцію відповідно до наміченого руху, проте під час зйомок потяг надмірно прискорив швидкість і актриса, виконавши трюк бездоганно, не втрималась на ногах і, подаючи з даху потягу, схопилася за вентиляційне вікно, що значно посилило ефект трюку на екрані.

Масових сцен верхи (кавалерія, індіанці, переслідування шерифом злочинців) вимагали залучення великої кількості людей з відповідними навичками. Д. Лансдейл та Т. Ноулз (Lansdale, J. R., Knowles W., 1994, р. 103) зазначають, що колишні ковбої щоранку збиралися у Вотерінг Холі (неподалік від Лос-Анжелеса), а режисери відправляли туди своїх помічників набирати масовку на наступний знімальний день. Згодом ці артисти отримали назву «Gower Gulch Gang» за назвою Гауер-авеню, на якій розміщувалося такі студії. Дослідники акцентують на важливості цього явища у контексті зародження та розвитку професійного американського каскадерства, оскільки деякі відомі згодом кінозірки – Х. Белл, який знявся в більш ніж 300 фільмах між 1920–1952 рр., Б. Гілліс, Б. Джонс, Д. Монтгомері, який починав акторську кар'єру як каскадер-дублер Т. Мікса, Д. Педжон, відомий після

виконання ролі Дикого Білла Хікока у фільмі «Джон Форд» та «Залізний кінь» (1924 р.), потрапили до кіноіндустрії саме таким чином.

Проте одним з найвідоміших зіркових каскадерів 1920–1930-х рр. безперечно є Якіма Канутт (Enos Edward «Yakima» Canutt), американський чемпіон родео, актор, каскадер та режисер, перші екранні трюки якого («Stupper Mount» та стрибок через труп коня в сідло) прикрасили фільми «Фірмовий бандит» («Branded the Bandit», 1924 р., режисер П. Харст) та «Гаучо» («The Gaucho», 1927 р., режисер Д. Фербенкс) (Canutt, 1979, р. 65). У творчому доробку Я. Канутта каскадерські роботи в фільмах «Воронована сталь», «Межа беззаконня» (1934 р.), «Змагання без правил» (1935 р.), «У старому Чікаго» (1937 р.), «Діліжанс», «Додж-Сіті», «Молодий містер Лнкольн» (1939 р.), «Мільйон років до нашої ери», «Вестерн Юніон» (1940 р.), «Скеляста гора» (1950 р.), «Арена бою» (1953 р.), «Спартак» (1960 р.), «Падіння Римської імперії» (1964 р.) та ін., а також ролі у більш ніж 30-ти художніх фільмах («Віднесені вітром», «По кому подзвін», «Коні-Айленд», «Зов крові», «Ад Данте» та ін.). Варто зазначити, що багато розроблених Я. Кануттом трюків є інноваційним та унікальними для свого часу (наприклад стрибки з одного коня на іншого під час сцени погоні індіанців за диліжансом, а також падіння з диліжансу, в однойменному фільмі режисера Д. Форда (1939 р.), в якому каскадер дублював актора Д. Уейна) проте не втратили значущості для кінематографа й понині.

Серед нових пристроїв безпеки сконструйованих каскадером інноваційним було так зване «L» стремено, яке давало можливість людині впасти з коня, не висячи на стремені; він також розробив пристрої для більш ефектних зіткнень потягів, з найменшим рівнем загрози травмування виконавцям та кінний трюк «Running W», в якому кінь, який мчить галопом перечіпляється за дрот і падає з ніг, а вершник ефектно летить вперед (змінено на техніку падіння коня з 1980 р.) (Baxter, 1974, р. 54).

Варто зазначити, що фільм «Нарешті в безпеці» («Safety Last», 1923) режисера Ф. Ньюмайера, з відомим комедійним актором Г. Ллойдом у головній ролі вважається одним з перших фільмів, у якому трюкові сцени передбачали попереднє планування та наявність заздалегідь продуманих пристроїв безпеки. Проте, К. Броунлоу (Brownlow, 1976, р. 39) зазначає, що фільм знімали без будь-яких трюкових хитрощів та ілюзій – декоративні прибудови на дахах були лише в кількох місцях – актор особисто виконував стрибки з даху на дах. Натомість Г. Ллойд (Lloyd H. C., 1965, р. 8), акцентував на тому, що ідея фільму з'явилася у нього завдяки Б. Стросерсу, відомому як «людина-павук» – трюкач влаштував своєрідні вуличні шоу – вилазив на фасад будинку Брокхем-білдінг на дах і катався по краю на велосипеді. Саме Б. Стросерсу, якого продюсер Х. Роуч одразу підключив до знімального процесу, належало багато трюків. Легендарний трюк Г. Ллойда з фільму «Нарешті в безпеці» – падіння зі стрілок годинника на башті (який актор виконував особисто, не дивлячись на відсутність великого і вказівного пальців правої руки – травмування, отримане під час знімання епізоду з вибухівкою в фільмі «Налякані привиди» (1920 р.) неодноразово обігрувався потім в багатьох відомих американських фільмах, і вважається також одним з найвідоміших трюків Джекі Чана, який повторив його під час зйомок фільму «Проект А» (1983 р.).

Реальні історичні події, кодекс честі як у позитивних, так і в негативних персонажів, елемент романтизму та використання в трюкових сценах розвинутого на той час мистецтва кінематографічного фехтування у поєднанні зі сценічним боєм, призвели до неабиякої популярності протягом 1920–1960 х рр. в США фільмів жанру «Swashbuckler» (належить до піджанру бойовика; дослівний переклад з англ. «головоріз» або «шибайголова»), засновником якого є Д. Фербенкс – один з найвідоміших акторів німого кіно, а згодом – співзасновник і перший президент Американської академії кіномистецтва (Levy, 1987, р. 7). У творчому доробку Д. Фербенкса не лише продюсування, виконання головних ролей у фільмах «Знак Зорро» (1920 р.), «Три мушкетери» (1921 р.), «Робін Гуд» (1922 р.), «Багдадський злодій» (1924 р.), «Чорний пірат» (1926 р.), «Залізна маска» (1929 р.) та ін., але й самостійне виконання багатьох трюків, оскільки актор був майстром легкої атлетики, верхової їзди та фехтування. Щодо розробки трюків, то, наприклад у фільмі «Багдадські злодій» вони були розроблені Х. дель Руттом під технічним керівництвом Р. Фербенкса

(братом Д. Фербенкса) (Brownlow, 1976, p. 176). Варто зазначити, що деякі з розроблених та виконаних під час зйомок вищеназваних фільмів трюки були використані і в наступних періодах фільмів «Swashbuckler» 1935–1941 рр. – часів Е. Флінна («Одисея капітана Блада» (1935 р.), «Пригоди Робін-Гуда» (1938 р.), «Додж-сіті» (1939 р.), «Морський яструб» (1940 р.) та ін.), а також періоду 1950-х рр., у фільмах «Айвенго» (1952 р.), «Майстер Баллантра» (1953р.) та ін., хоча й в більш розвинутій, завдяки технічному вдосконаленню, формі.

Проте, наприкінці 1958 р., коли популярними були фільми про автомобільні перегони або з великою кількістю автомобільних переслідувань, через велику кількість нещасних випадків під час знімального процесу постає питання про професіоналізацію каскадерської галузі. Так, наприклад, у фільмі «Дорога грому» («Thunder Road», 1958 р., режисер А. Ріплі) над постановками трюків працювала спеціальна команда, до якої входили Р. Остін, Н. Сер, Р. Хой та Д. Сікель, під координуванням К. Лофтїна. Каскадери-виконавці відіграли значну роль у процесі професіоналізації галузі, створивши новий образ виконавця трюків для кіноіндустрії – професійного каскадера, який пройшов курс навчання, отримав сертифікацію та є зареєстрованим членом спеціального агентства, а також створено базу для розробки технічної технології трюків.

Відтак, наприкінці 1950-х рр. на початку 1960-х рр. було започатковано систему розвитку новітніх технологій професійної підготовки, що посприяло формуванню професійного каскадерського мистецтва, основи якого стали підґрунтям для еволюціонування. На сучасному етапі виконавці кінематографічних трюків повинні мати значний досвід і пройти кваліфіковану міждисциплінарну підготовку, до якої належать бойові мистецтва та сценічні бої, а також бути сертифікованим учасником професійної організації виконавців трюків (для отримання страхування, яке необхідне для виступів на сцені чи на екрані).

Наукова новизна. Розглянуто процес становлення та розвитку каскадерського мистецтва в американському кіновиробництві в контексті професіоналізації протягом 1900–1960-х рр.; проаналізовано принципи залучення до кінознімального процесу майстрів різних жанрів, їх творчі набутки та досягнення в створенні новітніх прийомів та методів виконання трюків, а також виявлено вплив професійних каскадерів на розвиток американського кінематографу означеного періоду; уточнено та доповнено поняття «каскадер», а також розглянуто процес формування каскадерства як професії.

Висновки. Проведене дослідження процесу професіоналізації каскадерського мистецтва в американській кіноіндустрії 1900–1960-х рр. засвідчило, що протягом означеного періоду трюки в ігрових фільмах найчастіше виконувалися професіоналами, які мали підготовку та досвід отриманий поза межами кіноіндустрії. Систему розвитку новітніх технологій професійної підготовки, яка посприяла формуванню професійного каскадерського мистецтва та його еволюціонування було сформовано наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. за сприянням каскадерів-виконавців.

Список використаних джерел

1. Сысоев Н. П. *Настольная книга каскадера*. Санкт-Петербург : Мифрил, 1998. 288 с.
2. Baxter J. O. *Stunt; the story of the great movie stunt men*. New York : Garden City, Doubleday, 1974. 316 p.
3. Bourne M. *Buster Keaton Double Feature: General & Steamboat*. URL: <http://www.dvdjournal.com/reviews/b/busterkeatondf.shtml> (дата звернення : 20.07.2018).
4. Brownlow K. *The Parade's Gone By... A Vivid, Nostalgic, Immediate Portrait of an Art in the Making*. California : University of California Press, 1976. 577 p.
5. Canutt Ya., Drake O. *Stunt man: the autobiography of Yakima Canutt*. New York : Walker, 1979. 252 p.
6. Gallop A. *Buffalo Bill's British Wild West*. New York : Sell & Weybright, 1955. 129 p.
7. Freese G. S. *Hollywood Stunt Performers, 1910s-1970s: A Biographical Dictionary*. McFarland & Co Inc., 2014. 356 p.

8. Lansdale J. R., Knowles W. *Wild West Show!* New York : Random House Value Publishing, 1994. 256 p.
9. Levy E. *And The Winner Is...* New York : Ungar Publishing, 1987. 390 p.
10. Lloyd H. C. *Film Quarterly. Positif.* 1965. № 77/78. p. 8.
11. Mack Truitt E. *Who Was Who on the Screen.* New Jersey : R.R. Bowker LLC, 1983, 438. p.
12. Meade M. *Buster Keaton: Cut to the Chase.* New York : Da Capo Press, 1997. 464 p.
13. Moses L. G. *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883-1933.* New Mexico : UNM Press, 1999. 384 p.
14. Pendergast T. *Westward Expansion Reference Library: Almanac.* Detroit, MI: U X L, 2000. 304 p.
15. Wise A., Ware D. *Stunting in the cinema.* New York St. Martin's Press, 1973. 248 p.
16. Wolf T. *A Terrific Combat!!! Theatrical Duels, Brawls and Battles, 1800–1920.* New Mexico : UNM Press, 2009. 305. p.

References

1. Baxter, J.O. (1974). *Stunt; the story of the great movie stunt men.* New York: Garden City, Doubleday.
2. Bourne, M. (2002). *Buster Keaton Double Feature: General & Steamboat.* Available at: <<http://www.dvdjournal.com/reviews/b/busterkeatondf.shtml>> [Accessed 20 July 2018].
3. Brownlow, K. (1976). *The Parade's Gone By... A Vivid, Nostalgic, Immediate Portrait of an Art in the Making.* California : University of California Press.
4. Canutt, Ya., Drake, O. (1979). *Stunt man: the autobiography of Yakima Canutt.* New York : Walker.
5. Gallop, A. (1955). *Buffalo Bill's British Wild West.* New York : Sell & Weybright.
6. Freese, G.S. (2014). *Hollywood Stunt Performers, 1910s-1970s: A Biographical Dictionary.* McFarland & Co Inc.
7. Lansdale, J.R., Knowles, W. (1994). *Wild West Show!* New York : Random House Value Publishing.
8. Levy, E. (1987). *And The Winner Is...* New York : Ungar Publishing.
9. Lloyd, H.C. *Film Quarterly. Positif.* 1965, № 77-78. p. 8.
10. Mack Truitt, E. (1983). *Who Was Who on the Screen.* New Jersey: R.R. Bowker LLC.
11. Meade, M. (1997). *Buster Keaton: Cut to the Chase.* New York : Da Capo Press.
12. Moses, L.G. (1999). *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883–1933.* New Mexico : UNM Press.
13. Pendergast, T. (2000). *Westward Expansion Reference Library: Almanac.* Detroit, MI : U X L.
14. Sysoev, N. P. (1998). *Handbook of the stuntman.* St. Petersburg : Mifril.
15. Wise, A., Ware, D. (1973). *Stunting in the cinema.* New York St. Martin's Press.
16. Wolf, T. (2009). *A Terrific Combat!!! Theatrical Duels, Brawls and Battles, 1800–1920.* New Mexico : UNM Press

© Майборода Н. В., 2018

Стаття надійшла до редакції: 10.09.2018

УДК 7.091.01

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153653>

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>
mirchukmmm@gmail.com

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ НАЙВАЖЛИВІШИХ АСПЕКТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Мета – з’ясувати специфічні особливості імпровізації в майстерності артистів естради на відміну від акторів театру. **Методологія дослідження.** У дослідженні застосовано методи теоретичного, емпіричного та компаративного аналізу. Завдяки детальному аналізу, визначена роль імпровізації як майстерного прийому в роботі артиста; висвітлено принципи формування практичних сценічних навичок імпровізації в артистів естради. **Наукова новизна** полягає у виявленні характерних особливостей застосування імпровізації в сценічній діяльності артиста естради та принципах оволодіння майстерністю імпровізувати в умовах сценічної гри. **Висновки.** Майстерність артиста імпровізувати в умовах сценічної гри визначає його професійний рівень. У такому випадку впливають два аспекти: або артист талановитий від природи, або це практичний досвід, набутий роками. Формування сценічних навичок імпровізації відбувається завдяки основним складовим: пам’ять, творча асоціативна уява, дієве слово та пластична виразність. На відміну від актора театру, артист естради напряму спілкується з глядачем засобами сценічної виразності. Визначення ефективних прийомів застосування імпровізації, висвітлених у даних матеріалах, дадуть можливість сучасним артистам естради вдосконалювати свій професійний досвід та акторську майстерність у сучасному сценічному просторі.

Ключові слова: артист естради; імпровізація; конферанс; гумористична імпровізація; перформанс.

Мельник Мирослава Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Импровизация как один из важных аспектов профессионального мастерства артиста эстрады

Цель – определить специфические особенности искусства импровизации в мастерстве артистов эстрады современного сценического искусства. **Методология исследования.** В исследовании применены методы теоретического, эмпирического и компаративного анализа. Благодаря детальному анализу, определена роль импровизации как искусного приема в работе артиста; освещены принципы формирования практических сценических навыков импровизации в артистов эстрады. **Научная новизна** заключается в раскрытии характерных особенностей применения импровизации в сценической деятельности артиста эстрады и принципах овладения мастерством импровизировать в условиях сценической игры. **Выводы.** Мастерство артиста импровизировать в условиях сценической игры определяет его профессиональный уровень. В таком случае выплывают два аспекта: либо артист талантливый от природы, либо это практический опыт, приобретенный годами в достижении техники импровизировать. Формирование сценических навыков импровизации происходит благодаря основным составляющим: память, творческая ассоциативное воображение и действенное слово. В отличии от артиста театра, артист эстрады напрямую общается со зрителем средствами прямой контактной коммуникации, устанавливает вербальным способом тесную взаимосвязь с публикой. Определение эффективных приемов применения импровизации, освещенных в данных материалах, дадут возможность современным

артистам естради удосконалити свій професійний досвід і акторське майстерство в сучасному сценічному просторі.

Ключевые слова: артист естрады; импровизация; конференс; юмористическая импровизация; перформанс.

Melnyk Myroslava, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts; 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

Improvisation as one of the most important aspects of the variety artist professional skills

The purpose of the article is to find out the specific features of the variety artists improvisation, been quite different from the theatre actors. **Methodology of the research.** **The study** addresses to such methods of analysis as theoretical, empirical, and comparative ones. On the basis of the detailed analysis, the author determines the role of improvisation as a skilful reception in the artist's work; highlights the principles of the practical scenic skills of improvisation formation of the variety artists. **The scientific novelty** consists in revealing the characteristic features of the improvisation use in the stage performance of the variety artist and the principles of skills mastering to improvise in the conditions of the stage game. **Conclusions.** The artist's ability to improvise in a stage game determines his professional level. In this case, there are two aspects: either the artist is talented by nature, or it is a practical experience gained over the years. The formation of stage skills of improvisation is due to the main component: memory, creative associative imagination, effective word and plastic expression. In contrast to the actor of the theatre, the variety artist directly communicates with the viewer with the means of stage expressiveness. Identifying effective techniques for applying improvisations, highlighted in these materials, will enable contemporary variety artists to improve their professional experience and acting skills in contemporary stage space.

Key words: variety artist; improvisation; conferance; humorous improvisation; performance.

Вступ. Сучасна естрада ХХІ ст. – складний культуротворчий механізм, основу якого складають різноманітні форми та жанри сценічного мистецтва. Підвищений інтерес суспільства до естрадних та театральних дійств диктується потребами часу. Попри динамічний розвиток сценічних мистецтв, широке застосування сучасних мультимедійних технологій, використання інноваційних засобів виразності, головним є і залишається артист – професіонал, майстер своєї справи, який вправно імпровізує в запропонованих обставинах.

Постановка проблеми. Сьогодні в незалежній Україні постійно відбувається процес оновлення естрадних форм, який пов'язаний з впливом зовнішніх та внутрішніх факторів у мистецтві в цілому. Сучасний глядач стає більш вимогливим до майстерності артистів, а саме: вміння імпровізувати в умовах сценічної гри. Тому, в науковому й практичному сенсі постає проблема у систематизації певних закономірностей, які полягають у вмінні артистів імпровізувати, що дає можливість глядачам відчувати себе співучасниками естрадного дійства. Для дослідників становить науковий інтерес спроба аналізу імпровізації на сучасній естраді, визначення основних складових імпровізації, які формують майстерність артистів. Саме в мистецтві естради, на відміну від мистецтва театру, недостатньо досліджено питання застосування імпровізації в професійній діяльності артиста. Необхідність розкриття саме цього аспекту імпровізації на естраді продиктована відсутністю науково-практичних рекомендацій щодо застосування імпровізації саме в умовах вітчизняної сучасної естради.

Актуальність. Естрадний простір сьогодні залежить від конкретної соціально-економічної формації, від культурних традицій та суспільної свідомості. Мистецтво естради в процесі розвитку суспільства набуває сучасних видовищних форм. Це особливий простір, який має величезну силу емоційного впливу на артиста та глядача. Естрада – мистецтво індивідуальне. Це видовище, вражаюче поєднання майстерності та стилю, де центральною фігурою є артист.

Можна стверджувати, що імпровізація виникла ще з часів, коли зародилося мистецтво театру. Однак, дослідження в цьому напрямку завжди буде актуальним, оскільки в зв'язку з постійними змінами в культуротворчих процесах, мистецтво на естраді буде вдосконалюватись та модернізуватись відповідно до вимог сучасності.

Артист може виступати в одному жанрі: хореографічний, вокальний, музичний, розмовний, але наскільки різноманітні можуть бути їх методи, стилі та, звичайно, репертуар, який є основою кожного номера, настільки й буде залежати рівень професіоналізму виконавця. Тому актуальним сьогодні буде розглянути мистецтво імпровізації, яке найбільше визначає рівень сценічної майстерності артиста.

Аналіз досліджень. Дослідники, науковці, теоретики та практики наголошують, що головним у професії артистів всіх жанрів є – майстерність імпровізації. Так, Є. Уварова (2011), досліджуючи творчість Аркадія Райкіна, у своїх працях зазначала, для нього важливим був талановитий, обдарований артист. Порівняльний аналіз специфіки професійної діяльності артиста естради та актора театру проводив В. Кісін (1999). Вимоги до майстерності, якими повинен володіти артист естради, розробив у своїх підручниках С. Клітін (1987).

М. Чехов (1995), окрім таланту та професійної майстерності артиста, наголошував саме на його вмінні імпровізувати, адже саме імпровізація є основою професії. Єжи Гротовський (2003) визначив види імпровізації: хаотична та гармонічна. Зверева Н. та Лівнев Д. (2008) акцентували увагу на творчій уяві, яка тісно пов'язана з мистецтвом імпровізації, як одна з найважливіших меж вищого акторського таланту. Фішер В. (2016) досліджував та аналізував мистецтво стендапу. У своїх працях він наголошує, що головне у цій естрадній формі для артиста мати неабиякий талант гумориста, відчувати аудиторію та володіти майстерністю імпровізації. Станіславська К. (2016) у своїй монографії розкривала феномен перформансу. Вона зазначала, що дану форму проводять у теперішньому часі, тут і зараз. А це значить, що основою перформансу є імпровізація.

Толшин А. (2014) на основі практичного досвіду в своїх працях розглядав імпровізацію як феномен в акторській майстерності. Крипчук М. та Колтак К. (2018) досліджували відмінність у природі імпровізації між артистом естради та актором театру. Однак, можна стверджувати, що все ж імпровізація в майстерності артиста естради потребує детальнішого аналізу характерних її особливостей та принципах оволодіння імпровізацією в умовах сценічної гри.

Мета статті – визначити основні складові професійної майстерності артиста естради, розкрити особливості імпровізації, яка визначає рівень майстерності артиста естради, визначити роль імпровізації на естраді та з'ясувати специфічні особливості імпровізації в майстерності артистів естради на відміну від акторів театру.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні сценічні жанри на естраді широко популяризуються, відбувається процес оновлення традиційних форм, в яких основою є естрадний номер. Проте, аналізуючи сучасне мистецтво естради, чітко можна зрозуміти, що майстерність виконання естрадного номера майже повністю залежить від самого виконавця, адже увага глядача зосереджена на артисті. С. Клітін (1987) створює цілий комплекс вимог, якими повинен володіти артист естради. «Синтетичні навички, якими повинен володіти кожен естрадний виконавець, мова про те, що естрада дуже поважає артиста, який одночасно володіє декількома професійними якостями; дії естрадного виконавця, на відміну від театрального актора, повинні бути дуже стислими та лаконічними; особистісні якості повинні займати не останнє місце у майстерності артиста. У даному випадку культура й освіченість артиста естради стають не просто значним фактором. Виконавець на естраді завжди залишається із глядачем віч-на-віч та дуже швидко “вгадується” рівень освіченості та внутрішньої наповненості. Роль артиста в житті не менше складна, ніж в умовах сцени та естради. Артист на противагу іншим людям “нормальної” професії, знаходиться в колі великої колективної уваги. І саме така публічність вимагає від артиста постійно пам'ятати про те, що його діяльність у побутовому житті стає певним еталоном для моральної та естетичної поведінки на сцені» (Клітін, 1987, с. 93).

Майстерність артиста естради полягає здебільшого в його можливості тримати увагу глядача, поєднувати в собі вміння володіти декількома жанрами мистецтва естради, синтезувати їх у своєму виконанні та таким чином створювати повноцінний естрадний номер. Розглядаючи сценічну майстерність артиста естради, окрім таланту та професійної майстерності, варто акцентувати увагу на майстерності артиста імпровізувати, адже така сценічна гра займає надзвичайно важливе місце в професії. М. Чехов (1995) головним у майстерності актора виділяв його творчу індивідуальність, яка дає можливість артисту самостійно творити в запропонованих обставинах, тобто імпровізувати. «Усе, що в грі актора приймає застиглу, нерухому форму, відводить його від самої суті його професії – імпровізації» (Чехов, 1995, с. 235).

Великий артист Аркадій Райкін приділяв увагу природній обдарованості, таланту. Артистам-початківцям він завжди радив, насамперед, засвоїти найменші деталі та нюанси професії, оволодіти всіма законами акторської майстерності, що є основою для всіх творчих особистостей, які пов'язують свою діяльність зі сценою. Крім того, артист естради повинен мати додаткові якості, обумовлені специфікою естрадної форми. Передусім, він виходить сам на сам до глядача. А це підвищує його відповідальність за кожен жест, рух, за кожне слово, яке він доносить до публіки. А. Райкін акцентував увагу на тому, що артист повинен бути ініціативним, всесторонньо обізнаним та враховувати інтереси публіки.

Специфіка естрадного номера полягає в його короткометражності, стислості, що значно обмежує в часі виступи артистів. За короткий час артист повинен налагодити взаємозв'язок з публікою, тонко відчутти її настрої. Досліджуючи творчість великого артиста естради Аркадія Райкіна, Є. Уварова (2011) зазначала, що для нього дуже важливим було, коли актор відчуває глядача як партнера.

Безперечно, на естраді й у драматичному театрі повинен бути саме талановитий артист, чого на жаль, сьогодні не достатньо в сучасному сценічному мистецтві. Проте, «якщо порівнювати мистецтво театру й естради, то можна знайти відмінність у природі імпровізації, неоднаковість першопричин. У драматичному театрі, зазвичай, це імпровізація всередині сценічної дії. На естраді до цього додається імпровізація в спілкуванні з залом для глядачів. До того ж, кожен жанр надає різну ступінь можливості артисту естради імпровізувати. Наприклад, якщо естрадний виконавець почне імпровізувати під час виконання складного трюку, то це може привести або до зриву трюку або до травми актора» (Крипчук та Колтак 2018, с. 44).

Кожен артист естради буде свої виступи за принципом «для глядача – з глядачем». Він не відгороджений від глядача ні завісою, ні рампою, діючи, зазвичай, серед глядачів, носій естрадної інформації мимоволі повинен застосовувати прийоми створення власного образу, відповідні фізичним умовам його існування. Це й призвело до того, що побудова образу на естраді відбувається в безпосередньому спілкуванні актора з глядачем. Артист естради ніби підкреслює нерозривність ідейного зв'язку з тим глядачем, для якого він творить. А це досягається за допомогою вміння професійно імпровізувати в умовах сценічної гри.

Імпровізація займає вагомe місце в кожному з жанрів естради: у музичному – це джаз, що народився з колективних імпровізацій, у хореографічному – контемпорарі денс (народжений у тілі, що звільнене від умовностей) та контактна імпровізація, в оригінальному – пантоміма та клоунада, у розмовному – конференс та гумористична імпровізація.

Імпровізація – найвищий рівень майстерності артиста, той етап його творчого розвитку, коли він може, вільно володіючи жанром, відходити від заздалегідь підготовлених й відрепетируваних елементів образу, таким чином створюючи нове забарвлення свого персонажу.

Імпровізацію не дарма вважають найважливішою ознакою мистецтва естради. По-перше, не можна плутати імпровізацію з приблизністю, зі словесною й пластичною розбещеністю. По-друге, імпровізація – не просто випадкова сценічна дія. Імпровізація як один зі складних прийомів створення естрадного номера, може застосовуватися також як

тренінг для розвитку уяви та фантазії самого артиста. Пошук нових, нестандартних рішень образу робить імпровізацію яскравою, цікавою та насиченою. Її професійне використання призводить до створення повноцінних творів мистецтва естради, за умови досконалого володіння артистом специфікою дієвого слова, сценічної пластики та творчої асоціативної уяви.

«Розвиток уяви тісно пов'язаний з вихованням імпровізації як однієї з найважливіших необхідних меж акторського обдарування. Оригінальна імпровізаційність, тобто гострота, сприйняття свободи уяви, легка емоційна збудженість, багатство образних асоціацій, – це вже свідомство високого професіоналізму, шлях до якого довгий та не легкий» (Зверева та Ливнев, 2008, с. 91).

Розглядаючи імпровізацію артистів у створенні естрадних номерів, варто зауважити, що на «мікрорівні» – на рівні створення основи, найменшого елемента сценічного мистецтва на естраді – номеру – імпровізація стає одним із визначальних факторів і допоміжним засобом для його створення. «...Можна стикнутися з відмінністю між імпровізацією, яка проявляється хаотично, й імпровізацією, яка виступає як повторне пристосування (реадаптація) до тої чи іншої структури, тобто гармонічною імпровізацією» (Гротовский, 2003, с. 231).

Сьогодні на естраді є безліч артистів, які працюють у різноманітних жанрах мистецтва естради, проте кожен артист повинен шукати свій індивідуальний образ, стиль та манеру імпровізувати.

Безперечно, найпопулярнішим серед глядацької аудиторії та артистів є розмовний естрадний жанр – синтез словесного (літературного) матеріалу з акторською майстерністю. Слово є найпотужнішим та дієвим ідейно-емоційним засобом виразності. Зацікавленість глядачів до даного жанру викликана, насамперед гостротою, актуальною проблематикою, яка розкривається у текстах, висвітленням певної тематики, що хвилює кожного глядача.

Перш, ніж створити естрадний номер розмовного жанру, потрібно досконало засвоїти його специфіку та особливості, визначити характерні елементи та поступове оволодіння професійними навичками дієвого слова, чітко здійснювати логічний та дієвий аналіз тексту. Тому основним при роботі над номерами розмовних жанрів є вербальна установка взаємозв'язку артиста з глядацькою залю за допомогою імпровізації. Змусити артиста імпровізувати не можливо. Вдало імпровізувати можна тільки тоді, коли є творче натхнення, створена легка й невимушена атмосфера та встановлений тісний взаємозв'язок артиста з публікою.

Для артиста розмовного жанру слово є головним засобом донесення ідеї та змісту матеріалу, проте обов'язковою вимогою є засвоєння специфіки та методики роботи над номером, відпрацювання всіх характерних деталей образу, манери виконавства, комплекс комічних, гумористичних реплік, жартів, реприз або цікавих, несподіваних трюків. Головною складовою розмовних жанрів є наявність всіх драматургічних особливостей твору в стислому, так би мовити, спресованому, вигляді.

Однак, найбільшій популярності на сучасній естраді набув особливий естрадний розмовний жанр – конференс. У підготовці конференсу суттєвим завжди є вдале рішення художнього сценічного образу. Особливу увагу при створенні сценічного образу потрібно приділяти індивідуальним якостям виконавця.

При тому, що конференсьє прагнуть імітувати імпровізаційну манеру, склалася певна форма конференсу: вступ до концерту, «підводки» до номерів, репризи, жарти, власний номер й прощальні слова. Так, розкішна невимушена манера конферувати притаманна тільки Штепселю і Тарапунци (Є. Березін та Ю. Тимошенко). Сьогодні жоден артист не може замінити на естраді цих великих майстрів слова.

Дехто вважає, що сьогодні жанр конференсу відмирає. Та це не так. Він начебто переродився, трансформувався у відповідності до вимог і потреб сучасності, однак його представників залишилося дуже мало. Зі сміливістю можна констатувати, що нині конференс присутній на естраді лише в елементах. Розглядаючи творчість сучасних артистів української

естради вокального жанру, можна зазначити, що кожен з них є не тільки виконавцем популярних пісень, а й, в певній мірі, виступає в ролі конферансьє свого сольного концерту. Так, відома артистка естради Оля Полякова при проведенні власних концертів, вільно спілкується з глядачем, застосовуючи вдалі жарти, гумор, репризи.

Не менш популярна на естраді серед імпровізаційних форм розмовного жанру сьогодні є гумористична імпровізація, суть якої полягає у розмовному клубному стилі та включає виступи артистів перед глядацькою залюю з монологамі або мініатюрами. Синонімом гумористичної імпровізації можна назвати стендап. Гумор, зазвичай, оригінальний – з самого початку артист є й автором, й постановником свого шоу, а багато номерів будуються на імпровізації. «Створюючи монолог, артист створює один образ, один персонаж і від його імені спілкується з глядачами або розповідає кумедні історії від свого імені. Такі стендапи мають на меті не висміяти когось, а просто посміятися над ситуацією. Для того, щоб створити вдалий стендап – потрібно володіти високою майстерністю артиста та мати добре почуття гумору. Адже, іноді артист повинен імпровізувати на сцені, а щоб імпровізація викликала сміх, потрібно мати неабиякий талант гумориста» (Фішер, 2016, с. 185).

27 листопада на телеканалі «Україна» відбулася прем'єра шоу Олександра Скічка «Без паніки». Суть шоу полягає в обговоренні актуальної проблеми через призму гумору. Маючи за основу сценарій, учасники користуються ним в основному як сценарним планом, не оминаючи можливості зайвий раз використати імпровізацію для встановлення тіснішого контакту з глядачем, яскравіше підкреслити ту чи іншу новину, урізноманітнити програму й наситити її яскравими жартами.

Сьогодні, аналізуючи імпровізацію як самостійну форму існування, можна констатувати що вона є й основою, й розвитком, і кульмінацією естрадного видовища. Імпровізація займає провідне місце майже в усіх жанрах сценічних мистецтв. Проте, найістотнішим є створення театрів імпровізації. Варто зазначити, що ще в комедії дель арте імпровізація використовувалася як основний метод створення вистав. Однак, там існували окремі, історично сформовані образи-маски, за допомогою яких розвивалися події, налаштовували акторів на характерність їхніх образів. Сьогодні ж ми говоримо про імпровізацію як про самостійний метод у майстерності артиста естради.

Досить популярним сучасним театром імпровізації в Києві є театр «Чорний квадрат». Імпровізація для цього театру – це спосіб театральної гри, коли подання народжується «тут і зараз», стаючи автентичним і неповторним. Актори й глядачі стають співучасниками дійства, яке, зазвичай, є несподіваним і для глядачів, і для самих акторів.

Варто акцентувати увагу на одній із форм акціонізму – перформанс, в основі якого полягає імпровізація. Перформанс належить до двох мистецьких напрямів. Перший – до образотворчого мистецтва, де квазітеатральне дійство виконує професійний художник поодиночці або з декількома найнятими статистами, колегами-соратниками, зазвичай без словесного супроводу. Другий – до театралізовано-пластичних дійств. К. Станіславська (2016, с. 90) зазначає, що «...перформанс сьогодні – це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, тому що відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це головна з відмінностей театру і перформансу: глядач і художник знаходяться у реальному, а не ілюзорному світі. Більше того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що дає право прогнозувати як раз таки не театралізацію перформансу, а перфоматизацію театру».

Перформери, які є організаторами й учасниками перформансу, за допомогою імпровізації поєднують звичні явища, буденні ситуації, після чого вони набувають зовсім іншого ідейного змісту. Це сценічна гра, яка не потребує спеціальної підготовки та репетицій, тут відсутній чіткий драматургічний текст, вся сценічна ситуація розігрується відразу на очах у глядача в прямому процесі виконання. Важливою особливістю імпровізації є збіг у часі моментального втілення творчого задуму перформанса та сам момент його створення. Саме завдяки вдалій імпровізації перформери мають можливість адаптувати тему перформанса до нових обставин, до нового глядача, до іншого місця проведення. Велике

значення при імпровізації в перформерів відіграють такі складові як увага, винахідливість, пам'ять, емоційний заряд, бездоганний гумор, миттєва реакція на непередбачувані ситуації в глядацькій залі, координація та багата уява. Тому важливим у перформансі є імпровізаційно-асоціативна дія в запропонованих обставинах. Завдяки цим складовим елементам перформери досягають успіху, а сам перформанс має соціальну значимість у суспільстві.

Свобода поведінки – це одна з найбільших цінностей як при роботі артиста естради над індивідуальним номером розмовного жанру, так й у театрах імпровізації. Творча особистість – це людина, яка творить тому, що вона вільна. А обмеження, які накладаються на цю свободу, бар'єри вона сприймає як джерело, від якого можна відштовхуватися. А. Толшин (2014, с. 14) трактував мистецтво імпровізації як феномен, який «...з'являється у виконавській творчості там, де публіка сприймає не тільки результат, а й сам процес творчості, а художник є одночасно й автором, й виконавцем. У синтетичному театральному мистецтві різноманіття видів сценічної імпровізації зумовлено формою і жанром театрального дійства».

Наукова новизна полягає у виявленні характерних особливостей застосування імпровізації в сценічній діяльності артиста естради та принципах оволодіння майстерністю імпровізувати в умовах сценічної гри. Встановлено, що вміння артистів імпровізувати в сценічному просторі дає можливість для створення якісно нових номерів за умови, якщо імпровізація спрямована на досягнення поставленого надзавдання, яке визначається конкретними ігровими умовами.

Висновки. Отже, майстерність артиста імпровізувати на сцені проявляється через професійну творчу діяльність. Професійна діяльність має основні складові: ідейне спрямування, індивідуально-творчий характер артиста як особистості, оптимальність вибору новітніх засобів ідейно-емоційного впливу та високу майстерність імпровізувати. Отже, майстер своєї справи, фахівець мистецької галузі чітко уявляє мету своєї професії й, відповідно, творчо добирає засоби її вирішення.

На сучасній естраді досягнення митців минулих століть переосмислюються, трансформуються, впроваджуються в життя у новому сценічному трактуванні, з урахуванням смаків та попиту сучасного глядача. Те, що в ХХ ст. здавалося б неможливим, сьогодні відновлюється на новому етапі у складній єдності, у своєрідному художньому синтезі. Проте, уся розроблена теорія майстерності артиста належить діячам мистецтв радянських часів й відображає ідеологію того часу, а тому не може бути актуальною на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтва естради. Ця теорія не може слугувати завершеною основою для професійних артистів естради, тому потребує оновлень й ретельної переробки відповідно до умов сучасності. На подальше дослідження науковців заслуговує наступне питання: створення практичної методики, яка буде спрямована на розвиток творчих здібностей артистів естради імпровізувати в умовах сучасної сценічної гри.

Список використаних джерел

1. Гротовский Е. *От Бедного театра к Искусству-проводнику* / перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджаган. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
2. Кісін В. Б. *Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини*. Київ: Видав. дім «КМ Academia», 1999. 268 с.
3. Клитин С. С. *Эстрада: Проблемы теории, истории и методики*. Ленинград: Искусство, 1987. 190 с.
4. Крипчук М. В., Колтак К. І. Проблеми розвитку та удосконалення психотехніки артиста естради. *Культурологічний альманах*. Вінниця, 2018. Вип. 10. С. 43–45.
5. *Создание актерского образа: теоретические основы* / Сост. и отв. ред. Н. А. Зверева и Д. Г. Ливнев. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2008. 224 с.
6. Станіславська К. І. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури* : монографія. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ: НАККіМ, 2016. 353 с. : іл.

7. Толшин А. В. *Импровизация в обучении актера*. Санкт-Петербург: Государственная академия театрального искусства, 2014. 160 с.
8. Уварова Е. Д. *Аркадий Райкин*. Москва: Молодая гвардия, 2011. 383 с.
9. Фішер В. М. Культуротворчі аспекти стендапу як новітнього жанру естради. *Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри*: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., Одеса, 9 грудня, 2016 р. Одеса: Держ. заклад «Південноукр. нац. пед. ун-т імені К. Д. Ушинського», 2016. С. 184–186.
10. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. *Об искусстве актера*. Москва: Искусство, 1995 с. 588

References

1. Chekhov, M. (1995). *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage.] Moskva: Iskusstvo.
2. Fisher, V.M. (2016). Kulturotvorchii aspekty standapu yak novitnoho zhanru estrady [Kulturotvorchesky aspects of stand-up as new genre of stage]. *Ukraina i svit u tretomu tysiacholitti: politychnyi, ekonomichnyi, pravovyi ta kulturnyi vymiry: Materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Ukraine, Odesa, December 9 2016. Odessa: State institution “South-Ukrainian National Pedagogical University named after KD Ushinsky”, pp. 184–186.
3. Grovskii, E. (2003) *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku* [From Poor Theater to Art Guide]. Translated from Polska by N. Z. Bashindzhagyan. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr.
4. Kisin, V.B. (1999). *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia Zhyttia. Aktor. Obraz: Iz tvorchoi spadshchyny* [Direction as art and profession of Life. Actor. Character: From a creative inheritance]. Kyiv: Vydavnychi dim «KM Academia».
5. Klitin, S.S. (1987). *Eстрада: Problemy teorii, istorii i metodiki: Uchebnoe posobie* [Stage: Problems of theory, history and methodology]. Leningrad: Iskusstvo.
6. Krypchuk, M.V., Koltak, K.I. (2018). Problemy rozvytku ta udoskonalennia psykhotehniky artysta estrady [Problems of development and improvement of psycho-technique of the stage artist], *Kulturolohichniy almanakh*, issue 10, pp. 43 – 45.
7. Stanislavska, K.I. (2016). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [The artistic and spectacular forms of modern culture]. Kyiv: National Academy of Cultural and Arts Management.
8. Tolshin, A.V. (2014). *Импровизация в обучении актера* [Improvisation in training of the actor]. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva.
9. Uvarova, E.D. (2011). *Arkadii Raikin* [Arkady Raikin]. Moskva: Molodaya gvardiya.
10. Zvereva, N.A., Livnev, D.G. eds. (2008). *Sozdanie akterskogo obraza: teoreticheskie osnovy* [Creating an actor's image: theoretical foundations]. Moskva: Izd-vo «GITIS».

УДК 792.07:378.147.

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153656>

Пацунов Валерій Петрович,
професор кафедри
режисури та акторської майстерності,
Київський національний
університет культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-9757-3651>
v.patsunov@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЧНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО «ІДИОТ»

Мета дослідження. Розкриття алгоритму народження сценічного образу, висвітлення режисерського методу створення театральних метафор за допомогою сценографічних засобів виразності. **Методологічною основою** дослідження є перетворення літературного тексту роману Ф. Достоевського «Ідіот» у метафоричне видовище за допомогою сценографічних засобів виразності методами драматургічного аналізу літературного твору та режисерського синтезу мистецтв актора, композитора та сценографа на прикладі постановки вистави за вищезазначеним романом на сцені академічного театру ім. М. Садовського. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті авторської методики створення театральних метафор шляхом синтезу різних мистецтв на ґрунті власного режисерського та сценографічного досвіду. **Висновки.** Головним результатом дослідження є розкриття природи сценічних метафор, алгоритму їх народження та методики їх побудови. Формування метафоричного мислення нового покоління театральних режисерів дозволить вивести театральне мистецтво з «царства побутового реалізму» на широкий шлях образно-філософського осягнення дійсності, на рівень Театру Потрясіння.

Ключові слова: «Ідіот» Достоевського; епічна форма; метафорична лексика; міраж.

Пацунов Валерій Петрович, професор кафедри режиссури і актерського мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Сценографіческие превращения романа Ф. Достоевского «Идиот»

Цель исследования. Раскрытие алгоритма рождения сценического образа, освещение режиссерского метода создания театральных метафор с помощью сценографических средств выразительности. **Методологической основой** исследования является превращение литературного текста романа Ф. Достоевского «Идиот» в метафорическое зрелище с помощью сценографических средств выразительности методами драматургического анализа литературного произведения и режиссерского синтеза искусств актера, композитора и сценографа на примере постановки спектакля по вышеупомянутому роману на сцене академического театра им. Н. Садовского. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии авторской методики создания театральных метафор путем синтеза различных искусств на почве собственного режиссерского и сценографического опыта. **Выводы.** Главным результатом исследования является раскрытие природы сценических метафор, алгоритма их рождения и методики их построения. Формирование метафорического мышления нового поколения театральных режиссеров позволит вывести театральное искусство с «царства бытового реализма» на широкую дорогу образно-философского постижения действительности, на уровень театра Потрясения.

Ключевые слова: «Идиот» Достоевского; эпическая форма; метафорическая лексика; мираж.

Patsunov Valerii, Professor of the Directing and Acting Skills Department, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

The scenography transformations of F. Dostoevsky's novel «Idiot»

The aim of the study is to disclose the creation algorithm of a scenic image, coverage of the director's method of creating theatrical metaphors with the help of scenography means of expressiveness. The methodological basis of the study is the transformation of F. Dostoevsky's novel «Idiot» literary text into a metaphorical spectacle with the help of scenography means of expressiveness through the dramatic analysis methods of the literary work and directorial synthesis of the actor skills, composer and scenographer on example of the aforementioned novel performance staged in Mykola Sadovskyi Vinnytsia State Academic Music and Drama Theater. **The scientific novelty of the work** is the reveal of the author's methodology for creating theatrical metaphors through the synthesis of various arts on the basis of his own directorial and scenography experience. **Conclusions.** The main result of the study is the disclosure of the stage metaphors' nature, algorithms for their creation and methods of constructing them. Formation of the metaphorical thinking of a new theatrical directors' generation will bring theatrical art from the «kingdom of everyday realism» to the broad path of figurative and philosophical comprehension of reality, to the level of the Shock Theatre.

Key words: F. Dostoyevsky novel «Idiot»; epic form; metaphorical language; mirage.

Вступ. Українська сцена значною мірою й донині перебуває в побутово-натуралістичних тенетах копіювальної естетики ХІХ ст., надто повільно рухаючись у бік образно-філософської, метафоричної лексики. Якщо головними інструментами образної мови театру є сценографія, музика та актор, то мистецтвом синтезу цих компонентів має володіти режисер, створюючи неповторну образну (метафоричну) мову сцени. Це відбувається завдяки використанню засобів сценографії, що ми й «побачимо» в цій статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У ХХІ ст. дослідження ролі сценографії в створенні театральних метафор не проводилися. Теоретичні праці другої пол. ХХ ст. «Искусство сценографии мирового театра» В. Березкіна, «Пластика сценического пространства» М. Френкеля, «Художник театра Даниил Лидер» Г. Коваленка та ін. публікації з питань розвитку сценографічного мистецтва хоча й висвітлювали роль сценографії у створенні театральних метафор, однак не розкривали алгоритму їх народження.

Мета дослідження полягає в розкритті алгоритму народження театральних метафор сценографічними засобами виразності на прикладі власної постановки вистави «Ідіот» Ф. Достоевського (п'єса, режисура та сценографія В. Пацунова).

Виклад основного матеріалу. Велика сцена Вінницького академічного театру ім. М. Садовського, на якій в 1920 р. Гнатом Юрою, Амвросієм Бучмою та Семеном Семдором був започаткований Київський театр ім. І. Франка, мала цілком достатнє технічне та творче озброєння для реалізації досить амбітного режисерського задуму – вийти на рівень театру Потрясіння. Ставити чергову, навіть хорошу виставу вже давно для автора цієї статті не мало ніякого сенсу. Конче необхідно було вийти за межі власних можливостей. Для цього в розпорядженні режисера була досить міцна та цікава трупа, яка могла б конкурувати з багатьма київськими. Знайшлися в ній і Настасія Пилипівна, і Рогожин, і, головне, князь Мишкін!

Варто зазначити, що роман «Ідіот» Ф. Достоевського є надто «незручним» для сценічного втілення. Тому й кожна його поява на сцені театру будь-якого статусу й рівня – подія архі-надвичайна. Структура роману крихка, непослідовна, з безліччю відхилень від заявленого письменником курсу, нескінченних блукань у хащах небов'язкових сюжетних пухлин, яких вистачило б на кілька окремих романів – все це дало підстави провідним європейським літературознавцям піддати сумніву літературний хист Достоевського, однак, залишивши за ним почесне місце у Всесвітньому Пантеоні Геніїв.

Отже, першим кроком режисера мало стати перетворення всесвітньо відомого роману в п'єсу. Наскільки є вільним режисер у процесі втручання в текст класика? Звернімося до автора. У листі Достоевського до княгині Оболенської знаходимо: *«Є якась таємниця мистецтва, згідно з якою епічна форма ніколи не знайде собі відповідності в драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні їм ряди поетичних думок,*

так що одна думка не може ніколи бути виражена в іншій, не відповідній їй формі. Інша справа, якщо Ви якомога більше переробите та зміните роман, при цьому залишите від нього лише один який-небудь епізод, щоб переопрацювати в драму, або, беручи за основу початкову думку, зовсім зміните сюжет...» (1986, с. 225).

Як бачимо, класик надав нам велику свободу дій, визнаючи за режисером абсолютне авторське право на виставу. Виокремимо з його роману одну-єдину лінію – занурення ідеального героя в гущу людських взаємин, власне, зіткнення святого з грішним, а, головне, – катастрофічні наслідки цього зіткнення. Все інше – відсікаємо! Тобто, отримавши індульгенцію від Достоевського, діємо за рецептом Мікеладжело.

Як відомо, в образі князя Мишкіна автор уявляв образ Христа. Однак цей задум втілити йому не вдалося – святий образ розчинився в сімейно-побутових чварах земного міщанського болота. Однак, не поспішаймо впадати у відчай – образна мова театру метафоричної лексики за сприяння мистецтва сценографії дає нам унікальну можливість не лише наблизитися до втілення первісного авторського задуму (Мишкін-Христос), але й подати у метафоричній (поетичній) мові прозаїчний текст роману. Адже, метафорична лексика всесильна. Вона здатна «врятувати» будь-якого генія, здатна будь-який факт життя, будь-яку безневинну земну подію здійснити до Всесвіту, будь-яку прозаїчну мову подати у поетичній мові. Як запевняв класик режисури Вс. Мейерхольд, поставити на сцені можна навіть телефонну книгу. А таке під силу лише режисеру метафоричного віросповідання. *«У цьому випадку, – як зазначав В. Белінський, – його нива безмежна, йому відкрито весь дійсний та уявний світ, все розкішне царство вимислу. (...) ...і небо, і пекло! (...) ...в цьому витворі немає істини життя, але є істина почуттів; немає дійсності, (...) але є безодня поезії...» (1958, с. 56–57).*

Саме зі Всесвіту з'являється наш Мишкін. У цьому нам допоміг великий екран, який протягом вистави відтворював міражі паралельної дійсності. (Не випадково вистава отримує назву «ІДІОТ. Міражі з антрактом»).

На екрані – відео-кадри живого Всесвіту. Під звуки ангельського хору з-поміж планет з'являється князь Мишкін і в ритмі хорових тактів повільно рухається сходами донизу, опиняючись врешті-решт у затишних генеральських апартаментах сім'ї Єпанчиних.

І Мишкін, і його оточення перебувають у паралельних світах, які не перетинаються. А якщо контакти між ними і трапляються (планети сходять з орбіт), то це призводить до катастрофи. Мишкін зустрів планету Земля в жалюгідному стані. На ній царює брехня, лицемірство, маніакальна жадоба грошей, пограбування та вбивства. Не лікує навіть гільйотина.

Режисерська оптика спотворює реалістичний стиль Достоевського, іронізує над його персонажами. Потворність проглядається в усьому – жіноцтво сімейки Єпанчиних одягнене в пташине пір'я, генеральські доньки пересуваються пластикою маленьких лебедів під музику Чайковського, мольбертом для своєї картини Аделаїда обирає... обличчя «ідіота» – князя Мишкіна. Адже, з ідіотами дозволено робити все, що заманеться. Та й ідіоткам дозволено теж усе. Отака вимальовується дзеркальна ситуація в театрі кривих дзеркал.

У Достоевського Мишкін діагностує персонажів. Про Настасію Пилипівну він скаже: *«Дивне обличчя! Вона, мабуть, страшенно страждала. Про це очі говорять. Ось ці дві краплинки під очима» (1989, с. 38).* У нашій виставі князь не лише діагностує, але й своїм екстрасенсорним випроміненням фізично впливає на партнерів, гармонізуючи їх душевний стан, зароджуючи в них процес цілющих перетворень. Так, під магічним впливом його поглядів та жестів генеральські доньки «оживають» та «розквітають». Це «диво» досягається засобами особливої пластики, містичної музики та, звичайно ж, випроміненням самого актора.

Про феномен людського випромінення натякав Костянтин Станіславський: *«Не замечали ли вы в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения исходящего от вас волевого тока, который как бы струится через глаза, через концы пальцев, через поры тела? Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением? ...Близко время, когда*

невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию» (1959, с. 267).

Однак цією унікальною властивістю людської природи Станіславський не скористався. Натяк залишився натяком. У будь-якому разі, чимала теоретична спадщина режисера не має жодних свідчень практичного володіння ним цією могутньою зброєю. Та й актори МХАТ в своїх мемуарах не залишили свідчень про факти випромінювання. Тодішня наука ще не мала достатнього матеріалу для цього. Та й сам режисер був надто зосереджений на іншому – на реалістичному відтворенні дійсності.

Принагідно зазначу, що ефект випромінювання є невід'ємним могутнім засобом впливу театру Потрясіння, здатного занурювати глядача в стан глибокого трансу. Цей стан межує з гіпнозом, однак не є ним. Не важко здогадатися, що цією технікою на інтуїтивному рівні володіли актори давньо-грецького театру, без чого зіграти античну трагедію було б неможливо.

Станіславський залишив нам лише концепцію театру Переживання, а от для розробки концепцій театру Потрясіння йому не вистачило часу. Сучасна режисерська техніка концентрування енергетичних потоків акторів та генерування могутнього сумарного енергетичного поля, що, власне, і є полем випромінювання, стане предметом майбутньої статті автора. Розвиток сучасної науки дозволяє нам у XXI ст. оволодіти цією унікальною технікою впливу на глядача, творити театр найвищого естетичного, енергетичного та філософського рівня, яким є Театр Потрясіння.

Та повернімося до вистави «Ідіот». Хо́да нашого Мишкіна позбавлена будь-яких побутових ознак, а в окремих випадках вона перетворюється в гіпер-рапід, що посилює напругу випромінювання, завдяки чому народжується дивне відчуття безтілесності героя, створюється ілюзія його Вознесіння. Якщо Станіславський теоретично ставив за мету відтворення «життя людського Духу», а на практиці все у нього зводилося лиш до «життя людини», тобто, до органічного відтворення реального життя реальною людиною, то наш Мишкін і є саме втіленням «життя людського Духу». Він став Духом, поряд з яким всі інші персонажі виглядають надто плотськими, гротесковими, подекуди шаржованими, навіть потворним, а, отже, – ідіотськими. Єдиною розумною істотою серед ідіотів виявився саме Мишкін.

Як бачимо, театральна метафорика народжується поза текстом. Вона здатна творити свій власний текст, незрівнянно багатший та глибший за текст літературний. Вона і є Поезією театру. Аби таке стало можливим, конче необхідно позбавитися залежності від тексту п'єси. Як волав Лесь Курбас, «...Література заволоділа театром і вбила і театр і його акторів» (1991, с. 41). Принагідно згадаємо й Антонена Арто: «Театр, де все...підпорядковано тексту, це театр дурня, божевільного, збоченця, торговця, антипоета...» (1993, с. 42). З того часу пройшло багато десятиліть, змінилося кілька поколінь, однак, як не дивно, і донині ці тези залишаються актуальними. Вони позначають величезну проблему театального мистецтва, проблему режисури, проблему акторської майстерності, проблему театральної освіти. Сходіть у театр, шановні, і ви побачите, що переважну більшість вистав актори грають словами. На сцені процвітає балаканина. А слова ж брешуть. Словам вірять або дитина, або дурень. А от метафора не бреше, бо вона виявляє сутність характеру, образу, явища чи події. Це блискуче довели режисери Е. Крег, М. Рейнхардт, Вс. Мейерхольд, Є. Вахтангов, О. Таїров, О. Курбас, Ю. Любимов, П. Брук, Й. Штайн, Є. Гротовський, Р. Стурра, Р. Віктюк, Е. Някрошюс, А. Жолдак... (далі кожний з вас, шановні, на власний смак може продовжити цей перелік).

У чому ж причина цього застійного явища? По-перше, радянська система винищила тих, хто наважувався відійти від побутового (соціалістичного) реалізму та творити образну лексику в мистецтві. Цей «геноцид» метафорики загальмував розвиток усіх мистецтв, зокрема, театального, на століття. Винищена ціла школа образного мистецтва. Аби відродити її, потрібно пройти шлях у кілька поколінь.

Автору цих рядків пощастило все своє творче життя присвятити побудові метафоричного театру «Золоті ворота», вдалось створити та впровадити в практику

авторську програму єдиної в світі навчальної дисципліни «Експериментальна режисура», в назві якої зашифровано саме метафорику театру. Понад десять років вона ефективно діє в Національному університеті культури і мистецтв. Завдяки їй майбутні режисери формують образно-пластичне мислення, а вийшовши в театральний простір, успішно перетворюють сучасний побутовий театр в образний, завдяки чому отримують перемоги на різноманітних театральних фестивалях. Однак, це лише вузька стежина, яка має надати українському театру широку дорогу образно-філософської лексики.

А вона твориться на уламках літератури. Режисер-метафорист «витушує» з літератури всю її душу і, відкинувши текст, як відпрацьовану ступінь космічної ракети, злітає у Всесвіт Образного Театру. Сподіваюся, переконливим прикладом подолання тексту навіть такого автора як Ф. Достоєвський, може слугувати фінал нашої вистави.

Пройшовши всі кола пекла, смерть Настасії Пилипівни, Мишкін божеволіє. Як зіграти божевілля? Історія театру багата акторськими штампами для передачі такого стану! Тому більшість сценічних божевільних схожі між собою. Якщо зібрати картотеку театральних божевільних, або, скажімо, змонтувати з них відео-нарізку, то отримаємо розкішне дебільшоу з досить обмеженим «репертуаром». Сценічний штамп тоді оволодіває актором, коли режисером не винайдено прийом, який би був переконливим засобом вияву цього своєрідного стану. У нашому випадку щасливою знахідкою виявилася звичайнісінька муха, про яку генерал Спанчин згадав на святкуванні дня народження Настасії Пилипівни в розповіді про те, як він вилаяв мертву стару, не підозрюючи про її стан. Ось фрагмент цього монологу: *«Але дивлюся, сидить бабуля якось дивно, обличчя на мене виставила, очі витріщила і ні слова у відповідь. Тиша, лише муха дзижчить»* (1989, с. 154). Є в романі ще одна цікава згадка про муху князя Мишкіна: *«Навіть ця крихітна мушка, яка дзижчить біля мене в сонячному промені, ...знає своє місце, любить його і щаслива. Тільки я нічого не знаю, нічого не розумію»* (1989, с. 425–426).

А тепер повернімось, шановні, до фіналу вистави. Біля тіла Настасії Пилипівни Рогожин розповідає князю подробиці вбивства. І цілком логічним було б з'явитись мусі над трупом Настасії Пилипівни. І ми її «з'являємо». Напрочуд настирливу! Вона вперто заважає Рогожину вести душевну розмову з князем. Він її відганяє, а вона, нахаба, кружляє над його головою, цілить то в лоба, то у вухо. Рогожину ніяк не вдається її здолати. Мишкін цікавиться: *«Чим ти її? Ножем? Тим самим?»*

Рогожин: (Люто припечатав, нарешті, муху до коліна) *«Тим самим!»* Отакий він, наш Рогожин! Бездушний вбивця!

Згодом, коли Рогожин у хворобливому маренні та з диким галасом кинеться зачиняти двері від уявної поліції та зникне назавжди в темряві, Мишкін залишиться на самоті з тілом Настасії Пилипівни. І раптом мертву тишу порушить ніжне дзижчання нової крихітної гості. Вона прилетить до князя, який з радістю зустрине її – єдину живу істоту серед мерців! (Виникає співставлення з протилежною реакцією Рогожина на муху). Мишкін підставляє їй свою дружню долоню. І мушка сідає на неї! Це викликає у князя дику радість. Він звертається до неї її мовою – комашиним дзижчанням. І, о, диво, мушка відповідає йому жалібним скигленням! Мишкін миттєво перетворюється на малу дитину, яка починає грайливо сміятися. Він знову надсилає подрузі сигнал любові, і та весело відлунує сигнал другові. Ця ідилія, що зненацька народилася біля неживого тіла Настасії Пилипівни, завершується зворушливим прощанням Мишкіна з Мушкою. Відчуваєте, любі, спорідненість їхніх імен – Мишкін та Мушка? Нарешті, Мишкін великодушно випускає Мушку на волю, немов птаха. Вона дзвінко відповідає йому вдячною фіоритурою за подаровану свободу та віддаляється вдалечінь.

Ця щаслива метафорична знахідка подарувала виставі не лише вражаючий виражальний засіб гри в божевілля, але й збагатила образ героя глибоким гуманістичним християнським світосприйняттям.

І от щасливий Мишкін (а всі божевільні, як відомо, неодмінно щасливі) кладе на свою спину тіло Настасії Пилипівни, руки якої розкинуті хрестом, і повільно, в гіпер-рапіді під

звуків пісні «Голгофа» тягне свій хрест, прямуючи сходами вгору назустріч розп'ятому Ісусу, що у версії Сальвадора Далі летить над Землею.

Чи потрібні тут слова? «Говорить і показує» Її Величність Метафора, що є перлиною Мистецтва, вибухом Пізнання, проникненням у Суть явища, трансплантацією в Дух людини.

І публіка, і мас-медіа одночасно зарахували вінницьку виставу «Ідіот» до мистецтва театру Потрясіння. І вирішальною зброєю в битві за творчу перемогу були головні герої цього опусу: Метафора та Випромінення, створені сценографією, музикою та актором під орудою режисера та сценографа.

Наукова новизна роботи полягає в розкритті авторської методики створення театральних метафор шляхом синтезу різних мистецтв на ґрунті власного режисерського та сценографічного досвіду.

Висновки. Використовуючи сценографію, режисер образного віросповідання може творити дива. Запліднена біо-енергією її творців, вона відкриває шлях до Потрясіння, а через нього – і до Катарсису, що є найвищою формою взаємодії театру з публікою.

Список використаних джерел

1. Арто А. *Театр и его двойник*. Москва : Мартис, 1993. 192 с.
2. Белинский В. Г. *О русской повести и повестях г. Гоголя*. Москва : Гослитиздат, 1958. 110 с.
3. Достоевский Ф. М. *Собр. соч.* В 30 т. Т. 29. Кн.1. Москва : Наука, 1986. – 565 с.
4. Достоевский Ф. М. *Собр. соч.* В 15 т. Т. 6. Ленинград : Наука, 1989. 672 с.
5. *Молодий театр : генеза, завдання, шляхи* / Упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с.
6. Станиславский К. С. *Собр. соч.* В 8 т. Т. 6. Москва : Искусство, 1959. – 466 с.

References

1. Arto, A. (1993). *Teatr i ego dvoinik* [Theater and its double]. Translated from French by V. Maksimov. Moskva: Martis.
2. Belinskiy, V.G. (1958). *O russkoi povesti i povestyakh g. Gogolya* [About the Russian story and stories of Mr. Gogol]. Moskva: Goslitizdat.
3. Dostoevskiy, F.M. (1986). *Sobranie sochinenii. v 30 t. T. 29. Kn.1.* [Collected Works. In 30 vols. Vol. 29. Book. 1.]. Moskva: Nauka.
4. Dostoevskiy, F.M. (1989). *Sobranie sochinenii. v 15 t. T. 6.* [Collected Works. In 15 vols. Vol. 6.]. Leningrad: Nauka.
5. Labinsky, M.G. (1991). *Molodyi teatr : henezha, zavdannia, shliakhy* [The Young Theater: Genesis, Problems, Paths]. Kyiv: Art.
6. Stanislavskiy, K.S. (1959). *Sobranie sochinenii v 8 t. T. 6.* [Collected Works. In 8 vols. Vol. 6.]. Moskva: Iskusstvo.

УДК 791.221.1

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153657>

Riazantsev Lev,
*Honored Culture Worker of Ukraine,
Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-1452-9602>,
l.ryazancev2016@gmail.com*

THE INFLUENCE OF SOUND TECHNOLOGY ON THE FORMATION OF THE MUSICAL FILM

The purpose of the article is to analyze the influence of sound technology on the formation of the musical film. **The research methodology** involved the use of audiovisual analysis of the first musical films, which allowed for understanding the value of sound technology in the establishment of the musical film. **The scientific novelty of the work** lies in the strict analysis of the development of the first sound technology and revealing its influence on the formation of the musical film. **Conclusions.** The advent of sound into cinematography led to the destruction of the established ideas about the artistic principles of silent cinema. This incited the search for new forms of visual organization of the material naturally associated with the characteristics of sound cinema: the construction of the set-up and frame composition, camera movement, the new understanding of film editing and its rhythm. In the movie “42nd Street” (1933), at the shooting, the method called “lip-syncing” was used for the first time. It is used today when shooting musical and dance scenes, as well as filming concerts and musical performances. Only through the development of sound technology were the basic artistic principles of creating a musical film formed.

Key words: intra-frame music; musical film; synchronized sound shooting; lip-syncing.

Рязанцев Лев Васильович, Заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури і мистецтв вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Вплив звукових технологій на становлення музичного кінофільму

Мета роботи. Проаналізувати вплив звукових технологій на становлення музичного кінофільму. **Методи дослідження** передбачають застосування аудіовізуального аналізу перших звукових музичних кінофільмів, що дозволить прийти до розуміння значення звукових технологій на становлення музичного кінофільму. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що чітко проаналізовано розвиток перших звукових технологій та показано їх вплив на становлення музичного кінофільму. **Висновки.** Поява звуку в кіно призвела до руйнування сталих уявлень про художні принципи німого кіно. Це змусило робити пошуки нових форм зображальної організації матеріалу, органічно пов'язаних з особливостями звукового кіно: побудовою мізансцени і композиції кадру, рухом камери, новим розумінням монтажу і монтажного ритму. У фільмі «42-а вулиця» (1933) при зйомках був вперше застасований метод, який отримав назву «зйомка під фонограму». Він використовується і до теперішнього часу при зйомках музичних і танцювальних сцен, а також екранізації концертів і музичних вистав. Тільки завдяки розвитку звукових технологій були сформовані основні художні принципи створення музичного кінофільму.

Ключові слова: внутрішньокадрова музика; музичний фільм; синхронна зйомка; зйомка під фонограму.

Рязанцев Лев Васильевич, Заслуженный работник культуры Украины, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Влияние звуковых технологий на становление музыкального кинофильма

Цель работы. Проанализировать влияние звуковых технологий на становление музыкального фильма. **Методы исследования** предполагают применение аудиовизуального анализа первых звуковых музыкальных кинофильмов, что позволит прийти к пониманию влияния звуковых технологий на становление музыкального фильма. **Научная новизна**

исследования заключается в том, что четко проанализированное развитие первых звуковых технологий и показало их влияние на становление музыкального фильма. **Выводы.** Появление звука в кино привело к разрушению устоявшихся представлений о художественных принципах немого кино. Это вынудило делать поиски новых форм изобразительной организации материала, органически связанных с особенностями звукового кино: построением мизансцены и композиции кадра, движением камеры, новым пониманием монтажа и монтажного ритма. В фильме «42-я улица» (1933) при съемках был впервые применен метод, получивший название «съемка под фонограмму». Он используется и по сей день при съемках музыкальных и танцевальных сцен, а также экранизации концертов и музыкальных спектаклей. Только благодаря развитию звуковых технологий были сформированы основные художественные принципы создания музыкального фильма.

Ключевые слова: внутрикадровая музыка; музыкальный фильм; синхронная съемка; съемка под фонограмму.

Introduction. All the arts that exist in time and space are in one way or another connected with sound and music. Music plays the most significant role in motion pictures, television programs, and video films. Any artistic phenomenon sooner or later creates its own theory, which forms its main problems, its aesthetic and constructive principles. To the fullest extent it concerns the formation of the first musical films.

The role of cinematic music in films at the beginning of the sound cinema was considered by S. Eisenstein in the works “The future of the sound film. Application” (Eisenstein, pp. 315–317, 1964) and “Vertical Installation” (Eisenstein, pp. 189–268, 1964). Recently, this topic has been developed by modern authors. Thus, in the monograph by V. Horpenko (Horpenko, pp. 153–187, 2000), which deals with the problems of directing in screen arts, the third volume is devoted to sound-visual installation. The significance of cinematic music is outlined in the chapter “The value of the sound series in cinema” by Z. Lissa (Lissa, pp. 133–285, 1970); V. Mankovsky (Mankovsky, pp. 28–49, 1984) in the section “Features of the artistic transmission of sound” analyzes the role of music in feature films. K. Rozlogov (Rozlogov, pp. 120–197, 2005) investigates the ways of audiovisual synthesis. The roles of leitmotifs are revealed in the author’s article “The technique of leitmotifs in cinematic music” (Riazantsev, pp. 124–130, 2015). It should be emphasized that the influence of sound technology on the formation of the first musical films in scientific research in all aspects is not sufficiently highlighted. Therefore, it is necessary to dwell in detail on the problem of the impact of sound technology on the formation of the musical film.

The purpose of the article is to determine the influence of sound technology on the formation of the musical film.

In accordance with the purpose of the article the following specific tasks were set:

- analyze the evolution of the first sound technology;
- explore how sound technology affects the formation of the musical film;
- systematize materials and formulate the significance of sound technology for the formation of the musical film.

The main section. Sound cinema technology first appeared only in the late 1920s and with a rare exception based on a separate sound recording and image. In some cases, the simultaneous recording of sound was used for a common media image.

The first to experiment with sound were the Warner Brothers studio. In 1927 they shot a musical film “The Jazz Singer” (The Jazz Singer, 1927). It became the first full-length film in the history of cinema with a synchronous phonogram created with the help of the “Vitaphone” technology with sound on the record sheet. The gramophone technology “Vitaphone” suffered from the problems of synchronizing sound with the image, so the idea was eventually refused. There was a movie where people could talk, sing, dance, and this was a tremendous success for the audience. Why did Warner Brothers turn to El Jolson? Because they needed the most popular artist in the American show business to guarantee the cash success of the film. However, from the artistic point of view, the film was quite primitive. In fact, it is an ordinary silent film in which several of El

Jolson's music pieces and a couple of synchronous dialogs are inserted, among which there are huge "pieces" of silent film that does not allow you to put the picture on a level with cinematic masterpieces. However, the championship of the film in the sound film industry, and especially its incredible rolling success (with a budget of 422 thousand dollars the film collected in the box office 3.9 mil.), increased the interest of other film studios in the introduction of sound technology, which led to a sound revolution in American, and later on, in the world cinematography.

It was a turning point – all the studios realized that they had to shoot. But how? The fact is that the appearance of sound in cinema led to the destruction of stable at that time ideas about the artistic principles of cinema. The imperfection of the first audio sound recording technology led to the use of long installation plans that were not possible in the late silent cinema. Low sensitivity of the first microphones limited the movement of actors on the set, thus depriving the scene of mobility. Visual stylistics of the first sound films abruptly degraded and began to resemble theatrical productions. The action began to be built in the theater, with a turn on a still camera. For a while, they returned to the composition of the "portal arc" of the first years of silent cinema.

An example would be *Syncope* (1929) by RKO Radio Pictures, directed by Bert Glennon, with music by Bad Green, Leo Robin, Clifford Gray, Benn (Bobby Watson) and Flo (Barbara Bennett). The tape was shot with the help of a single fixed camera, because the camera operator and the camera were placed in a special soundproof box, which is typical for the first music films. This determined the static nature of the pictorial solution and almost complete rejection of the use of angle structures. Sound recording was difficult. The orchestra was on the stage with singers and dancers. During the shooting of the image and simultaneous synchronous sound recording, the entire music act had to be executed perfectly, which excluded any errors. But the film was extremely popular with viewers and became the first film to be broadcast on the radio.

The RKO Radio Pictures Studio also became the first one to take on the radio star Rudie Velle, an American singer, saxophonist, band leader and actor, songwriter, one of the most popular artists of the late 1920s, a superstar, and an idol of women. He is considered to be the first of the big crooners and paved the way for Bing Crosby, Frank Sinatra, and so on. Crooning – singing in half a voice, silent and touching – is very intimate singing, as if you are singing to the ear causing strong emotions. He starred as an amateur musician, Rudy Bronson, who is looking for a job in "The Vagabond Lover" (1929), an American comedy musical directed by Marshall Neilan in 1929. The film uses technology for splitting image and sound on various synchronized media with each other with the help of the "Photophone" of the company RCA. Separate recording allows mounting sound and images independently of each other, but requires careful synchronization of two media. Of all the systems of sound cinema created at that time, this is closest to the current standards of SMPTE analog optical audio recording. The film was a huge success; cinema halls were crowded with fans of Rudie Velle.

At this time, it became popular to position the plot space of a musical film in the theatrical environment. Perhaps the most interesting musical film on the theatrical theme was "The Broadway Melody" (1929) directed by Harry Beaumont, music by Nasio Herb Brown. This film used the first moving, silent sync cameras. This made it possible to search for new forms of pictorial organization of the material organically associated with the peculiarities of sound cinema: the construction of a mission scene and frame composition, camera movement, a new understanding of film editing and its rhythm. Attention of operators to the development of psychological portrait characteristics of the main characters of the film noticeably increased.

This was the first musical of the MGM studio and the first musical to win the Oscar Award as the best film, and collected about \$ 3 million in a rental with a budget of just 379 thousand. As in all fine films, this is based on an excellent storyline. Sister Hank (Anita Page) and Quinny Mahony (Bessie Love) are singer-songwriters arriving to Broadway to New York City to succeed, but it's not that easy. In this film, individual episodes became independent musical and dramatic acts, which have their own plot, choreographic and stage design. Such rooms became the culmination of the development of action. They have a special level of convention: real life, the everyday life of the artists was theatricalized; it was in a new artistic quality. Subsequently, these principles became

the leading ones in creating a complete model of a musical film. In general, this is a typical example of backstage history, in which viewers first saw what goes on behind the scenes, how dancers live, which is their personal life. The viewers may have liked this most. For such films, then, a lot was taken.

After Hollywood, cinematographers from Europe joined the creation of music films. The evolution of the sound cinema took place much slower. While the studios were rebuilding, sound films were filmed elsewhere, especially in England. In the short run, Renee Claire proved to be the sound engineer of a very successful “Under the Roof of Paris” (1930), who became a poetic, musical spokeswoman for Paris.

In Germany, the use of sound in the last years of the Weimar Republic has given the film a new powerful impetus. The film “The Blue Angel” (1930) directed by Joseph von Sternberg (1894-1969) brings Marlene Dietrich to world fame. This is a story of the “moral fall” of the school principal, due to the capture of the cabaret singer Lola-Lola (Marlene Dietrich). The tape was shot simultaneously in German and English, and it became a hit on both sides of the Atlantic. The success of the film was based on the use of a large number of songs, which were written by Friedrich Hallander, Robert Liebmann and Sam Winston. Particularly “Falling in Love Again” was seductively performed by Dietrich at the beginning of the film and without any emotions at the end of the film. As well as the song “They Call Me Naughty Lola”, in which she expressed grief, excitement and simplicity of the story, undoubtedly, influenced her success both in Germany and in America. However, the sensuality of the heroine of Marlene Dietrich caused a lot of double remarks, and this created her image of a woman vamp.

The sensational success of the Zong-opera “The Three-Monster Opera” by Bertolt Brecht and Kurt Vile, in the production of Erich Engellem in 1928 at the Schiffwoerdam Theater, brought great popularity to its creators; in the next season the play was already in the largest cities of Germany. George Wilhelm Pabst adapted it to the cinema by filming the movie “The Three-Money Opera” (1931). The main characters of the film are scammers, tramps and prostitutes. The film also has a sharp satire, and a soft humor. Weil successfully uses genres of light music, elements of urban folklore and jazz. Ernst Bush plays the constable of Smith in the play, in the film he became the Street singer, performing the famous “Ballad of Mecca Messer”, as well as “The Song of the Futility of Human Exercise”. Filming was performed simultaneously in German and French. After the Nazis came to power in 1933, Brecht’s play and the film by Pabst were banned in Germany.

The October stock market crash of 1929 on Wall Street in the United States was the beginning of despair and growing unemployment. About 14 million Americans of working age remained unemployed. The thirties were marked by the true flowering of cinematography, which became a breath and hope in the difficult years of the Great Depression. People needed entertainment so that they could forget about life’s problems. And in the musicals of that time, the theme of confrontation with difficulties and problems, which became general in society, was reflected.

The film “42nd Street” (42nd Street, 1933), directed by Lloyd Bacon, Basby Berkeley, Leo F. Forbestein, words and music by Harry Warren, Al Dubin, changed the traditional musical scheme; it’s a story about backstage life, harsh realities, heavy rehearsals and broken hearts. The main idea was that the rehearsals polished the skill of “sweat and blood”. A magnificent showman raises the demands of the artists, and the young hero or heroine, who have shown dedication, become stars of the show. The inexorable optimism of the showman has always been rewarded.

In the film, the method called “shooting under a soundtrack” was applied for the first time. It is used up to now in musical and dance scenes, as well as for screening concerts and musical performances. The musical accompaniment is recorded in advance in the optimal for this acoustic sound studio, which is then played on the set. This allows us to apply all the possibilities of the operator’s art – composite, tonal, color decisions, plan and angle, panning, camera movement, etc. The real life on the film contrasts with the magnificent scenes taken at an unexpected angle, thanks to the operator’s work. The images of the girls on the screen turn like in the kaleidoscope, forming complex patterns. The camera lens displays attractive artisans of the corps de ballet from all possible angles. The dance act for this musical was put by the Broadway Choreographer Basby

Berkeley. The technique of filming under the phonogram allowed the creators of the films to focus on the advanced performing arts of actors in choreographic and vocal episodes.

Between the expressive Berkeley choreography and the films in which the main characters just dance, there is a principle difference. In the films with Fred Aster, the star must occupy the entire frame, which should be long, so that the viewer can fully appreciate the movement of the dancer. In the episodes posed by Berkeley, dancers were part of rather complicated geometric patterns that the choreographer organized on the screen. The camera passed around them, over them and sometimes between them. The spectators doubted whether the artists could actually dance. Aster, whose legs were insured for \$ 1 million, had no such doubts. Aster Ginger's movements seemed easy. His face always had a friendly smile, and Ginger Rogers shone as if they were dancing unwittingly.

The public of the times of Depression could forget for some time all their worries, watching musical episodes, which seemed absolutely serene – but the dances themselves were by no means at all. Aster was very demanding for himself and Rogers. It is believed that during his career he had spent at least 1000 pairs of dance shoes. While working on the movie *Swing Time*, this super-perfectionist forced Rogers to repeat the complex episode so many times that her legs, wearing satin shoes, bled. Another distinction between Aster's musicals and films with the Berkeley Corps de Belle Army consisted in the fact that the first rooted in individualism, while the latter glorified collectivism, magnified the dignity of collective labor.

The film “*The Cylinder*” (Top Hat, 1935), directed by Mark Sendrich, is the fourth film and, in general, is the best of the nine musicals in which Fred Aster and Ginger Rogers were shot together. The film features elegant costumes, gorgeous white decorations in the Art Deco style of the painter-designer Van Nest Pohllejs, is just as pleasing to the eyes as the Irving Berlin tunes for the ears. And in this atmosphere, Fred and Ginger, as though flying, were in ecstasy from the dance staged by Hermes Penn. The episode “*American in Paris*”, the only Aster Group number in the movie performed on the background of the Parisian street, may be the most famous dance by the actor. For the first time in the role of requisition he works with a cane. This is a joint work of Fred Aster and Ginger Rogers, perhaps the most famous and most beloved by the audience.

The principle of “shooting under a soundtrack” has also allowed many musical films to include performances of vocal parties by famous opera singers. For example, in the first Ukrainian musical film “*Natalka Poltavka*” (1936) directed by Ivan Kavaleridze, music by Mykola Lysenko, the main vocal parties performed by well-known Ukrainian opera singers: Maria Litvinenko-Volgemut and Ivan Paterorgsky. The film widely used the nature – landscapes of the village Pereviz near Romodan. The acting of Catherine Osmylovska perfectly combines with the voice of M. Litvinenko-Volgemut. Colored and vivid Nicholas came out in the performance of Stepan Shkurat, who drowns dazzlingly in his fifty-four years of age and sings. The film turned out to be spectacular and fun.

Filming under the phonogram was also used in the American musical film “*The Great Waltz*” (1938), staged by director Julien Duviviev. The main female role was played and performed by the vocal parties of Milica Koriuz, the leading soloist (coloratura soprano) of the Metropolitan Opera of Lithuanian-Estonian origin. This musical and biographical film about Johann Strauss (Fernand Grave) introduces us not only to the immortal waltzes of the great composer, but also to the story of his love. Already being married, Strauss falls in love with the opera singer of the Imperial Theater Carl Donner (Milica Coriuz), a capricious, corrupted and crazy beauty. When they ride in the cabriolet in the morning through the Viennese forest, Johann under the influence of bird singing, a hoof hook, sounds of a shepherd's horn, creates the melody of the immortal waltz “*The Tales of Viennese Forest*”. Year after year this episode became a textbook.

We can confidently conclude that only through the development of sound technologies were formed the basic artistic principles of creating a musical film.

The scientific novelty of the research is that the importance of the first sound technologies for the development of a musical film is analyzed and their influence on the sound solution of the motion picture is reflected.

The theoretical significance of the article lies in the fact that it helps to generalize information about the importance of the first musical films and promotes the development of the cinematic culture.

The practical significance of the research lies in the fact that it can be used for musical films and programs for the preparation of sound engineers.

Conclusions

1. The appearance of sound in the cinema led to the destruction of consistent ideas about the artistic principles of silent film. Imperfection of the technology of synchronous photography of the first decades led to the predominance of long dialogue installation plans, impossible in the late silent cinema. The low sensitivity of the first microphones limited the movement of actors on the set, thus depriving the scene of mobility. The bumpiness of synchronous motion picture cameras and sound recording equipment was forced to avoid the actual shooting.

2. Sound recording was difficult. The orchestra was on the scene with singers and dancers. When playing a picture and simultaneously recording a sound, the entire music number was completely executed.

3. Subsequently, the first moving, silent synchronous shooting cameras appeared. This made it possible to search for new forms of pictorial organization of the material organically associated with the features of sound cinema: the construction of a mission scene and frame composition, camera movement, a new understanding of the installation and mounting rhythm. Separate musical episodes have become independent musical and dramatic numbers in the film, which have their own storyline, choreographic and stage design. Such rooms have become the culmination of the development of action.

4. After Hollywood, cinematographers from Europe moved on to create music films. There the evolution of sound cinema took place much slower. Sound films began to be filmed, first of all in England, and then in France, Germany, Ukraine.

5. In the movie “42nd Street” (1933), during shooting, the method was first used called “shooting under a phonogram”. It is used up to the present time when shooting musical and dance scenes, as well as screenings of concerts and musical performances. This allowed us to apply all the features of the cameraman art – composite, tonal, colored solutions, plan and angle, pan, camera movement, etc.

6. The technique of filming under the phonogram allowed the creators of the film to focus on improving the performing arts of actors in choreographic and vocal episodes, and also allowed in many musical films the use of vocal parties by famous opera singers. Only through the development of sound technologies were the basic artistic principles of creating a musical film formed.

Список використаних джерел

1. Горпенко В. Г. *Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*. В 5 т. Т. 3. Київ: ДІТМ, 2000. 145 с.
2. *Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии* / ред. К. Є. Розлогов. Москва : Искусство, 2005. 480с.
3. Лисса З. *Эстетика киномузыки* : [Пер. с нем., предисл. Б. Ярустовского]. Москва: Музыка, 1970. 495с.
4. Маньковський В. С. *Основы звукооператорской работы*. Москва: Искусство, 1984. 240с.
5. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів в кіномузиці *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2015. Вип. 33. С.124–130.
6. Ейзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 5т. Т. 2. *Монтаж*. Москва: Искусство, 1964. 549с.

References

1. Eisenstein, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniya*. V 5 t. T. 2. *Montazh* [Selected Works. In vols. 5. vol. 2. Editing]. Moscow: Iskusstvo.
2. Horpenko, V. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha*. V 5 t. T. 3. [Architectonics of the film: directorial means and

methods of forming the structure of an on-screen spectacle. In vols. 5. vol. 3.]. Kyiv: Kyivskiy derzhavnyi instytut teatralnoho mystetstva.

3. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka.

4. Mankovsky, V. (1984). *Osnovy zvukooperatorskoi raboty* [Fundamentals of sound producer's work]. Moscow: Iskusstvo.

5. Riazantsev, L. (2015). *Tekhnika leitmotyviv v kinomuzytsi* [The technique of leitmotifs in cinematic music]. *Visnyk KNUKіM. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, issue 33. pp. 124–130.

6. Rozlogov, K. ed. (2005). *Vvedenie v ekrannyu kul'turu: novye audiovizual'nye tekhnologii* [Introduction to screen culture: new audiovisual technology]. Moscow: Iskusstvo.

© Рязанцев Л. В., 2018

Стаття надійшла до редакції: 05.02.2018

УДК 792.82.071.2.

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153659>

Татаренко Марина Генадіївна

кандидат педагогічних наук,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133,

<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>

marina-lada-2012@ukr.net

Кожухова Надія Олександрівна

магістр

Київський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133,

<https://orcid.org/0000-0002-5141-4065>

nadezhda.kozhuhova12@ukr.net

МЕТАФОРІКА КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ «ЗОЛОТІ ВОРОТА» ЯК ВІДЛУННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей метафоричної режисури Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду 1984–2014 рр. **Наукова новизна.** Вперше аналізується феномен унікальної метафоричної лексики Київського експериментального театру «Золоті ворота» **Методи дослідження.** Історичний метод знадобився авторам для дослідження історії зародження метафоріки «Золотих воріт», біографічний метод дозволив виявити коріння образної мови В. Пацунова, мистецтвознавчий метод сприяв аналізу художніх ознак метафоріки «Золотих воріт». **Висновки.** Головною особливістю режисури Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду 1984–2014 рр. є поєднання системи «метафоричного» театру з системою театру «психологічного». Цей синтез ґрунтується на трьох «китах»: 1. Авторський метод генерування енергетичного поля вистави всіма її складовими: мистецтвом актора, режисера, сценографа та іншими співтворцями видовища. 2. Органічність метафоричної лексики режисера. 3. «Молекулярний» метод режисури. Усі ці ознаки обумовили практичну реалізацію В. Пацуновим концепції «Театру потрясіння» на сцені Київського театру «Золоті ворота». Дослідження унікальної сценічної лексики «Золотих воріт» періоду 1984–2014 рр. має велике значення для теорії та практики театрального мистецтва, для збагачення лексичного інструментарію сцени, для виховання нової генерації вітчизняної режисури.

Ключові слова: метафорика театру; театр «Золоті ворота»; постмодернізм; «молекулярний метод» режисури; «Театр потрясіння».

Татаренко Марина Геннадієвна, кандидат педагогічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Е. Коновальця, 36, Київ, Україна

Кожухова Надежда Александровна, магістр Київського національного університету культури і мистецтв, ул. Е. Коновальця, 36, Київ, Україна

Метафорика Київського експериментального театру «Золоті ворота» як отраження європейського театрального постмодернізму

Цель исследования. Показать особенности метафорической режиссуры Киевского экспериментального театра «Золотые ворота» периода 1984–2014 гг. **Научная новизна.** Впервые анализируется феномен уникальной метафорической лексики Киевского экспериментального театра «Золотые ворота». **Методы исследования.** Исторический метод понадобился авторам для исследования истории зарождения метафорики «Золотых ворот», биографический метод позволил выявить корни образного языка В. Пацунова, искусствоведческий метод способствовал анализу художественных признаков метафорики «Золотых ворот». **Выводы.** Главной особенностью режиссуры Киевского экспериментального театра «Золотые ворота» периода 1984–2014 гг. является сочетание системы метафорического театра с системой театра психологического. Этот синтез основывается на трех «китах»: 1. Авторский метод генерирования энергетического поля спектакля всеми ее составляющими: искусством актера, режиссера, сценографа и других соавторов зрелища. 2. Органичность метафорической лексики режиссера. 3. «Молекулярный» метод режиссуры. Все эти признаки обусловили практическую реализацию В. Пацуновым концепции «Театра потрясения» на сцене Киевского театра «Золотые ворота». Исследования уникальной сценической лексики «Золотых ворот» периода 1984–2014 гг. имеет большое значение для теории и практики театрального искусства, для обогащения лексического инструментария сцены, для воспитания нового поколения отечественной режиссуры.

Ключевые слова: метафорика театра; театр «Золотые ворота»; постмодернізм; «молекулярний метод» режиссури; «Театр потрясіння».

Tatarenko Maryna, PhD in Pedagogical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

Kozhukhova Nadiia, Master, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

Metaphorics of the experimental theater “Kyiv Golden Gate Theater” as a reflection of European theatrical postmodernism

The purpose of the article is to define the peculiarities of metaphorical directing of the experimental theater “Kyiv Golden Gate Theater” during the period of 1984–2014. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to analyze the unique metaphorical vocabulary of the experimental theater “Kyiv Golden Gate Theater”. **The research methodology.** The historical method was used to study the history of the emergence of the metaphorics of the “Kyiv Golden Gate Theater”; the biographical method allowed for revealing the roots of V. Patsunov’s figurative language; the art critical method contributed to the analysis of artistic features of the metaphorics of the “Kyiv Golden Gate Theater”. **Conclusions.** The main characteristic feature of the metaphorics of the experimental theater “Kyiv Golden Gate Theater” during the period of 1984–2014 is the combination of the system of metaphorical theater with the system of psychological theater. This synthesis rests on three pillars: 1. The author’s method of generating the energy field of the play by all its components: the skill of the actor, director, scenographer and other composers of the spectacle. 2. Wholeness of director’s metaphorical vocabulary. 3. The “molecular” method of directing. All these features conditioned the practical realization by V. Patsunov of the concept of “Theater of shock” on the stage of the “Kyiv Golden Gate Theater”. Research into the unique scenic vocabulary of the “Kyiv Golden Gate Theater” during the period of 1984–2014 is of great

importance to the theory and practice of theatrical art, the enrichment of lexical instrumentation of the stage and educating the new generation of domestic directing.

Key words: metaphors of the theater; “Kyiv Golden Gate Theater”; postmodernism; “molecular method” of directing; “Theater of shock”.

Вступ. Українське театральне мистецтво, особливо його «провінційний» компонент (цим терміном автор позначає не стільки географічну приналежність театру, скільки «естетичну»), ще й досі не звільнився від побутово-етнографічного рудименту українського «театру корифеїв» кінця XIX ст., перетвореного Лесем Курбасом у 20-ті – 30-ті рр. XX ст. в європейську модель театру. Однак, курбасівська європеїзація української сцени зустріла жорстокий супротив радянської системи та була винищена разом з її творцем. Соціально-політичний та фізичний геноцид української народу здійснювався в купі з геноцидом духовним. Викорінювались паростки будь-якої свіжої думки, що не вписувалась у «прокрустово ложе» соціалістичного реалізму. Це відкинуло розвиток українського театру щонайменше на півстоліття. Наслідки цієї трагедії відчутні й донині – рідкісне явище української літератури чи театру перетинає державні кордони та органічно вписується у європейський елітний мистецький ландшафт. Тому заснування в 80-ті рр. XX ст. Київського театру Поезії, згодом перетвореного В. Пацуновим у Київський театр «Золоті ворота» як єдиний в Україні театр метафоричної естетики, стало непересічною подією на кшталт тектонічного вибуху, що утворив нове, образно-філософське русло театральної ріки на сценічній мапі України, ріки, що перетнула державні кордони та вийшла на європейський театральний простір. Дослідження успішного досвіду цього мистецького колективу сприятиме підвищенню рівня театральної освіти, слугуватиме ефективним подразником народження нової образної лексики вітчизняної сцени, що допоможе подолати побутово-етнографічний рудимент українського театру та підвищити його до кращих європейських зразків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існують сотні публікацій в засобах масової інформації про Київський театр «Золоті ворота», однак здебільшого вони мають не науковий, а компліментарний, рідше аналітичний характер. І лише кілька театрознавчих досліджень присвячено порушеній темі, серед яких варто згадати «Французькі театральні студії Владислава Корнієнка. Від тексту – до сцени» (Корнієнко, 2009), де автор аналізує метафорику «Золотих воріт» у виставах, здійснених за французькою драматургією. Так, розкриваючи метафоричну лексику вистав «Еврідика» Жана Ануя, «Калігула» Альбера Камю та «Собор Паризької Богоматері» за романом Віктора Гюго, В. Корнієнко обмежується лише її тлумаченням, залишаючи поза увагою як секрети режисерської лабораторії, так і художні ознаки унікальної образної мови. У театрознавчому дослідженні К. Юдової-Романової «Технічні засоби оформлення сценічного простору» (Юдова-Романова, 2017) автор у відповідності з назвою видання обмежується лише описом метафоричної сценографії вистави «Бомж-ілюзіон» за п'єсою Христо Бойчева «Оркестр “Титаник”». От, власне, і все, що існує в науковій літературі з приводу унікальної метафорики «Золотих воріт», не враховуючи двох досліджень фундатора театру В. Пацунова (Пацунов, 2003, 2011), про що йтиметься далі. Отже, з цього короткого аналізу випливає, що метафорика «Золотих воріт», як яскрава ознака українського театру, досліджена недостатньо, тому потребує поглибленого вивчення.

Мета дослідження полягає у поглибленні уявлення про метафорику Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду 1984–2014 рр., у розкритті секретів режисерської лабораторії з перетворення літературної метафори в сценічну, у висвітленні алгоритму народження театального образу, шляхів збільшення енергетичної потужності образної мови театру, а відтак, і сили впливу її на емоційну сферу глядача, що й обумовило практичне втілення В. Пацуновим розробленої ним концепції «Театру потрясіння».

Виклад основного матеріалу. Формування режисерського коду Валерія Пацунова відбувалось у напруженій сприятливій для молодого режисера епоху, яку він назвав «Золотою Ерою режисури» (Пацунов, 2003). Адже європейська земля другої пол. XX ст. «вибухнула» сузір'ям реформаторів сцени світового рівня, яскравими, на наш погляд, представниками

європейського театрального постмодернізму, серед яких були: Пітер Брук, Єжи Гротовський, Юрій Любимов, Петер Штайн, Еймунтас Някрошюс, Марк Захаров, Роман Віктюк... На цій могутній хвилі й народився Київський театр «Золоті ворота» як альтернатива засиллю побутово-етнографічного реалізму. Однак на ті ж часи припав і розквіт психологічного театру (Г. Товстоногов, А. Ефрос та О. Єфремов), під вплив творців якого також потрапив майбутній художній керівник «Золотих воріт». Синтез цих двох театральних напрямків – метафоричного та психологічного – і склав режисерську платформу В. Пацунова.

Перша ж вистава в Театрі Поезії, згодом перейменованого у Київський театр «Золоті ворота», – «Кров та попіл» (1985) за поемою Юстінаса Марцинкявічуса стала гучним маніфестом нової образно-філософської театральної мови на українській сцені. «Метафора, – за визначенням В. Пацунова, – є перлиною мистецтва, вибухом пізнання, проникненням у суть явища, трансплантацією в Дух людини» » (Пацунов, 2003, с. 5). Красномовною перлиною тієї вистави став фінал сцени спалення фашистами жителів литовського села.

У Юстінаса Марцинкявічуса:

«О, Неман! Води пріснії свої ти в ненависть святую перепплав.

Коли вони прийдуть до берегів, свій хрест та меч на берег поклади.

Як схияться убивці на коліна, щоб заплямованії кров'ю руки

У річці омовить, здійметься хвиля, ненавистю збурена.

По лікоть спали їм руки ненавистю тою, –

Щоб не змогли вони тримати хрест – в лівій, в правій – меч».

У Валерія Пацунова: «В мертвій тиші, що настала після масового знищення селян, німецький офіцер, який керував стратою, вдивляється у перекошені судомою кисті своїх рук (певне, наслідок суворого окопного життя). Пальці тремтять від болю, і їм, звичайно, допоміг би холодний компрес. Офіцер повільно занурює палаючі кисті у колодязне відро з крижаною водою. І враз його обличчя спотворюється жахом – вода у відрі закипає! Вона буквально клекоче! Реальним клекотом! Реальним паром! Фашист миттю висмикує руки з окропу і, уражений тим, що сталося, задкує, не в змозі відірвати погляду від зіскаженілої води» (Пацунов, 2003, с. 83–84).

Так літературна метафора перетворилася на метафору театральну. Звернімо увагу на те, з якою «молекулярною» послідовністю режисер проробляє психологічний ґрунт, з якого має прорости органічна метафора: скрючені судомою кисті рук персонажа, відчуття болю, фізична потреба остудити руки в холодній воді, переляк від опіку рук окропом, відчуття жаху від метаморфози з водою тощо. Саме психологізм метафоричної лексики стає однією з визначальних ознак образної мови В. Пацунова, що забезпечує генерацію потужного енергетичного поля його видовищ. Прослідкуймо цю та інші ознаки на інших метафорах зазначеної вистави.

Одним з центральних сценографічних образів стало підвішене догори коромисло, що уособлювало терези: в обставинах фашистської окупації трагічний герой Мартінас мав зробити вибір – або зрадити своєму народові, або залишитись йому вірним, але з ризиком для життя. З обох дужок-терезів коромисла звисали додолу довжелезні шлейфи з тканини, обгорілої до стану попелу. Ті шлейфи в нервових руках Мартінаса натягували дужки-терези коромисла залежно від обставин, що над ним тяжіли, і коромисло своєю метушню відтворювало емоції героя. Коли жага до безтурботного життя в союзі з фашистами в Мартінасі перемагала, то він «вагітнів» величезною купою попелу, яку жадібно здирав з коромисла та ховав за пазуху. Але коли він побачив спалене до попелу рідне село, а в тому попелі – труп вагітної дружини, то збагнув, що винуватцем цієї трагедії є саме він. І ототожнивши себе з Каїном, Мартінас приймає рішення покарати себе самогубством. Режисер вдається до концентрованої метафори: під час монологу-покаяння герой поеми, вхопившись за обгорілу тканину, що простягнулась високо вгору до однієї з двох дужок коромисла, несамовито тягне її до себе, неначе намагаючись здійнятись до неба, як раптом тканина відривається від дужки терезів і коромисло, різко вирвавшись на волю, заходилося

гойдатись, немов ноги повішеного. Експресивний звукопис загострює сприйняття вражаючого режисерського прийому.

Як бачимо, в наведених епізодах художня логіка та послідовність поведінки персонажа, психологізм як актора, так і образного реквізиту надає метафорі необхідної органіки, а виставі – переконливої художньої правди.

Цією виставою режисер не лише оголосив маніфест театральної метафорики на українській сцені другої пол. ХХ ст., але й на противагу системі театру «переживання» презентував нову театральну ідею – концепцію «Театру потрясіння». На думку Пацунова, потрясіння в театрі можна досягти шляхом створення єдиного енергетичного поля, генерованого випроміненням акторів, сценографії, музики, шумів, режисури, об'єднаних режисером-постановником в єдиний могутній променеви пучок. Як відомо, феноменом випромінення актора вперше зацікавився ще на поч. ХХ ст. К. Станіславський (Станіславський, 1954), однак про теоретичну розробку цього явища та впровадження його класиком режисури у театральну практику історикам театру невідомо. Пацунов присвятив все своє творче життя вивченню, розробці та практичній реалізації вищезгаданої ідеї Станіславського. Механізми процесу випромінення фундатор «Золотих воріт» розкриває в ґрунтовній праці «Станіславський у ХХ ст.: Культ? Міф? Чи реальність?»:

«За умов абсолютної зосередженості актора на внутрішніх процесах у момент гри в його організмі автоматично спрацьовує механізм «підзарядки», від чого енергетичні поля актора збуджуються і народжується акт випромінення енергії. Цей процес проживання я називаю «молекулярним». Саме на «молекулярному» рівні організм актора перетворюється на генератор променів, за допомогою яких і транспортується у публіку весь спектр устремлінь та відчуттів актора-ролі. Саме за цим опроміненням, не усвідомлюючи того, люди йдуть у театр. Їх цікавить не «що?», а «як?». Згадаймо, друзі, як в дитинстві ми за допомогою лінзи концентрували розсіяне сонячне світло в один гострий світловий пучок, яким випалювали візерунки на дереві, видобуваючи вогонь концентрованою енергією Сонця. За аналогічним фізичним законом видобувається «вогонь» актора. Його енергія, народжена гамою устремлінь та почуттів персонажа, зконцентрована в гострий пучок, генерує випромінення, що запалює душі та серця десятків, сотень, тисяч охочих до солодкого вогнища пристрастей театроманів, любителів спалахувати та згорати в солодкій пожежі пристрастей та емоцій» (Пацунов, 2011, с. 196).

Свою концепцію «Театру потрясіння» Пацунов успішно втілював у наступних виставах, серед яких варто виокремити «маленьку трагедію» О. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» (1986). Ось як виглядає у викладі режисера фінал цього унікального видовища, що перетнув межі пушкінського твору, здійнявши його на нечувану височінь:

«Чорно-білий ритм широких мармурових сходів графічно відтворює ритм клавіатури, символізуючи Сходи-Рояль. Танцюючи на Сходах-Роялі, “гуляка праздний” Моцарт на очах у трудоголіка Сальєрі “лівою ногою” буде викрешувати ноти безсмертного Requie. Осліплений генієм, Сальєрі не зможе творити. На самоті він буде молити Моцарта піти зі шляху, а дозрівши до вбивчого рішення, – здирати з “болвана” (пристосування у формі черепа для зберігання та виготовлення перук) моцартівську французьку перуку, немовби скальпуючи його голову.

Коли отруєний Моцарт назавжди відійде по клавіатурі Роялю вгору, перед Сальєрі, нарешті, відкриється шлях до клавіатури. Він люто накинеється на неї, намагаючись повторити генія, однак замість музики – німота! Він буде оскаженіло вбивати ноги в клавіші, але марно! Жодної ноти! І раптом Сальєрі уражає усвідомлення повної творчої імпотенції. Розум полишає вбивцю. Безцільно плентучись по підлозі, Сальєрі наражається на “скальповану” голову Моцарта, піднімає її, ніжно притискає до щоки та, юродиво хихикаючи, хрипить у небеса: “Ужель он прав, и я не гений? Гений и злодейство – две вещи несовместные? Неправда! А Бонаротти? Иль это сказка тупой бессмысленной толпы – и не был убийцею создатель Ватикана?”» (Пацунов, 2003, с. 85–86).

На цьому літературний текст Пушкіна закінчується, а метафоричний текст Пацунова продовжується:

«Раптом з мертвої тиші, немов з неба, вибухнула *Lacrimosa* Моцарта. Вона притискує Сальєрі до землі. Він шанобливо знімає капелюха перед магічними звуками геніального витвору. Та його починає душити божевільний сміх. Регочучи, він повзе до Сходів-Роялю. Наростає хор *Lacrimosa*, дужчає дикий регіт. Сальєрі дереться по клавіатурі догори, все вище й вище, туди, куди пішов Моцарт. І з кожним кроком чорні клавіші Роялю «плавляться», немов годинники Сальвадора Далі, утворюючи чорні хвости, що тягнуться услід Сальєрі. Лунає *crescendo* реготу безумця на *fortissimo* *Lacrimosa* Моцарта. Сальєрі зникає за обрієм. Залишилися сміх, *Lacrimosa* і нескінченне чорне багатохвостя, що повільно повзе, звільняючи білий мармур клавіатури від чорного лиходійства» (Пацунов, 2003, с. 86).

Цим вражаючим пластичним фіналом режисер «дописав» Пушкіна, створивши відсутній у поета акт покарання антигероя, та головне – вивів його на катарсис, що є невід’ємною ознакою високої трагедії (здаймо «Річард III» В. Шекспіра). Таким чином, жанровий статус «маленької трагедії» Пацунов здійняв до класичної трагедії. І цим домігся ефекту потрясіння. А головним інструментом режисера, як завжди, була перлина мистецтва – метафора. Трансплантована в драматургічне тіло поета, вона своєю винятковою органічністю зобов’язана глибокому психологізму психофізичної партитури персонажа, художній логіці та послідовності його поведінки.

І, нарешті, сценічним шедевром, у якому режисер досяг найвищого рівня втілення концепції «Театру потрясіння», і який можна вважати візитною карткою «Золотих воріт» часів Пацунова, стала вистава «Убивець» на тему роману Ф. Достоєвського «Злочин і покарання» (1991). Головним сценографічним контрапунктом сценічного твору була труноподібна шухляда, з якої виростатиме лялька-лихварка. Оточений юрбою злиднів та навіжених з піднесеними над головами сокирами, Раскольніков боязко підкрадатиметься до ляльки та, подолавши зрештою страх, під багатоголосе “Хрррясь!” зриватиме голову з її плечей. Проте залишиться багряна артерія між головою та тулубом ляльки. Убивця спробує видерти і її, та марно – вона, немов реквізит фокусника, буде ще довго тягтися з тіла старої.

Відчувши небезпеку, Раскольніков спробує втекти, не випускаючи з рук голови жертви. Однак багряна артерія виявиться нескінченною. Метушлива спроба позбутися її заплутає Раскольнікова і багряне павутиння врешті-решт сплете все його тіло. Нарешті, зачепившись в утробі старої, артерія натягнеться, немов леска риболова. Цікавість охопить убивцю. Обережно перебираючи руками леску, він повільно підкрадатиметься до торса старої і, як завзятий рибалка, смикне леску. Однак вона не піддається. Раскольніков щосили рвоне уперту леску і з черева небіжчиці вилетить... крихітний гаманець, що знущально погойдуватиметься на кінчику багряної артерії. Як бачимо, режисер створив багатозначну красномовну метафору і про тваринну скнарість лихварки, яка ховає гроші у власному череві, і про знецінення людського життя, вартість якого тотожна крихітному гаманцю, і про багряне павутиння, яке обплутає злочинця.

«Убивець» протримався в репертуарі тридцять років, був тріумфатором багатьох міжнародних фестивалів. На найпрестижнішому у світі Единбурзькому (Шотландія) Міжнародному театральному фестивалі вистава отримала найвищий рейтинг – 5 зірок та була визнана європейською пресою еталоном театального мистецтва. За «Золотими воротами» закріпилась репутація одного з кращих камерних театрів світу. Завдяки унікальній метафоричній естетиці театр не лише міцно вписався у європейський елітний театральний простір, але й став його взірцем, майстер-класом для європейської режисури.

Не претендуючи на повне розкриття унікальності «Золотих воріт», автори лише здійснили першу спробу дослідження метафорики творчого колективу, який, втіливши концепцію «Театру потрясіння», додав до історії українського театру кілька золотих літер.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у мистецтвознавчій літературі аналізується феномен унікальної образної лексики єдиного в Україні театру метафоричної естетики – Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду

1984–2014 рр. та пов'язаної з ним концепції «Театру потрясіння», розробленої та впровадженої у сценічну практику фундатором театру Валерієм Пацуновим. Ця концепція має всі ознаки новаторства, як і театр «Золоті ворота», аналогів якому на театральній мапі Європи не існує, що неодноразово відзначала як вітчизняна, так і європейська преса.

Висновки. Головною характерною ознакою метафорики Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду 1984–2014 рр. є поєднання системи метафоричного театру з системою театру психологічного. Цей синтез ґрунтується на:

- авторському методі генерування енергетичного поля вистави всіма її складовими: мистецтвом актора, режисера, сценографа та іншими співтворцями видовища;
- на органічності метафоричної лексики;
- на «молекулярному» методі режисури.

Усі ці ознаки забезпечили реалізацію В. Пацуновим розробленої та впровадженої ним концепції «Театру потрясіння» на сцені Київського театру «Золоті ворота», та й поза її межами.

Метафорична лексика не належить певному часові чи певній епосі, це позачасова філософсько-поетична мова мистецтва, тому метафорика «Золотих воріт», сплітаючи з вічних проблем людського духу образне мереживо сцени, є актуальною на всі часи, на кшталт сценічним витворам Пітера Брука, Юрія Любимова, Еймунтаса Някрюшюса та інших поетів сцени останньої чверті ХХ ст. Саме тому дослідження унікальної лексичної спадщини Київського експериментального театру «Золоті ворота» періоду 1984–2014 рр. потребує продовження, позаяк має вагомий історичний, пізнавальний та виховний значення для розвитку вітчизняної театрознавчої науки та театральної освіти.

Список використаних джерел

1. Корнієнко В. В. *Французькі театральні студії Владислава Корнієнка. Від тексту – до сцени*. Київ : Знання України, 2009. 224 с.
2. Пацунов В. П. *Театральна вертикаль*. Київ : КНУКіМ, 2003. 120 с.
3. Пацунов В. П. *Станіславський в ХХІ в.: Культ? Миф? Или реальность?* Киев : Макрос, 2011. 214 с.
4. Станіславський К. С. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1954. 424 с.
5. Юдова-Романова К. В. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Київ : КНУКіМ, 2017. 316 с.

References

1. Korniienko, V. (2009). *Frantsuzki teatralni studii Vladyslava Korniiienka. Vid tekstu – do stseny* [Vladyslav Korniienko's French theatrical studios. From the text to the scene]. Kyiv: Znannia Ukrainy.
2. Patsunov, V. (2003). *Teatralna vertykal* [Theatrical vertical]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts.
3. Patsunov, V. (2011). *Stanislavsky v XXI veke.: Kul't? Mif? Ili real'nost'?* [Stanislavsky in the twenty-first century: Cult? Myth? Or reality?]. Kyiv: Makros.
4. Stanislavsky, K. (1954). *Sobranie sochinenii*. В 8 т. Т. 2. [Collection of works. In 8 vol. Vol. 2.]. Moscow: Iskusstvo.
5. Yudova-Romanova, K. (2017). *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru* [The technical means of designing the stage space]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts.

© Татаренко М. Г., 2018

© Кожухова Н. А., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.06.2018

УДК. 7.097

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153662>

Федоренко Вікторія Павлівна,
 Заслужений діяч мистецтв України,
 викладач кафедри тележурналістики
 та майстерності актора,
 Київський національний університет
 культури і мистецтв,
 вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-1205-3831>
victoriaf@ukr.net

КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ФЕНОМЕН ПІДСВІДОМОГО В МИСТЕЦТВІ

У статті висвітлюється специфіка ідей А. Бергсона щодо феномену підсвідомого в кіномистецтві, які тримаються на теорії сприйняття, концепції «кінематографічного механізму мислення» і є інструментом відтворення реальності. **Мета статті** – дослідити можливості сприйняття реальності засобами мистецтва та кіномистецтва. Виявити, що феномен підсвідомого в кіномистецтві є значущою проблемою візуального поля. **Методика** дослідження базується на методі теоретичного узагальнення, мистецтвознавчому, емпіричному та філософському аналізі. Наукова новизна полягає в поглибленому розумінні феномена кінематографічного мислення як підсвідомого в мистецтві, яке ґрунтується на ідеях А. Бергсона. **Висновки.** Визначається структурна спільність різних видів мистецтва, існування художнього тексту та художнього образу, свідомого і несвідомого, підсвідомого, художніх універсалій.

Ключові слова: кіномистецтво; кінематографічне мислення; час; простір; свідоме й несвідоме.

Федоренко Вікторія Павлівна, заслуженый деятель искусств Украины, преподаватель кафедры тележурналистики и актерского искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Кинематографическое мышление как феномен подсознательного в искусстве

В статье освещается специфика идей А. Бергсона относительно феномена подсознательного в киноискусстве, которые базируются на теории восприятия, концепции «кинематографического механизма мышления» и являются инструментом воспроизведения реальности. **Цель статьи** – исследовать возможности восприятия реальности средствами искусства и киноискусства. Обнаружить, что феномен подсознательного в киноискусстве является значимой проблемой визуального поля. **Методика исследования** базируется на методе теоретического обобщения, искусствоведческом, эмпирическом и философском анализе. Научная новизна заключается в углубленном понимании феномена кинематографического мышления как подсознательного в искусстве, которое основывается на идеях А. Бергсона. **Выводы.** Определяется структурная общность различных видов искусства, существование художественного текста и художественного образа, сознательного и бессознательного, подсознательного, художественных универсалий.

Ключевые слова: киноискусство; кинематографическое мышление; время; пространство; сознание; бессознательное.

Fedorenko Victoria, Honored Art Worker of Ukraine, Lecturer of the Television Journalism and Actor's Skill Department, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

Cinematographic thinking as a phenomenon of the subconscious perception in the art

The article deals with the specificity of A. Bergson's ideas about the phenomenon of the subconscious in cinema, based on the theory of perception, the concept of “cinematic mechanism of thinking”, and are the instrument of reality reproduction. **The purpose of the article** is to study the

possibilities of perceiving reality by means of art and cinema. The study looks into the phenomenon of the subconscious in cinema to be a significant visual field problem. **The methodology of the research** is based on the method of theoretical generalization, art criticism, empirical and philosophical analysis. **Scientific novelty** consists in an in-depth understanding of the phenomenon of cinematic thinking as a subconscious art perception, based on the ideas of A. Bergson. **Conclusions.** The structural community of different art types, the existence of artistic text and artistic image, the conscious and unconscious, the subconscious, and art universals are determined.

Key words: cinema art; cinematic thinking; time; space; conscious and unconscious.

Вступ. У філософії, психології та мистецтвознавстві ще в XIX – на поч. XX ст. вчені аналізували такі поняття як «образ», «знак», «символ», «сенса», «свідоме», «несвідоме», «підсвідоме». Але й сьогодні вони досі залишаються недосяжними для емпіричних наукових досліджень, бо сучасне кіномистецтво, «кінематографічний характер нашого пізнання» за А. Бергсоном є складною багатоплановою реальністю. «Несвідоме структуроване подібне мові», відзначає Жак Лакан (Коновалов, 2018, с. 161). Несвідоме – це мова Іншого, не привласненого «я» (Коновалов, 2018, с. 142).

Дослідження художньої творчості завдяки засобам мистецтва проводиться в різних галузях знання: філософії та психології, феноменології та соціології, герменевтиці і семіотиці, психо-фізіології та логіці тощо. У межах герменевтики досліджуються проблеми розуміння, світогляду, інтерпретації художнього тексту в соціокультурному аспекті філософи Х.-Г. Гадамер, П. Рікер. При цьому основне поняття «несвідоме» пов'язується з поняттям «сенса», що є інтуїтивно зрозумілим. «Сенса – сутність чого-небудь; зміст. Розумна підстава; рація. Мета, основне призначення чого-небудь» (Поцюрко, 2014, с. 124).

У структуралістських працях К. Леві-Строса, М. Фуко, Р. Барта, де було здійснено аналіз різних сфер культури і засад щодо розуміння їхньої єдності. Це дозволило виявити певні подібності у галузі художньої творчості та описати структурну спільність різних видів мистецтва, довести існування художніх універсалій. Представники феноменології М. Хайдеггер, Г. Шпет в межах філософії («принципу всіх принципів») досліджували процес трансляції інформації, образів, знання, здійснювали пошук сенсу в різних формах (Фрейд, 1995, 53–119). Наголошуючи, що свідоме та несвідоме, сенс та інші є суб'єктивними феноменами людини. Співвідношення між свідомістю і буттям, між загальним і приватним, трансцендентним та іманентним, ідеальним та чуттєвим, знаком та значенням, поняттям та ідеєю – все це різні складники філософії.

У межах психології розглядається процес здійснення «трансляції» за допомогою кінообразу від однієї людини до іншої. Процесі сприйняття певних образів, значення підсвідомого в життєдіяльності людини описано Д. Леонтьєвим., К. Юнгом, З. Фрейдом, Е. Фроммом, М. Ярошевським, А. Бодальовим, А. Бергсоном, Ж. Епштейном, С. Ейзенштейном, М. Роммом та ін.

Сутнісні питання розуміння художнього твору розглядалися в доробку М. Бахтіна, О. Потебні, Г. Гадамера, М. Хайдеггера; естетико-філософські аспекти сучасних досліджень цієї проблематики у працях А. Бичко, М. Бровка, П. Волкової, Л. Карасьова, С. Кримського, О. Лановенка, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Коновалова, С. Овчаренко, В. Панченко, О. Петрової поглиблюють уявлення щодо проблеми смислу художнього твору (Лакан, 1964; Дьяков, 2013). І зокрема творів кіномистецтва.

Мета статті – дослідити можливості сприйняття реальності засобами мистецтва та кіномистецтва. Виявити, що феномен підсвідомого в кіномистецтві є значущою проблемою візуального поля.

Виклад основного матеріалу. Звернення до сфери художньої творчості, до аналізу феноменів образу і підсвідомого в кіномистецтві дозволяє моделювати процеси співвідношення тексту (вербального) і візуального феномену, інтеграції кіно-мови і художнього тексту та художнього образу, свідомого і несвідомого, підсвідомого.

Погоджуємося з М. Поцюрко, що «свідомість – це вища форма психічної активності людини, що є сукупністю розумових, чуттєвих, емоційних і вольових процесів, які дозволяють людині не тільки пізнавати світ, а й перетворювати його відповідно до своїх суб'єктивних життєвих цілей» (Павло Ар'є, 2018, с. 165). Т. Нагель відзначає, що свідомість має надзвичайно складну структуру та «не підлягає науковому вивченню, тому що вона не об'єктивована» (Hottois, 1999, р. 37). Протилежністю до поняття свідомості є несвідоме.

Несвідоме – це поняття, яке має дуже широкий спектр тлумачення: від автоматичних дій людини, які не відбилися в її свідомості до розуміння його як особливої сфери психічної реальності, яка здебільшого визначає життя і вчинки людей. Несвідоме не може активно створювати дійсність, воно – результат свідомої зміни. Несвідоме своїм існуванням охоплює весь світ і все у світі, включаючи й саму людину. Несвідоме, на відміну від предметності свідомості, не має просторово-часових координат. Прикладом є феномени синхронічності, телепатії, передбачення тощо.

Поняття свідомого й несвідомого віддзеркалюють те, що в людині є людське і що в людині й у світі цьому людському протистоїть, чи у позитивному, чи у негативному сенсі.

I. Кант розглядав категорії простору і часу не як базові онтологічні характеристики буття, а як інтуїції свідомості.

Основні структурні рівні свідомості – несвідоме, підсвідоме, надсвідоме розкрито у філософії З. Фрейда. Д. Ліндорф відзначає, що у спільній праці психолога К. Юнга і фізика В. Паулі «The Interpretation of Nature and the Psyche» на початку ХХ ст. проводилася ідея спільності квантового світу і колективного несвідомого. Вчені обстоювали гіпотезу, що феномен синхронії, описаний К. Юнгом, має аналог в квантовій фізиці (Леруа, 2017; Lebowitz, 1993). Наприклад, методологія квантової фізики дозволяє описати нелокальність буття, його системну зв'язність тощо. Ця методологія актуальна для опису передачі інформації, бо інформація – це закодований стан певної ділянки простору і часу, який може бути відтвореним на іншій ділянці простору і часу без втрати значущих якостей. Для цього потрібно, щоб у місцях прийому та передачі була подібна структура, сумісна з переданим повідомленням. Спілкування між людьми можливо саме тому, що ми маємо багато спільного. Кіномистецтво, телебачення дозволяють здійснювати процес комунікації засобами не лінійності мислення, розширення просторових координат та свідомості.

Французький філософ, лауреат Нобелівської премії з літератури Анрі Бергсон визначає сутність «життя» – «тривалість», «творча еволюція» і «життєвий порив» та намагається осягнути час (Левченко, 2000, с. 83–97). Культура, за А. Бергсоном, обумовлена вільною творчістю особистості; свобода – початковий, справжній стан людини. Він доводив, що інтелект здатний створювати «абстрактні» і «загальні» поняття. Інтелект – це діяльність розуму. У зусиллі виражено рух інтелекту від одного рівня свідомості до іншого.

Відштовхуючись від всім відомого факту, що в моменти нетерпіння або очікування час «стягнеться», а в моменти поспіху – «летить», Бергсон ввів поняття «la durée» (Бергсон, 1992, с. 51–159). Е. Гуссерль писав про час свідомості як якості тривалості або «поділу» (Фрейд, 1989).

Феноменологічний час неподільний: в ньому немає окремих моментів і розривів, лише невинне розвиток, становлення, при якому минуле, сьогодення і майбутнє проникають одна в одну. Осягнути його можна, лише піднявшись над світом дискретних речей: «Дух, який має реальну тривалість, відтепер буде жити інтуїтивним життям ... Замість окремих моментів, розміщених у нескінченно подільному часу, він побачить безперервну плинність неподільного реального часу» (Бергсон, 2011). У понятті «la durée» відображена ідея «потокун»; термін «потік свідомості» («stream of consciousness») приблизно в цей же час запропонував В. Джеймс. Так плинність часу перетворилася в філософське поняття, що характеризує динамізм і безперервність внутрішнього життя – життя свідомості.

У праці «Матерія і пам'ять» А. Бергсон досліджував проблему рівнів свідомості і здатності «вловити» свідомість. Пам'ять постає інтегруючим моментом свідомості, що обумовлює єдність і самототожність людини (Бергсон, 2017, с. 107–128). А. Бергсон порівнює наше сприйняття з процесом проходження променя з одного середовища до

іншого. Для того, щоб усвідомити механізм сприйняття і виокремлення образів свідомістю треба аналізувати особливості інтелекту особистості. Інколи «сприйняття породжується під заломленням і виникає міраж» (Бергсон, 1999, с. 437).

Проблему прийому і передачі цілісних станів на рівні несвідомого описав А. Бергсон у праці «Творча еволюція», порівнюючи стани із тим, як оса наїзник безпомилковим уколом паралізує гусінь. Філософ припустив, що оса безпомилково знаходить ганглії гусені не в результаті навчання (формування навичок шляхом «проб і помилок»), а безпосередньо відчуває ганглії гусениці, засобами власної психіки. Такий механізм пізнання А. Бергсон назвав «творчою інтуїцією» і вважав, що він притаманний усім живим істотам, оскільки вони мають спільних предків. У сучасній психології поняття інтуїції має дещо інший сенс, пов'язане з виходом за межі стереотипного мислення» (Бергсон, 1999, с. 437).

А. Бергсон також присвячує главу розкриттю феномену «кінематографічного механізму мислення». Він дійшов висновку про те, що механізм пізнання має кінематографічну природу. А кінематографічний характер нашого пізнання речей залежить від калейдоскопічного характеру пристосування до них.

Калейдоскопічний характер сьогодення актуалізують ідеї постмодерністів, які відкидають поняття класичної філософії – розум, абсолют, істина, прогрес, протиріччя, дискусія тощо. Замість цих класичних категорій вони висувують поняття «деконструкція», «тіло», «сюжет», «дискурс». Постмодерністи Ж. Бодріяр, Ж. Ф. Ліотар, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Серра, Р. Рорті все перетворюють в «після»: постфілософія, постнаука, постмистецтво, постлітература, постісторія. Вони визначають характерні риси постмодернізму: перегляд історичного і культурного багатства і різноманіття людства, в якому постсучасна людина черпає сили і яке створює на свій розсуд. Відмова від ієрархічного характеру відмінностей: всі міфи, всі історії, всі культури, всі форми життя мають власну цінність, і тому немає ієрархії цінностей. Толерантність, скептицизм, критика будь-якої влади, оскільки вона має репресивний характер. Відмова від «важливих віх» обґрунтування Західної цивілізації. Толерантність, скептицизм і релятивізм тощо (Heidegger, 1954, p. 445–446).

Ж. Дельоз, ґрунтуючись на ідеях А. Бергсона відзначає наявність кінокамери як погляд всередину матерії. Це й є «сприйняття, яким воно буває у матерії, яким воно розгортається від крапки, де починається дія, до крапки, куди доходить протидія дія» (Дьяков, 2013, с. 85). І відзначає, що якщо взяти ряд засобів пересування (поїзд, автомобіль, літак тощо) і ряд засобів мистецтва (графіка, фотографія, кіно), то кінокамера є узагальненим еквівалентом засобів пересування, засобом, що дозволяє вловити миттєвість. Тому, кіно це система, яка відтворює рух у залежності від довільно взятих моментів, рівновіддалених миттєвостей, зібраних так, щоби мати враження безперервності (Дьяков, 2013, с. 85).

Всесвіт у загальній теорії відносності називають «блоковою», відзначаючи єдиність простіро-часу, в якому немає, власне, часу. Для різних спостерігачів різні події будуть сприйматися як ті, що відбуваються в різному тимчасовому порядку: те, що для одних сталося раніше, для інших пізніше (порядок подій незмінний тільки в межах одного світлового конуса). Ключовим є слово «сприйняття», так як в блоковому порядку Всесвіту всі події вже задані, вони є, і від цього залежить наше сприйняття. У цій моделі є ступінь порядку, але відсутня течія часу (як послідовності подій), немає тут і тривалості (ідея Больцмана) (Horowitz, 1996, p. 32–38).

Голографічний принцип, який із можливості дуального опису фізичних систем, по-новому пропонує поглянути на час: погляд на час як на проекцію описано Е. Віттенем (Nagel, 2004) та Х. Малдасеною (Husserl, 1928, p. 151–159).

Концепції мультіверса (і циклічних всесвітів) піднімають принципове питання про глобальний час – кожний всесвіт має власний час або такий час, що є загальним для всіх.

У кіномистецтві також можемо спостерігати блочність, голографічність, наявність мультіверса подання подій під певним кутом і від певного автора (кінооператора, ведучого, режисера тощо).

Ці феномени простежуємо в історії кінематографу в 1685 р., коли був винайдений чарівний ліхтар – камера обскура (подібно до театру тіней в Китаї та Японії). Чарівний ліхтар – це ящик зі збільшувальною трубою і світильником всередині (один із винарів Леонардо да Вінчі).

Формування кінематографа пов'язано з діяльністю в 1791 р. Фарадея та Макса Роджера. Вони намагались винайти апарат, щоб оживити рисунок. Створений прилад Фарадея мав назву фінаксітаскопом. До апарату додавався ряд послідовних картинок. Вчений Жозеф Плато займався розкладом руху на фази . Коли Фарадей одержав у руки ці праці, йому до завершення фінаксітоскопа залишалося зовсім небагато.

З 1839 р. феномен кіномистецтва пов'язаний із творчістю Луї Дегар та Жозе Ньєпса. Губернатор Каліфорнії Л. Стефард і фотограф Е. Мьюбрідж провели один експеримент. Леонард дуже любив коней і посперечався с Мьюбріджем на тему того, «відриває під час галопу кінь ноги чи ні». Вони придбали 60 фотокамер і розставили їх по обидва боки бігової доріжки. Навпроти них були встановлені будочки, в яких розташувалися контролюючі камери, люди. Між тими фотокамерами і будкою був натягнутий шнурок. Коли кінь переходив на галоп і опинявся на відрізьку, де були встановлені камери, він зачіпав ногою нитку, після чого камера спрацьовувала і виходило зображення однієї з фаз руху коня. Це була перша спроба розкласти рух на фази.

Кінематограф фіксує динаміку епохи, оперує часом як засобом виразності, здатний передати стрімку зміну подій, не порушуючи внутрішньої логіки. Але має недолік – відсутність зворотного зв'язку творця фільму і співтворців з аудиторією (Меднікова, 2002, с. 16). За природою кінематограф є синтетичним видом мистецтва. Він, як і театр, об'єднує літературу, живопис, режисуру, акторську гру і музичний супровід (Линдорф, 2013, с. 98).

Кінематограф – інтернаціональне мистецтво; технічні засоби забезпечують художню досконалість шедеврів кіномистецтва. Цей вид мистецтва має різноманітні засоби – монтаж, зміна точки зору, кадрування, оперування планами тощо.

Кіномистецтво сьогодні є загальнолюдським надбанням світової цивілізації. 28 грудня 1885 р. в салоні «Гран-кафе» на бульварі Капуцинів (Париж) відбувся перший публічний показ «Кінематографа братів Люмерів». З того часу французьке кіно ніколи не було в занепаді і є одним з найвідоміших у світі, поступаючись лише Голлівуду. На початку свого розвитку французьке кіно було переважно трюковим. Важливу роль для французького кіно відіграв Ж. Мельєс, залучивши до роботи в кіно видатних драматургів, акторів та композиторів. До Першої світової війни Франція випускала близько 90 % світової кінопродукції (Меднікова, 2002). Таким чином, виникнення кінематографу наприкінці ХІХ ст. стало визначною подією в історії світового мистецтва.

У грудні 1896 р. у Києві вперше засвітився проєкційний ліхтар сінематографа братів Люм'єр. Оголошення про це видовище, було розміщене в газеті «Киянин» від 13 (25) грудня 1896 р. Українці у 90-х рр. ХІХ ст. досягли значних результатів у кінематографічній справі. Історія розвитку кіно в Києві – це поява ілюзійних (перших стаціонарних «кінотеатрів»). Особливістю дореволюційного кіно був тісний зв'язок з театром, бо український кінематограф екранізував здебільшого відомі п'єси вітчизняних митців.

Україна пишається досягненнями вітчизняної Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка – кіностудія, розташована в Києві. Була створена як кінопідприємство, яке здатне забезпечити процес зйомок фільмів різної постановочної складності, різних жанрів від документальних хроніки до історичних картин. У 1925 р. Всеукраїнським фото-кіноуправлінням (ВУФКУ) було оголошено конкурс на проєкт кінофабрики. На кіностудію ім. Олександра Довженка у 30-х р. прийшли талановиті, вже досвідчені майстри екрану: режисери – О. Довженко, А. Кордюм, П. Долина, Л. Луков, І. Кавалерідзе, Фавст Лопатинський, І. Савченко.

Світ кіномистецтва створювали оператори – Д. Демущий, Ю. Єкельчик, М. Топчій, Й. Рона, І. Шеккер, О. Панкрат'єв та ін. Основою художніх українських кінотворів стала

творчість письменників М. Бажана, О. Корнійчука, Г. Брасюка, В. Охріменко. Це одразу позначилося як на кількості, так і на якості творів, на розмаїтті жанрів.

Порівняння кінотоворчості вітчизняної та зарубіжної є свідченням того, що митець опановує, перетворює і відображає життя в художніх образах. Розвиток кінематографа радянського періоду 20-х рр. ХХ ст. пов'язаний з іменами С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, О. Довженка. Становлення українського кіномистецтва пов'язують з фільмами О. Довженка «Звенигора», «Арсенал», «Земля».

У 20-30-х рр. ХХ ст. після того як до влади прийшли більшовики було здійснено повалення системи приватного кінопідприємництва. Радянська ідеологія та влада вимагали одночасних пошуків нових форм та методів творчості для формування радянського народу, поява жанру кіноагіток.

Поява фотографії, кіно та телефільмів, відео та медіа продукції та інших візуальних творів мистецтва розкривають характер і спрямованість руху загальноестетичних процесів та водночас демонструють вірогідний варіант тенденцій розвитку Всесвіту та культури в цілому. Відзначаємо, що художня творчість та художні образи є одним із засобів трансляції культури. Кіно завжди має на меті новий спосіб осягнення світу. Таке мистецтво є джерелом створення нових відчуттів, нового погляду на світ, умовою нового радянського досвіду. Тому вітчизняне кіномистецтво поступово набувало конструктивістських ознак: звернення до несвідомого, до архетипів, до ідей радянської та комуністичної життєбудови.

Змістовним та багатограним є феномен пострадянського кіно – це або гротескові пародії на відновлення радянських утопій, або кримінальні драми, жанр якої з часом набув популярності (Меднікова, 2002). Це ніби ідея «звернення до колективного несвідомого»: страху (перед пограбуванням, тортурами, вбивством) чи бажання (фантастичного збагачення, подорожі до екзотичних місць, інтерпретації чуттєвого кохання тощо). У 60-х рр. ХХ ст. визнання здобувають фільми «Камінний хрест», «Захар Беркут» (Л. Осики), «Сон» (В. Денисенка), «Білий птах з чорною ознакою» (Ю. Ілленка), «Вавилон ХХ» (І. Миколайчука).

Але паралельно розвивається й інша кіностилістика, пошук нових форм та персонажів. Так, найбільш поширеними персонажами наприкінці ХХ ст. стають: кілер, банкір, міліціонер тощо. Спостерігаємо велике різноманіття жанрів від кінохронік до гангстерських, дитячих фільмів та телесеріалів. Прикладом телесеріалу є «Роксолана» (режисер Б. Небієрідзе), «Острів любові», режисер (О. Бійма).

У кіно наприкінці ХХ ст. – поч. ХХІ ст. відбувається формування історичної драми, яка кількісно переважає впродовж останніх років (Лозовий, 1999). Ці фільми, відзняті за традиційними канонами, але їх наповнено домислами та концепціями сучасних вітчизняних та європейських істориків. Прикладом є творчість О. Янчука фільми: «Голод -33», «Атентат – Осіннє вбивство у Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня».

Висновки. Кіномистецтво візуально відтворює світ і людину у всіх її проявах. Відтак, свідоме та несвідоме, сенс та інші категорії є суб'єктивними феноменами людини. Отже, феномен підсвідомого в кіномистецтві ґрунтується на теорії сприйняття, концепції «кінематографічного механізму мислення» і є інструментом відтворення реальності. Засобами екранного дійства людина поринає в «життєву реальність», яка є видом буття. Взаємини «людина – екран» є динамічним процесом і спирається на основу кінематографічного мислення.

Список використаних джерел

1. Бергсон А. Восприятие изменения. Философия творчества. *Ежегодник*. Москва, 2017. С.107–128.
2. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. *Собр. соч.* В. 4 т. Т. 1. Москва, 1992. 51–159.
3. Бергсон А. *Творческая эволюция. Материя и память* : пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.

4. Бергсон А. Философская интуиция : доклад на философском конгрессе в Болонье 10 апреля 1911 г. / пер. И. И. Блаубер. *Путь*. 2011. № 4. С.144–157.
5. Дьяков А. В. Жиль Делёз. *Философия различия*. Москва : Белый город, 2013. 503 с.
6. Коновалов О. Є. *Артхаусний кінематограф як соціокультурний феномен* : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.01 / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2018. 207.
7. Лакан Ж. *Семинары*. Кн.11. : *Четыре основные понятия психоанализа* / пер. с фр. А. Черноглазова. Москва : Гнозис: Логос, 1964. 303 с.
8. Левченко Н. О. *Трансформація образності в мистецтві ХХ ст.* : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2000. 17 с.
9. Леруа Э. О некоторых основных чертах философии Бергсона. *Философские науки*. 2017. № 9. 83–97.
10. Линдорф Д. *Юнг и Паули: встреча двух великих умов*. Москва: Касталия, 2013. 282 с.
11. Меднікова Г. С. *Українська і зарубіжна культура ХХ століття*. Ukrainian and foreign culture of the 20-th century. Київ : Знання, 2002. 214 с.
12. *Основи художньої культури* / За ред. В. О. Лозового. Харків : Основа. 1999. 320 с.
13. Павло Ар'є, драматург: нам треба вибрати, у якому світі жити URL: <https://www.5.ua/interview/pavlo-arie-dramaturh-nam-treba-vybraty-u-iakomu-sviti-zhyty-rosiiskomu-de-panuie-kontrol-i-konservatsiia-dumky-chy-u-ievropeiskomu-sviti-svobody-103079.html?pagespeed> (дата звернення: 30.11.2018).
14. Поцюрко М. *Філософія*. Львів : Сполом, 2014. 277 с.
15. Фрейд З. *Введение в психоанализ* / Пер. с нем. Г. В. Барышниковой. Москва: Наука, 1989, 480 с.
16. Фрейд З. *Введение в психоанализ* / Пер с нем. Г. В. Барышниковой. Москва: Наука, 1995. 455 с.
17. Husserl E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hrsg. M. Heidegger. Tübingen, 1928.
18. Heidegger M. *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*. Bern: Francke, 1947. pp. 53–119.
19. Horowitz G.T., Maldacena J., Strominger Anonextremal Black Hole Microstates and U-Duality. *Physical Letters B*. 1996. Vol. 383. Issue 2. pp.151–159.
20. Hottois G. *De la Renaissance à la Postmodernité*. Paris; Bruxelles, 1999. No. 8., pp. 445–446.
21. Lebowitz J. L. Boltzmann's Entropy and Time's Arrow. *Physics Today*, 1993. 46 (9), pp. 32–38.
22. Nagel T. "What is like to be a bat?" in *Philosophy of Mind: A Guide and Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 32–41.
23. Pauli, Wolfgang, Jung, Carl Gustav. *The Interpretation of Nature and the Psyche* Pantheon Books, New York, 1995.
24. Witten E. Anti de Sitter space and holography *Advances in Theoretical and Mathematical Physics*. 1998. Vol. 2. pp. 253–291.

References

1. Bergson A. (2017). *Vospriyatie izmeneniya* [Perception of change]. *Filosofiya tvorchestva: Ezhegodnik*. Moscow, pp.107–128.
2. Bergson, A. (1992). *Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniya* [Experience about the immediate data of consciousness]. *Sobranie sochinenii* V. 4 t. T. 1., pp. 51–59.
3. Bergson. A. (1999). *Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'* [Creative Evolution. Matter and memory]. Minsk: Kharvest.
4. Bergson, A. (2011). *Filosofskaya intuitsiya: doklad na filosofskom kongresse v Bolon'e 10 aprelya 1911 g.* [Philosophical Intuition: Report at the Philosophical Congress in Bologna on April 10, 1911]. *Put'*, no.4, pp.144–157.
5. D'yakov, A.V. (2013). *Zhil' Delez Filosofiya razlichiya* [Gilles Deleuze. The philosophy of difference]. Москва : Belyi gorod.
6. Freid, Z. (1989). *Vvedenie v psikhoanaliz* [Introduction to psychoanalysis]. Moscow: Nauka.

7. Freid, Z. (1995). *Vvedenie v psikhoanaliz* [Introduction to psychoanalysis]. Moscow: Nauka.
8. Husserl, E. (1928). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hrsg. M. Heidegger. Tübingen.
9. Horowitz G.T., Maldacena J., (1996). Strominger Anonextremal Black Hole Microstates and U-Duality. *Physical Letters B*. Vol. 383. Issue 2. pp.151–159.
10. Heidegger, (1954). M. *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*. Bern: Francke.
11. Hottois, G. (1999). *De la Renaissance à la Postmodernité*. Paris; Bruxelles, No. 8, pp. 445–446.
12. Konovalov, O.Ye. (2018). *Artkhausnyi kinematohraf yak sotsiokulturnyi fenomen* [Art cinema as a sociocultural phenomenon]. D.Ed. Kharkiv State University of Arts named after V.N. Karazin.
13. Lakan, Zh. (1964). *Seminary*. Kn. 11. : *Chetyre osnovnye ponyatiya psikhoanaliza* [Seminars Book 11. : Four basic concepts of psychoanalysis]. Moscow: Gnozis: Logos.
14. Lebowitz, J.L. (1993). Boltzmann's Entropy and Time's Arrow. *Physics Today*,. 46 (9), pp. 32–38.
15. Levchenko, N. (2000). O. *Transformatsiya obraznosti v mistetstvi XX st.: avtoreferat dysertatsii* [Transformation of imagery in the art of the twentieth century: the dissertation's abstract]. D.Ed Institutes of Philosophy G.S. Skovoroda, National Academy of Sciences of Ukraine.
16. Lerua, E. (2017). O nekotorykh osnovnykh chertakh filosofii Bergsona [On some basic features of Bergson's philosophy], *Filosofskie nauki*, no. 9, pp. 83–97.
17. Lindorf, (2013). D. *Yung i Pauli: vstrecha dvukh velikikh umov* [Jung and Pauli: the meeting of two great minds]. Moscow: Kastalia.
18. Lozovyi, O.V. *Osnovy khudozhnoi kultury* [Fundamentals of artistic culture]. Kharkiv : Osnova.
19. Miednikova, H.S. (2002). *Ukrainska i zarubizhna kultura XX stolittia* [Ukrainian and foreign culture of the 20-th century]. Kyiv : Znannia.
20. Nagel, T. (2004). "What is like to be a bat?" in *Philosophy of Mind: A Guide and Anthology*. Oxford: Oxford University Press, pp.32–41.
21. Pavlo Arie, dramaturh: nam treba vybraty, u yakomu sviti zhyty [Pavel Arieu, playwright: we have to choose in which world to live] Available at: <<https://www.5.ua/interview/pavlo-arie-dramaturh-nam-treba-vybraty-u-iakomu-sviti-zhyty-rosiiskomu-de-panuie-kontrol-i-konservatsiia-dumky-chy-u-ievropeiskomu-sviti-svobody-103079.html?pagespeed>> [Accessed 30.11.2018].
22. Pauli, Wolfgang, Jung, Carl Gustav (1955). *The Interpretation of Nature and the Psyche*, Pantheon Books, New York.
23. Potsiurko, M. *Filosofia* [Philosophy]. Lviv : Spolom
24. Witten, E.(1998). Anti de Sitter space and holography. *Advances in Theoretical and Mathematical Physics*. Vol. 2. pp. 253–291.

© Федоренко В. П., 2018

Стаття надійшла до редакції: 12.06.2018

УДК 791.633:534.86:[791+654.197] (477)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153664>*Хренов Денис Олександрович**аспірант,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,**<https://orcid.org/0000-0002-9516-9014>**den@bakerst.com.ua*

РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСУРИ В СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КІНО ТА ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

Мета дослідження – з'ясувати роль звукорежисури на становлення й розвиток кіно- та телемистецтва в Україні, виявити основні етапи розвитку звукорежисури. **Методологією дослідження** є органічна сукупність базових принципів дослідження, а також **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** розвідки полягає в тому, що вперше детально проаналізовано основні принципи звукорежисури, які застосовувалися в українському кіно. **Висновки.** З'ясовано, що звукорежисура мала величезний вплив на українське кіномистецтво, оскільки принцип монотематизму, який почали використовувати із розвитком технічних можливостей відтворення звуку, і сьогодні є актуальним і затребуваним для створення вітчизняних фільмів.

Ключові слова: сучасний театр; незалежний театральний проєкт; незалежний театр; антреприза; театр-студія, продюсер; антрепренер; режисер; театральний бренд; театральна концепція.

Хренов Денис Олександрович, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Роль звукорежисури в становленні і розвитку українського кіно і телеіскусства

Цель исследования – проаналізувати вплив звукорежисури на становлення і розвиток кіно- і телеіскусства в Україні, виявити основні етапи розвитку звукорежисури. **Методологією дослідження** складає органічна сукупність базових принципів дослідження, а також для досягнення цілі дослідження використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті заключається в тому, що вперше детально проаналізовані основні принципи звукорежисури, які застосовувалися в українському кіно. **Висновки.** Виявлено, що звукорежисура мала величезний вплив на українське кіномистецтво, оскільки принцип монотематизму, який почали використовувати з розвитком технічних можливостей відтворення звуку, і сьогодні є актуальним і востребованим для створення вітчизняних фільмів.

Ключевые слова: українське кіно; звукорежисура; звукорежисер; розвиток кінематографу.

Khrenov Denys, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

The role of sound engineering in the formation and development of Ukrainian cinematographic and television art

The purpose of the article is to analyze the influence of sound engineering on the formation and development of cinematographic and television art in Ukraine; to identify the main stages of the development of sound engineering. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research, as well as the following methods of scientific knowledge:

problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to provide detailed analysis of the basic principles of sound engineering which were used in Ukrainian cinematography. **Conclusions.** It was found out that sound engineering had a tremendous influence on Ukrainian cinematography, since the principle of monothematism, which began to be used with the development of technical capabilities of sound reproduction, is today relevant and required for the creation of domestic films.

Key words: contemporary theatre; independent theatrical project; independent theatre; non-repertory theatre; theatre-studio; producer; entrepreneur; director; theatre brand; theatre concept.

Вступ. Революційні перетворення ХХ ст. в галузі інформаційно-комунікаційних технологій спричинили появу нових аудіовізуальних технічних пристроїв у галузі засобів масової комунікації, серед яких телебачення та кіномистецтво посідають провідні позиції. Так, сьогодні індустрія звукозапису є однією із найбільш прибуткових та найбільш поширених за географією діяльності галузей, які займаються виробництвом розважальних послуг. Активне використання новітніх цифрових комунікаційних технологій має величезний вплив на всю культурну сферу, зокрема й на кіно- та телемистецтво. Саме тому необхідно з'ясувати ту роль, яку виконує звукорежисур в розвитку української кіно- та телеіндустрії. Актуальність даного дослідження визначається практичною відсутністю досліджень з даної тематики, невеликою кількістю літератури, присвяченої історичному розвитку звукорежисури в українському кіно- та телемистецтві, та необхідністю аналізу впливу звукорежисури на становлення й розвиток кіно- та телеіндустрії.

Стан дослідження проблеми. Науковий аналіз проблем розвитку звукорежисури відображується в роботах багатьох науковців, а саме: І. Алдошиної, І. Біленького, С. Верейкіна, В. Дьяченка, Н. Н. Єфімової, С. М. Ейзенштейна, П. В. Ігнатова, А. Д. Бунькова та С. М. Мещерякова, які є фундаментальною базою для нашого дослідження.

Для нашого дослідження дуже важливою є робота видатного радянського режисера, теоретика мистецтв С. М. Ейзенштейна «Вертикальний монтаж», де окреслено власні спостереження та висновки режисера, які він отримав з практичного досвіду. Дослідник увів поняття вертикального монтажу, який є гармонійним поєднанням звуку та відеоряду в кіно (Эйзенштейн, 2018).

Серед робіт ХХІ ст. важливим доробком у сфері звукорежисури є дисертаційне дослідження Н. Н. Єфімової, присвячене аналізу звукового ефірного простору телерадіомовлення, висвітлює основні завдання та специфіку діяльності звукорежисера на радіо та телебаченні. У роботі також проаналізовано основні типи звукових ефектів та прийоми організації музичних фонограм, що застосовується в ефірному просторі телерадіомовлення (Ефимова, 2005).

Вагомий внесок у дослідження звукорежисури також зробив П. В. Ігнатов, його дисертація була присвячена еволюції засобів художньої виразності в професії звукорежисера. На думку науковця, поява звукового кіно та його становлення сприяли розвитку основних естетичних концепцій звукорежисури, а вирішення художніх проблем звукового кінематографа дозволили визначити основні засоби її художньої виразності (Игнатов, 2006, с. 12). У роботі П. В. Ігнатова також детально описані різні засоби художньої виразності, їх ознаки, формування та становлення відповідно до періодів їх історичного розвитку (Игнатов, 2006).

Монографія А. Д. Бунькова та С. Н. Мещерякова «Студійний звукозапис і основи звукорежисури» присвячена особливостям роботи звукорежисера, даючи детальний опис різноманітних технологічних процесів, що застосовуються в його професійній діяльності. Автори роботи розглядають звуковий образ як основний об'єкт звукорежисури та детально описують основні способи його втілення (Бунькова та Мещеряков, 2014).

У процесі дослідження автор спирався на останні публікації вітчизняних науковців: статтю О. А. Овсянникової-Трель, яка описує теоретичні аспекти кіномузики як сучасного

культурного феномену (Овсяннікова-Трель, 2015), та статтю В. В. Дьяченка, що висвітлює виникнення та розвиток мистецьких технологій у звукорежисурі (Дьяченко, 2012).

Постановка проблеми. Кінематограф, який виник наприкінці XIX ст., деякий час існував лише у вигляді «німого кіно». Із розвитком технологій відтворення та запису звуку з'явилися фільми із синхронізацією звуків (голосів акторів, шумів та музики) та зображення, які здійснили революцію в кінематографі. Поява нових технічних можливостей в галузі запису звуку сприяла виникненню нової творчої професії звукорежисера, основні завдання якого полягали в поєднанні звуків із відеозаписом та створенні звукового образу. З покращенням технологій звукозапису та появою нових засобів відтворення звуків роль звукорежисури дедалі зростала і зрештою вона почала здійснювати вплив на розвиток кіномистецтва загалом.

Мета дослідження. Незважаючи на те, що звукорежисура як вид мистецької діяльності існує вже близько 100 років, цілісної картини виникнення, становлення й розвитку звукорежисури як професії в Україні нема. Це вплинуло на вибір нашого дослідження.

Метою статті є виявлення впливу звукорежисури на основі її історичного розвитку на становлення та розвиток кіно- та телемистецтва в Україні. Для досягнення цієї мети були поставлені наступні завдання: вивчення основних етапів розвитку звукорежисури, аналіз звукових форматів українського кіно в залежності від етапу розвитку звукорежисури та їх вплив на майбутній розвиток кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. Багатогранність і багатозначність кінообразу досягається за рахунок поєднання кількох функцій в єдине ціле, наприклад, за допомогою вдалого поєднання звуку і зображення в одному кадрі. Цей основоположний принцип розкрив С. Ейзенштейн у своїй теорії «вертикального монтажу», згідно з якою дослідник порівнює поєднання звуку й зображення в кіно із оркестровою партитурою, де кожна партія має свою нотну лінійку, що розвивається поступально по горизонталі, і де не менш важливим і вирішальним фактором є «вертикаль»: гармонійний («акордний!») взаємозв'язок елементів музичного твору. Так, завдяки поступальному (по «горизонталі» рухові «вертикалі», здійснюється складне, гармонійне звучання оркестру в цілому. Ейзенштейн вважав, що для звукозорового сприйняття кіно необхідно до музичної партитури додати ще один рядок, який складається із зорових кадрів, які поступово переходять з одного в інший і відповідають руху музики чи будь-яких звуків (Ейзенштейн, 2018).

На думку Т. Корганова та І. Фролова, використання звуків у кадрі та за кадром повинні бути вмотивовані сюжетом та є основним принципом творення кінообразності. Саме об'єднання звуків та відеозапису і є основним завданням звукорежисури в кіно, яка є невід'ємною складовою загальної режисури і тому, насамперед, нею займається сам режисер-постановник. Сьогодні питання звукорежисури в кіно певним чином пов'язані з звукотехнікою, що визначило появу нового творчого працівника – звукорежисера (Бунькова, 2014, с. 9). Проте, так було не завжди, оскільки, як відомо, звукове кіно з'явилося не одразу. Розглянемо основні етапи розвитку звуку в кіно та становлення звукового кіно в світі та в Україні.

Звукозапис з'явився раніше кінематографа, і спроби синхронізувати зображення та звук відбувалися одночасно із винаходом кіно. Вважають, що кінематограф незалежно один від одного винайшли брати Люм'єри та Т. Едісон. Перший у світі знімальний апарат, який назвали кінетографом, сконструював за кресленнями Т. Едісона його асистент В. Діксон у 1888 р., застосував його у 1889 р., а запатентував у 1891 р. Приблизно у той самий час, а саме: в 1889 р. В. Діксон з'єднав його з фонографом, створеним Едісоном у 1877 р. Таким чином, винахідник отримав кінетофонограф, тобто звуковий знімальний апарат, за допомогою якого він відзняв перший в історії звуковий фільм. На півці сам Діксон піднімає капелюха, кланяється і, хоч і з нечіткою дикцією, однак абсолютно зрозуміло промовляє: «Здрастуйте, містере Едісон. Я радий вас бачити. Сподіваюся ви задоволені цим кінетофонографом» (Беленький, 2008, с. 12).

Однак варто зазначити, що аж до початку XX ст. сам Т. Едісон, який вважав фонограф своїм головним винаходом, і ставився до кінетографа та кінетоскопу набагато

прохолодніше – не припиняв спроб синхронізувати кінетоскоп з фонографом, і, зазнавши невдачі, практично втратив інтерес до свого менш улюбленого винаходу.

У ранньому періоді кінематографа, коли власні можливості нового винаходу були досить обмеженими, створити звукове кіно намагалися у багатьох країнах, але цьому перешкоджали дві основні проблеми: труднощі синхронізації зображення і звуку та недостатня гучність звуку. Перша проблема була в кінцевому рахунку вирішена шляхом запису звуку та зображення на одному і тому ж носії, а другу проблему вдалося вирішити лише після винаходу підсилювача електричних коливань звукового діапазону, яке відбулося тільки в середині 1910-х рр., коли кіномовлення мало достатній розвиток, щоб відсутність звуку перестала сприйматися як недолік, і інтерес до звукового кіно зменшився. Тим паче, що більшість фільмів, відзнятих до епохи звукового кіно, зовсім не були німими. Уже найперші кіносеанси супроводжувалися коментарями спеціальних лекторів, що пояснювали аудиторії значення того, що відбувалося на екрані. У багатьох країнах ця практика зберігалася ще довгий час.

Одночасно з мовним з'явився також музичний супровід кіно. Спочатку для цього використовувалися імпровізації на піаніно, потім – спеціально підібрані твори з сучасного популярного репертуару, пізніше – музика, яка була спеціально написана для даного фільму. У великих кінозалах сеанси відбувалися у супроводі великих оркестрів, хору, оперних співаків. Невеликі кінотеатри задовольнялися невеликими музичними колективами. Головним завданням було вивчити достатню кількість популярних мелодій і музичних тем, щоб мати можливість проілюструвати будь-який епізод картини. Згодом велику популярність отримали механічні піаніно і органи, які можна було запрограмувати перед сеансом. Найчастіше музика супроводжувалася і шумовими ефектами. У найбільшому кінотеатрі того часу, паризькому Gaumont Hippodrome, була встановлена спеціальна машина для відтворення шуму (Верейкин, 2018).

Зважаючи на таку ситуацію, патент на систему звукового кінематографа, яка згодом вплинула на звукову революцію у кіно та була загальноприйнятою, який отримали ще в 1919 р., проте аж до середини 1920-х рр. кінокомпанії, бажаючи уникнути значного подорожчання виробництва й прокату фільмів і втрати іншомовних ринків, які не звертали ніякої уваги на можливість «німого кіно» заговорити. Тому перехід до звукового кіно був зумовлений виключно зовнішніми причинами. Так, фірма «Уорнербразерс», яка у 1925 р. перебувала на межі банкрутства, спробувала виправити ситуацію, зважившись на ризикований проект – зняти звукове кіно. Так, 6 жовтня 1927 р. вийшов фільм «Співак джазу», який мав справжній фурор, овації глядачів і був першим в історії звуковим фільмом, започаткувавши епоху звукового кіно, яке мало більші комерційні переваги та означало кінець епохи німого кіно. Після такого успіху приклад «Уорнер бразерс» почали наслідувати й інші компанії, і зрештою кінематограф повністю перейшов на звук (Беленький, 2008, с. 14). В Україні перший звуковий фільм з'явився у 1930 р. – документальна стрічка Д. Вертова «Симфонія Донбасу», а вже через рік вийшов художній фільм із голосами акторів О. Соловійова «Фронт».

Незважаючи на те, що поява звуку в кіно відкрила нові можливості, водночас вона дещо обмежила старі. Так, перехід до звуку призвів до втрати більшості досягнень кінематографа 1920-х рр., насамперед монтажних, але в дійсності, хоча середня тривалість кадру в ранньому звуковому кіно виросла майже в два рази, вона зафіксувалася на позначці 9–12 секунд, яка протрималася практично без змін до середини 1980-х рр., тому мова не йде про серйозну втрату монтажних можливостей. Навпаки, збільшення середньої тривалості плану сприяло підвищенню інтересу до руху камери, що не надто активно застосовувалося у німому кіно, в результаті чого розробка пов'язаних з рухом камери оповідних прийомів відбулася в 1930-ті.

З появою звуку кінематограф зосередився, насамперед, на вивченні різноманітних варіантів поєднання зображення й звуку та всіх трьох його видів: діалогу, шумів і музики. Для цього використовували спеціальний монтувальний станок (рис.1).



Рисунок 1. Монтувальний станок
Figure 1. Mounting machine

З розвитком технологій відтворення та запису звуку з'явилася нова творча професія звукорежисера, а звукорежисура почала відігравати важливу роль у створенні кіно. Звукорежисер може і не бути професійним музикантом, але він повинен володіти музичною культурою, гострим слухом, почуттям ритму, добре орієнтуватися в музичній літературі, знати й розуміти особливості творчості того чи іншого композитора, диригента, музиканта, вокаліста. Якщо робота режисера і музиканта над музичним оформленням давно вже має усталені традиції, то професія звукорежисера ще знаходиться на етапі свого становлення, а тому коло творчих питань, якими він повинен займатися ще чітко не визначене. Однак із впевненістю можна сказати, що основними його завданнями є: організація музичного, шумового і звукотехнічного оформлення відеоряду на основі творчого задуму режисера і композитора; запис шумів, мови і музики; музичний супровід фільму за допомогою різних технічних можливостей (Бунькова, 2014, с. 9).

Реалізація творчих задумів режисури і музичної частини вимагає від звукорежисера не тільки знання технічних особливостей звукотехніки, але і певної творчої підготовки. Звукорежисер повинен досконало володіти всіма технічними засобами, які використовуються для звукового оформлення фільму. Чим більш кваліфікованим є звукорежисер як технік, тим успішніше він може за допомогою технічних засобів вирішувати творчі завдання. Інакше кажучи, звукорежисер повинен об'єднувати в собі творчого працівника та техніка, повинен добре орієнтуватися в драматургії та режисурі, в акторському мистецтві, тонко відчувати взаємозв'язок відеоряду і звукового супроводу.

Уся робота звукорежисера полягає у створенні звукового образу. Саме звуковий образ, на думку І. Алдошиної, а не фонограма, є виключно продуктом праці звукорежисера, оскільки фонограма – це плід колективної роботи композитора, виконавця, музичного редактора, звукорежисера, інженера запису і ще безлічі різних фахівців (Алдошина, 2006, с. 4).

Основні етапи розвитку звукорежисури тісно пов'язані з розвитком нових технологій та способами формування звукового простору. Так, історію звукорежисури в кіно в залежності від технології звукозапису можна умовно поділити на наступні етапи:

- механіко-акустичний (1877–1930 рр.): використання первинного звукового простору, наприклад, як «живий» супровід музикантами німого кіно, та народження вторинного звукового простору за рахунок перших технологій звукозапису, за допомогою яких усі звуки кіно (мова, шуми, музика) записувалися за допомогою лише механічної енергії, як, наприклад, у перших звукових фільмах;

- електронний (1930–1945 рр.): з появою технологій електронного звукозапису відбувається додавання до вторинного звукового простору інших звуків (голосів та шумів), внаслідок чого можна відокремити його від первинного звукового простору, який

здійснюється за рахунок звучання первинних джерел звуку (оркестру, голосу диктора тощо). У цей же період з'являються перші прилади для обробки звуку;

- магнітний (1945–1978 рр.): поява та розвиток магнітного звукозапису та грамзапису, які, насамперед, сприяли появі технологій покращення звучання, а також виникненню нових засобів виразності та тембральних характеристик. Даний період відзначається експериментальною діяльністю звукорежисерів із багатоплановістю та накладанням різних звуків на звуковий простір фонограми музики. У цей же період з'явилися нові засоби редагування записаного звуку, що дозволило звукорежисерам займатися монтажем музики;

- цифровий (1978 р. – наш час): поява та розвиток цифрового звукозапису, який сприяв створенню нових засобів художньої виразності. У цей період почали використовуватися спеціальні прилади обробки звуку, за допомогою яких можна імітувати певні звуки та спецефекти (Дьяченко, 2012, с. 193–195).

Звук у кіно відіграє досить важливу роль. За допомогою звуку створюється емоційно-смысловий простір у часі сприйняття та умови для співпереживання, участі глядача в процесі перегляду фільму. Вдале поєднання музики, звуків та голосів має величезний вплив на емоційне сприйняття фільму глядачем. Трапляються навіть випадки, коли за допомогою вдало підбраної музики чи шумів, що покликані відтворити необхідну атмосферу, вдається передати те, що не можна відобразити візуально. Із появою нових технологій відтворення звуку та розвитком звукорежисури її роль у кіно та телемистецтві зростала. Розглянемо еволюцію звукорежисури на прикладі українського кіно та її вплив на становлення та розвиток українського кіно та телемистецтва.

У фільмах 1930-х рр., коли звукорежисура ще тільки почала зароджуватися в українському звуковому кіно використовувався принцип симфонічного розвитку, який полягав у тому, що у кадрі практично постійно звучала музика у виконанні симфонічного оркестру, так, наприклад, як у фільмах О. Довженка «Щорс» (1939 р.), І. Савченка «Богдан Хмельницький» (1941 р.), М. Донського «Райдуга» (1944 р.).

Згодом після появи нових технологій звукозапису звукорежисура українського кіно почала ускладнюватися. У фільмах 1970-х рр. на звуки почали накладатися голоси і навпаки. Музична драматургія кіно у звукорежисурі вийшла на перший план. У цей період широко використовувався принцип монотематизму, згідно з яким певному герою відповідала окрема музична тема, варіації якої могли свідчити про певні переживання та почуття героя. Звісно, у кіно цього часу звучить і інша музика, однак окрема музична тема є характеристикою певного героя. Так, наприклад, у фільмі Б. Івченка «Пропала грамота» використовується основна музична тема козацького маршу, яка може дещо змінюватися в залежності від настрою козаків. При цьому відбувається синхронізація звуку та зображення: мелодія пришвидшується, коли козаки їдуть верхи, сповільнюється, коли вони перебувають у роздумах тощо. У вищезазначеному фільмі також широко використовуються художні засоби виразності, які використовуються задля створення певної атмосфери. Так, наприклад, «зла сила» у фільмі має свою палітру звуків, до яких належить лейтмотив дзижчання мухи, звуки, що мають акустичне забарвлення порожнечі: звуки, характерні для порожнього приміщення, голоси та звуки з відлунням, повторюваність одних і тих самих речень.

Окремої уваги заслуговує звукорежисура фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964 р.), звукове наповнення якого є досить щільним, беручи до уваги той факт, що мовний компонент звукорежисури є досить невеликим. Так, у фільмі, окрім авторської музики М. Скорика, широко використане традиційне музичне мистецтво гуцулів. Звуки народних інструментів (трембіти, дрімби, флюяри), обрядів та звичаїв (співанки, дзвони, стуки), зміна змістовного навантаження звуку в процесі звучання (звуки церковних дзвонів: до свята і до похорону, звук сокири: як звичайна робота і як збивання труни) мають свій глибинний зміст у кожному епізоді, що створює надзвичайну образність фільму. А головне, що увесь фільм має чітку ритмічну побудову, яка відображається у відокремленні сфери життя та кохання, яка відтворюється за допомогою танцювально-ритмічних співанок, від

самотності та спустошеності, яка зображується за допомогою пауз, раптовим перериванням музики, фрагментарністю оповіді.

Кінофільм «Поводир», режисер Олесь Санін 2013 р, вірізняється масштабністю різноманітних засобів і прийомів звукового наповнення та оформлення. Цей фільм охоплює події 1932–1933 рр. на території УССР, які висвітлюються крізь призму світогляду американського хлопчика Пітера Шемрука (Антон Святослав Грін). Втративши батька, він вимушений самотужки боротися за своє життя. Йому допомагає сліпий кобзар Іван Кочерга (Станіслав Боклан), який врятував хлопця ціною свого життя.

Головне гасло фільму – «Заплющ очі – дивись серцем». Тому звукова палітра цього фільму надзвичайно насичена. Композитор фільму Алла Загайкевич. У цьому році вона отримала статуетки Національної кінопремії «Золота дзига» в номінації «Найкращий композитор» за музику до мистецького документального фільму «Жива ватра» Остапа Костюка. Незважаючи на те, що в кінофільмі «Поводир» була чітка жанрова визначеність, певні ознаки референтності, саме використання авангардної музики надало можливість динамічно відтворювати звукові образи і характеристики героїв.

У фільмі використано великий пласт народної музики. Задіяні народні співаки та виконавці на народних інструментах: чоловічий склад ансамблю «Древо», гурт «Гуляйгород», старосвітська бандура та спів (Юліан Китастих, Микола Будник), старосвітська бандура та ліра (Сергій Захарець), ліра (Михайло Хай), кобза та спів (Тарас Компаніченко), скрипка (Сергій Охрімчук). Поряд з народною прозвучала акустична музика у виконанні національного заслуженого оркестру України (диригент Володимир Сіренко), струнного квартету «Колегіум», Гурту «Джазбенд» (диригент М. Менабде), київського біг-бенду «Bigjumpband» (кер. Денис Єфіменко).

Прозвучали музичні твори: джазовий стандарт «YouremyThrill», автор тексту та музики GorneyJ/ClareS, аранжування Алла Загайкевич у виконанні Джамали, «Milenbergjois» композитор JayGorney, аранжування Сергія Сидоренка, псалм «Ой коли б я свій кінець віка знав» у виконанні Юліана Китастого, псалм «Гей на горі, на могилі» у виконанні Миколи Будника, козацька пісня «Віє вітер, віє буйний» у виконанні чоловічого складу ансамблю «Древо» та Тараса Компаніченка. Використані українські народні пісні з архівів: мистецької агенції «Арт-велес», наукової лабораторії фольклору національної музичної академії ім. П. І. Чайковського.

Загалом у цьому фільмі всі засоби – і народна музика, і електронна музика, і акустичний квартет, який написаний сучасною академічною мовою – гармонійно взаємодіють. Це залежить і від роботи команди звукорежисерів: режисера звукозапису на майданчику (Євген Петрус), бумоператора (Володимир Яворський). Постпродакшн здійснювали звукорежисери зведення (Є. Петрус, Боб Шевяков), звукорежисер синхронних шумів, зведення музики (Є. Петрус). Запис звуку відбувався на студії «Аркадія» звукорежисер Аркадій Віхарев, студії звукозапису Національної радіокомпанії України звукорежисер Андрій Мокрицький. Підготовка фонограм для зведення в DolbyDigital виконувало товариство «ЛеДобен». Звукорежисер перезапису Боб Шевяков.

Кінофільм «Поводир» ще й цікавий тим, що ця стрічка була оздоблена тифлокоментуванням. Тифлокоментування (ТКН) – це лаконічний опис предмета, простору або дії, які незрозумілі сліпому або слабозорому без спеціальних словесних пояснень, які коментуються під час перегляду фільму в синхронному вигляді. Виникнення і формування ТКН було майже одночасним і йшло паралельно як на Заході, так і в Радянському Союзі аж до епохи Перебудови. Оскільки ці процеси не перетиналися, з'явилося два терміна, що позначають цю діяльність: ТКН – в СРСР, і аудіодискрипція – на Заході.

Тифлопереклад кінофільму «Поводир» зроблений для колективного перегляду. Були запрошені спеціалісти, які працювали з текстом. Підбирали голоси для коментарів, які б не співпадали з голосами акторів. До створення фільму долучилися близько 200 незрячих акторів, консультантів.

Наукова новизна полягає в детальному аналізі основних принципів звукорежисури, які застосовувалися в українському кіно.

Висновки. Таким чином, беручи до уваги усе вищезазначене, можемо зробити висновок, що звукорежисура мала величезний вплив на українське кіномистецтво, оскільки принцип монотематизму, який почали використовувати із розвитком технічних можливостей відтворення звуку, і сьогодні притаманний переважній більшості вітчизняних фільмів, хоча лейтфункціональна система стала дещо ускладненою. Головні герої мають свою систему лейттем та лейтмотивів.

Незважаючи на те, що принцип симфонічного розвитку залишився у минулому і нині використовується лише у мюзиклах, класичним саундтреком до фільму врешті-решт вважають авторську музику, яка виконується симфонічним оркестром і яку можна спостерігати у відомих багатобюджетних фільмах. У сучасному українському кіно найчастіше використовується закадрова музика з метою тонально-емоційної підтримки кадру. Таким чином, кожен епізод може мати свою власну музичну тему, за допомогою якої яскравіше можна показати його значення чи образ героя. У таких випадках нерідко використовуються пісні відомих виконавців.

Список використаних джерел

1. Алдошина И. А. *Музыкальная акустика*. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 719 с.
2. Беленький И. *Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия*. Москва : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, 2008. 416 с.
3. Бунькова А. Д., Мещеряков С. Н. *Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры*. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Уральский гос. пед. ун-т, 2014. 174 с.
4. Верейкин С. *История кино: ранние годы*. URL: <http://media-shoot.ru/publ/34-1-0-151> (дата обращения : 14.07.2018).
5. Дьяченко В. В. Виникнення і розвиток мистецьких технологій у звукорежисурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку випуск. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. № 18. С. 190–195.
6. Ефимова Н. Н. *Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: дис. ... доктор. искусствоведения / Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания*. Москва, 2005. 280 с.
7. Игнатов П. В. *Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: дис. канд. искусствоведения / Санкт-Петербург. гум. ун-т профсоюзов*. Санкт-Петербург, 2006. 192 с.
8. Овсянникова-Трель О. А. Кіномузика як культурний феномен сучасності. *Міжнародний вісник: філологія, культурологія, музикознавство*. 2015. Вип. 2 (5). С. 163–168.
9. Эйзенштейн С. *Вертикальный монтаж*. URL: https://royallib.com/read/eyzenshteyn_serгей/vertikalniy_montag.html#0 (дата обращения : 10.07.2018).

References

1. Aldoshina, I. (2006). *Muzikalnaya akustika* [Musical Acoustics]. St. Petersburg: Kompozitor.
2. Belenkii, I. (2008). *Lektsii po vseobshchei istorii kino: Gody bezzvuchiya* [Lectures on the Universal History of Cinema: Years of Silence]. Moscow: Humanitarian Institute of Television and Radio Broadcasting named after M. Litovchin.
3. Bunkova, A., Meshcheryakov, S. (2014). *Studiinaya zvukozapis i osnovy zvukorezhissury* [Studio sound recording and the basics of sound engineering]. Ekaterinburg: Uralskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet.
4. Diachenko V. (2012). Vynykнення і розвиток мистецьких технологій у звукорежисурі [The emergence and development of artistic technologies in sound engineering]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, no.18, pp. 190–195.

5. Eizenshtein, S. (2018). *Vertikalnyi montazh* [Vertical installation], [online] Available at: <https://royallib.com/read/eyzenshteyn_serгей/vertikalniy_montag.html#0> [Accessed 10 July 2018].

6. Efimova, N. (2005). *Khudozhestvenno-esteticheskii analiz zvukovogo efirnogo prostranstva teleradioveshchaniya* [Artistic and aesthetic analysis of the sound air space of broadcasting]. D.Ed. Institute of Advanced Training for Television and Radio Broadcasting Workers.

7. Ignatov, P. (2006). *Evolutsiya sredstv khudozhestvennoi vyrazitel'nosti v tvorchestve zvukorezhissera* [Evolution of means of artistic expressiveness in the work of the sound engineer]. D.Ed. St. Petersburg Humanitarian Institute of Trade Unions.

8. Ovsiannikova-Trel, O. (2015). Kinomuzyka iak kulturnyi fenomen suchasnosti [Film music as a cultural phenomenon of our time]. *Mizhnarodnyi visnyk: filolohiia, kulturolohiia, muzykoznavstvo*, issue 2(5), pp. 163–168.

9. Vereikin, S. (2018). *Istoriya kino: rannie gody* [History of cinematography: early years], [online] Available at: <<http://media-shoot.ru/publ/34-1-0-151>> [Accessed 14 July 2018].

© Хренов Д. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 24.09.2018

УДК 688.741/.742:792.051(477)"04/14"

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153666>

Юдова-Романова Катерина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>,
iudovakateryna@gmail.com

ПРОСТОРОВО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ЕПОХИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Мета дослідження – з'ясувати особливості сценічного дизайну українського театру та його просторово-технічне забезпечення в епоху Середньовіччя. Основну увагу в історії середньовічного театру автор зосереджує саме на діяльності мандрівних середньовічних артистів та на художньо-постановочних особливостях організації церковного театру. Для досягнення поставленої мети було застосовано наступні **методи**: критичного аналізу – опрацювання наукової літератури з історії театрального мистецтва, архітектури та сценічного дизайну з метою виокремлення інформації щодо теми дослідження «Дизайн театральної сцени: генезис, історична еволюція, сучасні тенденції»; мистецтвознавчого аналізу – для визначення залежності художності сценічної постановки від її просторово-технічного забезпечення; синтезу – для поєднання різних характеристик просторово-технічного забезпечення українського театру епохи Середньовіччя як складової в еволюції дизайну сцени; індукційний – для вивчення хоч і фрагментарних, але типових прикладів просторово-технічного забезпечення вистав скоморохів та постановок літургійної драми; гіпотетичний, системний та узагальнюючий підходи – для висунування на основі наукового припущення про значення в еволюції дизайну сцени мандрівного способу організації діяльності середньовічних професійних акторів та архітектури культових споруд, де зародилась середньовічна літургійна драма **Наукова новизна** даної публікації полягає в тому, що вперше виконано системний мистецтвознавчий аналіз поступу просторово-технічного забезпечення вистав українського середньовічного театру в контексті загальноєвропейських процесів. Зокрема, у відповідному художньо-постановочному ключі висвітлено діяльність середньовічних мандрівних артистів та вистави церковного театру. **Висновки.** У результаті проведеної наукової розвідки авторка стверджує: мандрівний спосіб

життя середньовічних артистів спонукав до широкого використання ними мобільних способів облаштування публічного простору для показу вистав; особливості архітектури церкви, де показувались вистави середньовічної літургійної драми, вплинули на сучасний умовний тридільний поділ сценічного простору на нижню, основну та верхню сцени; церковний театр вплинув на розвиток дизайну сцени засобами художньо-декораційного оформлення, освітлення та іншої постановочної техніки, а також костюмування.

Ключові слова: дизайн сценічного простору; технічні засоби оздоблення; середньовічні мандрівні актори; церковний театр; літургійна драма.

Юдова-Романова Катерина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Пространственно-техническое обеспечение украинского театра эпохи средневековья

Цель исследования – выяснить особенности сценического дизайна украинского театра и его пространственно-техническое обеспечение в эпоху Средневековья. Основное внимание в истории средневекового театра автор сосредоточивает именно на деятельности странствующих средневековых артистов и на художественно-постановочных особенностях организации церковного театра. Для достижения поставленной цели были использованы следующие **методы:** критического анализа – разработка научной литературы по истории театрального искусства, архитектуры и сценического дизайна с целью выделения информации на тему исследования «Дизайн театральной сцены: генезис, историческая эволюция, современные тенденции»; искусствоведческого анализа – для определения зависимости художественности сценической постановки от ее пространственно-технического обеспечения; синтеза – для сочетания различных характеристик пространственно-технического обеспечения украинского театра эпохи Средневековья как составляющей в эволюции дизайна сцены; индукционный – для изучения хоть и фрагментарных, но типичных примеров пространственно-технического обеспечения спектаклей скоморохов и постановок литургической драмы; гипотетический, системный и обобщающий подходы – для выдвижения на основе научного предположения о значении в эволюции дизайна сцены странствующего способа организации деятельности средневековых профессиональных актеров и архитектуры культовых сооружений, где зародилась средневековая литургическая драма. **Научная новизна** данной публикации заключается в том, что впервые выполнено системный искусствоведческий анализ развития пространственно-технического обеспечения спектаклей украинского средневекового театра в контексте общеевропейских процессов. В частности, в соответствующем художественно-постановочном ключе отражена деятельность средневековых странствующих артистов и спектакли церковного театра. **Выводы.** В результате проведенной научной разведки автор утверждает: странствующий образ жизни средневековых артистов привел к широкому использованию ими мобильных способов обустройства публичного пространства для показа спектаклей; особенности архитектуры церкви, где показывались спектакли средневековой литургической драмы, повлияли на современное условное триделимое разделение сценического пространства на нижнюю, основную и верхнюю сцены; церковный театр повлиял на развитие дизайна сцены средствами художественно-декорационного оформления, освещения и другой постановочной техники, а также костюмирования.

Ключевые слова: дизайн сценического пространства; технические средства отделки; средневековые бродячие актеры; церковный театр; литургическая драма.

Yudova-Romanova Kateryna, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Spatial-technical support of the Ukrainian theater in the Middle Ages

The purpose of the research is to find out the peculiarities of the stage design of the Ukrainian theatre and its spatial and technical support in the Middle Ages. The author concentrates

the main attention in the history of the medieval theatre on the activities of wandering medieval artists and on the artistic and production features of the church theatre organization. To achieve this goal, the following **methods** were used: critical analysis – the development of scientific literature on the history of the theatrical art, architecture and stage design in order to highlight information on the research topic “Theatrical scene design: genesis, historical evolution, current trends”; art history analysis – to determine the dependence of the stage production artistic form on its spatial and technical support; synthesis – to combine various characteristics of the spatial and technical support of the Ukrainian theatre of the Middle Ages as a component in the evolution of stage design; induction – to study, though fragmentary, but typical examples of the spatial-technical support of the buffoon and liturgical drama performances; hypothetical, systemic and generalizing approaches – on the scientific hypothesis basis putting forward the significance of a traveling way of activities organisation of medieval professional actors and the architecture of religious buildings holding the medieval liturgical drama for a scene design evolution. **The scientific novelty** of this publication is for the first time there was carried out a systematic art history analysis of the spatial and technical support development of the Ukrainian medieval theater performances in the context of the common European processes. In particular, the article looks into the activity of medieval wandering artists and the church theater performances from the corresponding artistic and staging point of view. **Findings.** As a result of the conducted scientific research, the author states: the wandering way of life of the medieval artists caused their wide use of mobile ways of arranging public space for showing performances; the particular the church architecture, where the performances of medieval liturgical drama were shown, influenced on the modern conditional threefold division of the stage space into the lower, main and upper scenes; Church theatre influence on the development of stage design by means of artistic decoration, lighting and other staging techniques, as well as costumes.

Key words: stage space design; technical means of design; medieval roving actors; church theatre; liturgical drama.

Вступ. Загальновідомо, що театральне мистецтво виникло з релігійних містерій, шляхом розподілу учасників на діючих осіб та глядачів. При цьому дія відбувалась у певному архітектурно сформованому просторі, де головним був сценічний майданчик – сцена, – простір якого художньо оздоблювався згідно зі змістом та жанром сценічної дії. Закономірно, що при цьому оздоблення сцени, її дизайн (або сценографія) зазнавали змін у відповідності до жанрово-змістового різноманіття сценічних постановок та історичного контексту. Саме аналіз цього аспекту сценічного мистецтва не випадково став предметом наукових досліджень упродовж усього часу існування театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним з перших, хто досліджував зв'язок об'єктивно-зовнішніх, матеріальних обставин сценічної, зокрема, театральної творчості, організаційно-технічні, виробничі, художньо-постановочні її умови був Г. Лессінг (1936). В. Базанов (2005) зосереджував свої дослідження у напрямку вивчення естетичних функцій театральної техніки, що визначає пластичний стиль вистави, історії та сучасності архітектури театральних приміщень, технології сцени, організації роботи художньо-постановочної частини театрів. Л. М. Михайлов (2007) вузькою сферою своїх мистецтвознавчих досліджень обрав технічні засоби оформлення саме сучасного естрадного видовища. Проблеми впливу світла на художнє рішення вистави, зокрема, вивчались Н. П. Ізвековим. Дослідженню поетики театру, зокрема, поетиці слов'янського театру бароко Польщі, України та Росії, розкриттю та визначенню її основних рис присвячено монографію Л. А. Софронової (1981). М. А. Френкель (1987) як сценограф-практик розглядав поетику сценічного простору крізь призму втілення на сцені пластичного художнього образу вистави, на який відповідним чином впливає і архітектурно-сценічний простір постановки, і наявна у ньому техніка. Львівський архітектор В.І. Проскураков (2001) предметно, системно та глибоко дослідив архітектуру українського театру в історичному та функціональному аспектах. Г. К. Липківська (2018), аналізуючи та систематизуючи сучасні найбільш поширені варіанти

використання новітніх технологій на сцені вітчизняних та зарубіжних театрів, вузькопредметно вивчає, зокрема, експансії мультимедійних технологій. Автор даної публікації широко, в історично-практичному ключі розглядає еволюцію технічних засобів оформлення сценічного простору, при цьому фрагментарно приділяючи увагу його архітектурним характеристикам (Юдова-Романова, 2017). О. Островерх (2007) зосереджує свою дослідницьку увагу на театральному просторі драматичних вистав українського авангарду. Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми. Проте у цих та інших наукових уявленнях відсутнє осмислення сценічного оздоблення театральньо-видовищних постановок та його просторово-технічної еволюції. Цим і зумовлений вибір теми дослідження: «Дизайн театральної сцени: генезис, історична еволюція, сучасні тенденції».

Мета статті – з'ясування особливостей сценічного дизайну в українському театрі середньовічної епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після початку масового хрещення в 988 р. князем Володимиром Русі-України переслідувалось виконання язичницьких обрядів, частина яких зникла, а частина трансформувалась у християнські обряди. Але з релігійними обрядами починає розвиватись світські театралізовані видовища.

У XI ст. з розвитком товарно-грошових відносин та занепадом натурального господарства, в процесі якого прогресивні та енергійні селяни у пошуках нової долі мігрують до середньовічних міст. Серед них сюди переїжджають й сільські фіглярі – сільські гострослови, танцюристи, фокусники, блазні, акробати тощо. У результаті суспільного поділу праці народні улюбленці поступово стають професійними потішниками – одночасно лицедіями, музикантами, співаками, лялькарями, танцівниками, гумористами, оповідачами, виконавцями драматичних сцен, акробатами, канатохідцями, фокусниками, виконавцями трюків, зокрема на ходулях, борцями, дресирувальниками диких тварин тощо. Але найголовніше – стають першими в історії театрального мистецтва професійними акторами (Белкін, 1975; Волошин, 1960; Український драматичний театр. Нариси історії, 1967; Фаминцин, 1889).

У Давній Русі цих авторів, які вели переважно мандрівний спосіб життя, називали скоморохи, у Франції – жонглери, Німеччині – шпильмани, у країнах Середньої Азії – довози, масхарабози (Дмитриев, 1967, с. 1023), симдори. Усі ці поняття – практично синонімічні.

Точкою відліку вивчення мистецтва скоморохів, – скористаємось саме цим визначенням давньоруських мандрівних акторів, – стало 9 ст. :саме в 9–10 ст. зображення танцівниць, акробатів, дресирувальників з'являються у пам'ятках історії – у манускриптах, культовій скульптурі. Особливого поширення діяльність мандрівних акторів як популярного мистецтва на території Західної Європи від Середземномор'я до північних рубежів набуває у 11–12 ст., 13–15 ст. – період розквіту скомороства. У великих містах їхня діяльність набуває організованої форми – з'являються корпорації з відповідними статутами. У наслідок такого об'єднання за професійними та територіальними ознаками, наприклад, у Парижі та Кельні з'являються «вулиці жонглерів», «вулиці музикантів», на яких мешкали представники різних виконавських професій «комедіантів», «скрипалів», «фіделярів» (від «фідель» – струнний смичковий музичний інструмент, один із попередників сімейства віол і скрипок) тощо.

Характерною ознакою виконавського мистецтва скоморохів є синкретизм – нероздільність, злитість, що характерний для будь-якого явища. Історичний поступ синкретичного мистецтва середньовічних акторів згодом призвів до зародження театрального, музичного, хореографічного, циркового мистецтв та мистецтва естради. Натомість нероздільність виконавського мистецтва загалом не виключала певної спеціалізації відповідно до виконавського фаху та аудиторії, перед якою переважно доводилось виступати. При певній універсальності виконавської майстерності хтось ставав фахівцем у виступах з ляльками, хтось із тваринами, хтось у виконанні музично-драматичних або вокальних творів, хтось мав цирковий хист. Виконавці пісень – трубадури – були тісно пов'язані з аристократією та вважали непристойним виконувати акробатичні

трюки. Загалом репертуар середньовічних мандрівних артистів мав дуже широкий діапазон. Але завжди виконуваним творам притаманні гостра сатира, народний непристойний гумор, а виконавців характеризував високий рівень професійної та фізичної підготовки.

На жаль, загалом відомості про творчість скоморох дуже обмежені, записи зразків репертуару до нас не дійшли. Можна лише зауважити, що характерною рисою творчості як серйозної, так і сміхової було рядження. Манера виконання була переважно імпровізаційно-дотепною, виступи відбувалися у постійному спілкуванні з доброзичливою публікою, яка розміщувалася довкола виконавців. Основними жанрами скоморохів-лицедіїв ймовірно були фарси та пародії.

Скоморохи легко перетворювали будь-який публічний простір у сценічний. Головною вимогою до його облаштування було його популярність і легка доступність для потенційних глядачів, – власне, комерційна складова. Тому традиційним сценічним простором для скомороших вистав ставали чи то сільська вулиця, міська базарна площа або заїжджий двір, чи то міст через річку або паперть храму. Натомість для виступів перед заможною публікою міг використовуватись чи то інтер'єр замку, чи зала купецької гільдії. Характерна риса – імпровізаційна зручність і жодних підмостків чи завіси. Фактично за відсутності оформлення та за умови використання обмеженого нехитрого реманенту, «вся увага невибагливої публіки концентрувалась на акторові – авторі, виконавцеві та “режисерові” одночасно. Поглинені грою глядачі ставали співучасниками “дійства”» (Даркевич, 2006, с.180).

У Київській Русі наприкінці 10 ст. колишні язичницькі обряди багато в чому втратили своє магічне значення й дедалі частіше перетворювалися на гру-виставу («ігрище», «позорище», «видение»). Цей період характеризується появою на народних святах і гуляннях – ярмарках, весіллях, хрестинах і навіть похоронах – скоморохів. Вони стають не лише безпосередніми учасниками заходів, але й їх організаторами. Окрім участі в народних заходах вони виступали в княжих палатах, навіть проникають у церковну обрядовість.

Саме слово «скоморох» вперше згадується в Лаврентіївському літописі 1068 р. Так називали тих, хто розважав народ, – «потішників», – які не лише співали й танцювали, а й показували дресированих тварин, надягали «личини» й «харі», грали комічні сцени. Однак про скоморохів було відомо й раніше, це засвідчують фрески на сходах у Софії Київській, що їх вчені датують 1037 р. Також про широке побутування скоморохів на території України у 13 – першій половині 17 ст. свідчать згадки про них у «Повісті временних літ», билинний фольклор київського циклу, зображення на пластинчатих браслетах з Києва та інших міст, на срібній чаші з Чернігова (12 ст.), на мініатюрах Радзивілівського літопису (15 ст.) (Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття, 2016, с. 11).

Судячи зі сходової фрески Софії Київської (рис. 1), вистава у княжому палаці розпочиналася прологом: один скоморох, відкриваючи завісу, звертається до глядачів. У центрі композиції зображені виконавці: по центру внизу двоє танцівників; над ними двоє танцівників-музикантів – один, танцюючи, грає на флейті, другий б'є в тарілки; над ними праворуч – двоє дударів та двоє виконавців на струнних інструментах; праворуч зображена сцена з акробатами: перший тримає жердину, а другий лізе по ній нагору; ліворуч – борці чекають свого виходу. Дослідники стверджують, що це вже може свідчити про існування окремих циркових жанрів (Красовская, 1958, с.14–15). Інша фреска Собору, можливо, відтворює сцену бою «воїна» зі «страховиськом» – один скоморох, одягнений у шкіру зі звіриною маскою на голові, зображував якусь потвору, а інший – воїна (Проскуряков, 2002, с. 56).

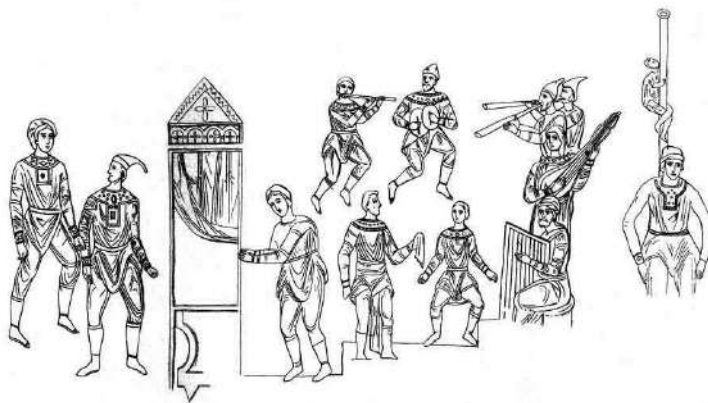


Рисунок 1. Музиканти і скоморохи. Фреска Софійського собору в Києві. Прорисовка В.А. Прохорова. Початок 1870-х рр. (Прохоров, 1872).

Figure 1. Musicians and buffs. Fresco of St. Sophia Cathedral in Kiev. Drawing V.A. Prokhorov The beginning of the 1870's (Prokhorov, 1872).

Щодо організації, то на початку 16 ст. для колективної роботи скоморохи чимдалі активніше стали об'єднуватися в артілі або дружини чи «ватаги». Крім мандрівних скоморохів, були й осілі. Вони переважно виступали на княжих та боярських забавах, весіллях та на ігрищах під час народних масових свят.

Костюм скоморохів, на відміну від блазнів, вирізнявся різноманіттям. Їх упізнавали здалеку за яскравим святковим вбранням, що вирізняло їх з натовпу. Скоморохи носили за поясом різні музичні інструменти, тоненький килимок через плече, кошики з мавпами та різнобарвними папугами, часто водили з собою дресированих ведмедів, коней, собак і кіз. Європейські скоморохи (гістріони) одягались за модою залежно від достатку – від жебрацького лахміття до ошатного вбрання придворних менестрелів. Сукні акторок спадали до п'ят. Заміжні жінки ховали волосся під запиналами та серпанком, дівчата танцювали простоволосими. Перед глядачами з оголеним торсом, підперезуючи штани широким ремнем виступали артисти циркового спрямування: акробати, приборкувачі диких тварин, борці. У комічних сценах могли надягати маски, розфарбовувати обличчя, використовувати перуки і накладні бороди (Даркевич, 2006, с. 175–176). На фресках Софійського собору в Києві скоморохів зображено у типовому для візантійських мимів одязі – короткопалих каптанах та гостроконечних шапках, – що може свідчити про зображення на фресках виступу іноземних або ж місцевих лицедіїв.

Окрім костюмів мандрівні артисти мали і певний театральний реквізит. Наприклад, лялькар-скоморох мав завісу-спідницю із зашитим у поділ обручем, яку піднімав над головою, а зверху такої імпровізованої фіранки показував свою виставу. Часто скоморохи використовували маски – «скуратов», «личини», «харі», – чіпляли вуса, бороди, вдягали перуки тощо, наряджались у звірині шкури, зокрема, у козу. Музиканти-скоморохи не тільки грали на своїх інструментах – зурнах, домрах, гудках, трубах, гуслах, а й водночас були свого роду читцями-декламаторами усної народної творчості. Циркові фахівці користувалися акробатичним реквізитом, наприклад, ходулями, жердинами. Дресировальники виступати як із свійськими тварин, наприклад козою, так і з дикими звірами, зокрема, популярністю користувались ведмеді. Вживаним атрибутом виступів були ширми, за якими виконавці переодягалися та змінювали свою зовнішність.

Народ завжди позитивно сприймав творчість скоморохів за видовищу, привабливість, легкодоступність та демократичність жанру. Їхні виступи не лише сатирично висміювали загальнолюдські вади, але й гостро критикували церковну та світську владу, за що вони піддавались гонінням. Критиці піддавався короткополий одяг, який вважався гріховним, використання масок, з якими церква з 11 ст. боролась як з проявами «москолудства» (рядження) та «бісівська» поведінка. У церковних правилах митрополит Йоанн II в кінці 11 ст. засуджував «плясание, гудение и плескание». Єпископ Кирило

Турівський (XII ст.) забороняв скомороші ігри, пісні, танці, вбачаючи в них гріховні «срамословіє, ная словеса и плясание, ежа в пиру и на свадьбах, и в навечерницах, и на игрищах, и на улицах...». Київський митрополит Кирило (XII ст.) вважав злочином «Плясание... и басни бающе», а митрополит Фотій (1410 р.) повчав людей, щоб вони «басней не слушали» (Проскуряков, 2001, с. 59).

Виступаючи проти народного мистецтва скоморохів, в той же час лицедії залишались частиною побуту князівського, а згодом і царського та боярського. До челяді московських царів та бояр іноді належали блазні, «дурні», карлики та інші «потішники». Так, наприклад, у 1571 р. до придворного штату «веселих людей» належали скоморохи, щоб обслуговувати видовища в спеціальній Потішній коморі. На жаль, точних відомостей про характер царських утіх у 16 ст. не збереглося. Мало відомостей про це дає й перша половина 17 ст. Відомо, що через півроку після воцаріння Михайла Романова, в 1613 р., Потішна комора була розширена і замінена Потішною палатою. В історію театру Потішна палата увійшла як перше театральне приміщення в Росії. Скоморохи, відповідно, ввійшли до її штату. Як і за часів Київської Русі, пригадаймо вище згадану фреску Софійського собору, придворні виступи мали переважно циркове спрямування. Зауважимо, що діяльність придворних труп не обмежувалася виставами лише «для господарів» – блазні князя Пожарського часто ходили селами «для свого промислу». Однак коло «придворних» скоморохів у Росії залишалося обмеженим.

Ставлення влади до скоморохів було двояким – сприяючи розвитку їхньої діяльності для царсько-боярської еліти, виступи перед народом заборонялись. Постанова Стоглавого собору 1551 р. зробила скоморохів ізгоями. Царськими указами 1648-го та 1657-го рр. виступи скоморохів було заборонено. Але жодні переслідування влади – ні кара чи шмагання батогами, ні привселюдне спалювання музичних інструментів та реквізиту, ні пізніше заслання на північ не могли змусити цих народних улюбленців кинути своє мистецтво, що продовжувало попри все існувати та розвиватись. У результаті посилення утисків проти скоморохів, на тій частині України, яка приєдналась до складу Російської імперії, скомороство занепадає, а згодом і зникає. Осередком їхньої діяльності стає Правобережна Україна і Галичина. Тут зустрічається багато топонімічних свідчень їхнього існування: Скоморох – мала річка, ліва притока Либеді у Києві; села Скоморохи, Старі Скоморохи, Скоморошки, Скомороше та ін. на Черкащині, Житомирщині, Вінниччині, Тернопільщині, Івано-Франківщині та Львівщині; до 60–70 рр. XX ст. ще існували хутори з аналогічними назвами у зазначених місцевостях та на Волині і Хмельниччині.

У 17–19 ст. діяльність скоморохів поступово перейшла у балагани, де набула подальшого розвитку та стало безпосереднім підґрунтям традицій естрадно-циркового мистецтва. Згодом вони перекваліфікуються в музикантів і сценічних діячів на західноєвропейський лад. Традиції синкретичного мистецтва скоморохів простежуються у народній культурі України до першої половини 20 ст.

Іншим вектором розвитку сценічного мистецтва епохи Середньовіччя поруч із мистецтвом мандрівних акторів був церковний театр. В Європі, починаючи з 9 ст., християнська церква, активно протидіючи проявам язичницьких вірувань, починає шукати максимально виразні засоби впливу на вірян. Одним зі шляхів таких проявів став процес театралізації меси. Спочатку виробився культовий ритуал читання в особах біблійних епізодів про життя Христа, зокрема, про його поховання і воскресіння. З цих діалогів у виконанні священників у церквах і народжується рання літургійна драма – інсценізація окремих євангельських епізодів і навіть розігрування цілих п'єс на релігійні сюжети.

Після прийняття християнства у Київській Русі також простежується проникнення елементів театру до церковного дійства. Із небагатьох зразків театралізації у візантійському культі в Україні зберігся і проіснував до початку 20 ст. приклад сценічного втілення біблійного епізоду «Умивання ніг», що пов'язувався з Великоднем. Зміст дійства ґрунтувався на євангельському епізоді Тайної вечері, під час якої Христос умивав своїм учням ноги. Сцена розігрувалась посеред храму у Страсний четвер. Головну роль Христа

виконував архієрей, ролі апостолів – дванадцять, а часом і одинадцять священників, бо ніхто не бажав зображувати Юду Іскаріота. Театралізація епізоду «Умивання Ніг» у православному богослужінні є свідченням не розкритої до кінця тенденції залучення театральних елементів до культу. Загалом православному (східному) обряду притаманний консерватизм та відсутність суто видовищних елементів, що є характерним приміром для католицького (західного) обряду, та досить довільного прочитання біблійних сюжетів, чим відзначається протестантська церква (Михайлов, 2007, с. 12).

Саме постановки літургійної драми в приміщенні церкви стали першим в історії театрального мистецтва дійством, що відбувалося в закритому просторі. Саме особливості архітекtonіки церкви визначали форми сценічного простору, що значною мірою вплинув на архітектуру сучасних театральних-видовищних приміщень. Спершу вся дія драми розвивалася на обмеженій ділянці біля вівтаря. Потім стали використовувати центральний неф, ризницю, притвор, кафедру проповідника. Найважливіші моменти драми розігрувалися на спеціальному помості, що споруджувався всередині будинку.

Церковний театр зробив свій вагомий внесок у розвиток сценографії як мистецтва створення художнього зорового образу сцени засобами декорацій, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки. У цей період був активно запроваджений принцип симультанної декорації, коли всі місця дії показуються одночасно. Апробований ще в античності, принцип попереднього встановлення на ігровій площадці нерухомої декорації у певній послідовності став характерним для європейського середньовічного театру, де спочатку тлом у виставах слугував інтер'єр, а згодом, після винесення дії за межі церкви на паперть – зовнішня стіна церкви. При цьому переміщення виконавця від однієї локації до іншої умовно вказував зміну місця дії. У цей час вже дія драми відбувалась на всій території церкви, для чого використали не лише «корабель» – так в архітектурі називають центральний неф, – а й прилеглі до нього нефи та інші приміщення. У кожному з них розташовувалися декорації відповідних епізодів, що ховались за фіранками. У запланований момент дії шторки розходилися, відкриваючи те або інше місце дії.

Організатори літургійних вистав набували постановочного досвіду, дедалі ширше застосовувалися технічні нововведення, приділялася значна увага образотворчим моментам вистави. Предмети церковного ритуалу замінювали спеціально виготовленою бутафорією. Відповідно до потреб сюжетів, виготовлялись воскова фігура дитини у яслах, гробниця, де спочиватиме тіло Христа, квітучі чагарники, яблуні та різні інші предмети реквізиту, необхідного для інсценування біблійних історій про життя, смерть, воскресіння Христа та інших євангельських чудес: мечі, гілки, вінці, квіти й багато іншої атрибутики.

Церковне духовенство прагнуло залучити якнайбільше вірян, тому особливе місце у виставі посідають різні ефекти. Застосовуються механічні звірі та міфічні чудовиська, активно прогресує польотна техніка та широко застосовується ефектне освітлення.

Склеп, що розташовується у підземній частині церкви, як в сучасному театрі із сценою-коробкою трюм, використовувався для появи персонажів з-під землі, а також вказував на вхід до пекла. Купол над центральною частиною церковного приміщення слугував для спуску та підйому декоративних конструкцій іноді разом із виконавцями ролей Христа та янголів (рис. 2). Таким чином, церковним театром було закладено трирівневий поділ сценічного простору, що має місце й до сьогодні: нижня сцена, трюм (склеп), власне сцена, її планшет (рівень підлоги церкви або спеціальний поміст) і верхня сцена, колосникова її частина (купол).

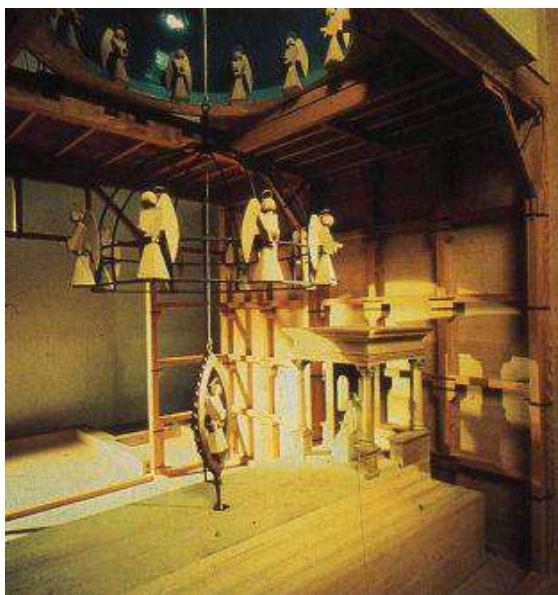


Рисунок 2. Реконструкція в моделі декорацій Ф. Брунеллескі (1377–1446) до вистави «Благовіщення» у церкві Сан-Феліче-ін-Пiazza (Canticum Salomonis: A Blog for Liturgical Ressourcement).

Figure 2. Reconstruction in the model of scenery by F. Brunelleschi (1377-1446) to the performance of the Annunciation in the church of San Felice in Piazza (Canticum Salomonis: A Blog for Liturgical Ressourcement)

Щоправда, вся техніка, власне – прості мотузки та блоки – хоча й була дещо примітивною, проте справляла надзвичайно видовищне враження на глядачів, які вірили в чудо і приходили до церкви побачити його на власні очі.

Тьмяне природне світло в приміщенні церкви вимагало не лише достатнього штучного освітлення, а й створювало сприятливі умови для розвитку світлових ефектів. У світлі сотень свічок та лампад, що запалювались миттєво одночасно за допомогою своєрідного «бікфордова шнура» і так само затінюючись у потрібний момент спеціальними заслонами, декорації та виконавці не могли залишити нікого байдужим. У цей час, як і впродовж кількох наступних століть, світлові ефекти створювались лише із використанням натурального вогню. Ігровий реквізит або фрагменти декорацій з клоччя або соломи, що просочувалась легкозаймистими рідинами, найчастіше спиртом, підпалювались, даючи яскраве і швидке полум'я. Лампади й свічки імітували сяйво зірок, змелена на порошок смола в полум'ї свічі спалахувала іскрами тощо.

Постановочні секрети церковного театру передавались їх творцями від покоління до покоління, поступово збагачуючись все новими й новими прийомами й новою технікою.

Найрозвиненішим щодо драматичності було так зване Піщне дійство. Виконання чину «Піщного дійства», що розігрувалося незадовго до свята Різдва Христового, зводилося до сценічного відтворення події, розказаної у книзі пророка Даниїла (гл. III): троє єврейських отроків – Ананія, Азарія та Мисаїл, які відмовилися поклонитися кумиру, були кинуті, за наказом царя Навуходоносора, в палаючу піч, але дивним чином вийшли з неї неушкодженими. Дійовими особами виступали троє отроків (з хору півчих) і двоє «халдеїв» – виконавці царського наказу, – вдягнуті в особливі костюми. Посеред церкви встановлювали «пещ халдейську» – круглу ширму, прикрашену різьбленням і виточеними фігурами; приносили «горно» з гарячим жаром. Під час ранкового богослужіння, після 6-ї пісні канону та отримання належного благословення архієрея, отроків, пов'язаних «убрусом по виях», передавали халдеям, останні підводили їх до «пещі» і говорили: «Діти цареві, бачте цю піч, вогнем палаючу?...» Отроки відповідали: «Бачимо ми пещ сію, але не жахаємось, є бо Бог наш на небі, Той сильний взяти нас від пещі сієї...» Отрокам давали запалені свічки, і після нового короткого діалогу халдеї вводили їх у пещ. Отроки виконували тут пісню, якій відповідав піснею хор з криласу; халдеї ходили з палаючими свічками кругом пещі й кидали у «горно» легкозаймисту плакун-траву, яка миттю спалахувала. Потім у піч спускали на шнурі гак, на якому зазвичай висить велике панікаділо (його заздалегідь знімали) і на

ньому – пергаментне розфарбоване зображення «Янгола Господнього». Одночасно чувся штучний грім (ударом листа заліза); халдеї падали ниць, зображення янгола знову піднімали вгору, отроки виконували піснеспіви, криласи їм відповідали, і, нарешті, Ананію і товаришів виводили з печі (Рязанов, 1914, с. 48). (Рис. 3). Зимовий карнавал починався відразу після закінчення храмового дійства. Виконавці халдеїв у дійстві, вийшовши з храму, роздавали на вулицях святочні вогні.

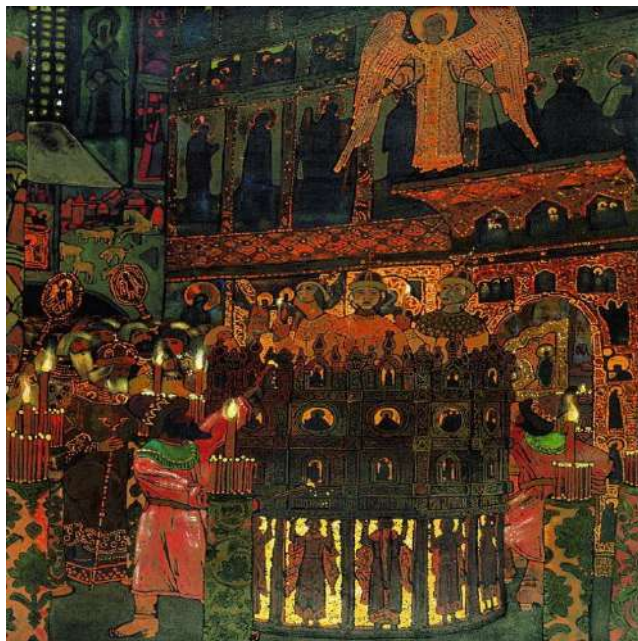


Рисунок 3. М. К. Реріх. Піщне дійство, 1905. Державна Третяковська галерея. Росія. Москва (Лукашов, 1989).
Figure 3. M. K. Roerich. The Pleasant Action, 1905. The State Tretyakov Gallery. Russia. Moscow (Lukashov, 1989).

Середньовічна шкільна драма за своєю змістовно-тематичною та організаційною суттю завжди була тісно пов'язана із церквою. Свідченням цьому є суто релігійне спрямування п'єс, приналежність виконавців до категорії служителів культу – школярів духовних семінарій – та використання приміщення культових споруд для показу вистав. Так, наприклад, з тексту інтермедії до драми «Сомнія duchowna s.s. Bogysa у Нлеба», що виконувалась в єзуїтській колегії в кінці 17 ст. у м. Полоцьку, з діалогу героїв стає зрозумілим, що вона мала виконуватись у костьолі, оскільки у ньому згадується костьольний орган (Антонович, 1925, с. 33–34). Неодноразово поряд із використанням приміщення церкви, церковного органу згадуються й інші церковні аксесуари, приміром, плащаниця, які в купі ставали невід'ємною складовою декоративного оформлення сценічного простору вистав шкільного театру.

Ремарки до тексту п'єси «Царства натура людской», виставленої у 1706 р. свідчать про неабиякої складності технічні, звукові та світлові художньо-постановочні ефекти – так, «наприклад у другій сцені першого акту зауважено, що всемогутня рука благословить з небес людську природу; в п'ятій сцені тої ж п'єси сказано, що бог з неба посилає на землю громи і блискавиці, що свідчить про те, що користувалися в постановці світляними ефектами, [...] в третій сцені другого акту бог являється в огняній купині» (Антонович, 1925, с. 35). На жаль, описи генерованих ефектів не містять записів способу їхнього втілення. Такий факт може бути виправданий бажанням постановників зберегти таємниці їхнього втілення, яке пояснюється тим, що з одного боку, економічними причинами, а з іншого – не бажанням церкви допустити в глядачів руйнацію ілюзії дійсного чуда, з вірою в яке вони приходили на вистави до церкви.

Церковний театр проіснував кілька століть. Літургійна драма поступово територіально та організаційно дистанціюючись від церкви і тим самим секуляризуючись та, що важливо, дедалі більше використовуючи постановочні ефекти, до сер. 12 ст. була витіснена з-під склепінь храмів спочатку на церковний двір. Декораціями до вистав тут стали

служувати фасади культових споруд – костьолів, соборів, церков, – на паперті біля яких розігрувалася дія. Указом папи Інокентія III (1210 р.) постановки літургійної драми в храмах заборонялися. Згодом з паперті церковна, вже так звана напівлітургійна, драма переміщається на вулиці й площі міст. У цей час зароджується новий вид театру – вуличний.

Наукова новизна даної публікації полягає в тому, що вперше виконано системний мистецтвознавчий аналіз поступу просторово-технічного забезпечення вистав українського середньовічного театру в контексті загальноєвропейських процесів. Зокрема, у відповідному художньо-постановочному ключі висвітлено діяльність середньовічних мандрівних артистів та вистави церковного театру.

Висновки. Виходячи з вищезазначеного можна стверджувати:

- середньовічні професійні актори вели переважно мандрівний спосіб життя, що впливало на художньо-постановочні характеристики їхніх мобільних вистав: застосування легких та швидких способів для прилаштування будь-якого публічного простору для виступів артистів з метою отримання оптимальної комерційної вигоди;
- особливості архітектури церкви, де показувались вистави середньовічної літургійної драми, вплинули на умовний тридільний поділ сценічного простору на нижню, основну та верхню сцени, що має місце і в сучасних театральних приміщеннях;
- церковний театр значно сприяв прогресу у мистецтві створення зорового образу вистави засобами художньо-декораційного оформлення, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки;
- саме у церковному театрі, апробований ще в період античності, був активно запроваджений принцип симультанної декорації;

Художньо-постановочні принципи організації церковного театру в галузі сценічної техніки, освітлення, технологій виготовлення та обслуговування постановочного майна, принципів використання сценічного простору та навички і художні прийоми прилаштовані до мобільного способу організації діяльності мандрівних середньовічних артистів заклали підвалини розвою вуличного містеріального та вертепного театру, що можуть стати предметом подальших досліджень даного темарію. Також запропоновані автором судження та висновки спонукають до подальших мистецтвознавчих досліджень як в напрямку історії та теорії сценічного мистецтва в Україні у контексті світових інтеграційних процесів, так і спонукають до більш глибокого вивчення сучасних мистецьких реалій з огляду набутого історичного досвіду.

Список використаних джерел

1. Антонович Д. *Триста років українського театру. 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 271 с.
2. Базанов В. В. *Технология сцены*. Москва: Импульс-свет, 2005. 391 с.
3. Белкин А. А. *Русские скоморохи*. Москва: Наука, 1975. 190 с.
4. Волошин І. *Джерела народного театру на Україні*. Київ: Держ. вид. образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960. 225 с.
5. Даркевич В. П. *Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв.* 2-е изд., доп. Москва: Индрик, 2006. 556 с.
6. Дмитриев Ю. А. Эстрада. *Театральная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1967. Т. 5. С.1024–1026.
7. Красовская В. М. *Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века*. Ленинград, Москва: Искусство, 1958. 310 с.
8. Лессинг Г. Э. *Гамбургская драматургия*. Москва; Ленинград: Academia, 1936. 455 с.
9. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. № 1. С.103–126.
10. Лукашов А. М. Н. *Рерих из собрания Государственной Третьяковской галереи*. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 48 с.

11. *Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття* / редкол.: Р. Пилипчук (відповід. ред.) М. Сулима, О. Шевчук, О. Красильникова. Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 280 с.
12. Михайлов Л. Н. *Создание современного эстрадного зрелища (принципы художественного оформления): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01.* / Рос. Акад. театрального искусства. ГИТИС. Москва, 2007. 124 с.
13. Островерх О. *Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду)* : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02 – театральне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. 196 с.
14. Проскураков В. І. *Архітектура українського театру. Простір і дія*. Львів: Вид-во нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2001. 564 с.
15. Проскураков В. І. *Принципи розвитку архітектурної типології українського театру : дис. ... д-ра. архітектури : 18.00.02* / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2002. 485 с.
16. Прохоров В. А. *Русские древности издаваемые по Высочайшему соизволению под редакцией В. Прохорова*: в 2 т. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук; Лит. Прохорова, 1872. Т. 1: Материалы по истории русских одежд. Вып. 6. С. 65–74.
17. Ръзанов В. И. Древне-русскія мистеріальныя «дѣйства» и школьная драма XVII–XVIII вв. *История русскаго театра*: Т. 1. Москва: Объединение, 1914. С. 25–53.
18. Софронова Л.А. *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия* / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. Москва: Наука, 1981. 264 с.
19. *Український драматичний театр. Нариси історії*: в 2 т. / за ред.: Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 1. 519 с.
20. Фаминцын А. С. *Скоморохи на Руси*. Санкт-Петербург: Тип. Э. Арнгольда, 1889. 191 с.
21. Френкель М. А. *Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографи*. Київ : Мистецтво, 1987. 184 с.
22. Юдова-Романова К. В. *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.
23. Whatever Happened to French Rood Screens? Fr. Thiers' Dissertation Ecclésiastique sur les Jubés. *Canticum Salomonis: A Blog for Liturgical Ressourcement*. URL: <https://sicutincensum.wordpress.com/tag/ambo/> (accessed: 30.11.2018).

References

1. Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian theater. 1619–1919]. Prague: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychiy fond.
2. Bazanov, V.V. (2005). *Tekhnologiya stseny* [Technology scenes]. Moscow: Impul's-svet.
3. Belkin, A.A. (1975). *Russkie skomorokhi* [Russian Medieval Entertainers]. Moscow: Nauka.
4. Boboshko, Yu., Yosypenko, M. and Nesterovskyi P. eds. (1967). *Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii: v 2 t.* [Ukrainian Drama Theater. Essays on history]. In 2 vols. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.
5. Darkevich, V.P. (2006). *Svetskaya prazdnichnaya zhizn' Srednevekov'ya IX–XVI vv.* [Secular festive life of the Middle Ages of the 9th – 16th centuries]. 2nd ed., Moscow: Indrik.
6. Dmitriev, Yu.A. (1967). Estrada [Pop-art]. *Teatral'naya entsiklopediya*, Vol. 5, pp.1024–1026.
7. Famintsyn, A.S. (1889). *Skomorokhi na Rusi* [Medieval Entertainers in Russia]. St. Petersburg: Tipografiya E. Arngol'da.
8. Frenkel', M.A. (1987). *Plastika stsenicheskogo prostranstva: nekotorye voprosy teorii i praktiki stsenografi* [Plastics of the stage space: some issues of the theory and practice of scenographers]. Kyiv: Mistetstvo.

9. Krasovskaya, V.M. (1958). *Russkii baletnyi teatr: ot vozniknoveniya do serediny XIX veka* [Russian ballet theater: from the appearance to the middle of the XIX century]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo.
10. Lessing, G.E. (1936). *Gamburgskaya dramaturgiya* [Hamburg drama]. Moscow; Leningrad: Academia.
11. Lypkivska, H.K. (2018). Multymediini zasoby na suchasni teatralnii stseni [Multimedia on the modern theater scene]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, no.1. pp.103–126.
12. Lukashov, A.M. (1989). *N. Rerikh iz sobraniya Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [N. Roerich from the collection of the State Tretyakov Gallery]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
13. Mikhailov, L.N. (2007). *Sozdanie sovremennogo estradnogo zrelishcha (printsipy khudozhestvennogo oformleniya)* [Creation of a modern pop show (principles of decorating)]. Candidate's thesis. Russian Academy of Theatre Arts –GITIS.
14. Ostroverkh, O. (2007). *Evoliutsiia prostorovykh system ukrainskoho dramatychnoho teatru: typy orhanizatsii, funktsii, liudyna (vid naturalizmu do avanhardu)* [Evolution of the open-space systems of the Ukrainian dramatic theater: the types of organizations, functions, people (from naturalism to the avant-garde)] Candidate's thesis. M. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnography of the Academy of Sciences of Ukraine.
15. Proskuriakov, V.I. (2001). *Arkhitektura ukrainskoho teatru. Prostir i diia*. [Architecture of the Ukrainian Theater. Space and action]. Lviv: The publishing house of the National University "Lviv Polytechnic".
16. Proskuriakov, V.I. (2002). *Pryntsypy rozvytku arkhitekturnoi typolohii ukrainskoho teatru* [Principles of development of the architectural typology of the Ukrainian theater]. Doctor's thesis. National University "Lviv Polytechnic".
17. Prokhorov, V.A. (1872). *Russkie drevnosti izdavaemye po Vysochaishemu soizvoleniyu pod redaktsiei V. Prokhorova* [Russian antiquities, published according to the highest permission, edited by V. Prokhorov]. in 2 vols. Vol. 1: Materialy po istorii russkikh odezhd. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk; Litografiya Prokhorova,
18. Pylypchuk, R., Sulyma, M., Shevchuk, O. and Krasyl'nykova, O. eds. (2016). *Materialy do istorii ukrainskoho teatru. Vid vytokiv do pochatku XX stolittia* [Materials for the history of the Ukrainian theater. From the origins to the beginning of the twentieth century]. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Ryl'skoho
19. Ryazanov, V.I. (1914). *Drevne-russkiya misterial'nyya «deistva» i shkol'naya drama XVII–XVIII vv.* [Old Russian mystery "actions" and school drama of the XVII–XVIII centuries]. *Istoriya russkago teatra*: T. 1. Moscow: Ob"edinenie, pp. 25–53.
20. Sofronova, L.A. (1981). *Poetika slavyanskogo teatra XVII – pervoi poloviny XVIII v.: Pol'sha, Ukraina, Rossiya* [Poetics of the Slavic Theater XVII – the first half of the XVIII century: Poland, Ukraine, Russia]. Moscow: Nauka.
21. Voloshyn, I. (1960). *Dzherela narodnoho teatru na Ukraini* [Sources of folk theater in Ukraine]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.
22. Iudova-Romanova, K.V. (2017). *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru* [Technical means of designing the stage space]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv.
23. Whatever Happened to French Rood Screens? Fr. Thiers' Dissertation Ecclésiastique sur les Jubés. *Canticum Salomonis: A Blog for Liturgical Ressourcement*. Available at: <<https://sicutincensum.wordpress.com/tag/ambo/>> [Accessed 30.11.2018].

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.83:7.035.3

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153668>

Бойко Ольга Степанівна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-9347-3832>
boyko_os@ukr.net

КОНТАМІНАЦІЯ ЯК ПРОЯВ ЕКЛЕКТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ СТИЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Мета статті – дослідити особливості та сучасні тенденції контамінації в процесі стилізації українського народно-сценічного танцю. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів наукового пізнання: логіко-аналітичний для окреслення концептуальних підходів та виявлення основних тенденцій розвитку українського народно-сценічного танцю, діалектичний для вияву творчих суперечностей у стилізації народно-танцю, історичний, що дозволяє простежити основні етапи становлення сценічної хореографії. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у системному, цілісному аналізі специфіки сучасних постановок народно-сценічного танцю та обґрунтуванні доцільності застосування інноваційних форм та авторських інтерпретацій контамінації сучасної хореографії. **Висновки.** Український народно-сценічний танець, лексика якого сформована провідними балетмейстерами ХХ ст. на основі фольклорних джерел шляхом трансформації, відповідно законам сценічної хореографії, збагачується та еволюціонує завдяки набуткам вітчизняних хореографів, їх досягненням в процесі застосування інноваційних методів контамінації, задля винайдення сучасних виражальних засобів. Серед пріоритетних тенденцій контамінації у процесі створення народно-сценічного танцю визначено: створення хореографічних композицій на основі фольклорних першоджерел; висококваліфікований підхід до аналізу лексичного матеріалу та малюнку танцю; особливості техніки хореографічної стилізації та професійний підхід до стилістичної інтерпретації матеріалу; органічне поєднання елементів локальної танцювальної лексики з сучасними ритмами та рухами; відповідна трансформація музично-ритмічної формули, сюжетної будови та ін.

Ключові слова: контамінація; еклектика; стилізація; народно-сценічний танець; хореографи; мистецький простір ХХІ ст.

Бойко Ольга Степанівна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Контаминация как проявление эклектичности в современной стилизации украинского народно-сценического танца

Цель статьи – исследовать особенности и современные тенденции контоминации в процессе стилизации украинского народно-сценического танца. **Методология исследования** заключается в применении методов научного познания: логико-аналитический для определения концептуальных подходов и выявление основных тенденций развития украинского народно-сценического танца, диалектический для проявления творческих противоречий в стилизации народно танца, исторический, что позволяет проследить основные этапы становления сценической хореографии. **Научная новизна** исследования заключается в системном, целостном анализе специфики современных постановок народно-сценического танца и обосновании целесообразности применения инновационных форм и авторских интерпретаций контаминации современной хореографии. **Выводы.** Украинский

народно-сценический танец, лексика которого сформирована ведущими балетмейстерами XX в. на основе фольклорных источников путем трансформации, согласно законам сценического хореографии, обогащается и эволюционирует благодаря достижениям отечественных хореографов, в процессе применения инновационных методов контаминации, для изобретения современных выразительных средств. Среди приоритетных тенденций контаминации в процессе создания народно-сценического танца определены: создание хореографических композиций на основе фольклорных первоисточников; высококвалифицированный подход к анализу лексического материала и рисунка танца; особенности техники хореографической стилизации и профессиональный подход к стилистической интерпретации материала; органическое сочетание элементов локальной танцевальной лексики с современными ритмами и движениями; соответствующая трансформация музыкально-ритмической формулы, сюжетного строения и др.

Ключевые слова: контаминация; эклектика; стилизация; народно-сценический танец; хореографы; художественное пространство XXI в.

Boiko Olha, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

Contamination as a manifestation of eclecticism in contemporary stylization of the Ukrainian folk-stage dance

The purpose of the article is to determine the peculiarities and current tendencies of contamination in the Ukrainian folk-stage dance stylization process. **The research methodology** consists in applying such scientific methods as a logically analytical one to determine conceptual approaches and identify the main tendencies of the Ukrainian folk-stage dance development, a dialectical method to outline the creative contradictions in the folk dance stylization, which makes it possible to trace the main phases of stage choreography. **The scientific novelty** of the research lies in the systematic, holistic analysis of the specifics of folk-stage dance modern productions and the practicability of the innovative forms application and author's interpretations of the XXIst century choreography contamination. **Conclusions.** Ukrainian folk stage dance, with the vocabulary been formed by the XXth century leading choreographers on the basis of folklore sources through transformation in accordance to the stage choreography rules, is enriching and evolving thanks to the domestic choreographers achievements, with their achievement in the process of innovative methods of contamination application been used for the modern means of expression creation. Among the priority contamination tendencies in the process of folk-stage dance creation are the following: the creation of choreographic compositions based on folk original sources; highly skilled approach to the analysis of lexical material and dance pattern; features of the choreographic stylization technique and professional approach to the stylistic interpretation of the material; organic combination of local dance vocabulary elements with modern rhythms and movements; the corresponding transformation of the musical rhythmic formula, plot structure, etc.

Key words: contamination; eclecticism; stylization; folk-stage dance; choreographers; XXI century art space.

Вступ. Український народно-сценічний танець нині знаходиться в процесі генези нових форм та засобів художньої виразності, адаптуючи творчий досвід та набутки відомих хореографів XX ст., принципи та методику створення сценічних постановок, першоосновою яких є вітчизняні автентичні танцювальні джерела, до нових вимог, пов'язаних зі світовими тенденціями розвитку хореографічного мистецтва. За таких обставин характерним є звернення багатьох постановників до напрямку стилізації не лише фольклорного танцю, а й відомих народно-сценічних танців і танцювальних композицій, авторами хореографії яких є провідні українські балетмейстери XX ст.

Позиціонуючи стилізацію як один із перспективних напрямків створення народно-сценічного танцю на сучасному етапі, за умови високопрофесійного творчого підходу до контамінації, вважаємо дослідження її специфіки і тенденцій актуальним та необхідним.

Аналіз досліджень. Проблематика сучасних тенденцій розвитку українського народно-сценічного танцю привертає увагу багатьох вітчизняних дослідників. Так, наприклад, І. Гутник («До проблеми стилізації народного танцю», 2009 р.) досліджує проблематику стилізації народного танцю в контексті активізації розвитку хореографічного мистецтва в епоху постмодернізму; Л. Касаковська («Збереження автентичних фольклорно-етнографічних зразків українського народного танцю як предмет наукового дослідження», 2014 р.), аналізуючи питання збереження фольклорно-етнографічного оригіналу народного танцю, висвітлює деякі аспекти його стилізації; О. Помпа («Використання традицій танцювальної культури народів світу як тенденція у розвитку української народно-сценічної хореографії», 2015 р.) розкриває фольклорні традиції сучасного народно-сценічного танцю на прикладі традицій різних народностей; Л. Козинко («Синтез мистецтв та трансмісія фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України», 2015 р.) розглядає проблематику використання традиційних хореографічних форм та збереження їх семантичного змісту в народно-сценічному хореографічному мистецтві України та ін.

Проте, на сучасному етапі, проблематика сценічної обробки фольклорного танцю загалом та тенденції стилізації українського народно-сценічного танцю, зокрема, потребують більш детального мистецтвознавчого дослідження.

Мета статті – дослідити особливості та сучасні тенденції контамінації в процесі стилізації українського народно-сценічного танцю.

Виклад основного матеріалу. Народний танець – один із найдавніших видів художньої культури, який позиціонується як значуща форма збереження і поширення засобів відображення цілісності історичної епохи, традиційної культури та характеру українського етносу, що сприяє розкриттю глибинного змісту суспільного буття шляхом осмислення власного національного коріння та відродження національних традицій. Навіть народний танець є потужним інструментом у формуванні національної ідеології, іноді впливовішим за політичну риторику (Reed, 1998, p. 511), своєрідним символічним репертуаром національної самопрезентації. У цьому контексті сучасні тенденції стилізації українського народно-сценічного танцю, як «одного з найпоширеніших способів розповсюдження народного танцювального мистецтва» (Пісклова, с. 69, 2015), своєрідної спроби адаптувати народний танець до умов, у яких сучасний танець та західна танцювальна культура набуває масової популярності серед молоді, що викликано міжкультурною інтеграцією, стають приводом до дебатів, щодо доцільності застосування деяких її аспектів.

Так, на думку деяких дослідників, введення в народний танець прикладу з хореографії іншої національної культури, може призвести до порушення цілісності твору, спотворення ідеї народного танцю, руйнування загальної соціокультурної емоції, життєвого настрою та ін. (Зацепина, 1976). Серед негативних наслідків виділено: ускладнення пластичної, хореографічної мови, віддалення від традиційної манери виконання, застосування нехарактерних автентичному українському танцю координацій, положення корпусу і рук та ін.

Натомість, безсумнівно, позитивними є популяризація українського народно-сценічного танцю серед молоді, оскільки високопрофесійна художня стилізація, в процесі створення якої хореографом, завдяки розумінню естетики українського фольклору, збережено необхідне співвідношення автентичних та новітніх елементів хореографічної лексики, сприяє осмисленню стародавніх традицій танцювальної культури поколінням, яке у більшості орієнтовано на західну популярну культуру.

Стилізація, як один із трьох основних підходів до сценічної інтерпретації народного танцю (окрім обробки, яка передбачає здійснення хореографічної постановки за законами сцени зі збереженням фольклорного першоджерела та розробки – виокремлення ідеї, образного ядра або пластичного моменту і трансформації їх відповідно до художнього бачення хореографа) – це авторська постановка хореографічного твору, який набуває схожості з народною творчістю (Чурко, с. 24, 1989).

Зазначимо, що стилізація народного танцю, джерелами якої є характерні форми історичного стилю, традиційної танцювальної культури, індивідуальна манера і стиль автора хореографічного сценарію та ін., апріорі передбачає еkleктичність – зовнішнє поєднання, на перший погляд внутрішньо несумісних стилів, форм, елементів, методів, філософії та ін.

Контамінація – вільне поєднання частин, які належать до різних джерел, з метою створення нового змісту та форми; виникнення нової танцювальної форми та/або художнього вираження засобами синтезування різноманітних елементів та форм, яке має характер творчого переосмислення в процесі, коли ці елементи виступають в інноваційних, у порівнянні з оригіналом, взаємовідносинах. Наразі контамінація позиціонується багатьма хореографами як один з найпопулярніших прийомів стилізації народно-сценічної постановки. Метою контамінації фольклорно-етнографічного матеріалу на сучасному етапі є створення та вираження засобами хореографічної виразності не традиційного образу, а образу абстрактного, несвідомого, тобто створення глибинного відчуття шляхом асоціацій.

На думку багатьох теоретиків і практиків хореографічного мистецтва, елементи різних танцювальних систем і навіть модерну можуть входити до лексики композицій та існувати в синтезі з фольклорними мотивами (Розанова, с. 22, 2018). Проте, наслідками надмірної або невдалої контамінації народного танцю (наприклад, використання елементів, які несумісні з тематикою хореографічної композиції), у кращому разі є створення зовнішньо ефектної, яскравої, візуально-технічної постановки, яка, втім, не відповідає внутрішнім ознакам народного танцю, а відтак не сприяє збереженню традиційного українського народного фольклору.

Аналізуючи відомі постановки українського народно-сценічного танцю, здійснені у другій половині XX ст. провідними вітчизняними хореографами, можемо констатувати, що провідною тенденцією була академізація народного танцю з акцентуванням на важливості збереження фольклорного першоджерела, а пошуки нових виражальних засобів посприяли розширенню образної палітри, пластичної форми та розвитку лексики українського народно-сценічного танцю (Станішевський, с. 180, 2003). Контамінація, як один з прийомів стилізації народно-сценічного танцю, передусім полягала в поєднанні локальної танцювальної лексики українського етносу (традиційних кроків та рухів), ритмопластичних, трюкових та пантомімічних елементів із елементами класичного танцю, акцентуючи на віртуозності виконання. Таке поєднання виявилось доцільним, оскільки посилювало драматургічну основу постановок, сприяло кращому змалюванню характерів, розкриттю художніх образів та ідейного змісту сценічного танцю.

Відповідно до запропонованого К. Василенком принципу створення авторського варіанту фольклорного першоджерела, прийом контамінації на сучасному етапі має синтезувати обрядовість, традиційні особливості, характер, колорит, образні елементи танцювальної лексики, композиційні особливості та стиль народного танцю (Василенко, 1997, с. 121,) з характерними елементами сучасного, бального, джазового або класичного танцю, не порушуючи єдності змісту та виражальних засобів хореографічного твору.

Окрему увагу вважаємо за доцільне приділити специфіці новітніх стилізованих обробок відомих народно-сценічних хореографічних композицій. На сучасному етапі вони характеризуються зміною кількісного або гендерного складу виконавців, використанням сучасного аранжування оригінального музичного супроводу, контамінацією елементів сучасного та народного танцю (зі збереженням основного кроку оригіналу), а також створенням авторського хореографічного сценарію.

Варто зазначити, що звернення до контамінації сучасного та українського народного танців, як до домінуючого прийому стилізації, на сучасному етапі властиве для постановників центральних, східних та південних областей України, тоді як західноукраїнські хореографи, вбачаючи провідною тенденцією розвитку народно-сценічного танцю відродження автентичних першоджерел, традиційно звертаються до контамінації народної та класичної хореографічної лексики, елементів пантоміми та ритмопластики.

Свідченням підтримки та популяризації сучасних тенденцій стилізації народного танцю, з метою заохочення молодого покоління до ознайомлення та осмислення традиційного українського фольклору, є включення до програми Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського (з 2015–2016 рр.) номінацій «О» та «О1» – «Сучасний український танець. Аматорські колективи» у двох вікових категоріях – від 16-ти та до 16-ти років відповідно. За умовами фестивалю-конкурсу, хореографічні композиції колективів повинні «будуватися на фольклорі, народних традиціях, звичаях та обрядах різних національностей України» і презентувати «сучасні винаходи нових форм у національній хореографії» (Положення про V Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського 2016–2017 рр.).

І. Пісклова (Пісклова, с. 39, 2015), аналізуючи приклади стилізації народного танцю, представлені на IV Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського, зазначає, що, не дивлячись на позитивну оцінку членами журі хореографічних композицій таких номінантів як ансамбль сучасного танцю «Естет» (Харківська державна академія культури; керівник Є. Яніна-Ледовська), ансамбль сучасного танцю «Ексклюзив данс» (Херсонське училище культури; керівник Л. Макогон), народний ансамбль естрадного танцю «Каприз» (Миколаївський міський палац культури «Молодіжний»; керівник Ю. Захарова), зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Візаві» (Солоницівський дитячий клуб «Орлятко» Дергачівського району Харківської області; керівник О. Летуча), здебільшого, загальний «рівень обробки народного танцю засобами сучасної хореографії досить низький» через переважання у номерах «сучасних рухів під псевдонародну мелодію».

Протягом останніх років помітною стала тенденція стрімкого зростання кількості гуртків сучасного танцю, пріоритетом у діяльності яких є відтворення у хореографічних постановках стародавньої української культури, з метою популяризації танцювального фольклору в сучасному творчому баченні. Зазначимо, що оволодіння на загальному рівні кількома дисциплінами (фольклорний, народно-сценічний, класичний, сучасний танець, гімнастика та пластика) учасниками таких колективів, здійснюється відповідно до рекомендацій МОН України. Серед інших назвемо народний ансамбль фольклорно-стилізованого танцю «Плай» (керівник Л. Довганюк, хореографи В. Левакіна та К. Бурко) (Народний художній колектив ансамбль фольклорно-стилізованого танцю «Плай»), ансамбль сучасного танцю «Еклеім» Гадяцького коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського (керівник О. Островна), ансамбль сучасного танцю “Star light” Мелітопольського училища культури (керівник О. Тарасова), ансамбль сучасного танцю «Фламінго» Київського міського Палацу дітей та юнацтва (керівник Л. Грищенко), ансамбль сучасного та стилізованого танцю «Пектораль» (керівник А. Пехоцький), колектив сучасного танцю ЮВІН (керівник Ю. Виноградова) та ін.

Відтак, на нашу думку, важливим у процесі контамінації українського народного танцю є доскональне вивчення та глибинне осмислення архаїчних танцювальних традицій, здійснення творчого процесу стилізації з позиції усвідомлення важливості збереження та популяризації фольклорної першооснови, з метою подальшого розвитку народно-сценічного танцю.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у системному, цілісному аналізі специфіки сучасних постановок народно-сценічного танцю та обґрунтуванні доцільності застосування інноваційних форм та авторських інтерпретацій контамінації сучасної хореографії.

Висновки. Український народно-сценічний танець, лексика якого сформована провідними балетмейстерами ХХ ст. на основі фольклорних джерел шляхом трансформації, відповідно законам сценічної хореографії, збагачується та еволюціонує завдяки набуткам вітчизняних хореографів, їх досягненням в процесі застосування інноваційних методів контамінації, задля винайдення сучасних виражальних засобів.

Серед пріоритетних тенденцій контамінації у процесі створення народно-сценічного танцю визначено: створення хореографічних композицій на основі фольклорних першоджерел; висококваліфікований підхід до аналізу лексичного матеріалу та малюнку

танцю; особливості техніки хореографічної стилізації та професійний підхід до стилістичної інтерпретації матеріалу; органічне поєднання елементів локальної танцювальної лексики з сучасними ритмами та рухами; відповідна трансформація музично-ритмічної формули, сюжетної будови та ін.

Список використаних джерел

1. Василенко К. Ю. *Український танець*: Київ: ІПКГІК, 1997. 282 с.
2. Зацепина К. *Народно-сценический танец*. Москва : Искусство, 1976. 364 с.
3. Народний художній колектив ансамбль фольклорно-стилізованого танцю «Плай». *Полтавський обласний центр естетичного виховання учнівської молоді* [сайт] URL : <http://www.oceyum.pl.ua/groups/hudozhno-estetichniy-napryam/narodniy-ansambl-folklorno-stilizovanogo-tancyu-play> (дата звернення 6.11.2018).
4. *Основные принципы изучения и разработки хореографического фольклора : информация, опыт* / сост. Ю. М. Чурко. Москва : ВНИЦНТ и КИПР, 1989. 34 с.
5. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 5. С. 64–70.
6. Розанова О. И. народно-сценический танец сегодня – достижения и утраты. *Танец в диалоге культур и традиций : VIII Межвузовская науч.-практ. конф.*, 2 марта 2018 г. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2018. С. 20–25.
7. Станішевський Ю. О. *Балетний театр України : 225 років історії*. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
8. Reed S. A. *The Politics and Poetics of Dance. Annual Review of Anthropology*. 1998. № 27. pp. 503–532.

References

1. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv: IPKHUK.
2. Zatsepina. (1976). K. *Narodno-scenicheskij tanec* [Folk-stage dance]. Moscow: Iskusstvo.
3. Narodnyi khudozhnii kolektyv ansambl folklorno-stylizovanoho tantsiu «Plai» [The folk art group folk-style dance ensemble 'Play']. *Poltavskyi oblasnyi tsentr estetychnoho vykhovannia uchnivskoi molodi*, [online] Available at: <<http://www.oceyum.pl.ua/groups/hudozhno-estetichniy-napryam/narodniy-ansambl-folklorno-stilizovanogo-tancyu-play>> [Accessed 6 November 2018].
4. Churko, Ju. (1989). *Osnovnye principy izuchenija i razrabotki horeograficheskogo fol'klora : informacija, opyt* [Basic principles of the study and development of choreographic folklore: information, experience]. Moscow: VNMCNT i KPR.
5. Pisklova, I. (2015). *Osoblyvosti obrobky tantsiuvalnogo folkloru (na prykladi suchasnykh postanovok)* [Features of processing dance folklore (through the example of modern productions)]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, no. 5, pp. 64–70.
7. Rozanova, O. (2018). *Narodno-scenicheskij tanec segodnja – dostizhenija i utraty. Tanec v dialoge kul'tur i tradicij : VIII Mezhvuzovskaja nauchno-prakticheskaja konferencija* [Dance in the dialogue of cultures and traditions: VIII Interuniversity scientific and practical conference], Russia, St. Petersburg March 2 2018. St. Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, pp. 20–25.
8. Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokov istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
9. Reed, S. (1998). *The Politics and Poetics of Dance. Annual Review of Anthropology*, no. 27, pp. 503–532.

Вакуленко Олеся Михайлівна
доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-7906-4626>
vakusia@gmail.com

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ BLACKPOOL DANCE FESTIVAL: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Мета дослідження. Дослідити діяльність Blackpool Dance Festival протягом 1920–2018 рр.; розглянути розвиток програми фестивалю відповідно до еволюціонування бальних танців; проаналізувати особливості проведення традиційних змагань та чемпіонатів в історичній ретроспективі, а також нововведення, запропоновані організаторами на сучасному етапі; визначити та охарактеризувати етапи розвитку Blackpool Dance Festival. **Методи 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.** Здійснено мистецтвознавче дослідження діяльності Blackpool Dance Festival з моменту заснування (1920 р.) до 2018 р.; розглянуто розвиток конкурсної програми фестивалю в контексті еволюціонування бальних танців – стандартизації танців європейської та латиноамериканської програми, особливості формування суддівської колегії та системи оцінювання, нормативно-правову базу фестивалю; проаналізовано особливості проведення традиційних змагань та чемпіонатів в історичній ретроспективі; окреслено напрямки та тенденції розвитку Blackpool Dance Festival на сучасному етапі. **Висновки.** Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження діяльності Blackpool Dance Festival протягом 1920–2018 рр. визначено етапи розвитку фестивалю, в контексті еволюціонування конкурсної бального танцю та проаналізовано програми проведення чемпіонатів та змагань: 1920–1931 рр. – період формування програми фестивалю; 1931–1947 рр. – період становлення конкурсної програми на основі розроблених і затверджених Імперським товариством вчителів танців та Офіційною радою бальних танців (OBBD) стандартів; 1954–2004 рр. – період розширення програми Blackpool Dance Festival та популяризації фестивалю на міжнародному рівні; 2004–2018 рр. – сучасний період, який характеризується розвитком програми фестивалю відповідно до еволюції та тенденцій конкурсної бального танцю.

Ключові слова: Blackpool Dance Festival; чемпіонати; змагання; суддівська колегія; бальні танці.

Вакуленко Олеся Михайлівна, доцент кафедри бальної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, ул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Традиции и новации blackpool dance festival: историческая ретроспектива

Цель исследования. Исследовать деятельность Blackpool Dance Festival в течение 1920–2018 гг.; рассмотреть развитие программы фестиваля в соответствии с эволюционированием бальных танцев; проанализировать особенности проведения традиционных соревнований и чемпионатов в исторической ретроспективе, а также нововведения, предложенные организаторами на современном этапе; определить и охарактеризовать этапы развития Blackpool Dance Festival. **Методы 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,

логіко-аналитический. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование деятельности Blackpool Dance Festival с момента основания (1920) до 2018 г.; рассмотрено развитие конкурсной программы фестиваля в контексте эволюционирования бальных танцев – стандартизации танцев европейской и латиноамериканской программы, особенности формирования судейской коллегии и системы оценивания, нормативно-правовую базу фестиваля; проанализированы особенности проведения традиционных соревнований и чемпионатов в исторической ретроспективе; очерчены направления и тенденции развития Blackpool Dance Festival на современном этапе. **Выводы.** Вследствии проведенного искусствоведческого исследования деятельности Blackpool Dance Festival в течение 1920–2018 гг. определены этапы развития фестиваля, в контексте эволюционирования конкурсного бального танца и проанализированы программы проведения чемпионатов и соревнований: 1920–1931 гг. – период формирования программы фестиваля; 1931–1947 гг. – период становления конкурсной программы на основе разработанных и утвержденных Имперским обществом учителей танцев и Официальным советом бальных танцев (OBBD) стандартов; 1954–2004 – период расширения программы Blackpool Dance Festival и популяризации фестиваля на международном уровне; 2004–2018 гг. – современный период, который характеризуется развитием программы фестиваля в соответствии с эволюцией и тенденциями конкурсного бального танца.

Ключевые слова: Blackpool Dance Festival; чемпионаты; соревнования; судейская коллегия; бальные танцы.

Vakulenko Olesia, Associate Professor, Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Art, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Traditions and innovations of the Blackpool Dance Festival: historical retrospective

The purpose of the article is to explore the activity of the Blackpool Dance Festival in 1920-2018; to consider the development of the festival program in accordance with the evolution of ballroom dancing; to analyze the peculiarities of conducting traditional competitions and championships in the historical retrospective, as well as the innovations proposed by the organizers at the present stage; to identify and characterize the stages of development of the Blackpool Dance Festival. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity, development and pluralism; to fulfill the purpose of the research, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the art critical research of the Blackpool Dance Festival from its inception in 1920 until 2018; the study of the development of the competition program of the festival in the context of the evolution of ballroom dancing – standardization of dances of the European and Latin American program; peculiarities of the formation of the panel of judges and the system of evaluation, the regulatory and legal basis of the festival; the analysis of features of conducting traditional competitions and championships in the historical retrospective; the description of the directions and trends of development of the Blackpool Dance Festival at the present stage. **Conclusions.** As a result of the conducted art critical research of the activity of the Blackpool Dance Festival in 1920–2018, the stages of development of the festival were defined in the context of the evolution of competitive ballroom dancing, and the programs of championships and competitions were analyzed: 1920–1931 – the period of formation of the festival program; 1931–1947 – the period of establishment of the competition program on the basis of the standards developed and approved by the Imperial Society of Teachers of Dancing and the Official Board of Ballroom Dancing (OBBD); 1954–2004 – the period of extension of the Blackpool Dance Festival program and the international promotion of the festival; 2004–2018 – the modern period characterized by the development of the festival program in accordance with the evolution and trends of competitive ballroom dancing.

Key words: the Blackpool Dance Festival; championships; competitions; the panel of judges; ballroom dancing.

Вступ. У контексті масштабної популяризації конкурсного бального танцю, перед вітчизняними науковцями постає необхідність у дослідженні та аналізі розвитку фестивально-конкурсного руху не лише в Україні, а й на міжнародному рівні. Актуальність даного дослідження зумовлена важливістю аналізу діяльності Blackpool Dance Festival – найпрестижнішого міжнародного фестивалю бального танцю в історичній ретроспективі, визначення та систематизації етапів розвитку програми фестивалю відповідно до еволюціонування бальних танців та тенденцій розвитку хореографічного мистецтва на сучасному етапі, з метою залучення результатів до наукового обігу.

Аналіз публікацій. Розвитку конкурсно-фестивального руху бальних танців присвячено такі історичні, культурологічні та мистецтвознавчі праці вітчизняних науковців, які аналізують певні аспекти діяльності міжнародних фестивалів відповідно до мети дослідження. Наприклад, Т. Тракалюк («Становлення і розвиток спортивного танцю в світі», 2014) розглядає історичні аспекти розвитку спортивного танцю, їх організаційно-управлінську структуру та період становлення спортивних танців у світі; Ю. Сахневич у статті «Українські танцюристи на провідних світових турнірах бального танцю сучасності» (2014) систематизує відомості про танцювальні пари бальної хореографії на головних світових турнірах бального танцю сучасності та визначає ступінь інтегрованості вітчизняних виконавців у світову систему фестивалів та конкурсів, а також досліджує основні етапи становлення та розвитку фестивально-конкурсного руху бальної хореографії в СРСР та світі в ХХ ст. («Становлення та розвиток фестивально-конкурсного руху в бальному танці», 2014). Проте, дослідження діяльності найпрестижнішого міжнародного фестивалю бального танцю – Blackpool Dance Festival, і нині не є темою окремої наукової праці, що й зумовлює актуальність даної статті.

Мета статті. Дослідити діяльність Blackpool Dance Festival протягом 1920–2018 рр.; розглянути розвиток програми фестивалю відповідно до еволюціонування бальних танців; проаналізувати особливості проведення традиційних змагань та чемпіонатів в історичній ретроспективі, а також нововведення, запропоновані організаторами на сучасному етапі; визначити та охарактеризувати етапи розвитку Blackpool Dance Festival.

Виклад основного матеріалу. Історія Блекпульського фестивалю посідає центральне місце в історії конкурсного бального танцю, адже протягом багатьох десятиліть він вважається одним з найпрестижніших міжнародних конкурсів бальних танців.

Перший Blackpool Dance Festival відбувся в 1920 р. за сприянням музичного директора комплексу Зимові сади Г. Вуда та музичного видавця з «Messrs Sharples and Son Ltd.» (Блекпул) Н. Шамплеса. Він відбувся в залі Tower Ballroom, який побудований в 1897–1898 рр. на замовлення компанії Blackpool Tower. Оскільки на той період питання про єдину стандартизацію бальних танців навіть не піднімалося (комітет з бальних танців при Імперському товаристві вчителів танців було сформовано в 1924 р.), до 1926 р. на фестивалі відбувалися змагання з Sequence Dance (переважно танці вальси, лансьє та two-step), які оцінювали судді під головуванням Д. Фіннігана (згодом співзасновника та першого президента United Kingdom Alliance of Professional Teachers of Dancing) та його доньки Е. Фінніган.

Не дивлячись на популярність фестивалю, в 1927 р., у зв'язку зі зміною керівництва комплексу «Зимові сади», його проведення опинилося під питанням – спонсори відмовилися фінансувати міроприємство, проте, за сприянням Ф. Річардсона – члена суддівської колегії, засновника Королівської академії танцю та редактора газети «The Dancing Times», Blackpool Dance Festival 1927 р. було проведено за розширеною програмою – вперше на фестивалі відбулися змагання North of England Amateur Foxtrot Competition (Північно-Англійські аматорські змагання з фокстроту). Варто наголосити, що Ф. Річардон не лише тривалий час проводив переговори з новими керівниками Блекпульського комплексу та організував дискусію про важливість його збереження для розвитку конкурсного руху в Англії та бальних танців загалом, а й спонукав видання «The Dancing Times» стати спонсором Блекпульського фестивалю в 1927 р.

У 1928 р. Blackpool Tower Company об'єдналася з Winter Gardens та Pavilion Company – нова політика керівництва була спрямована на розвиток і покращення фестивалю та конкурсної програми. Варто наголосити, що в червні 1929 р. фінансування колишнім спонсором відновлюється і протягом 1929–1930 рр. Blackpool Dance Festival проводився в розширеному форматі змагань – відбулися професійні чемпіонати Північної Англії (North of England Professional), аматорські змагання з Велета (Amateur Veleta Competition), Veterans Waltz Competition та Original Sequence Dance Competition (Blackpool Dance Festival, 2018). Якщо раніше, North of England Championship був виключно чемпіонатом Північної Англії та Шотландії, то з включенням його до програми Блекпульського фестивалю в ньому могли брати участь танцювальні пари з усієї Великобританії та ін. країн. Варто зазначити, що перші записи про участь у фестивалі закордонних танцюристів датовані 1934 р. (Mayer-Karakis, 2009, p. 112).

Ведучим Блекпульського фестивалю з 1929 р. був Б. Хейвард, один з керівників Блекпульської Школи Танцю.

Узгодження стандартів 4-х бальних танців – танго, квікстепу, повільного вальсу та повільного фокстроту, яке відбулося в 1929 р. на Великій конференції у Лондоні, і, як наслідок, популяризація англійського стилю бальних танців, відобразилися і на програмі Блекпульського фестивалю. У 1931 р., після косметичного ремонту Empress Ballroom, побудованого у 1878 р. (до речі, наданий для проведення фестивалю безпосередньо з дозволу Королеви Англії), у Блекпулі відбулася значуща подія – відкриття British Professional Championships and Amateur Ballroom Championships – Британського Чемпіонату зі стандартних бальних танців серед професіоналів та аматорів. Переможцями British Professional Championships була відома танцювальна пара, члени комітету бальних танців при Імперському товаристві вчителів танців – М. Стюарт та П. Сакс (Mayer, 2018). Для визначення ж аматорських танцювальних пар, які зможуть виступити на Гранд Фіналі фестивалю, в Англії було проведено 250 кваліфікаційних змагань та 40 окружних фіналів. Тривалий час Blackpool Dance Festival називали ще й British Open або просто Blackpool.

Найвідомішими танцювальними парами Англії, які протягом 1930–1940-х рр. перемагали на Блекпульському фестивалі були Г. Жак та М. Демінг, Т. Палмер та К. Прайс.

Варто зазначити, що участь Ф. Річардсона в діяльності фестивалю не обмежувалася лише суддівством – протягом 1936–1939 рр. він був радіокоментатором Блекпульського фестивалю, а протягом 1946–1960 рр. – ведучим та головою суддівської колегії.

Зазначимо, що головні засади щодо формування суддівської колегії Блекпульського фестивалю, визначені та затверджені в 1930-х рр. Офіційною радою бальних танців (OBBD) як керівним органом бальних танців у Сполученому Королівстві (з 1996 р. – British Dance Council (BDC) (British Dance Council, 2018) лишаються актуальними на сучасному етапі – членами колегії є виключно представники Великобританії, окрім деяких конкурсів та програми Exhibition. Турніри оцінюються двома (денною та вечірньою) групами суддів, які формуються за особливими критеріями – унікальними, оскільки подібного відбору суддів не існує в жодній країні світу на жодному чемпіонаті: судді повинні бути визнаними танцюристами, колишніми переможцями міжнародних чемпіонатів; відомими та поважними практикуючими спеціалістами на даний момент; забороняється запрошувати до колегії танцюристів, які практикують в одній студії або закінчили власну конкурсну кар'єру менше року тому. Претендента на суддівство спочатку запрошують оцінювати змагання юніорів, після цього – в денну групу суддів, які оцінюють переважно відбіркові тури і лише після – у вечірню.

У 1937 р. для оцінки конкурентів у Блекпулі було введено інноваційну систему Skating, яка використовується і понині (останні зміни внесені у 1956 р.) (Dawson A., 1968, с. 15). Варто зазначити, що ця система використовується і в інших танцювальних конкурсах у всьому світу. Наприклад, у США в усіх змаганнях з бальних танців використовують систему Skating, визначену IDSF (USA Dance, 2008).

З 1947 р. у Блекпулі, в бальному залі Blackpool Tower, відбувається щорічний чемпіонат The Junior Blackpool Dance Festival (з 2010 р. його проводять у комплексі «Зимові

сади» в Empress Ballroom) для двох вікових груп – діти (від 6-ти до 12-ти років) та юніори (від 12-ти до 16-ти років), який триває тиждень, а на сучасному етапі включає майже 30-ть змагань як індивідуальних, так і командних, що дозволяє суддям оцінити весь потенціал кожного конкурсанта. Варто зазначити, що у 2017 р. в ньому брали участь представники 33 країн (понад 400 танцювальних пар від 102 команд). Традиційними в рамках фестивалю є також відкриті заняття та майстер-класи, які сприяють оволодінню новими навичками та підвищенню танцювальної майстерності.

Фестивально-конкурсний рух у Блекпулі було припинено з початком Другої Світової війни (у 1940 р. Blackpool Dance Festival проходив за скороченою програмою) і відновлено лише у 1946 р., проведенням – British Amateur Old Time Sequence Championship (Британським Чемпіонатом зі старовинного Сіквенса). Варто зазначити, що ця подія посприяла відновленню популярності Sequence dances, а в жовтні 1950 р., за ініціативи Winter Gardens Company, було проведено Old Time Ball – Перший Блекпульський Танцювальний Фестиваль Сіквенсу (Blackpool Dance Festival, 2018).

У 1948 р. у рамках програми Блекпульського фестивалю, за ініціативи Офіційної ради бальних танців (OBBD), відбувся перший Світовий танцювальний Конгрес вчителів бального танцю (The International Congress), на якому визначили стилі та стандарти виконання бальних танців, а також затвердили систему медальних тестів. Традиція його проведення лишається незмінною і сьогодні – щорічно на Блекпульському педагогічному форумі виступають з відкритими лекціями визнані танцюристи та вчителі бальних танців. Наприклад, у 1991 р. відбулися 8 теоретично-практичних лекцій за участю М. Берр та В. Берр, Д. Хепелейнен та С. Сатарі, К. Беллес та С. Беллес, Д. Вуда та А. Левіс, Д. Барнса та Г. Феірвезер, С. Содано, М. Хілтон та К. Хілтон, які присвячені особливостям техніки виконання танців Фокстрот, Румба, Джайв, Танго, Пасодобль, Вальс, а також Секвея та шоу-програми латинських танців. Наразі його організаторами є Британська танцювальна рада та Світова танцювальна рада. У 2017 р. World Ballroom Dancing Congress, під назвою «Your Past – Your Present – Your Future» проходив 27–28 травня і традиційно розпочався з офіційної церемонії відкриття та привітання мера Блекпулу. Серед лекторів конгресу були відомі танцюристи: Д. Барнс та Ш. Феірвезер, Х. Танака, М. Малітовські та Д. Люніс, Р. Коккі та Ю. Загоруйченко, В. Фанг та А. Муравйова, С. ді Філіппо та Д. Чеснокова, А. Скуфка та Ю. Батагелі («Театр мрій»), Д. Вуд («Ілюзії часу»), А. Джіджіареллі і С. Андрачіо («Правда»), Т. Багер та І. Желязкова («YOU-nique»), Т. Редпас («The DNA of Smooth»), А. Бізокас та К. Демідова («Remember...Enjoy...Imagine»), Д. Крапез та Н. Карабей («Деталі роблять різницю» «Details make the difference»), Б. Уотсон та Кармен («Dancer, Winner, Both?»), С. Содано («Ритм та Латина – в чому різниця?»), П. Дюлейн («Танцювальні класи») (World Ballroom Dancing Congress, 2018).

Новий етап розвитку Blackpool Dance Festival розпочинається з 1954 р., коли його офіційним організатором стає І. Ілетт (до 1978 р.), якій судилося популяризувати його до масштабів найвідомішого у світі чемпіонату з бальних танців (Todd K., 2009, p. 23).

Протягом 1946–1962 рр. найуспішнішими танцювальними парами Блекпульського фестивалю стали Ч. Тібальт та Д. Біхан, Д. Веллс та Р. Сіссонс, У. Фрайер та В. Бернес, В. Беррет та Д. Фріман, Л. Скрівенер та Н. Дагган, С. Біннік та С. Брок, Г. Сміт-Хемпшир та Д. Кейсі, Б. Толмейджер та С. Сілвет, Б. Баргес та Д. Фріман та ін. (Todd K., 2009, p. 23).

Якщо протягом кількох десятиліть на Блекпульському фестивалі конкурували переважно пари з Англії, то з другої половини 50-х рр. XX ст. участь у ньому почало брати все більше іноземних танцювальних пар, а для іноземних гостей було організовано спеціальну ложу на південному балконі в Empress Ballroom. Про зростаючу популярність фестивалю на міжнародному рівні свідчить і той факт, що у 1980 р. ложу було закрито через величезну кількість зарубіжних гостей та глядачів. Наразі, серед іноземних танцювальних пар спостерігається велика кількість представників Німеччини, Італії, Сполучених Штатів Америки та Японії.

Проте беззаперечним фактом підтвердження популярності Блекпульського фестивалю серед іноземних пар є організація Британського Закритого Танцювального Фестивалю виключно для британських учасників, який відбувся у листопаді 1975 р. і проходить донині, під назвою Британський Національний Чемпіонат.

З 1961 р. у програму Блекпульського фестивалю поступово було введено латиноамериканські танці – Британський аматорський латиноамериканський турнір (1961 р.) та Професійний турнір з латиноамериканських танців (1962 р.), а з 1964 р. міжнародна латиноамериканська програма отримала повноцінний конкурсний статус поряд із європейською (Yoo L. K., 2009, p. 25).

У 1968 р. започатковано проведення щорічного командного турніру серед професіоналів – Professional Invitation Team Match, на якому з програмою десяти танців виступали команди з Великобританії та Німеччини. На сучасному етапі в цьому турнірі (найпопулярнішому серед глядачів фестивалю) беруть участь команди з багатьох країн, зокрема Австралії, Італії, Японії, Скандинавії, Росії, США.

Після смерті І. Ілетт, організацією Блекпульського фестивалю протягом 1978–1980 рр. займався її чоловік Б. Френсіс, а з 1980 р. на цю посаду було запрошено Г. Маккензі, яка продовжила традиції засновані І. Ілетт і спрямувала діяльність на розвиток та популяризацію фестивалю. Варто зазначити, що на початку 1980-х рр. участь у професійних чемпіонатах фестивалю брали від 150 до 180 танцювальних пар, тоді як в аматорських – у кілька разів більше. На початку XXI ст. кількість заявок для основної групи аматорів перевищила 600, що вимагало від організаторів нових підходів до проведення конкурсної програми. За ініціативи Г. Маккензі було прийнято рішення обмежити участь аматорських пар єдиною віковою категорією – унікальна практика в історії Блекпульського фестивалю, відтак аматори можуть виступати лише у групі до 21 року, в основній групі (від 21 до 35 років) та seniors group (від 35 років). З 2004 р. організатором Блекпульського фестивалю є С. Вілсон (Mayer-Karakis, 2009, p. 122).

На сучасному етапі у Блекпулі проводиться 5 фестивалів танцю, які проходять навесні – May Blackpool Dance Festival (May Dance Festival ProAm, May Dance Festival Teacher Students, May Dance Festival Professional American Smooth/Rhythm), The Junior Blackpool Dance Festival; та восени – Blackpool Segueance Dance Festival, Blackpool Freestele Championship, British National Dance Champinhips (Blackpool Dance Festival, 2018).

Варто зазначити, що найпрестижніший чемпіонат з бальних танців – World Professional Dancesport Championship протягом 1989–2012 рр. 5-ть разів проводився у Блекпулі (не в рамках фестивалю).

May Blackpool Dance Festival – найбільший з 5-ти фестивалів Блекпулу (триває протягом 9-ти днів в Empress Ballroom комплексу «Зимовий сад»), в рамках якого відбуваються British Open Championships for Adult Amateur, Professional couples та Formation Teams, а з 2005 р. введено нові змагання – British Rising Star Amateur Ballroom and Latin Competitions. У 2017 р. на 92-му фестивалі виступили танцювальні пари з 61 країни – 2970 виступів у 13-ти заходах; 2 Ballroom Formation Teams та 8 Latin Formation Teams. Проте, особливу увагу громадськості викликали Professional Team Match та Exhibition Competition.

Усі чемпіонати та змагання фестивалю визначаються і регулюються правилами Британської танцювальної ради (British Dance Council). Так, наприклад, зазначається, що до участі у чемпіонатах та змаганнях допускаються лише танцюристи, які мають дійсну ліцензію аматора або професіонала. Вчитель аматорської команди Формейшн має бути членом визнаної Асоціації; британські команди мають бути зареєстровані Британською танцювальною радою, а іноземні команди повинні мати дійсну реєстрацію.

У 2017 р. було визначено проведення змагань з British Rising Stars Amateur Latin та Ballroom Competitions, British Amateur Latin та Ballroom Championships у такій послідовності: 25 травня – British Rising Stars Amateur Latin Competition та British Rising Stars Amateur Ballroom Competition (1-й кваліфікаційний раунд); 26 травня – British Rising Stars Amateur Latin Competition (2-й кваліфікаційний раунд); 27 травня – British Rising Stars Amateur Ballroom Competition (2-й кваліфікаційний раунд); 29 травня – British Amateur Latin

Championship (1-й кваліфікаційний раунд); 30 травня – British Amateur Latin Championship (2-й кваліфікаційний раунд); 31 травня – British Amateur Ballroom Championship (1-й та 2-й кваліфікаційні раунди) (Syllabus 92 and Annual Blackpool Dance Festival Open to the World Thursday and The First Russian American Smooth Congress, 2018).

Однією з найпрестижніших подій, які традиційно відбуваються в Блекпулі наприкінці травня, є The Blackpool Dance Festival Hall of Fame Awards – вшанування та нагородження осіб, які підтримали або посприяли успіху фестивалю.

Blackpool Junior Dance Festival, заснований у 1947 р. понад 50 років проводився в Blackpool Tower Ballroom, але з 2010 р. фестиваль було переведено у бальну залу Імператриці комплексу Winter Gardens. Традиційно, його проведення починається у перший пасхальний понеділок і триває рівно тиждень. На сучасному етапі фестиваль проводиться у двох вікових категоріях – діти та юніори; у трьох програмах – європейська бальна, латиноамериканська програма та Sequence. Протягом 7 днів відбуваються 29 змагань, 4 командні (Team Matches) та 3 змагання з формейшн (Formation Competitions). У 2017 р. на фестивалі було представлено 400 танцювальних пар, 8 Sequence Formation команд та 94 Latin/Ballroom Formation команди.

Восени в комплексі Winter Gardens проходить Блекпульський фестиваль сіквенсу (Blackpool Sequence Dance Festival), започаткований у 1950 р., до складу якого належать класичні, сучасні та латинські сіквенс денс. Змагання відбуваються як два заходи – танці для дітей та дорослих; The British Freestyle Championships, які охоплює змагання соло (Solos), чемпіонат прем'єр-ліги (Premier Championships), командні (Teams), повільні танці (Slowdance) та парні (Couples/Pairs) (Blackpool Dance Festival, 2018).

Звичайно, величезною популярністю серед британських танцюристів користується Британський національний танцювальний чемпіонат (British National Dance Championships), заснований у 1974 р., який до 1997 р. називався The British Closed Championships – чемпіонат з бальних та латиноамериканських танців, виключно для представників Великобританії.

За останні кілька років на Блекпульському фестивалі, за ініціативою організатора С. Уілсон та керівного директора М. Уільямса, відбулися неабиякі зміни, які свідчать про беззаперечний розвиток конкурсного бального танцю у світі. Так, вперше за 90 років існування Blackpool Dance Festival, у 2015 р. до його програми було включено одну з категорій американського стилю виконання бальних танців – American Smooth, хоча виступи танцювальних пар П. Перзу та О. Перзу, М. Хемза та Ізабелла, Т. Тафт та Д. Тафт, К. Спіндер та Е. Спіндер, М. Жаринов та Г. Деткіна відбувалися поза конкурсною програмою і не оцінювалися судьями – ними було представлено презентаційний танець (30 секунд), а також 4 танці програми: Вальс, Танго, Фокстрот, Віденський вальс.

З 2016 р. American Smooth було офіційно введено до програми Блекпульського фестивалю, а за рік, у 2017 р. – American Rhythm (Ча-ча-ча, Румба, Свінг, Болеро та Мамбо). Відтак, наразі на Блекпульському фестивалі представлено обидві категорії американського стилю виконання бальних танців – проводяться Professional American Smooth Championship та Professional American Rhythm Championship (Blackpool Dance Festival, 2018).

Варто зазначити, що на сучасному етапі професійний рух American Smooth популяризується в багатьох країнах світу. Наприклад, на 21–22 квітня 2018 р. у Москві, в рамках конкурсу Champions` Ball 2018 заплановано перший Open to the World Professional American Smooth Trophy, за сприянням та участю Міжнародної асоціації танцювальних клубів, шкіл та студій танцю GallaDance, призовий фонд якого складає \$ 10 000. Подією стало і проведення The First Russian American Smooth Congress (4–5 грудня 2017 р.), участь у якому брали провідні спеціалісти бальних танців, спортсмени, вчителі та учасники руху Pro Am. З професійними лекціями виступили двократні чемпіони США та світу з American Smooth – О. Косовіч, Н. Косовіч, П. Перзу та І. Джанізіл – віце-чемпіонка США та світу з American Smooth (The First Russian American Smooth Congress, 2018).

У серпні 2016 р. у Шанхаї відбувся Blackpool Dance Festival China 2016 – перший Блекпульський танцювальний фестиваль в Китаї, в рамках якого змагання проходили в усіх

вікових категоріях, з урахуванням та дотриманням усіх правил та традицій Блекпульського фестивалю. На думку С. Уїлсон та М. Уільямса, подібне інноваційне рішення (раніше фестиваль проводився виключно на території Блекпулу) посприяє популяризації безпосередньо Blackpool Dance Festival серед китайських танцюристів, багато з яких останнім часом займають призові місця на найпрестижніших міжнародних чемпіонатах (Blackpool Dance Festival, 2018).

Організатори Blackpool Dance Festival, зберігаючи традиції проведення конкурсів та змагань, нині спрямовують діяльність на розвиток програми фестивалю відповідно до еволюції та тенденцій конкурсного бального танцю.

Наукова новизна. Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження діяльності Blackpool Dance Festival з моменту заснування (1920 р.) до 2018 р.; розглянуто розвиток конкурсної програми фестивалю в контексті еволюціонування бальних танців – стандартизації танців європейської та латиноамериканської програми, особливості формування суддівської колегії та системи оцінювання, нормативно-правову базу фестивалю; проаналізовано особливості проведення традиційних змагань та чемпіонатів у історичній ретроспективі; окреслено напрямки та тенденції розвитку Blackpool Dance Festival на сучасному етапі.

Висновки. Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження діяльності Blackpool Dance Festival протягом 1920–2018 рр. визначено етапи розвитку фестивалю, у контексті еволюціонування конкурсного бального танцю та проаналізовано програми проведення чемпіонатів та змагань: 1920–1931 рр. – період формування програми фестивалю (змагання з Sequence Dance, North of England Amateur Foxtrot Competition, Veterans Waltz Competition та Original Sequence Dance Competition); 1931–1947 рр. – період становлення конкурсної програми на основі розроблених і затверджених Імперським товариством вчителів танців та Офіційною радою бальних танців (OBBD) стандартів (British Professional Championships, Amateur Ballroom Championships, The Junior Blackpool Dance Festival); 1954–2004 – період розширення програми Blackpool Dance Festival та популяризації фестивалю на міжнародному рівні (надання міжнародній латиноамериканській програмі конкурсного статусу, заснування Британського Закритого Танцювального Фестивалю, Professional Invitation Team Match); 2004–2018 рр. – сучасний період, який характеризується розвитком програми фестивалю відповідно до еволюції та тенденцій конкурсного бального танцю (введення до програми Блекпульського фестивалю American Smooth та American Rhythm (Professional American Smooth Championship та Professional American Rhythm Championship) та започаткування Blackpool Dance Festival China.

Список використаних джерел

1. *Blackpool Dance Festival. History.* URL: <http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790>. (Accessed: 14.04. 2018).
2. *British Dance Council* URL: <http://www.bdconline.org/>. (Accessed: 16.04.2018).
3. Dawson A. *The Skating System. Working out the marks in ballroom dancing championships.* London: Imperial Society of Teachers of Dancing in association with the Dancing Times, 1963. 46 p.
4. Mayer-Karakis B. *Ballroom icons : a journey through the lives of dancers, doers and devotees of the ballroom world.* Düsseldorf : Dancesport Publishing, 2009. 295 p.
5. Mayer B. The British Dance Council (BDC). *Story* URL: <http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story>. (дата звернення: 9.04.2018).
6. *Syllabus 92nd Annual Blackpool Dance Festival Open to the World Thursday 25th May to Friday 2nd June 2017* URL: <https://docviewer.yandex.ua/view/100647252/>. Дата звернення 18 Квітня 2018.
7. *The First Russian American Smooth Congress* URL: http://dancesport.ru/news/news_9005.html. (Accessed: 9 Квітня 2018).

8. Todd K. Blackpool dance festival. In *Praise of the Iconic. Dance Beat Blackpool*. 2010. April. pp. 22–24.
9. Yoo L. K. *The Evolution of Ballroom Dance in the United States – with a Focus on Ballroom Dance into Dancesport*. Seoul : Korea University, 2009. 85 p.
10. *USA Dance. USA Dance Dancesport Rulebook 2008–2009. Governing USA Dance Competitions and Athletes*, Cape Coral. FL: USA Dance. 86 p.
11. *World Ballroom Dancing Congress (27th and 28th May 2017) Time-table* URL: <http://www.bdconline.org/Portals/24/2017-World-Congress-time-table.pdf>. (Accessed 19. 04.2018).

References

1. *Blackpool Dance Festival. History*, [online] Available at: http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790 [Accessed 14 April 2018].
2. *British Dance Council*, [online] Available at: <http://www.bdconline.org/> [Accessed 16 April 2018].
3. Dawson, A. (1963). *The Skating System. Working out the marks in ballroom dancing championships*. London: Imperial Society of Teachers of Dancing in association with the Dancing Times
4. Mayer-Karakis, B. (2009). *Ballroom icons: a journey through the lives of dancers, doers and devotees of the ballroom world*. Düsseldorf: Dancesport Publishing.
5. Mayer, B. (2013). *The British Dance Council (BDC). Story*, [online] Available at: <http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story> [Accessed 9 April 2018].
6. *Syllabus 92nd Annual Blackpool Dance Festival Open to the World Thursday 25th May to Friday 2nd June 2017*, [online] Available at: <https://docviewer.yandex.ua/view/100647252/> [Accessed 18 April 2018].
7. *The First Russian American Smooth Congress*, [online] Available at: http://dancesport.ru/news/news_9005.html [Accessed 9 April 2018].
8. Todd, K. (2010). *Blackpool dance festival. In Praise of the Iconic. Dance Beat Blackpool*, April, pp. 22–24.
9. Yoo, L. K. (2009). *The Evolution of Ballroom Dance in the United States – with a Focus on Ballroom Dance into Dancesport*. Seoul: Korea University.
10. *USA Dance. USA Dance Dancesport Rulebook 2008–2009. Governing USA Dance Competitions and Athletes*, Cape Coral, FL: USA Dance.
11. *World Ballroom Dancing Congress (27th and 28th May 2017) Time-table* [pdf] Available at: <http://www.bdconline.org/Portals/24/2017-World-Congress-time-table.pdf> [Accessed 19 April 2018].

УДК 793. 38 (4-11) «18»

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153672>

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
24caratsofart@gmail.com

СПЕЦИФІКА КОНКУРСНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ СЕКВЕНЦІЙ СТИЛЮ НЬЮ-ВОУГ

Метою статті є виявлення специфіки австралійського стилю (Нью-Воуг) виконання конкурсних спортивних бальних танців; проведення мистецтвознавчого аналізу техніки виконання конкурсних танцювальних секвенцій стилю Нью-Воуг. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Вперше проведено мистецтвознавче дослідження Австралійського стилю конкурсних спортивних бальних танців Нью-Воуг (New Vogue); визначено особливості формування стилю в історичній ретроспективі та виявлено внесок провідних танцюристів і вчителів бальних танців – членів професійних танцювальних організацій Австралії в процесі його канонізації, розглянуто композиційні особливості та специфіку техніки виконання 15-ти конкурсних танцювальних секвенцій у ритмі Повільного фокстроту, Танго, Віденського Вальсу та Маршу. **Висновки.** Визначено особливості австралійського стилю виконання спортивних бальних танців Нью-Воуг та його відмінності від Міжнародного та Американського: усталеність композицій та різноманіття позицій в парі, зокрема роз'єднання партнерів під час виконання танців; використання танцювальними парами відкритих позицій; можливість виконавців змінювати стиль рухів руками відповідно до власної індивідуальності, що сприяє посиленню видовищності виступів та створенню ефектних художніх образів.

Ключові слова: Австралійський стиль; Нью-Воуг; конкурсні спортивні бальні танці; танцювальні секвенції; кодифікація; хореографія.

Павлюк Татьяна Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Специфика конкурсных танцевальных секвенций стиля Нью-Воуг

Целью статьи является выявление специфики австралийского стиля (Нью-Воуг) выполнения конкурсных спортивнх бальных танцев; проведение искусствоведческого анализа техники выполнения конкурснх танцевальных секвенций стиля Нью-Воуг. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, , а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Впервые проведено искусствоведческое исследование австралийского стиля конкурснх спортивнх бальных танцев Нью-Воуг (New Vogue), определены особенности формирования стиля в исторической ретроспективе и выявлен вклад ведущих танцоров и учителей бальных танцев – членов профессиональных танцевальных организаций Австралии в процессе его канонизации; рассмотрены композиционные особенности и специфика техники выполнения 15-ти конкурснх танцевальных секвенций в ритме Медленного фокстрота, Танго, Венского вальса и Марша. **Выводы.** Определены особенности австралийского стиля исполнения спортивнх бальных танцев Нью-Воуг и его отличия от Международного и Американского: устойчивость композиций и разнообразие позиций в паре, в том числе разъединение партнеров во время исполнения танцев; использование танцевальными парами открытых позиций; возможность

исполнителей меняют стиль движений руками в соответствии с собственной индивидуальности, что способствует усилению зрелищности выступлений и созданию эффектных художественных образов.

Ключевые слова: Австралийский стиль; Нью-Воуг; конкурсные спортивные бальные танцы; танцевальные секвенции; кодификация; хореография.

Pavliuk Tetiana, PhD in Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

The specifics of competitive dance sequences of the New Vogue style

The purpose of the article is to identify the specifics of the Australian style of performing competitive ballroom dances (New Vogue); to conduct an art critical analysis of the technique of performing competitive dance sequences of the New Vogue style. **The research methodology** was based on the principles of 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 work** lies in the first attempt to carry out an art critical study of the New Vogue Australian style of competitive ballroom dancing; to determine the peculiarities of the formation of the style in the historical retrospective; to identify the contribution of leading dancers and ballroom dance teachers – members of professional dance organizations of Australia – in the process of its canonization; to consider the compositional features and specifics of the technique of performing fifteen competitive dance sequences in the rhythm of Slow Foxtrot, Tango, Viennese Waltz, and March. **Conclusions.** The features of the New Vogue Australian style of performing competitive ballroom dances and its distinction from the International and American styles were identified: constancy of compositions and multiplicity of positions in dance couples, including the separation of partners during dance performance; use of open positions by dance couples; the ability of performers to change the style of movements in accordance with their own individuality, which contributes to the enhancement of the visual appeal of performances and the creation of spectacular artistic images.

Key words: Australian style; New Vogue; competitive ballroom dancing; dance sequences; codification; choreography.

Вступ. Еволюція спортивного бального танцю, вітоки та формування якого безпосередньо пов'язані з побутовим бальним танцем минулих століть і має чітке спрямування від соціальних танцювальних до професійних, конкурсних форм, та специфіка світових стилів виконання спортивних бальних танців, на сучасному етапі, у контексті активізації міжкультурного комунікативного дискурсу, є одними з важливих та водночас недостатньо вивчених тем в галузі хореографічного мистецтва. Відтак, дослідження становлення та розвитку Австралійського стилю, відомого також як Нью-Воуг (New Vogue, від англ. New Vogue Dances – танці нової моди) – одного з трьох світових стилів виконання спортивного бального танцю, поруч із Міжнародним та Американським стилем, а також висвітлення специфіки техніки виконання конкурсних танцювальних секвенцій, на нашу думку є актуальним та необхідним.

Мета дослідження – виявлення специфіки австралійського стилю (Нью-Воуг) виконання конкурсних бальних танців; проведення мистецтвознавчого аналізу техніки виконання конкурсних танцювальних секвенцій стилю Нью-Воуг.

Аналіз праць вітчизняних науковців засвідчує наявність багатьох досліджень, в яких розглядаються окремі аспекти історії формування спортивного бального танцю та аналізуються специфіка техніки виконання й методика викладання бальних танців Міжнародного стилю – Європейської та Латиноамериканської програми. Окремі аспекти історії формування танців стилю Нью-Воуг досліджено зарубіжними науковцями: Н. Бойд «Танцювальні секвенції Нью-Воуг» («New Vogue Sequence Dancing»), 1984 р. та «Танцювальні секвенції Нью-Воуг та Віденський Вальс» («New vogue sequence dancing & the Viennese waltz»), 2006 р.; К. Лімон та Л. Батлер «Танці для розваги» («Dances for

Entertainment»), 1988 р.; Д. Хербісон-Еванс «Австралійські танці Нью-Воуг на Веб» («Australian New Vogue Dancing on the Web»), 2001 р. та ін. Проте й досі не було проведено комплексне дослідження Австралійського стилю та специфіки конкурсних танцювальних секвенцій, як у мистецтвознавчому, так і культурологічному аспекті.

Виклад основного матеріалу. Світовим стилем виконання спортивного бального танцю поруч із Міжнародним та Американським визнано австралійський стиль, відомий як Нью-Воуг (New Vogue, від англ. New Vogue Dances – танці нової моди), який на сучасному етапі отримав надзвичайну популярність на території Австралії та Нової Зеландії – його включено в усі професійні, аматорській та професійно-аматорські танцювальні змагання та чемпіонати. Характерною відмінністю Австралійського стилю від спорідненого з ним Міжнародного, є усталеність композицій та різноманіття позицій в парі, зокрема роз'єднання партнерів під час виконання танців.

Дослідження тенденцій розвитку спортивного бального танцю загалом та австралійського стилю, зокрема, на сучасному етапі передбачає чітке розмежування традиційного, що пов'язано з вивченням походження, історією розвитку бального танцю та новаторського, яке позиціонуємо як невід'ємну умову еволюційного процесу, – історико-культурні, соціальні, організаційні зміни та особистий творчий внесок у розвиток техніки виконання та хореографію спортивного бального танцю провідних танцюристів і викладачів.

Позиціонуючи Нью-Воуг як унікальний австралійський стиль сучасних бальних танців, зазначимо, що він є однією з форм розвитку напрямку секвея (Sequence Dancing), заснованого на встановленому шаблоні кроків (так званих скриптів). У даному напрямку традиції історико-побутових танців поєднано з можливостями танцювальних секвенцій – наразі існує більш ніж 150 різноманітних танців, розподілених на три категорії: класичні танці (Старовинний вальс, Кадриль, Галоп, Полька, Саунтер, Гавот, Ту степ, Мазурка, Шоттіше та ін.), сучасні танці (Вальс, Танго, Фокстрот, Квікстеп) та латиноамериканські танці (Румба, Ча-ча-ча, Самба, Джайв, Пасодобль, Боса-Нова, Сальса, Мамбо), в яких усі танцювальні пари виконують єдиний хореографічний сценарій, усталений для кожного конкретного танцю. Федерацією танцювального спорту Австралії (DanceSport Australia) було визначено 15-ть бальних секвенцій для виконання на чемпіонатах країни зі спортивних бальних танців в одній з трьох основних категорій, разом з Європейською – Professional Standard (Повільний вальс, Танго, Повільний фокстрот, Квікстеп, Віденський Вальс) та Латиноамериканською – Professional Latin (Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасадобль, Джайв) – категорією Нью-Воуг: бальні секвенції в ритмі Повільного фокстроту – «Барклай-блюз» (Barclay Blues), «Карусель» (Carousel), «Мерилін» (Merrilyn), «Чармейн» (Charmaine), «Ексельсіор-Шоттіш» (Excelsior Schottische); Віденського вальсу: «Вальс у сутінках» (Twilight Waltz), «Вальс Люсіль» (Lucille Waltz), «Вальс Трейсі Лі» (Tracie Leigh Waltz), «Парма Вальс» (Parma Waltz), «Свінг-Вальс» (Swing Waltz); Маршу: «Вечірній Тристеп» (Evening Three Step), «Джипсі-Теп» (Gypsy Tap) та в ритмі Танго: «Ла-Бомба» (La Bomba), «Приголомшливе Танго» (Tango Terrific), «Танджет» (Tangoette).

Танці стилю Нью-Воуг – це своєрідний симбіоз танців Старого часу (Old Time), тобто танцювальних секвенцій (Sequence Dancing) та спортивних бальних танців Європейської та Латиноамериканської програми, в якому використовується той самий тип музичного супроводу, а кожна танцювальна пара виконує визначену послідовність кроків одночасно, повторюючи її певну кількість разів. Характерною відмінністю від Міжнародного та Американського стилів бальних танців є можливість виконавців змінювати стиль рухів руками відповідно до власної індивідуальності або для посилення художнього образу.

На сучасному етапі стиль Нью-Воуг отримав надзвичайну популярність на території Австралії та Нової Зеландії – його включено в усі професійні, аматорській та професійно-аматорські танцювальні змагання та чемпіонати.

Н. Бойд зазначає, що витоки танцювальних секвенцій стилю Нью-Воуг сягають XIX ст., коли англійські танці Старого часу були привезені колоністами на Австралійський континент та отримали масштабну популяризацію. У 1930–1940-х рр. XX ст., завдяки

діяльності визначних австралійських танцюристів, які у формі своєрідного протесту проти неприродних балетних позицій, що використовувалися в старовинних танцях, почали здійснювати постановки у новій хореографії, заснованій на сучасній їм стандартній техніці виконання бальних танців, починається період формування стилю Нью-Воуг, назву якого запропонував танцюрист та вчитель бальних танців Лін Хоріган із Брісбена (1930-ті рр.) (Boyd, 1984, p. 34).

Протягом кількох десятиліть австралійські хореографи Б. Кертледж, Н. Локк, Б. Рейлі, К. Лімон, Л. Батлер, М. Херд, Д. Бартлет та ін. створили понад 350 різноманітних варіантів танців на всі танцювальні ритми для соціальних та конкурсних програм, багато з яких було представлено на регулярних змаганнях, які проводилися спеціально для показу бальних танців у новій хореографії. Таким чином було визначено обмежену кількість найпопулярніших танців, кроки та фігури стандартизовано – процес кодифікації було розпочато членами Австралійської танцювальної ради (Australian Dance Council) в 1967 р., видано рекомендації, інструкції та посібники з описом техніки виконання, наприклад: «Пошагова інструкція з навчання танцям: 40 танців Нью-Воуг для соціальних танцюристів якщо вони танцюють сьогодні» («A step by step dance instruction book : 40 new vogue (old time) dances for the Social dancer as they are danced today») К. Лімона та Л. Батлета (1986, 156 р.).

Соціальні танці австралійського стилю мають послідовність 8, 16 або 32 такти, а конкурсні переважно 16-ть – бальні секвенції в ритмі Повільного фокстроту, Танго, Маршу, музичний розмір яких 4/4 та 32 такти – бальні секвенції в ритмі Віденського Вальсу, музичний розмір $\frac{3}{4}$, тому для супроводу необхідна музика з подібним фразуванням. Виключенням є «Вечірній три степ» (Evening Three Step), бальна секвенція в ритмі Маршу на 8 тактів, музичний розмір 4/4, який виконується в помірно швидкому темпі, лірично та натхненно, з широким пересуванням на танцювальному майданчику.

Аналізуючи Австралійський стиль зазначимо, що простіші у виконанні танці, які зазвичай належать виключно до соціальних, складаються з послідовності стандартизованих кроків, фігур та варіацій сучасних бальних та латиноамериканських танців Міжнародного стилю, а також деяких хореографічних елементів бальних танців категорій American Smooth та American Rhythm американського стилю.

Про популярність стилю Нью-Воуг у соціальній сфері хореографії в Австралії на сучасному етапі свідчить той факт, що, наприклад у місті Бандаберг (штат Квінсленд), з населенням понад 47 000 осіб, щовечора, в найкращих танцювальних залах відбуваються танцювальні вечори «New Vogue».

Неабияке значення у процесі стандартизації конкурсних танців Австралійського стилю відіграла діяльність Н. Бойда – члена Австралійської танцювальної ради (Australian Dancing Board), кваліфікованого експерта Британської ради бальних танців (British Council of Ballroom Dancing), професора Академії танцювальних майстрів Франції (L'academie des maitres de dance de France). У його хореографічному доробку, у 1978–1979 рр., Федерацією танцювального спорту Австралії було стандартизовано танцювальні секвенції, які й на сучасному етапі входять до конкурсної програми Нью-Воуг. В оригінальній хореографії Н. Бойда було стандартизовано танцювальну секвенцію в ритмі Танго «Приголомшливе Танго». Авторами інших танців є хореографи та професійні танцюристи з Великобританії, України та Австралії, які розробили постановки бальних секвенцій протягом ХХ ст. Так, наприклад, «Вечірній Три-Степ» засновано на танці «Єва Три-Степ», постановку якого у 1904 р. здійснив хореограф з Великобританії С. Паінтер; оригінальна хореографія «Парма Вальсу» (1920 р.), який було відзначено дипломом 1-го класу на 28-й щорічній конференції Британської асоціації танців у червні 1920 р. належить Н. Локу з Великобританії; «Джипсі-Тепу» (1937 р., Пасадобль) – професору Болоту (Болотінский) з України; «Ганджету» – танцюристу з Мельбурна Г. Хеллеру (1930-ті рр.); «Ла-Бомба» (1938 р., Квадратна Румба) та «Барклай-блюзу» (1943 р.) – Д. Кеннеді з Сіднея; «Ексельсіор-Шоттішу» (1939 р.) – Ч. Томпсону з Сіднея; «Чармейну» (1935 р.) – Н. Чапплу; «Каруселі» (1975 р.) – професійним танцюристам Джеку та Джойс Галлік із Мельбурна; «Вальсу у сутінках» (1944 р.) –

Д. Бартлету; «Вальсу Трейсі Лі» (1962 р.) – Берні та Берті Рейлі з Мельбурну; «Вальсу Люсіль» (1930-ті рр.) – Б. Картледжу. Єдиної думки щодо авторства хореографії «Свінг-Вальсу» (1939 р.) серед дослідників немає. Наприклад, К. Лімон (1988, р. 156) називає прізвище Д. Кеннеді, а Н. Бойд (2008, р. 13) – Т. Кірка та В. Сімс. Подібні протиріччя існують і щодо авторства постановки бальної секвенції в ритмі Повільного фокстроту «Мерилін». К. Лімон (1988, р. 156) вважає, що її було поставлено в 1964 р. танцюристкою з Сіднея С. Місдейл, але існують свідчення, що її автором є мельбурнський хореограф Д. Фехі, який здійснив постановку в 1941–1942 рр., і назвав її на честь своєї доньки (Herbison-Evans, 1999).

Стандартизовані танцювальні секвенції були детально описані Н. Бойлом у працях: «Танцювальні секвенції Нью Воуг» (старі часи): переглянута методика шести конкурсних танців» («New Vogue (old time) sequence dancing : the revised technique of six competition dances») (1980, 48 р.) та «Танцювальні секвенції Нью Воуг» (старі часи): переглянута методика дванадцяти конкурсних танців» («New Vogue (old time) sequence dancing : the revised technique of twelve championship dances») (1979, 96 р.). Варто зазначити, що Н. Бойд також є автором та видавцем теоретичних та навчально-методичних праць: «Танцювальні секвенції Нью-Воуг та Віденський Вальс» («New Vogue Sequence Dancing and the Viennese Waltz»), в якій зроблено детальний опис усіх фігур танцювальних секвенцій в ритмі Віденського вальсу відповідно до вимог Міжнародної федерації танцювального спорту та Федерації танцювального спорту Австралії, а також техніки виконання танців, схваленої Австралійською та Новозеландською танцювальними радами (2006, 192 р.), «Керівництво з техніки навчання» («Guidelines for technique studies»), в якій проаналізовано техніку виконання бальних танців (Стандарт), стилю Нью-Воуг та Латиноамериканських танців, а також розглянуто важливі аспекти суддівства на чемпіонатах та змаганнях зі спортивних бальних танців (2000, 112 р.), «Латиноамериканські танці» («Latin-American Dancing»), «Бальні танці» («Ballroom Dancing»), «Англійські танцювальні секвеї Старого часу» («English Old Time Sequence Dancing») та ін.

Варто зазначити, що в процесі стандартизації танців стилю Нью-Воуг було застосовано систему «Лабанація або Кінетографія» (Labanotation or Kinetography), розроблену в 1928 р. угорським танцюристом, вчителем танців та хореографом Р. Лабаном, новація якої полягала у можливості нотації не лише позицій тіла та структури кроків, а й виконання рухів (наприклад, сильні або розслаблені рухи та їх акцентація). Зазначимо, що станом на 1960-ті рр., за сприянням Бюро танцювальної нотації (Dance Notation Bureau) система була розширена, що дозволило при записі передавати також зміст та мотивації рухів (Hutchinson, 1970, pp. 164–170). Відтак, завдяки використанню абстрактних символів системи хореографами Австралійської танцювальної ради було започатковано напрямок та рівень руху танцювальних секвенцій, частини тіла які виконують рухи, тривалість рухів та їх динамічні якості.

Бальні секвенції в ритмі Віденського Вальсу в Австралійському стилі спортивного бального танцю репрезентовано танцями, хореографічні сценарії яких були складені в різні часи, з використанням різноманітних рухів, проте вони всі мають правильні кути відносно лінії танцю.

Наприклад, «Вальс у сутінках», хореографічний сценарій якого був складений танцюристом Д. Бартлетом у 1944 р., складається з 7-ми рухів: 1) Хід (Walks) – Шассе (Chasse): три кроки виконуються за схемою «крок – приставка – крок» – одна нога ніби переслідує іншу – Закритий вперед (Forward close); 2) Оборотній віденський крос (Reverse viennese cross) – Крок назад у протилежному напрямку (Back step to oversway); 3) Хід (Walks) – Шассе (Chasse) – Forward close (у протилежному напрямку); 4) Оборотній віденський крос (Reverse viennese cross) – Крок назад у протилежному напрямку (Back step to oversway); 5) Шассе (Chasse), Обличчям до обличчя (Face to Face) – Крос-крок назад (Back Cross Back) – Шассе (Chasse), Обличчям до обличчя (Face to Face) – Перехід навхрест вперед (Forward Cross): на противагу повному переходу навхрест, партнерка стає перед партнером, виконує перехід під правою рукою партнера (повертається праворуч) та під лівою рукою

партнера (повертається ліворуч); 6) Хід вперед (Forward Walks) та Повітряний (Aerial) – Хід назад (Backward Walks) – Поворот партнерки під рукою (Lady Underarm Turn); 7) Фінальний рух (Final Movement) – Зворотний (лівий) поворот (Reverse Viennese Waltz): послідовність кроків, під час яких пара виконує поворот ліворуч.

У 1965 р. танцювальною парою Бернард та Бетті Рейлі було розроблено хореографічний сценарій танцю «Вальс Трейсі Лі», названого на честь їх доньки – 6-ть рухів танцю складаються з таких кроків як: 1) Хід вперед (Forward Walks) – Крос-Степ (Cross Step – крок навхрест, при виконанні якого робоча нога танцюриста перетинає лінію руху його опорної ноги) – Повітряний (Aerial); 2) Крос-Степ Назад (Back Cross Step) – Сольний поворот (Solo Turn): роздільні повороти партнера та партнерки довкола себе, які виконуються в дзеркальному відображенні; 3) повторюються такти 1–8 проти лінії танцю з іншої ноги – Чек (Check) та Шассе (Chasse); 4) Чек (Check) та Шассе (Chasse); 5) Хід та Повітряний (Walks and Aerial) Поворот партнерки під рукою; 6) Зворотний поворот (Reverse Turn Viennese Waltz).

Однією з важливих відмінностей конкурсних танців Нью-Воуг від стандартних бальних танців є використання танцювальними парами багатьох відкритих позицій, що сприяє посиленню видовищності виступів та створенню ефектних художніх образів.

Австралійською танцювальною радою для конкурсних танців стилю Нью-Воуг було стандартизовано такі положення танцювальних пар як: Закрита позиція (Closed Ballroom hold) – потребує підтримки 5-ти пунктів контакту між танцювальними партнерами під час виконання танцю або рухів (три для рук: ліва рука партнера тримає праву руку партнерки; ліва рука партнерки спирається на верхню частину правого плеча партнера, або за його плечем в Танго; права рука партнера розміщена на спині партнерки з лівої сторони; та ще два: лівий лікоть партнерки впирається на правий лікоть партнера; права частина грудної клітини партнерів зустрічаються), а також таких аспектів як невеликий поворот голови обох партнерів та нахил тулуба ліворуч; позиція променада (Promenade hold) – зберігаються контакти як у попередній позиції, проте обличчя партнерів спрямовані ліворуч, а нахил тулуба відсутній; позиція контрпроменада (Counter Promenade hold) – збережено контакти попередніх позицій, партнери дивляться один на одного з нахилом голови праворуч, нахил тулуба відсутній; Відкрита позиція (Open hold) – єдиний контакт – партнер тримає правою рукою ліву руку партнерки, партнери дивляться один на одного без нахилу голови, нахил тулубів також відсутній; Контр відкрита позиція (Counter Open hold) – ліва рука партнера тримає праву руку партнерки (єдиний контакт), положення голови і тулуба як в попередній позиції; Позиція тінь (Shadow hold) – партнерка стоїть перед партнером, трохи праворуч, спиною до нього, лівою рукою партнер тримає ліву руку партнерки, а правою – її праву руку, погляд спрямований вперед, нахил тулуба відсутній, партнери рухаються з тої самої ноги в одному напрямку; позиція напівтінь (Semi Shadow Hold) – положення партнерів та напрямок руху як і в попередній позиції, проте партнер, тримаючи ліву руку партнерки лівою рукою, праву тримає на передній частині її правого стегна, а права рука партнерки спрямована праворуч, лікоть не торкається тулуба; подвійна позиція (double hold) – партнери стоять обличчям один до одного, тримаючись за руки, трохи вище висоти лінії плеча, починаючи рух із протилежних ніг; відкрита розширена позиція (open extended hold) – пара стоїть поруч, обличчям в одному напрямку, партнерка праворуч від партнера, її ліву руку він тримає правою рукою на висоті плеча, а вільні руки партнерів витягнуті в сторони на висоті (дозволяються імпровізовані рухи вільними руками в координації з музичним супроводом); позиція фігуристів (skaters hold), зазвичай традиційна позиція в танцях на льоду – пара стоїть поруч, обличчям в одному напрямку, партнер ліворуч від партнерки, тримаючи її ліву руку лівою рукою, а праву – правою; позиція ліва рука в правій руці (left hand to right hand open hold) – партнери стоять обличчям один до одного на відстані витягнутих рук, партнер тримає лівою рукою праву руку партнерки, а вільні руки партнерів відведені в бік на висоті плеча; позиція правого рукостискання (right handshake hold) – партнери стоять обличчям один до

одного на відстані витягнутих рук, партнерка стоїть праворуч від партнера, який тримає її праву руку своєю правою рукою, а ліві руки – відведені в бік на висоті плеча (Herbison-Evans, 2006).

Регулюючими органами соціального та спортивного танцю Австралії на сучасному етапі є Федеральна асоціація вчителів танців Австралії (з 1936 р.), яка була створена в Сіднеї у 1931 р. під назвою «Товариство танцюристів Нового Південного Уельсу» («The New South Wales Dancers Society»), з 1937 р. – Федеральна асоціація вчителів танців Австралії та Нової Зеландії, метою якої є сприяння процесу навчання соціальним та конкурсним бальним танцям, професійного розвитку танцюристів, збереження та вдосконалення стандартів для викладачів танців, надання екзаменаційних послуг іншим організаціям, пов'язаним із танцювальною освітою та ін. (Federal association teachers of dance, 2016); Австралійська танцювальна рада (Australian Dancing Board) – національний адміністративний орган професійних бальних танців, член Міжнародної ради бальних танців (ICBD), нині Всесвітньої танцювальної ради (WDC) (Australian Dancing Board, 2017); Австралійське танцювальне товариство (Australian Dancing Society) – національна організація, яка була заснована в 1942 р. М. Пауеллом для забезпечення демократичної структури для обслуговування танцювального спорту на континенті. Варто зазначити, що саме за сприянням М. Пауелла, якому належать багато ініціатив з покращення та еволюції бальних танців в Австралії, формування та розвиток стилю Нью-Воуг відбувався на національному рівні з залученням провідних фахівців. Наразі ADS має філії у всіх штатах Австралії та організує понад 30-ть чемпіонатів та змагань щороку, а серед новачків ініціатив організації – надання прямої трансляції повної програми чемпіонату ADS Australian DanceSport Championship (Australian Dancing Society 2015).

Наукова новизна. Вперше проведено мистецтвознавче дослідження Австралійського стилю конкурсних спортивних бальних танців Нью-Воуг (New Vogue); визначено особливості формування стилю в історичній ретроспективі та виявлено внесок провідних танцюристів і вчителів бальних танців – членів професійних танцювальних організацій Австралії в процесі його канонізації, розглянуто композиційні особливості та специфіку техніки виконання 15-ти конкурсних танцювальних секвенцій у ритмі Повільного фокстроту, Танго, Віденського Вальсу та Маршу.

Висновки. Визначено особливості австралійського стилю виконання спортивних бальних танців Нью-Воуг та його відмінності від Міжнародного та Американського: усталеність композицій та різноманіття позицій в парі, зокрема роз'єднання партнерів під час виконання танців; використання танцювальними парами відкритих позицій; можливість виконавців змінювати стиль рухів руками відповідно до власної індивідуальності, що сприяє посиленню видовищності виступів та створенню ефектних художніх образів.

Список використаних джерел

1. *Australian Dancing Board*. URL : <http://www.adb.org.au/aboutus.htm> (дата звернення: 13.09.2018).
2. *Australian Dancing Society*. URL: <http://www.australiandancingsociety.com.au/index.php/about-us> (Accessed: 15.09.2018).
3. Boyd N. *New Vogue (old time) sequence dancing : the revised technique of twelve championship dances*. Turramurra, N.S.W. : N. Boyd, 1979. 96 p. : ill.
4. Boyd N. *New Vogue (old time) sequence dancing : the revised technique of six competition dances*. Turramurra, N.S.W. : N. Boyd, 1980. 48 p. : ill.
5. Boyd N. *Guidelines for technique studies : an analysis of technique used for Standard (Ballroom) dances, New vogue sequence dances, Latin-American dances*. Turramurra, N.S.W. : N. Boyd, 2000. 112 p.
6. Boyd N. *New vogue sequence dancing & the Viennese waltz : The technique of the championship & competition dances*. Turramurra, N.S.W. : 2006. 192 p. : ill.
7. Boyd N. Nostalgia Part 1. *OAM, Australian Dance Review*, no. 302, March 2008, pp. 12–21.

8. *Federal association teachers of dance*. URL: <https://www.fatd.com.au/about> (Accessed: 16.09.2018).
9. Herbison-Evans D. *Computer Animation of the Merrilyn*. 1999. URL: <https://app-1492098746.000webhostapp.com/vogue/merr.html> (Accessed: 16.09.2018).
10. Herbison-Evans D. *Holds in the computer animation of New Vogue Dances*. 2006. URL : <https://donhe.my-free.website/holds> (Accessed: 16.09.2018).
11. Hutchinson A. *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books, 1970. 550 p.
12. Limon C., Butler L. *A step by step dance instruction book : 40 new vogue (old time) dances for the Social dancer as they are danced today*. Dubbo, N.S.W. : Development & Advisory Publications for C. Limon, 1986. 156 p. : ill.
13. Limon C., Butler L. *Dances for Entertainment*. Dubbo, N.S.W. : Development & Advisory Publications for C. Limon, 1988. p. 156.

References

1. *Australian Dancing Board*, [online] Available at: <http://www.adb.org.au/aboutus.htm> [Accessed 13 September 2018].
2. *Australian Dancing Society*, [online] Available at: <http://www.australiandancingsociety.com.au/index.php/about-us> [Accessed 15 September 2018].
3. Boyd, N. (1979). *New Vogue (old time) sequence dancing: the revised technique of twelve championship dances*. Turramurra, N.S.W.: N. Boyd.
4. Boyd, N. (1980). *New Vogue (old time) sequence dancing: the revised technique of six competition dances*. Turramurra, N.S.W.: N. Boyd.
5. Boyd, N. (2000). *Guidelines for technique studies: an analysis of technique used for Standard (Ballroom) dances, New vogue sequence dances, Latin-American dances*. Turramurra, N.S.W.: N. Boyd.
6. Boyd, N. (2006). *New vogue sequence dancing & the Viennese waltz: The technique of the championship & competition dances*. Turramurra, N.S.W.: N. Boyd.
7. Boyd, N. (2008). Nostalgia. Part 1. *Australian Dance Review*, no. 302, March 2008, pp. 12–21.
8. Federal association teachers of dance, [online] Available at: <https://www.fatd.com.au/about> [Accessed 16 September 2018].
9. Herbison-Evans, D. (1999). *Computer Animation of the Merrilyn*, [online] Available at: <https://app-1492098746.000webhostapp.com/vogue/merr.html> [Accessed 16 September 2018].
10. Herbison-Evans, D. (2006). *Holds in the computer animation of New Vogue Dances*, [online] Available at: <https://donhe.my-free.website/holds> [Accessed 16 September 2018].
11. Hutchinson, A. (1970). *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books.
12. Limon, C., Butler, L. (1986). *A step by step dance instruction book: 40 new vogue (old time) dances for the Social dancer as they are danced today*. Dubbo, N.S.W.: Development & Advisory Publications for C. Limon.
13. Limon, C., Butler, L. (1988). *Dances for Entertainment*. Dubbo, N.S.W.: Development & Advisory Publications for C. Limon.

УДК 792.82(477)“195/199”

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153675>

Тимчула Андрій Васильович
 викладач кафедри хореографії,
 Київський національний університет
 культури і мистецтв,
 вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-6962-7424>
 tancor11@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ТА ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ НА ЗАКАРПАТТІ (1945–1960-х рр.)

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) на прикладі діяльності провідних балетмейстерів-постановників Закарпатського народного хору. **Методологію дослідження** складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Вперше здійснено аналіз постановок народно-сценічних танців та діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в 1950–1960-ті рр.; виявлено особливості народно-сценічних танців відповідно до районування етнографічних груп – бойків, лемків, долинян та субетносу – гуцулів, а також елементів нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю. **Висновки.** Дослідження діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в період становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) засвідчує, що репертуар першого професійного художнього колективу Закарпатської області складався з народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій, а також вокально-хореографічних сюїт, створених на основі хореографічної лексики фольклорних танців українців Закарпаття; аналіз постановок виявив використання балетмейстерами елементів сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю з метою естетизації та професіоналізації.

Ключові слова: Закарпатський народний хор; народно-сценічні танці; балетмейстери; хореографічна лексика.

Тимчула Андрей Васильевич, преподаватель кафедры хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Становление и профессионализация народно-сценического танца на Закарпатье (1945–1960-х гг.)

Цель исследования заключается в описании особенностей становления и профессионализации народно-сценического танца украинцев Закарпатья (1945–1960-е гг.) на примере деятельности ведущих балетмейстеров-постановщиков Закарпатского народного хора. **Методологию исследования** составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Впервые осуществлен анализ постановок народно-сценических танцев и деятельности ведущих балетмейстеров Закарпатского народного хора в 1940–1960-е гг.; выявлены особенности народно-сценических танцев в соответствии с районирования этнографических групп – бойков, лемков, долинян и субэтноса – гуцулов, а также элементов новой сценической балетной интерпретации автентичного народного танца. **Выводы.** Исследование деятельности ведущих балетмейстеров Закарпатского народного хора в период становления и профессионализации народно-сценического танца украинцев Закарпатья (1945–1960-е гг.)

показывает, что репертуар первого профессионального художественного коллектива Закарпатской области состоял из народно-сценических танцев, вокально-хореографических композиций, а также вокально-хореографических сюит, созданных на основе хореографической лексики фольклорных танцев украинцев Закарпатья; анализ постановок выявил использования балетмейстерами элементов сценической балетной интерпретации аутентичного народного танца с целью эстетизации и профессионализации.

Ключевые слова: Закарпатский народный хор; народно-сценические танцы; балетмейстеры; хореографическая лексика.

Tymchula Andrii, Lecturer of the Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

Folk-stage dance formation and professionalization in Transcarpathia (1945–1960s)

The purpose of the study is to highlight the characteristics of the Ukrainian folk-stage dance formation and professionalization in Transcarpathia (1945–1960s). The research is carried out on the example of the leading ballet choreographers' activities of the Transcarpathian folk choir. **The research methodology** consists of the principles of objectivity, historicity, multifactority, consistency, complexity, development and pluralism. To achieve the aim of the research the study addresses to such scientific methods as chronological, historical, statistical, descriptive, and logically analytical. **Scientific novelty.** For the first time, there was carried out an analysis of the folk-stage dances performances as well as the activities of the Transcarpathian folk choir leading choreographers in the 1950–1960s; The article revealed the peculiarities of folk-stage dances in accordance with the regionalization of ethnographic groups – the Boykos, Lemkos, Dolynians, and the Hutsuls sub-ethnos – as well as elements of the authentic folk dance new ballet interpretation. **Findings.** The study looked into activities of the Transcarpathian folk choir leading choreographers in the Ukrainian folk stage dance's formation and professionalization period of the Transcarpathian region (1945–1960s). The research shows that the repertoire of the first professional artistic group of the Transcarpathian region consisted of folk stage dance, vocal and choreographic compositions, and also vocal and choreographic suites, created on the basis of the Ukrainian folklore dances choreographic vocabulary of the Transcarpathian region. The analysis of the performances found out the ballet masters to use the elements of the authentic folk dance stage ballet interpretation for the purpose of their aesthetization and professionalization.

Key words: Transcarpathian folk choir; folk stage dances; choreographers; choreographic vocabulary.

Вступ. Професійне хореографічне мистецтво загалом і народно-сценічний танець, зокрема, почали формуватися на Закарпатті завдяки активній діяльності аматорських мистецьких колективів, здебільшого закарпатських пластунів, ще в 1920–1930-ті рр. за часів культурного піднесення Підкарпатської Русі в умовах територіальної приналежності до Чехословацької республіки. Даний період характерний активізацією інтересу до прадавнього народного фольклору, зверненням до нього як до джерела національного хореографічного мистецтва, який завдяки творчій діяльності балетмейстерів і хореографів став підґрунтям для становлення народно-сценічного танцю українців Закарпаття на професійному рівні після приєднання Підкарпатської Русі до складу УРСР (1945 р.) та створення Закарпатської області УРСР у 1946 р.

Окремої уваги заслуговує діяльність балетмейстерів першого професійного художнього колективу області – Закарпатського народного хору, які здійснили постановки народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій та хореографічних сюїт, велика кількість яких й нині репрезентована в репертуарах професійних та аматорських хореографічних колективів не лише в Україні, а й країнах світу.

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) на прикладі діяльності провідних балетмейстерів-постановників Закарпатського народного хору.

Аналіз публікацій. У дослідженнях та наукових розробках, присвячених українському народно-сценічному мистецтву, нажаль, залишилися поза увагою регіональні особливості народно-сценічної хореографії 1945–1960-х рр. на Закарпатті, а також діяльність балетмейстерів В. Ангарова, М. Ромадова, І. Поповича, К. Балог та ін. керівників танцювальної групи Закарпатського народного хору, які здійснили вагомий внесок у професіоналізацію народно-сценічного мистецтва.

Джерельною базою даного дослідження стали архівні матеріали Державного архіву Закарпатської області (ДАЗО) Ф. Р-744 «Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород», періодичні видання («Радянська культура», «Ужгород») та електронні ресурси (новинний портал «Закарпаття онлайн»), а також культурологічні, етнографічні та краєзнавчі праці: Ю. Вернигори («Павло Вірський: життєвий і творчий шлях», 2012 р.), М. Волощука («Рахівщини славні імена», 2016 р.), М. Тиводара («Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.)», 1999 р.), А. Каргіна («Фольклор у сучасному соціокультурному просторі: від щоденної практики до елітарного дозвілля», 2008 р.), І. Миговича («Світочі і фарисеї», 2003 р.) та ін., а також мемуарна література – «Мої роси і зорі» (1988 р.) К. Балог та ін.

Серед мистецтвознавчих праць важливим джерелом інформації, яка посприяла проведенню аналізу еволюціонування хореографічної лексики українців Закарпаття та осмисленню особливостей створення художньо-образних народно-сценічних постановок представлених у репертуарі колективу Закарпатського народного хору в 40–60-ті рр. ХХ ст. стали книги К. Василенка «Український танець» (1997 р.), А. Гуменюка «Українські народні танці» (1969 р.), розвідка В. Ріса «Березнянка: на шляху до символізації» (2010 р.) та ін.

Виклад основного матеріалу. У 1945 р. при Ужгородській обласній філармонії створено Закарпатський ансамбль пісні і танцю (з 1947 р. – Закарпатський народний хор, з 1959 р. – Заслужений колектив УРСР, а з 2009 р. – Академічний) – перший професійний колектив, художнім керівником якого призначили М. Добродєєва, диригентом – П. Милославського, балетмейстером – В. Ангарова. Основою репертуару були народні пісні й танці Закарпаття, а також вокально-хореографічні композиції (Макар, 2010), музичний та хореографічний матеріал для яких творчий колектив збирав по селах Закарпаття. Так, наприклад, у програмі першого концерту (17 червня 1946 р.) були виконані танці «Аркан», «Верховина», «Дубкани-скакани», «Колгоспна полька», «Метелиця», «Увиванець» (балетмейстер В. Ангаров). Варто зазначити, що ці хореографічні композиції у другій половині ХХ ст. і на сучасному етапі вважаються еталоном обробки фольклорного матеріалу при постановці народно-сценічних танців, а традиції, закладені В. Ангаровим – першим хореографом-постановником, який поставив українські закарпатські народні танці на професійній сцені, «декотрі з них у всій їхній скромності, простонародній свіжості і глибині, створивши цим основу для всіх наступних постановок закарпатських народних танців» (Макара, 2010), після переведення його у Донецьк, у Шахтарський ансамбль пісні і танцю наприкінці 1946 р., протягом наступних років продовжували Л. Калінін, М. Ромадов, О. Опанасенко, І. Литвиненко, І. Попович, К. Балог. До речі, постановки «Увиванець» та «Дубкани-скакани» входять до Золотого фонду Закарпатського заслуженого народного хору.

Чоловічий танець «Дубкани-скакани» у постановці В. Ангарова, побудований на лемківській хореографічній лексиці, відтворений з фольклорних джерел населення Великоберезнянського району. Кілька десятиліть він був у репертуарі танцювальної групи Закарпатського народного хору. У 1970-х рр. його обробку здійснив балетмейстер І. Попович, а також балетмейстери Заслуженого самодіяльного ансамблю танцю «Юність Закарпаття» М. Сусліков та народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету ім. І. Франка О. Голдріч. Проте якщо певні зміни відбулися у композиційному плані, завдяки різноманітному творчому підходу до трактування хореографічної лексики та музично-пісенного матеріалу, то характерні особливості танцю лишилися без змін. Як зазначає Т. Повалій (2015, с. 217), відповідний характер і манера даної

хореографічної композиції, в якій танцюристи демонструють юнацький запал, силу і вдачу, залежить не лише від чіткості та витонченості виконання, а й від відповідного музичного супроводу в темпі «скоро з вогнем» (а не дуже швидко). Жартівливий стиль композиції створюють гумористичні речитативні виспівування, вигуки, переспіви у поєднанні з майстерно виконаними притупуваннями і стрибками.

З програми концерту Закарпатської філармонії за 1950 р. дізнаємося, що у репертуарі Закарпатського народного хору були представлені такі закарпатські танці як: «Тропотянка», «Решето», «Увиванець», «Танець закарпатських лісорубів», «Закарпатський гірський танець», «Сірба», «Аркан», «Кривий танець», «Танець закарпатських чабанів», «Дубкани-скакуни», а також жартівливий танець «Парубоцькі жарти», «В'язанка закарпатських народних пісень і танців» та вокально-хореографічна композиція «Вечір на селі» (балетмейстер М. Ромадов) (ДАЗО, арк. 71).

Як зазначалося в звіті про гастрольні поїздки колективу Закарпатської обласної філармонії за 1953 р., у складі танцювальної групи колективу було 15-ть артистів, жодного зі спеціальною хореографічною освітою, проте «окремі артисти у процесі роботи, а також на спеціальних заняттях набули необхідних професійних навичок, що дає їм можливість працювати у професійному колективі» (ДАЗО, арк. 63).

До першого складу колективу ансамблю увійшли випускники греко-католицької духовної семінарії – А. Бачинський, Д. Задор, А. Коцка та ін., а до танцювальної групи – оголошено набір талановитої молоді, з відповідною освітою. Однією з перших до складу танцювальної групи, у якості солістки, зараховано К. Балог, випускницю Ужгородського музично-педагогічного училища, якій судилося здійснити вагомий внесок у розвиток народно-сценічного танцю не лише як танцівниці, а з 1959 р. як балетмейстеру-постановнику. Для стилю і методів творчої діяльності К. Балог характерні не лише віднайдення народного танцю (мисткиня, у складі фольклорно-етнографічних експедицій, особисто збирала та фіксувала взірці стародавнього фольклору бойків, лемків, гуцулів та долинян), а й збереження його колориту, характеру, музичної основи та ідентичність народних костюмів, для точного розкриття сутності народних хореографічних традицій, їх глибинного змісту та високохудожнього втілення, особливостей рухів ритуальних і обрядових танців (Мигович, 2010, с. 187).

У творчому доробку балетмейстера понад 40 постановок хореографічних та вокально-хореографічних композицій, які ми вважаємо за доцільне подати відповідно до районування етнографічних груп та субетносу, фольклорні зразки яких вони презентують: «Березнянка», «Кручена» – Великоберезнянського району (бойки, лемки та перечинсько-березнянські долиняни); «Бойківські забави», «Бубнарський», «Кумлуський чардаш», «Раковецький кручений», «Чотирянка» – Іршавського району (боржавські долиняни); «Яроцька карічка» – Ужгородського району (ужанські долиняни); «Дробойка» – Міжгірського району (бойки та перечинсько-березнянські долиняни); «Аркан», «Вівчарі на полонині» – Рахівського району (рахівські гуцули) та «Сіпаний» – Хустського району (хустські долиняни); а також постановки та теми народних румунських («Інвертіта»), угорських («Сюїта угорських народних танців Закарпаття») та словацьких («Кручена») танців і вокально-хореографічні композиції, створені у співпраці з ужгородськими композиторами, на основі народної хореографії і музики українців Закарпаття: «Вас вітає Верховина», «Закарпатські орнаменти», «Самоцвіти Срібної землі», «Свято на винограднику», «Шовкова косиця», «Червона калина» та ін. (Балог, 1988, с. 51).

Аналізуючи хореографічну картину «Вівчарі на полонині», К. Василенко відзначав композиційні особливості постановки – кожна з 5-ти частин танцю складається з певної кількості фігур, які виконуються у різному темпі: 1-ша частина (зачин) – із 4-х фігур, у виконанні вівчара та хлопчика, 2-га – з 4-х фігур, у виконанні хлопців і 3-тя – з 1-ї фігури, у виконанні дівчат, виконуються у повільному темпі; 4-та частина – центральна, у швидкому темпі, під час якої дівчина разом із вівчарами виконують загальний танець, який складається з 10-ти фігур: 2 – виконує дівчина, 2 – хлопці, 6-ть – у спільному виконанні. 5-та частина

розпочинається у повільному темпі, у фіналі – змінюється на швидкий. У геометрії танцю балетмейстер використала як звичайні діагональні та горизонтальні лінії, так і каре, а також півкола й кола. Щодо використання хореографічної лексики, науковець виділяє «крок з акцентованим підскоком», «потрійний притуп з підскоком»; стрибки: «гвинт» і «свердло», гайдук (доріжки, круч, упадання), присядку «м'ячик» та залучення постановником трюкових рухів жартівливого характеру: перекочування на спині колом, стрибки на руках та ін. Акцентуючи на сюжетності та образності постановки, К. Василенко (1997, с. 68–69) відмічав, що локальний гуцульський колорит К. Балог підсилила завдяки використанню вівчарських костюмів (гуні), декорацій (колиба-схованка) та реквізиту (батоги, сопілка, тайстри, шапки).

Політика Комітету в справах культурно-просвітницьких закладів при Раді Міністрів УРСР та Центрального будинку народної творчості УРСР була спрямована на підтримку розвитку народної хореографії. Як зазначає О. Каргін (2008, с. 214), одним з пріоритетних завдань було виявлення серед керівників та учасників аматорських ансамблів найбільш талановитих, забезпечення їх умовами для підвищення фахового рівня та професійного зростання, з метою підсилення як самодіяльних так і професійних мистецьких колективів республіки висококваліфікованими керівниками.

Так, наприклад, при Закарпатському обласному будинку народної творчості, на початку 1950-х рр. організовано курси хореографів, з терміном навчання 10-ть місяців (у 1960-х – 6-тимісячні курси), керівниками яких були Є. Лаптева, І. Станканинець, Є. Бек; педагоги-хореографи та постановники-практики: І. Попов, К. Балог, М. Сусліков, О. Опанасенко, І. Пастеляк та ін. Досвід створення народно-сценічних танців на основі фольклорного матеріалу передавався безпосередньо у процесі навчання майбутніх балетмейстерів. Аналізуючи подальший розвиток народно-сценічного мистецтва Закарпаття, зазначимо, що подібна практика безумовно позитивно позначилася не лише на його формі, а й на змісті.

Однією з кращих постановок К. Балог вважається «Березнянка», фольклорним матеріалом якої є весільна обрядовість лютянських волинян, що належать до локально-територіальної групи перечинсько-березнянських долинян (Тиводар, 1999, с. 43–44), зібраних балетмейстером у с. Люта Великоберезнянського району наприкінці 1950-х рр. «Весільний танок» – перша назва хореографічної композиції, яку одразу затвердили в репертуарі, але через деякий час назву змінили на «Березнянка» (Ріс, 2010, с. 328). У 1964 р. П. Вірський, поповнюючи репертуар ансамблю регіональними танцями, здійснив постановку «Березнянки», унікальність якої полягала в оригінальній музичній композиції, використанні танцювальних рухів та реквізиті. Головним управлінням театрів та музичних установ на річне стажування в заслуженому ансамблі танцю УРСР під керівництвом народного артиста СРСР П. П. Вірського, було запрошено К. Балок (Вернигор, 2012, с. 28), яка брала участь у постановці танцю. П. Вірський змінив початок композиції та посилив балетну естетику. Ця версія – результат спільної роботи двох провідних балетмейстерів другої половини ХХ ст. й понині лишається одним із найвідоміших народно-сценічних закарпатських танців (Ріс, 2010, с. 328).

Композиція «Березнянки» вважається одним із класичних прикладів еволюціонування народно-сценічного танцю на вищому професійному рівні – хореографія та музичне оформлення якої постійно удосконалювалися балетмейстером. Так, наприклад, музичним супроводом першої версії постановки був чардаш (із пісенного фольклору лютянських долинян) у виконанні хору в супроводі інструментального оркестру. Композиція починалася зі сцени святкування весілля – виконавці, під хоровий спів, гуртувалися на сцені, а після виконання пантоміми «загравання», збиралися по двоє на правому боці авансцени, і, перетнувши сцену, розпочинали виконання танцю. Головну увагу балетмейстер приділила весільній ході, академізувавши рухи та побудувавши композицію таки чином, що танцюристи при зміні фігур виконували танцювальний елемент «трясучку», більш відомий під назвою «закарпатська дрібушка» (Гуменюк, 1969, с. 577–587) – пружний рух, який виконується протягом двох тактів: приземлившись на ліву ногу з підскоку в затакті, танцюрист торкається підлоги носком або ступнею правої ноги перед собою трохи ліворуч,

ніби ковзаючи або притупуючи, на першому такті, повторює підскок на лівій нозі, одночасно відриваючи праву від землі; перескочивши з лівої на праву ногу, танцюрист виконує рухи з правої ноги. Руки під час виконання рухів опущені, а головою, відповідно до музики, танцюристи виконували обертальні рухи праворуч та ліворуч (Ріс, 2010, с. 326), тримаючи весільні жезли.

У наступній версії постановки, яку балетмейстер здійснила разом із П. Вірським, хореографами було змінено початок композиції, яка складалася з 9-ти фігур – дівчата (з хустками в руках) та хлопці (з весільними жезлами), виходячи із глибини правого та лівого краю сцени, відповідно, і, зійшовшись у центрі, парами рухаються у напрямку глядацького залу; модернізовано й виконання основного ходу – випрямленою та витягнутою ногою танцюристи різко й швидко відбивають її на висоту 20 см від підлоги, а замість обертати головою – злегка нахилиють її праворуч та ліворуч (Ріс, 2010, с. 328); хоровий спів відсутній. Щодо кроків та рухів, балетмейстерами були використані «закарпатська дрібушка», «підскоки з відставлянням ноги на п'ятку», «бокова присядка», «переступання з підскоком праворуч», «кроки з підстрибуванням і поворотами», «нахилиння» (балансе), «припадання» (з правої та лівої ноги), «припадання в оберті», «перемінний крок», «потрійний притуп» (Гуменюк, 1969, с. 577–587).

Варто зазначити, що ця версія весільного танцю «Березнянка» (постановка К. Балог, обробка П. Вірського) присутня в репертуарі не лише Закарпатського народного хору і ансамблю Вірського, а й в багатьох професійних та аматорських хореографічних колективів України.

У 1960-х рр. репертуар Закарпатського народного хору, до складу танцювальної групи якого поряд із відомими майстрами народного танцю Є. Шаполовою, М. Орос, П. Кущаном, М. Шаполовим та Є. Сабовою увійшли О. Чижмарь, М. Булеца, Ю. Савчук та ін., поповнився новими постановками: музично-хореографічна композиція «На березі Тиси» (балетмейстер І. Попович), у якому засобами хореографічної виразності постановник «передав пафос праці лісорубів та відважних закарпатських бокорашей» (ДАЗО, арк. 8), жартівливий танець «Мітла» (балетмейстер К. Балог), дівочий танець «Карічка» («Перстенець») (балетмейстер І. Попович).

Аналізуючи творчу діяльність колективу, Ю. Станішевський акцентував на гармонійному поєднанні пісні й танцю у вокально-хореографічних картинах, акцентуючи на тому, що співаки також часто беруть участь у танцях і виконують їх з прекрасним відчуттям стилю закарпатської хореографічної культури (ДАЗО, арк. 1). Прикладом цього, окрім успішних вокально-хореографічних постановок, є «Вечорниці» П. Ніщинського до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», постановку якої здійснили Г. Ігнатович та балетмейстер І. Литвиненко у ювілейній шевченківській програмі колективу в 1964 р. Як зазначав Л. Яценко, «постановники ввели до “Вечорниць” додаткові епізоди і театралізованих персонажів» (Яценко, 1964, с. 1) та вдало поєднали жартівливі пісні і танці («Сидить ведмідь на колоді», «Ой, що ж то за шум учинився», «Горлиця») з народними щедрівками («Ой сивая та й зозуленька»).

У 1968–1969 рр. до репертуару колективу входили також танці «Березнянський», «Дружба», «Дуботанець», «Гуцульські візерунки» (балетмейстер І. Попович), «Лісоруби» (балетмейстер Й. Волощук, обробка І. Попович) «Коломийка» (балетмейстер М. Ромадов) та вокально-хореографічні композиції «Привіт із Закарпаття» (балетмейстер К. Балог), «Добрий вечір» (балетмейстер М. Ромадов), «Винобрання», «Привіт з України» та вокально-хореографічна сюїта «У сім'ї одній» (балетмейстер І. Попович) (ДАЗО, арк. 1).

Окрему увагу хочемо звернути на танець «Лісоруби», який став окрасою репертуару колективу Закарпатського народного хору (І. Попович обробив танець, ускладнив хореографічний малюнок і композицію, додавши балетної естетики) та його постановника – Й. Волощука, керівника танцювальних груп народних ансамблів пісні і танцю «Лісоруб» (1952–1990 рр.) та «Ялинка» (1962–1998 рр.) с. Великий Бичків, Рахівського району, який зробив великий внесок у розвиток народно-сценічного танцю українців Закарпаття другої половини ХХ ст. На відміну від багатьох закарпатських балетмейстерів, Й. Волощук при

постановці хореографічних композицій не використовував загальновідомий матеріал, оскільки його творча діяльність була спрямована на відродження та популяризацію стародавніх народних танців Рахівщини та хореографічних елементів старовинних обрядів, фольклорний матеріал для яких він особисто збирав в етнографічних експедиціях по селах Великий Бичков, Луг, Водиця та ін.

Розпочавши творчу діяльність у ролі учасника танцювальної групи аматорського ансамблю «Лісоруб», заснованого у 1947 р. при Великобичківському ліспромгоспі (балетмейстер М. Мотрюк), вже за кілька років Й. Волощук пройшов стажування у балетній групі заслуженого Закарпатського народного хору (керівник М. Рамадов), а з 1952 р. – балетмейстер-постановник ансамблю «Лісоруб» та заснованого у 1960 р. ансамблю «Ялинка».

У творчому доробку Й. Волощука новітні постановки танців «Аркан», «Водичанський скаканий», «Джурило», «Коломийка», «Косівлянка», «Кривий танець» (хоровод), «Молдавська сюїта», «Решето», «Увиванець», «Дуботанець», «Гуцульський парубоцький» «Лісоруби», а також вокально-хореографічні композиції «Бичківські вечорниці», «Лісоруби і бокораші», поставлені у співпраці з керівниками ансамблю «Лісоруб» М. Мокану і В. Пекарюком та хореографічна картина «Бичківське весілля» (Волощук, 2016, с. 24–25).

У 1945–1960 рр. простежується взаємозв'язок та взаємовплив між народно-сценічним танцем та новим українським балетом: елементи нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю стають основою при постановці народно-сценічного танцю для провідних балетмейстерів професійних танцювальних колективів, оскільки академічний рівень підготовки дозволяв виконувати танцювальні елементи в естетиці балетних вистав, тобто поєднувати відшліфовані форми народного танцю з фольклорними першоджерелами.

Наукова новизна. Вперше здійснено аналіз постановок народно-сценічних танців та діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в 1950–1960-ті рр.; виявлено особливості народно-сценічних танців відповідно до районування етнографічних груп – бойків, лемків, долинян та субетносу – гуцулів, а також елементів нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю.

Висновки. Дослідження діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в період становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) засвідчує, що репертуар першого професійного художнього колективу Закарпатської області складався з народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій, а також вокально-хореографічних сюїт, створених на основі хореографічної лексики фольклорних танців українців Закарпаття; аналіз постановок виявив використання балетмейстерами елементів сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю з метою естетизації та професіоналізації.

Список використаних джерел

1. Балог К. Ф. *Мої роси і зорі*. Ужгород : Карпати, 1988. 59 с.
2. Василенко К. Ю. *Український танець*. Київ : ІПКГІК, 1997. 282 с.
3. Вернигор Ю.В. *Павло Вірський : життєвий і творчий шлях*. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с. : іл.
4. Волощук М. *Рахівщини славні імена : довід. персоналій Рахівщини*. Львів : Тиса, 2016. 136 с.
5. Гуменюк А. *Українські народні танці*. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с. : іл., ноти.
6. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 37. Арк. 71.
7. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 71. Арк. 63.
8. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 1.

9. Каргин А. С. Фольклор в современном социокультурном пространстве : от повседневной практики до элитарного досуга. *Прагматика фольклора : сб. статей, докладов, эссе*. Москва, 2008. С. 142–160.
10. Макар А. Закарпатський народний хор відзначив 65-річчя. *Закарпаття онлайн* [сайт]. 2010. 25 жовтня. URL: <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/74491> (дата звернення : 12.06.2018).
11. Макара О. Балетмейстер, що першим вивів закарпатський танець на сцену. *Ужгород* [сайт]. 2010. № 22 (594). URL: <http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431> (дата звернення : 14.06.2018).
12. Мигович І. *Світочі і фарисеї*. Київ : Всеукр. громадське об'єднання «Інтелігенція України за соціалізм», 2010. 256 с.
13. Повалій Т. Л. *Теорія та методика викладання українського народного танцю*. Суми : СПДФО Повалій К. В., 2015. 250 с.
14. Ріс В. «Березнянка»: на шляху до символізації / пер. з англ. Г. Краснокутського. *Народознавчі зошити*. 2010. № 3–4. С. 325–331.
15. Тиводар М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.) *Карпатика*. Ужгород, 1999. Вип. 6. С. 4–64.
16. Ященко Л. Закарпатський народний. *Радянська культура*. 1964. № 26. С. 1.

References

1. Balog, K. (1988). *Moi rosy i zori* [My dew and the stars]. Uzhgorod : Karpaty.
2. Gumenyuk, A. (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances. Kyiv : Naukova dumka.
3. Kargin, A. (2008). *Folklor v sovremennom sotsyokulturnom prostranstve : ot povsednevnoi praktyky do zlytarnoho dosuha* [Folklore in contemporary sociocultural space: from everyday practice to elitist leisure]. *Pragmatika folkloru : sb. statey, dokladov, esse*. Moskva, pp. 142–160.
4. Makar, A. (2010). Zakarpatskyi narodnyi khor vidznachyv 65-richchia [Zakarpattia folk choir celebrated the 65th anniversary] *Zakarpattia onlain*, [online]. October 25th. Available at : <<https://zakarpattia.net.ua/Zmi/74491>> [Accessed 12 June 2018].
5. Makar, O. (2010). *Baletmeister, shcho pershym vyviv zakarpatskyi tanets na stsenu* [Choreographer, who first brought Transcarpathian dance to the stage]. *Uzhgorod*, [online] No. 22 (594). Available at : <http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431> [Accessed 14 June 2018].
6. Mirovich, I. (2010). *Svitochi i farysei* [Svitichi and the Pharisees]. Kyiv : Vseukrainske hromadske obiednannia «Intelihentsiia Ukrainy za sotsializm».
7. Povaliy, T. (2015). *Teoriia ta metodyka vykladannia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory and Methodology of Teaching Ukrainian Folk Dance]. Sumy : SPDFO Povalii K.V.
8. Ris, V. (2010). “Bereznianka”: na shliakhu do symbolizatsii [“Bereznianka”: On the Way to Symbolism]. *Narodознавчи zoshyty*, no. 3-4, pp. 325–331.
9. Tivodar, M. (1999). Etnohrafichne raionuvannia ukrainsiv Zakarpattia (za materialamy tradytsiinoi kultury druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st.) [Ethnographic zoning of Ukrainians of Transcarpathia (based on traditional culture materials of the second half of the nineteenth and first half of the twentieth century)]. *Karpatyka*, issue 6, pp. 4–64.
10. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv : IPKPK.
11. Vernigor, Yu. (2012). *Pavlo Virskyi : zhyttievyyi i tvorchyyi shliakh* [Pavlo Virsky: life and creative path]. Vinnytsia : Nova Knyha.
12. Voloshchuk, M. (2016). *Rakhivshchyny slavni imena* [Rakhivshchyna glorious names]. Lviv: Tysa.
13. Yaschenko, L. (1964). Zakarpatskyi narodnyi [Zakarpattia folk]. *Radianska kultura*, No. 26, p. 1.
14. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 37, ll. 71.

15. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 71, ll. 63.

16. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 39, ll. 1.

© Тимчула, В. П., 2018

Стаття надійшла до редакції: 1.10.2018

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.036.9:78.071.2 Паркер (73)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153677>

Журба Володимир Валерійович
аспірант,

Київський національний університет
культури і мистецтв

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

<https://orcid.org/0000-0002-9335-1875>

vladimir.zzjazz.com@gmail.com

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Ч. ПАРКЕРА В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Метою статті є виявлення характерних рис виконавського стилю Ч. Паркера в контексті еволюційних процесів джазової музики. **Методологічною основою дослідження** є метод системного аналізу. Крім того, також використані методи порівняння та узагальнення. **Наукова новизна.** У результаті проведеного дослідження, вперше в українському мистецтвознавстві виявлені характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера, який є засновником музичного стилю *bebop*, який уособлює собою еволюційний перехід від ери традиційного джазу до сучасного. **Висновки.** Оцінюючи вклад Ч. Паркера в розвиток джазової музики необхідно зазначити, що саме він вплинув на створення основних тенденцій ери сучасного джазу. Вплив його творчості мав масштабний характер, тому започатковані ним традиції отримали широке розповсюдження серед цілої плеяди джазових музикантів.

Ключові слова: музичний стиль *bebop*; Ч. Паркер; виконавський стиль; еволюція; традиційний джаз; ера *Modern Jazz*.

Журба Владимир Валерьевич, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Характерные черты исполнительного стиля Ч. Паркера в аспекте эволюционных процессов джазовой музыки

Цель работы. Целью статьи является выявление характерных особенностей исполнительского стиля Ч. Паркера в контексте эволюционных процессов джазовой музыки. **Методологической основой исследования** является метод системного анализа. Кроме того, также использованы методы сравнения и обобщения. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования, впервые в украинском искусствоведении обнаружены характерные черты исполнительского стиля Ч. Паркера, который является основателем музыкального стиля *bebop*, который, в свою очередь, представляет собой эволюционный переход от эпохи традиционного джаза к эре *Modern Jazz*. **Выводы.** Оценивая вклад Ч. Паркера в развитие джазовой музыки необходимо отметить, что именно он внес весомый вклад в формирование основных тенденций эры современного джаза. Влияние его творчества носило действительно масштабный характер, поэтому начатые им традиции получили широкое распространение среди целой плеяды джазовых музыкантов.

Ключевые слова: музыкальный стиль *bebop*; Ч. Паркер; исполнительский стиль; эволюция; традиционный джаз; эра *Modern Jazz*.

Zhurba Volodymyr, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Characteristic features of C. Parker's performing style in the aspect of evolutionary processes in jazz music

The purpose of the article is to reveal the characteristic features of C. Parker's performing style in the context of evolutionary processes in jazz music. **The research methodology** was based on the method of system analysis. In addition, the methods of comparison and generalization were

used. **The scientific novelty of the work.** For the first time in Ukrainian musicology, the study reveals the characteristic features of the performing style of C. Parker, who was the founder of the bebop music style, which represented evolutionary transition from the era of traditional jazz to the modern. **Conclusions.** Evaluating C. Parker's contribution to the development of jazz music, it should be noted that it was him who influenced the formation of the main tendencies of the era of modern jazz. The influence of his creative work was massive, so the traditions established by him became widespread among a wide cast of jazz musicians.

Key words: bebop music style; C. Parker; performing style; evolution; traditional jazz; Modern Jazz.

Вступ. Чарльз Паркер – всесвітньо відомий американський джазовий саксофоніст, композитор, засновник музичного стилю *bebop*, який став початком нової ери в світовій джазовій культурі – ери сучасного джазу (*Modern Jazz*). Наслідуючи попередні традиції джазових музикантів, Паркер вплинув на цілу плеяду джазових саксофоністів, таких як Е. Долфі, С. Крісс, Д. Маклін, Л. Морган, А. Пеппер та ін. Одними з найперших його послідовників були С. Гетц, С. Роллінз та Д. Колтрейн, при чому кожен з них в своєму напрямку продовжував ті трансформаційні процеси, які були закладені творчістю Ч. Паркера, тим самим рухаючи джазову музику вперед та підносячи її на нові висоти майстерності та професійності.

Актуальність теми дослідження. У науковій літературі існує певна кількість досліджень, яка присвячена вивченню діяльності Ч. Паркера. Загальний огляд творчості Ч. Паркера наданий в роботі Г. Гіддінса та С. Дево («*Jazz*», 2009). Загальний огляд виконавського стилю та дослідження творчого шляху Ч. Паркера в історичному ракурсі викладено в монографії Б. Пріслі («*Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker*», 2007). Спогади сучасників Ч. Паркера викладені в роботі Р. Рейзнера («*Bird: The Legend Of Charlie Parker*», 1977). Невеликий огляд виконавського стилю Ч. Паркера наданий в роботі Д. Коллієра («*Становление джаза*», 1984). Але бракує мистецтвознавчих досліджень, які б були спрямовані на вивчення виконавського стилю Ч. Паркера, в аспекті його основоположної ролі в контексті еволюційних процесів джазової музики.

Мета даної статті – дослідити виконавський стиль Ч. Паркера у ракурсі його впливу на трансформаційні процеси джазової музики, які відбулися в рамках музичного стилю *bebop*.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до особистості Ч. Паркера, неможливо не відмітити масштаб впливу його творчості на розвиток світової культури. Мова йде не тільки про музичну культуру: Ч. Паркер вплинув на розвиток світової культури в цілому. До його особистості звертаються в наукових працях в сфері літературознавства², мовознавства³, культурології⁴ та ін. Вийшли в світ численні нотні транскрипції композицій та імпровізацій Ч. Паркера. При чому ці перекладання зроблені не тільки у строї *in Eb*, що призначені для альт саксофону – інструменту, на якому грав Ч. Паркер, а й у строях *in B* та *in C*, що спрямовані для виконання на інших інструментах. Подібний факт свідчить про те, що музика, яка була створена Ч. Паркером склала базу музичної лексики не тільки для джазових саксофоністів, а й для джазових музикантів, які грають на всіх інструментах. Одними з найвідоміших робіт з перекладання імпровізацій Ч. Паркера є транскрипції М. Тейлора «*Charlie Parker. 10 Charlie Parker Classics*», Ф. Парцелса «*Charlie Parker Tune Book*» та М. Воелпела «*Charlie Parker for Guitar*». Сьогодні в джазовій історії музики не існує аналогів подібної широти спектру розповсюдження творчої спадщини музиканта.

Певна кількість дослідників визначає саме Ч. Паркера як родоначальника музичного стилю *bebop*. Д. Моргенстерн в роботі «*Living With Jazz*» висловлює думку, що музичний стиль «... який ... називають *bebop*» було б доречніше називати «... музикою Чарлі

² Наукова стаття Є. Смірнов «Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» (2011).

³ Наукові роботи В. Черняк «Современная музыка в спектре ассоциаций языковой личности» (2013), Е. Кубасовой «Лингвокультурный типаж «Джазмен» (2012).

⁴ Наукова стаття Д. Смуровой «Джазовая культура общества» (2010).

Паркера», акцентуючи увагу на домінуванні саме особистості Ч. Паркера у появі нового стилю (Morgenstern, 2004, с. 436). У роботі Г. Гіддінса та С. Дево «*Jazz*» автори навіть відмічають невідривність особистості музиканта від всієї ери музичного стилю *bebop*, визначаючи смерть Ч. Паркера, як «... кінець періоду *bebop*» (Giddins, DeVeaux, 2009, с. 295). У роботі Н. Шапіро та Н. Хентоф «*Hear Me Talkin' to Ya*» наведені слова Ч. Паркера, які свідчать про те, що, будучи втомленим від «стереотипних послідовностей, які постійно використовувалися», саме під час його занять у грудні 1939 р., «працюючи над «*Cherokee*», він знайшов як виконати те, що він завжди чув «всередині себе», (Шапіро, Хентоф, 1966, с. 354). Подібний факт вказує на те, що саме в рамках визначеного виконавця розпочався процес кристалізації нового музичного стилю, а саме: музичного стилю *bebop*. У роботі «*Charlie Parker for Guitar*» М. Воелпол відмічає, що незважаючи на те, що «... деякі з важливих елементів новаторського стилю *bebop* були розроблені сучасниками Паркера – такими як Д. Гіллеспі, Т. Монк та К. Кларк – саме Паркер найуспішніше та найяскравіше презентував у новий стиль свій особистий музичний вплив та інновації» (Voelpe, 2001, с. 2). Таким чином, ми можемо стверджувати, що саме музичний стиль Ч. Паркера відігравав основоположну роль у процесі створення новітнього музичного стилю 40-х рр. ХХ ст., поява якого знаменувала початок нової епохи в історії джазової музики.

Появу нового музичного стилю, який здійснив еволюційне зрушення в історії джазової музики неможливо відокремити від соціального фактору, який відіграє велику роль у контексті розвитку джазу. Расовий аспект у межах появи музичного стилю *bebop* зазначений як провідний в статті Д. Пешева «Классификация афроамериканских музыкальных жанров северной Америки: история вопроса». Автор визначає, що новий музичний стиль з'явився після епохи свінгу («... межі якої обмежували виконавську свободу», насамперед, «... “чорних” музикантів» (Пешев, 2017, с. 927). Невипадково, що новий стиль був винайдений саме «молодими людьми з темним кольором шкіри», які прагнули «... не тільки рухати музику вперед, але і змінити роль чорних музикантів в музичній індустрії та суспільстві» (Farley, 2008, с. 7, 26). Необхідно зазначити, що на формування особистості Ч. Паркер та на долю його виконавського стилю не міг не вплинути визначений соціальний аспект, оскільки Паркер як представник афроамериканської раси з дитинства відчував на собі вплив проблем расового характеру. Тому ми можемо дійти до висновку, що Ч. Паркер відіграє певну роль і у визначених процесах формування соціальної складової означеного музичного стилю.

Наведемо далі вислів самого Ч. Паркера, який демонструє, що саме в рамках творчості даного виконавця закладена одна з провідних тенденцій ери сучасного джазу: «Нас навчають, що музика має свої певні кордони. Але мистецтво кордонів не має» (Брукс, 2017). Як відомо, саме музиканти стилю *bebop* акцентували значення музичної освіти для повноцінного розвитку джазового музиканта та саме боперам належить заслуга привнесення складової музичної освіти в процес формування музичного апарату сучасного джазмена. Але, орієнтуючись на наведені слова, аспект музичної освіченості, в даному випадку, набуває ознак другорядного значення, оскільки в межах визначеного еволюційного періоду на перший план виходить вираження внутрішнього світу виконавця. Подібна загальна тенденція до орієнтації власної творчості, насамперед, на вираження своїх емоцій, а не на теоретичні музичні канони, отримала широке розповсюдження в контексті подальшої ери *Modern Jazz*, що, як наслідок, призвело до появи джазових стилів, закони створення музичного матеріалу яких були повністю автономні від загальноприйнятих правил та норм гармонії, мелодики, ритміки тощо. Тобто свобода, яку визначає Паркер в своєму вислові набула провідного значення для всієї подальшої ери сучасного джазу.

Також необхідно акцентувати увагу на тому факті, що в межах творчості Ч. Паркера відбувся процес кристалізації сценічного образу, що в контексті послідовного розвитку джазової музики став відігравати ключове значення та практично асоційований з нею. Мова йде про виокремлення саксофону як сольного інструменту в процесі викладення музичної фактури. Незважаючи на те, що духові інструменти в джазовій музиці завжди відігравали

ключову роль та їх функцію навіть можна трактувати як одну з характерних особливостей виділеного музичного напрямлення, лише після появи на світовій музичній арені особистості Ч. Паркера визначений аспект набув нового трактування та значення. Його роль можна порівняти зі значенням Л. Армстронга для становлення іншого духового інструменту в контексті джазової музики, а саме труби. Крім того, сценічний образ, що був створений Л. Армстронгом, який відображав ідеї його сучасного музичного мистецтва, образ Ч. Паркера став уособленням ідеології нового напрямлення в джазовій музиці, а саме музики, яка, насамперед, спрямована не на задоволення естетичних уявлень слухача, а на вираження внутрішнього світу самого виконавця. Подібна тенденція проявлялася навіть у стилі одягу Ч. Паркера, який на відміну від завжди екстравагантних Д. Гіллеспі та Т. Монка, ніколи не звертав увагу на свій зовнішній вигляд. Як відомо, поведінка зазначеного музиканта як в житті, так і на сцені також була зумовлена лише його настроєм та миттєвим відчуттям навколишніх подій, а не загальними вимогами суспільного етикету або навіть діловими домовленостями. Подібне зауваження щодо особливостей психологічних рис Ч. Паркера також має прямий зв'язок і з головною жанровою ознакою вказаного музичного явища, що визначається як маргінальність⁵.

Визначена характеристика, а саме: маргінальність музичного стилю *bebop* певною мірою пов'язана з соціально-расовим аспектом у межах вказаного явища. Але необхідно також зазначити, що цей елемент певним чином є відображенням світогляду та світосприйняття одного з його творців, а саме Ч. Паркера. Як відомо з біографічних відомостей виконавця, протягом всього свого життя він протистояв загальноприйнятим суспільним канонам: перший шлюб у п'ятнадцять років, загальне невизнання авторитетів, певні проблеми з оточуючим середовищем тощо. Подібна тенденція також мала вираження і в площині музичного виконавського стилю Ч. Паркера, оскільки, як відомо, саме йому було притаманне слухове уявлення музики нового стилю. Як зазначає Д. Колліер в монографії «Становление джаза», Ч. Паркеру була притаманна «нова, ні на що не схожа концепція джазу» (Колліер, 1984, с. 163).

Маючи намір провести паралель між виконавським стилем та особистими рисами та вдаючись до психологічного аналізу Ч. Паркера, стає очевидним той факт, що його особистості притаманний сплав несумісних, полярно протилежних рис темпераменту та психіки. Про внутрішній дисонанс та всеоб'ємність натури Ч. Паркера пише в монографії «*Bird the legend of Charlie Parker*» його друг Р. Рейзнер: «Чарлі Паркер, у короткий проміжок свого життя, наповнився ним, ніж будь-яка інша людина. ... Ніхто не мав такої любові до життя і ніхто не намагався більше вбити себе» (Reisner, 1977, с. 15). У своїй музиці, на відміну від життя, Ч. Паркеру вдалося знайти баланс між внутрішніми протиріччями та саме в знаходженні подібної «золотої середини» між нарізними музичними полюсами – які в теорії музики визначаються, як консонанс і дисонанс – і полягає головна цінність його творчого надбання. Музичний стиль Ч. Паркера є прикладом ідеального балансу між креативністю, віртуозністю, спонтанністю та передбачуваністю, раціоналістичністю та емоційністю. Незважаючи на те, що музична мова Ч. Паркера, як і музична мова всього музичного стилю *bebop*, спирається на дисонансність акустичного звучання, і саме дисонанс є головним принципом формування музичних фраз ери *bebop*, та музичної мови ери *Modern Jazz* – музика вказаного виконавця характеризується неповторною позитивністю та злагожденістю.

Пропонуємо застосувати наступну систематизацію під час виділення елементів мелодики, що є характерними для виконавського стилю Ч. Паркера: прості мелодичні елементи (група А), складені мелодичні елементи (група Б) та мелодичні елементи, що базуються на звуках блюзової діатоніки (група В). До група А належать 11 характерних мелодичних елементів, причому музичні формули, які складаються з діатонічних тонів у кількісному відношенні є практично збалансованими з мелодичними елементами, що

⁵ Під маргінальністю мається на увазі «... життя свідомості, коли людина позиціонує себе такою, що не належить більшості і не поділяє його цінності» (Петров, 2012, с. 26).

побудовані, спираючись на хроматичні тони ладу. Що стосується мелодичних мотивів, які складають групу В, то необхідно відмітити певну логіку їх композиційної побудови: головним принципом формування складених мелодичних формул є збалансованість напрямків мелодичного руху, всі закони компенсації руху мелодії дотримані. Комбінування діатонічних та хроматичних елементів відбувається за принципом збереження рівноваги між консонансністю та дисонансністю. Але, необхідно зауважити, що у порівнянні з кількістю хроматичних звуків, що використовувалися в мелодиці ери традиційного джазу, збільшення частоти їх використання в межах виконавського стилю Ч. Паркера є очевидною. Стосовно мелодичних фігур групи В, необхідно зазначити, що всі вони побудовані спираючись на повну систему блюзового ладу⁶ і це є цілком логічним, тому що саме в музиці стилю *bebop* діатоніка ладів, на яких тримається джазова музика, зазнала розширення. Тому і використання в музиці *bebop* саме розширеного блюзового ладу є абсолютно очікуваним.

Ритмічна організація музичних мотивів та фраз Ч. Паркера також відіграє суттєве значення. Саме через різноманіття ритмічних фігур, які ним використовуються, арсенал елементів його музичної мови суттєво розширюється.

Характерною особливістю артикуляції Ч. Паркера є те, що він акцентує найвищий звук музичної фрази. Причому таке акцентування не залежить від розташування цього звуку в метричній системі музичного матеріалу. Визначений аспект сприяє прояву ознак поліритмічного викладення музичного матеріалу, оскільки зазначений артикуляційний акцент не завжди співпадає з долею такту. Таким чином, в межах виконавського стилю Ч. Паркера ми можемо прослідкувати зародження процесів ускладнення викладення музичного матеріалу в аспекті музичної артикуляції та ритміки, що є характерним для музичної мови сучасного джазу.

Що стосується характерних рис гармонії виконавського стилю Ч. Паркера, то можна виокремити наступні елементи: 1) часте вживання в нотному гармонічному контексті гармонічної формули II–V; 2) часте вживання характерних гармонічних секвенцій; 3) використання більш складних акордів для гармонічних заміни; 4) часте використання прохідних акордів; 5) використання асиметричності в гармонічному розвитку.

І, безперечно, виконавський стиль Ч. Паркера характеризується швидким темпом його музичного мислення. Подібний факт відмічає і Є. Новікова в статті «Репрезентация импровизации в джазовой музыке» (Новікова, 2011, с. 77). Причому мова йде не лише про швидкість виконання ним елементів музичної фактури. Насамперед, видатним є темп музичного осмислення матеріалу, що виконується. Крім того, визначений аспект призвів до кристалізації ще однієї ознаки, що притаманна музичній мові сучасного джазу. Мова йде про зменшення ритмічної одиниці викладення музичного матеріалу.

При проведенні порівняльного аналізу композицій саксофоністів епохи свінгу та джазових творів у виконанні Ч. Паркера, стає очевидним факт трансформації елементів музичної мови джазу, які знайшли розвиток у межах нової ери *Modern Jazz*. До вищезазначених елементів належать: збільшення частоти використання хроматичних звукових тонів; зменшення середньої ритмічної одиниці викладення музичного матеріалу; поступовий відхід від базування мелодичного мислення на звуках блюзової діатоніки та, відповідно від пентатонічного міжступеневого ладового тяжіння, що проявляється у зростаючому прояві феномену ладової ввіднотоновості; превалювання ямбічного типу мотивної організації; використання в гармонічній структурі більш частих змін гармонії та гармонічних заміни; використання більш складних ритмічних фігур, що полягає у використанні прийому поліритмії; набування більшої вільності викладення музичного матеріалу.

Примітним є те, що всі з зазначених мелодичних елементів, що є характерними для виконавського стилю Ч. Паркера вже використовувалися його попередниками. Але

⁶ Повна система блюзового ладу – це система звуків, яка поєднує в собі як мінорний, так і мажорний блюзові лади. Примітним є те, що в повному, або в розширеному блюзовому ладі зберігаються ладові тяжіння з обох складових ладових нахилів.

самобутність його музичної мови полягає саме в оригінальності музичного відчуття ладового міжступеневого тяжіння. У музичній мові Ч. Паркера поєдналися пентатонічність ладового тяжіння традиційного джазу та ладова семиступеневість музичного мислення західно-європейської музики. Тому ми можемо зробити висновок, що поява горизонтального мелодичного мислення, яка є відмінною ознакою мелодики ери сучасного джазу, бере свій початок від музичного стилю *bebop*, що також проявляється у виконавському стилі Ч. Паркера. Незважаючи на те, що блюзовій музиці притаманна лінійність мелодичного мислення, визначене явище пов'язане з тим, що помітний відбиток на формування виконавського стилю Ч. Паркера залишила музика відомих композиторів класичної музики⁷. Й. Берендт та Г. Хьюсмен у роботі «*The Jazz Book. From Ragtime To The 21st Century*» зазначають, що улюбленими композиторами Паркера були Брамс, Шенберг, Еллінгтон, Хіндемїт та Стравинський (Berendt, Huesman, 2009, с. 118). Причому, як бачимо із зазначеного переліку «...джазові музиканти посідали» в ньому «лише третє місце» (Berendt, Huesman, 2009, с. 118). Виходячи з музичних переваг виконавця, ми розуміємо, що, не зважаючи на його афроамериканське походження, Ч. Паркер відчував внутрішній потяг до західно-європейської музики класичної традиції. Підтвердженням цього факту є його альбом «*Charlie Parker with Strings*»⁸, який був записаний ним разом із групою струнних інструментів та був організований відомим імпресарію Н. Гранцем у 1949 р. Цей запис був найулюбленішим альбомом Ч. Паркера і варіант виконання ним композиції з цього альбому під назвою «*Just Friends*» в історії джазової музики вважається найкращим (Nicholas, 2017). Відомо також, що Паркер завзято вивчав твори класичної музики. Можливо, причина полягає у симфонічності музичного мислення, яке було притаманне Ч. Паркеру. А, як відомо, симфонічність музичного мислення була більше притаманна в той час композиторам саме класичної, а не джазової музичної традиції. Таким чином ми бачимо, що саме в межах виконавського стилю Ч. Паркера проявляється тенденція до подальшого розвитку джазової музики в напрямку вільності викладення музичного матеріалу, який прослідковується в музичних концепціях Шенберга, Хіндемїта та Стравинського, що надалі знайшло відображення в авангардних напрямках джазової музики, насамперед у *free jazz*, а також у більш вузькому музичному напрямі – джазовому авангарді, який поєднав елементи джазу та класичної симфонічної музики.

Наукова новизна. У дослідженні вперше в українському мистецтвознавстві були виявлені характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера, в аспекті його впливу на еволюційні процеси в джазовій музиці.

Висновки. Таким чином, спираючись на проведене дослідження, ми можемо виділити наступні аспекти впливу виконавського стилю Ч. Паркера на еволюційні процеси джазової музики, що відбулися в межах музичного стилю *bebop*:

- аспект расової нерівності, який відіграє велику роль у контексті музичного стилю *bebop*, має безпосереднє відношення до визначеного виконавця та, відповідно, є складовою, що була привнесена ним до нового музичного явища;
- саме Ч. Паркером було закладено одну з основних тенденцій ери сучасного джазу, яка характеризується як превалювання повної творчої свободи, як головного принципу створення музичного матеріалу;
- у творчості Ч. Паркера відбувся процес кристалізації нового сценічного образу, який відповідав ідеям нового музичного стилю;
- у результаті діяльності Ч. Паркера в джазовій музиці утвердився новий стандарт сольного інструментального виконавства;
- у процесі виявлення характерних елементів музичної мови Ч. Паркера було встановлено проявлення характеристик, що є притаманними музичній мові сучасного джазу.

⁷ Класична музика, як відомо також є побудована на лінійному мисленні.

⁸ Саме цей альбом мав найбільший комерційний успіх.

Оцінюючи вклад Ч. Паркера в розвиток джазової музики необхідно зазначити, що саме він зробив вагомий внесок у формування головних тенденцій ери сучасного джазу. Його вплив мав масштабний характер, тому започатковані ним традиції отримали чимале розповсюдження серед цілої плеяди джазових музикантів. Таким чином, перед нами постає вся фундаментальність значення особистості Ч. Паркера для світової музичної культури. Його здатність до передбачення еволюційних процесів в джазовій музиці, зокрема його музичне мислення, відчуття музичної мелодики та логіки його розвитку є дійсно унікальним явищем, яке залишається неповторним і сьогодні.

Список використаних джерел

1. Коллиер Д. Л. *Становление джаза* / пер. с англ. А. Медведев. Москва : Радуга, 1984. 390 с.
2. Новикова Е. Б. Репрезентация импровизации в джазовой музыке. *Ценности и смыслы*. Москва, 2011. № 6 (15). С. 77–84.
3. Петров А.В. Маргинальность как проявление свободы мышления. *Вестник Омского университета*. Омск, 2012. № 3. С. 26–29.
4. Пешев Д. Ф. Классификация афроамериканских музыкальных жанров северной америки: история вопроса. *Современные наукоемкие технологии*, 2015. № 12 (5). С. 924–928.
5. Berendt J., Huesman G. *The Jazz Book. From Ragtime To The 21st Century*. USA : Chicago Review Press, 2009. 816 p.
6. Brooks A. *Charlie Parker and the Meaning of Freedom*. URL: www.nytimes.com/2017/08/29/opinion/charlie-parker-freedom.html. (дата звернення: 10.08.2018).
7. Deveaux S., and Giddins G. *Jazz*. New York : W. W. Norton & Company, 2009. 720 p.
8. Farley J. *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act*. Glasgow : University of Glasgow, 2008. 236 p.
9. *Hear Me Talkin' To Ya : Story of Jazz by the Men Who Made it* / by edition N. Shapiro, N. Hentoff. USA : Souvenir Press Ltd, 1992. 446 p.
10. Morgenstern D. *Living with jazz*. New York : Pantheon Books, 2004. 746 p.
11. Nicholas A. *The History of Jazz and the Jazz Musicians* : [website]. USA, 2017. URL:<https://books.google.com.ua/books?id=byShDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false/2018-07-20> (Accessed 20.07. 2018).
12. Priestley B. *Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker*. USA : Oxford University Press, 2007. 264 p.
13. Voelpel M. *Charlie Parker for Guitar*. USA : Hal Leonard, 2001. 104 p.

References

1. Berendt, J. and Huesman, G. (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. USA: Chicago Review Press.
2. Brooks, A. *Charlie Parker and the Meaning of Freedom*, [online] Available at:<<http://www.nytimes.com/2017/08/29/opinion/charlie-parker-freedom.html>> [Accessed 10 August 2018].
3. Deveaux, S., Giddins, G. (2009) *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
4. Farley, J. (2008). *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act*. D.Ed. University of Glasgow.
5. Shapiro, N. and Hentoff, N. (1992). *Hear Me Talkin To Ya : Story of Jazz by the Men Who Made it*. USA: Souvenir Press Ltd.
6. Kollier, D. (1984) *Stanovlenie dzhaza* [The Making of Jazz]. Translated from English by A. Medvedev. Moscow: Raduga.
7. Morgenstern, D. (2004). *Living with Jazz*. New York: Pantheon Books.
8. Nicholas, A. (2017). *The History of Jazz and the Jazz Musicians*, [online] Available at:<<https://books.google.com.ua/books?id=byShDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false/2018-07-20>> [Accessed 20 July 2018].

9. Novikova, E. (2011). *Reprezentatsiya improvizatsii v dzhazovoi muzyke* [Representation of improvisation in jazz music]. *Tsennosti i smysly*, no. 6(15), pp. 77–84.
10. Petrov, A. (2012). *Marginal'nost' kak proyavlenie svobody myshleniya* [Marginality as a manifestation of freedom of thought]. *Vestnik Omskogo universiteta*, no.3, pp. 26–29.
11. Peshev, D. (2015). *Klassifikatsiya afroamerikanskikh muzykal'nykh zhanrov severnoi ameriki: istoriya voprosa* [Classification of African American music genres in North America: background]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii*, no.12(5), pp. 924–928.
12. Priestley, B. (2007) *Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker*. USA: Oxford University Press.
13. Voelpel, M. (2001). *Charlie Parker for Guitar*. USA: Hal Leonard.

© Журба В. В., 2018

Стаття надійшла до редакції 25.09.2018

УДК 78.036.9

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153679>

Журба Яніна Олексіївна

аспірантка,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

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

<https://orcid.org/0000-0002-8466-4888>

zzjazz.com@gmail.com

РОЛЬ БЛЮЗУ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

Мета роботи. Визначити роль блюзу в джазовій музиці. **Методологічною основою дослідження** є метод системного аналізу. **Наукова новизна.** У результаті проведеного дослідження, вперше в українському музикознавстві визначений вплив блюзу на джазову музику в аспекті його характерних рис як музичного жанру, музичного стилю та музичної форми. **Висновки.** Блюз має велике значення для процесу становлення джазової музики, оскільки його особливості як музичного жанру, музичного стилю і музичної форми отримали широке відображення в рамках виділеного сегменту неакадемічної музики ХХ ст.

Ключові слова: блюз; джаз; музичний жанр; музичний стиль; музична форма.

Журба Яніна Алексеевна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Роль блюза в джазовой музыке

Цель работы. Определить роль блюза в джазовой музыке. **Методологической основой исследования** является метод системного анализа. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования, впервые в украинском искусствоведении определено влияние блюза на джазовую музыку в аспекте его характерных черт как музыкального жанра, музыкального стиля и музыкальной формы. **Выводы.** Блюз имеет большое значение для процесса становления джазовой музыки, поскольку его особенности как музыкального жанра, музыкального стиля и музыкальной формы получили широкое отражение в рамках выделенного сегмента неакадемической музыки ХХ ст.

Ключевые слова: блюз; джаз; музыкальный жанр; музыкальный стиль; музыкальная форма.

Zhurba Yanina, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

The role of blues in jazz music

The purpose of the article is to define the role of blues in jazz music. **The research methodology** consisted in the method of system analysis. **The scientific novelty of the work.** As a result of the research, the influence of blues on jazz music in terms of its characteristic features as a musical genre, musical style and musical form was defined for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Blues played a great role in the formation of jazz music since its characteristics as a musical genre, musical style and musical form were widely reflected in the selected segment of non-academic music of the 20th century.

Key words: blues; jazz; musical genre; musical style; musical form.

Вступ. Блюз є одним з основоположних явищ неакадемічної музики ХХ ст. Феноменальність зазначеного музичного явища полягає в складному та об'ємному комплексі його характерних особливостей, які можна класифікувати як елементи музичного жанру, музичного стилю та музичної форми. Необхідно зазначити, що визначеним характеристикам блюзу притаманна неперевершена яскравість та автентичність, що сприяла процесу впливу блюзу на велику кількість музичних стилів та напрямків неакадемічної музики ХХ ст. А головне в тому, що певні з його характерних особливостей стали їх невід'ємною частиною. Важливим також є той факт, що визначений процес прояву блюзових ознак відбувався в аспекті всього спектру його характерних особливостей. Не є винятком і джазова музика, яка є потужним пластом неакадемічної музики ХХ ст.: блюз відіграє велику роль у процесі її розвитку та становлення.

Актуальність теми дослідження. Про спорідненість блюзу та джазу свідчать твердження певної кількості дослідників неакадемічної музики ХХ ст. Про стратегічне значення блюзу для джазової музики зауважують Й. Берендт та Г. Хьюсмен в роботі «*The Jazz Book. From Ragtime To The 21st Century*: «Коли перші маршові оркестри почали грати в Новому Орлеані, існувала різниця між започаткованим ними “джазом” та блюзом. Але незабаром сільський блюз почав вливатися в основну течію джазу, і з того часу джаз і блюз ... переплелися ... Навіть сучасний ... джазовий музикант сьогодні є в боргу перед блюзом; насправді блюзова свідомість вища в сьогоднішньому джазі, ніж у багатьох попередніх стилях» (Berendt, Huesman, 2009, с. 11). Походження стильових рис джазу, а саме гармонії таких стилів та напрямків, як *boogie-woogie*, новоорлеанський джаз, чикагський джаз, свінг, музичний стиль *bebop* підмічає Ю. Чугунов в роботі «Гармонія в джазі» (Чугунов, 1988, с. 98–100). А. Шевченко в статті «Специфіка вокально-джазової культури виконавців» пише про спорідненість блюзу і джазу в аспекті виконавських прийомів: «Джазова манера відрізняється особливими способами інтонування – блюзове інтонування» (Шевченко, 2017, с. 176). Крім того, автор вказує наступне: «Блюзове інтонування використовується не тільки під час виконання блюзів, а й під час виконання джазових стандартів» (Шевченко, 2017, с. 176–177). Про спорідненість джазової музики та блюзу як жанру пише С. Амірханова в монографії «Джаз как искусство самовыражения»: «... домінуючим жанром, що визначив як мелодико-інтонаційний лад джазу, так і його конструктивну основу, став блюз» (Амірханова, 2009, с. 98). Виокремлює стилістичне походження джазової музики від блюзу в ракурсі музичного стилю і О. Назін в статті «Особенности взаимодействия музыкального языка джаза и рок-музыки в ХХ – начале ХХІ веков»: «На початкових етапах становлення джазу мелодійне мислення було досить простим і визначалося правилами, що склалися поруч в рамках блюзу, регтайму і спірічуелу» (Назін, 2014, с. 133). Про фундаментальне значення блюзу для джазової музики в аспекті виконавської техніки зазначає О. Леурда в статті «Технические и исторические аспекты мелизмов в массовой музыке ХХ века»: «Треба сказати, що блюз з його музично-виразною системою став фундаментом для подальших музичних поколінь естрадно-джазової музики» (Леурда, 2017, с. 113). Крім того, автор зауважує: «Мелізми використовували в різні епохи становлення вокального мистецтва, але найбільш інтенсивний їх розвиток відбувся в другій половині ХХ ст. Вважаємо, що збагачення даної техніки новим змістом було пов'язане з впливом різних видів афроамериканського фольклору. Інтонаціями скорботи, тривоги і страждань просякнуті

мелізматичні поспівки, що ріднить їх з блюзовою музикою» (Леурда, 2017, с. 114). Однак бракує наукових досліджень, що були б спрямовані на систематизоване виявлення ролі блюзу в джазовій музиці.

Мета дослідження – з'ясувати роль блюзу в джазовій музиці.

Виклад основного матеріалу. Блюз та джаз ріднить велика кількість спільних рис: походження з середовища афро-американських спільнот, засоби розповсюдження, що як наслідок, призвело до трансформації їх у національну та навіть міжнародну форми мистецтва тощо. Крім того, необхідно визначити, що блюз відіграє основоположну роль у межах творчості певної кількості відомих джазових музикантів. Зокрема Д. Колтрейна, який в ранньому періоді своєї кар'єри часто грав у бендах, які виконували блюз, що, безумовно, певним чином відобразилося на формуванні його виконавського стилю, і в складі кожного його альбому є принаймні один твір, що написаний або виконаний у блюзовому стилі; Д. Бенсон та У. Монтгомері, словник музичної мови яких безперечно був багатий на блюзові інтонації; творчість Ч. Мінгуса зазнала певного впливу блюзу в 50-х рр. ХХ ст.; Л. Армстронг, який використовував блюз як основу для багатьох своїх найважливіших композицій, серед яких «*Dippermouth Blues*», «*Gutbucket Blues*», «*Lonesome Blues*», «*Muggles*», «*Potato Head Blues*», «*St James Infirmary*», «*West End Blues*»; Ч. Паркер, який є автором понад 170 блюзових творів; К. Бейсі, який вважав, що джаз – це свінгований блюз; С. Коулман та К. Вілсон зберегли творчу сфокусованість на блюзі, використавши його характерні елементи для концепції свого індивідуального виконавського стилю; Д. Кролл та Д. Редман ще й сьогодні виконують блюз практично в його незмінному вигляді та ін. Але вважаючи необхідним конкретизувати ступінь важливості ролі блюзу в межах джазової музики перейдемо до уточнення спільних характеристик зазначених явищ неакадемічної музики ХХ ст.

Досліджуючи питання наявності характерних ознак блюзу в джазовій музиці, насамперед необхідно зазначити один фактор. Він відображений у характерних ознаках музичного стилю, що панував в 40-х рр. ХХ ст. та визначається в історії джазової музики як *bebop*. Як відомо, зазначений музичний стиль виник як своєрідний знак протесту до пануючого в ті часи музичного строю. Передусім, блюз є вираженням людських страждань, що відбувалися в результаті конфлікту різних культур та утиску прав людини. Влучно характеризує блюз Д. Коллієр в роботі «Луї Армстронг. Американський геній» пишучи, що «...блюз – це крик відчаю, що вирвався з горла людей які були стерті в прах» (Коллієр, 1987, с. 122). Тобто імпульсом для творчості і в межах блюзу, і в межах музичного стилю *bebop* було несприйняття подій, що відбуваються в оточуючому середовищі. Безперечно, очевидним є те, що реакція на таке несприйняття в них була різна: в блюзі її можна визначити як своєрідну смиренність та усвідомлення того факту, що нічого не можна змінити, в музичному стилі *bebop* головним ідейним стрижнем є фактор непокори та боротьби. Подібне спостереження надає нам право визначити належність блюзу до категорії субкультури, а музичний стиль *bebop* – контркультури. Але головний виток і в першому, і в другому випадку є спільним та його можна визначити як маргінальність. Причому, в даному випадку зазначене явище маргінальності мало основоположне значення, оскільки музичний стиль *bebop* з причини кристалізації в його рамках новітньої концепції трактування джазового виконавства, знаменував початок нової ери в контексті історії джазової музики. Мова йде, насамперед, про зміщення джазової музичної культури в новий простір, що визначається як елітарна культура. Також, на користь вищевказаного визначення можна віднести той факт, що культурні феномени, що мають маргінальні ознаки є головним фактором розвитку культури та їх «функція ... складається в демонстрації різноманітності» (Бобер, 2010, с.140). Проектуючи зазначену ознаку на характеристики музичного стилю *bebop*, ми можемо зазначити, що складові його музичної мови, концепція викладання музичного матеріалу, манера сценічної поведінки артистів тощо сприймалася прихильниками джазової музики як дещо дійсно нове та незвичне, що, передусім, надає нам право вказати на прояви рис маргінальності в межах зазначеного явища. Крім того, в даному

випадку буде доречним застосування до визначеного явища музичної культури терміну, що має більш масштабне значення, а саме: простір культурної маргінальності. Як визначає Ж. Бобер в статті «Культурная маргинальность и ее место в развитии культуры», наведене поняття – «це простір, з одного боку, вростання інновації в традицію через розширення меж і перспектив традиції, з іншого – заперечення традиції через руйнування її стандартів і норм» (Бобер, 2010, с. 139). Як відомо, саме в межах музичного стилю *bebop* відбулися трансформаційні процеси, що призвели до переходу від ери традиційного джазу до ери *Modern Jazz*, тому вказаний термін якнайкраще відображує сутність зазначеного явища неакадемічної музики ХХ ст. Зауважимо, що зазначену характеристику ми можемо визначити як похідну саме від блюзу, оскільки з часів блюзу до появи стилю *bebop* в межах неакадемічної музики ХХ ст. не існувало музичних явищ з виокремленою ознакою.

Звернімося до питання жанрової спільності джазу та блюзу. Однією з найголовніших рис блюзу як жанру є поєднання функції автора та виконавця в одній особі. Визначене явище веде до того, що в блюзовій музиці імпровізаційність виділяється як головний принцип створення музичного матеріалу. Подібний процес відбувається і в джазовій музиці, тому зазначений аспект можна виокремити як споріднену рису джазу та блюзу як музичного жанру. Таке визначення має важливе значення, оскільки в контексті джазової музики імпровізація є не тільки засобом викладення музичного матеріалу, а і є носієм його стратегічних ідей. Як зазначає С. Амірханова в дослідженні «Джаз как искусство самовыражения»: «Музична виконавська імпровізація стала найважливішим виразом свободи в джазі, оскільки містила в собі можливість протиставити константності структурно композиційному принципу “композиторської музики”» (Амирханова, 2014, с. 106). Безперечно, можна зауважити, що імпровізаційність, як головний принцип викладення музичного матеріалу притаманна не лише блюзу, тому на джазову музику визначена тенденція могла вплинути від її іншого витоку – регтайму. Але необхідно зазначити, що імпровізаційна основа в блюзі виражена в значно більшій мірі. На підтвердження цього маємо вислів В. Сирова, який викладений в його монографії «Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке»: «З усіх жанрів афро-американського фольклору блюз є найбільш відкритим і динамічним. Особливо яскраво це видно під час порівняннн блюзу і спірічуел, блюзу і регтайму, блюзу і кантрі» (Сиров, 1997, с. 100). Незаперечним фактом є те, що в процесі розвитку регтайму, його вищезазначена імпровізаційна основа, була втрачена та регтайм перейшов до жанрів суто композиторської музики⁹. У той час, як в блюзі імпровізаційність так і залишилася головним принципом музичного «мовлення». Необхідно зазначити, що визначений аспект отримав найбільший відгук в джазовій музиці у 40-х рр. ХХ ст. в рамках музичного стилю *bebop*. Каталізатором цього явища було повне зникнення свободи у створенні музики в часи панування свінгу, а саме в 30-х рр. ХХ ст. Оркестрові аранжування, в яких було виокремлено лише декілька тактів для імпровізації є підтвердженням цього факту. Тому є цілком не випадковим, що музиканти нового стилю, шукаючи «музичної свободи», знайшли джерело свого натхнення в самих витоків джазової музики, а саме в блюзі. Визначений вплив від блюзу в межах зазначеного явища мав досить масштабний характер, оскільки серед характерних ознак музичного стилю *bebop* є яскраво вираженими риси блюзу не тільки як музичного жанру, а й як музичного стилю.

Продовжуючи розгляд питання впливу блюзу на джазову музику як музичного жанру, необхідно визначити аспект сольної імпровізації, що, як відомо, є характерною жанровою ознакою блюзової музики. Вплив у вищезазначеному напрямку також найширше виявляється в музичному стилі *bebop*, в рамках якого в джазовій музиці відбувається встановлення сольної імпровізації, як головної концепції організації музичного матеріалу. Прослідковуючи історію розвитку джазової музики, ми можемо зауважити, що з самого початку її існування, а саме з ново-орлеанського періоду для джазу був характерним прийом колективної імпровізації. Крім того, головною концепцією викладення музичного матеріалу в межах

⁹ Під композиторською музикою мається на увазі відсутність імпровізаційності в процесі викладення музичного матеріалу.

джазової музики також можна визначити групове виконання. К. Коровіна в авторефераті дисертаційного дослідження «Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания» зауважує, що подібний висновок можна зробити, виходячи з основного переліку інструментів, що «є базовим у процесі музикування» в джазі та блюзі (Коровина, 2005, с. 24). Винятки мають лише сольні фортепіанні джазові стилі, такі як *blues-piano*, *boogie-woogie* та ін. У той час, як в межах музичного стилю *bebop* виділення індивідуальності як центру музичних подій та виведення на перший план її світосприйняття, емоцій та творчих думок стає провідною лінією творчого процесу. Необхідно також визначити, що подібна тенденція, яка бере початок саме від блюзу, надалі набула концептуального значення для джазової музики та отримала найяскравіше відображення в музичному напрямку сучасного джазу *free jazz*.

Об'єктивним є той факт, що відображення визначених ознак блюзу має лише частковий прояв в джазовій музиці, яка за своїми жанровими ознаками є мистецтвом розважального характеру. Але необхідно також усвідомлювати і той факт, що в процесі розвитку визначеного музичного напрямку, в його контексті має місце музичний стиль, який має характеристики, що визначаються як похідні від блюзу, як музичного жанру. Крім того, значимість виділеного музичного стилю в контексті становлення та розвитку джазової музики не викликає сумнівів, тому важливе правильне розуміння його витоків.

Переходячи до розгляду питання стилістичної спорідненості блюзової та джазової музики, необхідно звернутися до принципів мелодичної організації в джазі. На подібну спорідненість мелодики блюзу та джазу вказує в монографії «Джаз как искусство самовыражения» і С. Амірханова: «Саме на ...виробленому в межах цього жанру мелодичному звукоряді ("блюзовому ладі") заснована величезна кількість джазових композицій» (Амірханова, 2014, с. 98). Пояснюючи подібне твердження, ми можемо зазначити, що в цьому випадку мелодики джазу спирається на звукоряд блюзової діатоніки та, як наслідок, на пентатонічну основу міжступеневого тяжіння, яке притаманне мелодики блюзу. Але в рамках джазової мелодики, зазвичай, відбувається синтез визначеного міжступеневого тяжіння та вертикального або гармонічного мислення, на якому базується мелодика джазової музики. Окрім вищезазначених характеристик, для мелодики джазової музики, при використанні внутрішньо ладових альтерацій, є характерним застосування блюзових звукових тонів.

Окрім мелодики, вплив блюзу розповсюджується також і на принципи гармонічної організації джазової музики. Але необхідно зазначити, що визначений вплив має глибший характер. Принципи гармонічної організації джазу походять від західно-європейської музики. Подібний факт визначає і Ю. Чугунов в роботі «Гармония в джазе» (Чугунов, 1988, с. 5). Д. Вейсмен вказує, що в джазі використовуються і «деякі гармонічні елементи регтайму», які, як відомо, також базуються на принципах західно-європейської музичної традиції (Weissman, 2005). Але при розгляді визначеного питання необхідно також брати до уваги «несвропейське» походження мелодики та гармонії одного з витоків джазової музики, тобто блюзу. В. Конен пов'язує своєрідність джазової гармонії з принципами «неакадемічного» блюзового інтонування (Конен, 1994, с. 79–80). Зазначене явище самотнього інтонування, насамперед, стосується мелодики блюзу або його виконавських прийомів, але, в той же час, цей процес має відношення і до особливостей гармонічної функціональності. Як відомо, феномен домінантового тяжіння або домінантовості в блюзі має своєрідний та оригінальний характер. Подібної самотності явище домінантовості в блюзовій музиці набуває завдяки тому, що мелодики опирається на блюзові звукові тони, що, насамперед, відроджує специфічне інтонування. Щодо визначення домінантовості в джазі, то необхідно зазначити, що вона знаходиться на межі між блюзом та західно-європейською класичною традицією. Враховуючи той факт, що, не зважаючи на принципи побудови мелодичного матеріалу в традиційному джазі на акордову звукову структуру, практично всі внутрішньо ладові альтерації мелодики відбуваються за участю блюзових тонів, цілком зрозуміло, що прояв домінантовості набуває впливу також і від блюзової

музики. Явище домінантового тяжіння, яке спирається, насамперед, на ладову ввіднотоновість є не настільки яскраво вираженим в джазовій музиці, як в західно-європейській музичній традиції, та за своїми стильовими ознаками також відповідає і блюзу. Необхідно зазначити, що в процесі розвитку, в межах джазової музики ступінь прояву вищезазначеного явища поступово зменшувалася, та ознаки, що притаманні західно-європейській гармонічній системі набували більшого значення. Однак ми безперечно можемо зазначити, що вищевказаний вплив блюзу на джазову гармонію полягає головним чином в прояві явища домінантовості.

У той же час, принципи гармонічної організації блюзу найяскравіше знайшли відгук в музичному стилі *boogie-woogie*, характерна гармонічна структура якого повністю є відображенням гармонічної послідовності архаїчного або класичного 12-ти тактового блюзового квадрату. Про абсолютну спорідненість *boogie-woogie* та блюзу пише і Д. Колліер в роботі «Становление джаза», навіть визначаючи *boogie-woogie*, як «фортепіанний блюзовий стиль» (Колліер, 1987, с. 258). Подібне до нього є визначення *boogie-woogie* в роботі Р. Кроуфорда та Л. Хамберліна «*An Introduction to America's Music*», де автори також відносять зазначений стиль до стильового відгалуження блюзової музики (Crawford, Hamberlin, 2013, с. 582). Важливим є той факт, що серед творів, які написані в стилі *boogie-woogie* практично не існує прикладів відходу від гармонічної структури 12-ти тактового блюзового квадрату, що ще раз вказує на глибинну спорідненість цих двох музичних явищ неакадемічної музики ХХ ст. У монографії «*The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God*» П. Сілвестер зазначає походження музичного стилю *boogie-woogie* від блюзу наступним чином: «*Boogie-woogie* поступово став визнаватися як окрема фортепіанна форма, що набула розвитку від блюзового акомпанементу¹⁰ до сольного виконання» (Silvester, 2009, с. 5). Під час проведення аналізу характерних патернів, що використовуються в акомпанементі музичного стилю *boogie-woogie*, виявляється їх безперечне базування на діатоніці блюзової мелодики. Також, до складу арсеналу виконавських прийомів музичного стилю *boogie-woogie* увійшов найхарактерніший прийом блюзової виконавської техніки, що в теорії джазової музики визначається як *slide*. Вищезазначений прийом первинно походить від відповідного виконавського прийому гітарної техніки. Завдяки використанню цього прийому, звукове забарвлення творів музичного стилю *boogie-woogie* набуває блюзового колориту, тому що саме завдяки йому можливе вірне відтворення звучання блюзових тонів, які відіграють основоположну роль в створенні блюзового саунду.

Крім того, відбиток блюзових характеристик, безумовно, простежується і в спектрі виконавських прийомів, що застосовуються в межах джазової музики. Насамперед, це стосується широкого застосування прийомів звукової артикуляції на духових інструментах, які є однією з головних характеристик джазової музики, що походить від виразності вокалу в блюзовій музиці (Weissman, 2005). До подібних прийомів інструментального виконавства належать прийоми *growling*, *bend*, *slide*, тріль тощо. До цієї ж категорії належить і використання в джазовому виконавстві неточного інтонування. Зазначене явище, насамперед, властиве для ступенів, що належать до категорії «плаваючих» в рамках блюзової діатоніки. Необхідно зауважити, що виділений аспект стосується не тільки вокального, а й інструментального виконавства. Однак, зрозуміло, що можливості темперованих інструментів в даному випадку є обмеженими. Тому, в цьому випадку, велике значення має внутрішнє слухове уявлення виконавця, яке повинно вірно відтворювати ладові альтерації, що є характерними для джазової музики.

Звертаючись до питання прояву в джазовій музиці характерних ознак блюзу як музичної форми, насамперед, необхідно вказати, що за визначенням дослідників джазової музики, саме музична форма 12-ти тактового блюзового квадрату є «... найчастішою формою, що застосовується в джазовому репертуарі» (Hellmer, Lawn, 1996, с. 182). Про це

¹⁰ Як відомо, первинно блюзовий акомпанемент виконувався на гітарі. Автор визначає фортепіанний акомпанемент до блюзу, як похідний від гітарного та пише, що «акомпанемент фортепіано до блюзового співу був точною копією гітарної техніки» (Hellmer, Lawn, 1996, с. 5).

пише і П. Таунсенд, зауважуючи, що джазові музиканти вважають блюз «одним з головних тестів» на джазову обізнаність та музичність (Townsend, 2000, с. 11). Ми, насамперед, можемо зауважити, що форма 12-ти тактового блюзового квадрату є повноправною складовою арсеналу формоутворюючих засобів джазової музики. Але необхідно також відмітити той факт, що в рамках джазової музики гармонічна структура вищезазначеної форми зазнала певного розвитку та змін. Це стосується і додавання до акордового складу блюзового квадрату гармонічного звороту II–V ступенів, що є характерним для гармонії джазової музики. Крім того, саме з джазовою музикою пов'язана поява нового різновиду блюзової форми, що в теорії джазової музики визначається як сучасний блюзовий квадрат, який знаменував еволюцію в принципах гармонічної організації джазу, що призвело до появи великої кількості нових різновидів музичної форми блюзового квадрату в контексті джазової музики. Серед них: мінорний блюзовий квадрат, блюзовий квадрат з бріджем, блюзовий квадрат у 3-х долевому метричному викладенні та ін. П. Таунсенд в роботі «*Jazz in American Culture*», підкреслюючи значимість зазначеної музичної форми для джазової музики вказує, що в джазовому напрямку не існує стилю, в якому б блюз «не займав важливу позицію» (Townsend, 2000, с. 11). Незважаючи на те, що в джазовій музиці стандартна форма 12-ти тактового блюзового квадрату зазнала чималих змін та трансформацій, в будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів, вона залишається феноменом блюзового формоутворення в рамках джазової музики. Крім того, перед нами постає вся глибина вищезазначеної музичної форми, в якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій та внесення новаторських рис, які походять, зокрема, від джазової музики.

Наукова новизна. У проведеному дослідженні вперше в українському мистецтвознавстві відбулося вивчення прояву характерних рис блюзу в рамках джазової музики.

Висновки. Спираючись на проведене дослідження ми можемо дійти до наступних висновків:

- найбільше відображення характерних ознак блюзу як музичного жанру в контексті джазової музики спостерігається в рамках музичного стилю *bebop*;
- ознаки маргінальності, що первинно походять від блюзу мали стратегічне значення в контексті розвитку джазової музики;
- вплив блюзу як музичної форми та музичного стилю прослідковується в музичному стилі джазової музики *boogie-woogie*;
- прояв стилістичних ознак блюзу, що визначаються як принципи гармонічної організації музичного матеріалу, в джазі знаходяться в сфері феномену домінантового тяжіння;
- вплив блюзу на джазову музику як музичного стилю в сфері мелодики полягає в тому, що принципів побудови мелодичного матеріалу джазу спираються на блюзову діатоніку, а також у прояві пентатонічного міжступеневого тяжіння;
- у рамках джазової музики отримали широке розповсюдження виконавські прийоми, які притаманні блюзу;
- у джазовій музиці музична форма 12-ти тактового блюзового квадрату набула нових рис та нових різновидів, залишаючись одночасно проявом ознак блюзового формоутворення в рамках визначеного музичного напрямку.

Таким чином, ми можемо зазначити, що вплив блюзу на джазову музику відбувається в сфері музичної форми, музичного стилю та музичного жанру, що дає нам право стверджувати про те, що блюз дійсно відіграє велику роль у процесі розвитку та становлення джазової музики.

Список використаних джерел

1. Амирханова С. А. *Джаз как искусство самовыражения*. Уфа : РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. 193 с.

2. Бобер Ж. Культурная маргинальность и ее место в развитии культуры. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. Санкт-Петербург, 2010. Т. 2, № 4. С. 136-143.
3. Коллиер Д. Л. *Луи Армстронг. Американский гений* / пер. з англ. А. Денисов, М. Рудковская. Москва : Радуга, 1987. 424 с.
4. Коллиер Д. Л. *Становление джаза*. / пер. з англ. О. Медведев. Москва : Радуга, 1984. 392 с.
5. Конен В. Д. *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
6. Коровина Е. М. *Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания* : автореф. дис. канд. культурологии / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 28 с.
7. Леурда О. П. Технические и исторические аспекты мелизмов в массовой музыке XX века. *Культурная жизнь Юга России*, 2017. № 1 (64). С. 112–115.
8. Назин А. С. Особенности взаимодействия музыкального языка джаза и рок-музыки в XX – начале XXI веков. *Terra Humana*. Санкт-Петербург, 2014. № 2. С. 132–136.
9. Сыров В.Н. *Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке*. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1997. 209 с.
10. Чугунов Ю. Н. *Гармония в джазе*. Москва : Советский композитор, 1988. – 153 с.
11. Шевченко А. С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми, 2017. № 2 (10). С. 175–183.
12. Berendt, J. *The Jazz Book. From Ragtime to The 21st Century* / J. Berendt, G. Huesman. USA : Lawrence Hill Books, 2009. 816 p.
13. Crawford R., Hamberlin L. *An Introduction to America's Music*, New York : W. W. Norton & Company, 2013. 624 p.
14. Hellmer J., Lawn R. *Jazz Theory and Practice: For Performers, Arrangers and Composers*. USA : Alfred Music, 1996. 312 p.
15. Silvester P. *The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God*. USA : Scarecrow Press, 2009. 438 p.
16. Townsend P. *Jazz in American Culture*. USA : Univ. Press of Mississippi, 2000. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUCIYsKHaoqDpMQuwUIIdTAJ#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13> (Accessed: 13.10.2018).
17. Weissman D. *Blues: The Basics*. New York : Routledge, 2005. URL: https://books.google.com.ua/books?id=yYtR20TIGoC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false/2018-10-3 (Accessed: 3.10.2018).

References

1. Amirkhanova, S. (2014). *Dzhaz kak iskusstvo samovyrazheniya [Jazz as an Art of Self-expression]*. Ufa: Ufimskii gosudarstvennyi institut iskusstv im. Zagira Ismagilova [Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov].
2. Berendt, J., Huesman, G. (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. USA: Lawrence Hill Books.
3. Bober, Zh. (2010). `Kul'turnaya marginal'nost' i ee mesto v razvitii kul'tury` [Cultural marginality and its place in the development of culture]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina [Bulletin of Pushkin Leningrad State University]*. Т. 2, no. 4, pp. 136-143.
4. Chugunov, Yu. (1988). *Garmoniya v dzhaze [Harmony in Jazz]*. Moscow: Sovetskii kompozitor.
5. Crawford, R., Hamberlin, L. (2013). *An Introduction to America's Music*, New York: W. W. Norton & Company.
6. Hellmer, J., Lawn, R. (1996). *Jazz Theory and Practice: For Performers, Arrangers and Composers*. USA: Alfred Music.

7. Kollier, D. (1987) *Lui Armstrong. Amerikanskii genii* [Louis Armstrong. American genius]. Translated from English by A. Denisov, M. Rudkovskaya. Moscow: Raduga.
8. Kollier, D. (1984). *Stanovlenie dzhaza* [Formation of jazz]. Translated from English by A. Medvedev. Moscow: Raduga.
9. Konen, V. (1994). *Tretii plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The Third Layer. New Mass Genres in the Music of the XX Century]. Moscow: Muzyka.
10. Korovina, E. (2005). *Proiskhozhdenie amerikanskogo blyuza kak problema kul'turologicheskogo ponimaniya* [The origin of American blues as a problem of cultural understanding]. Ural'skii gosudarstvennyi universitet im. A. M. Gor'kogo.
11. Leurda, O. (2017) Tekhnicheskie i istoricheskie aspekty melizmov v massovoi muzyke XX veka [Technical and historical aspects of melisms in the mass music of the XX century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossi*, no. 1(64), pp. 112–115.
12. Nazin, A. (2014) Osobennosti vzaimodeistviya muzykal'nogo yazyka dzhaza i rok-muzyki v XX – nachale XXI vekov [Features of interaction between the musical language of jazz and rock music in the 20th – early 21st centuries]. *Terra Humana*, no. 2, pp. 132–136.
13. Shevchenko, A. (2017) Spetsyfika vokalno-dzhazovoi kultury vykonavtsiv [Specificity of vocal-jazz culture of performers]. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, no. 2 (10), pp. 175–183.
14. Silvester, P. (2009). *The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God*. USA: Scarecrow Press.
15. Syrov, V. (1997). *Stilevye metamorfozy roka ili put' k tret'ei muzyke* [Style Metamorphoses of Rock or the Way to the Third Music]. Nizhnii Novgorod: izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta.
16. Townsend P. (2000). *Jazz in American Culture*. USA: Univ. Press of Mississippi. Available at: <<https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUCIYsKHaoqDpMQuwUIIdTAJ#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13>> [Accessed 13 Oct. 2018].
17. Weissman D. (2005). *Blues: The Basics*. New York: Routledge. Available at: <https://books.google.com.ua/books?id=yYtR20TlGOoC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false/2018-10-3> [Accessed 3 Oct. 2018].

УДК 783.2: 781.24

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153680>

Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<http://orcid.org/0000-0002-2678-5147>,
nikolauspig@gmail.com

ГОЛОВНІ СТРУКТУРНІ РІЗНОВИДИ СТОВПОВОГО (НЕВМЕНОГО) РОЗСПІВУ ТА ЙОГО НОТОПИС

Мета – з’ясувати причини появи та еволюції структурних різновидів старокиївського Стовпового розспіву. **Методологія дослідження.** Використано методи аналізу та синтезу для виявлення взаємодії головних структурних різновидів Стовпового (невменого) розспіву, хронологічний і статистичний методи – для окреслення часових і кількісних характеристик зібраного матеріалу, компаративний метод – для виявлення загального і особливого в різноманітних нотованих богослужбових рукописах. **Наукова новизна.** З’ясовано витoki Стовпового (невменого) нотопису, його структурні різновиди. **Висновки.** Досліджено структурні різновиди Стовпового (невменого) розспіву, його виникнення та розвиток, проаналізовано будову піснеспівів. Київська Русь перейняла від греків і болгар богослужбові піснеспіви. У процесі засвоєння київські півчі не тільки переробили, а й створили власні піснеспіви і нотопис, які суттєво відрізняються від грецького та болгарського богослужбового співу. Розкрито неправдивість тверджень російських вчених та доведено, що саме Україна, а не Росія є спадкоємницею Київської Русі.

Ключові слова: нотопис; невма; розспів; силабічна; невматична; мелізматична форми.

Подгорбунский Николай Анатольевич кандидат історичних наук, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Главные структурные разновидности Столпового (невменного) распева и его нотация

Цель – выяснение причин возникновения и эволюции структурных разновидностей старокиевского Столпового распева. **Методология исследования.** Используются методы анализа и синтеза для выявления взаимодействия главных структурных разновидностей Столпового (невменного) распева, хронологический и статистический методы – для определения временных и количественных характеристик собранного материала, компаративный метод – для выявления общего и особенного в различных нотированных богослужебных рукописях. **Научная новизна.** Выяснено истоки Столповой (невменной) нотации, ее структурные разновидности. **Выводы.** Исследованы структурные разновидности Столпового (невменного) распева, его возникновение и развитие, проанализировано строение песнопений. Киевская Русь переняла от греков и болгар богослужебные песнопения. В процессе усвоения киевские певчие не только переделали, но и создали собственные песнопения и нотацию, существенно отличающиеся от греческого и болгарского богослужебного пения. Раскрыто ложность утверждений российских ученых и доказано, что именно Украина, а не Россия является наследницей Киевской Руси.

Ключевые слова: нотация; невмы; распев; силлабическая; невматическая; мелізматическая форми.

Pidhorbunskyi Mykola, PhD in Historical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

The main structural varieties of the Stolpovy (neuma) chant singing and its notation

The purpose of the article is to find out the reasons for the appearance and evolution of structural varieties of the Old Kyiv Stolpovy chant singing. Methodology of the research is based on the methods of analysis and synthesis to detect the interaction of the main structural varieties of the Stolpovy chant singing, chronological and statistical methods are used to outline the time and quantitative characteristics of the collected material, the comparative method is used to identify the general and special features in various noted liturgical manuscripts. **Scientific novelty** consists in elucidating the origins of the Stolpovy noting and its structural varieties. **Conclusions.** The structural varieties of the Stolpovy chant singing, its origin and development are studied; the structure of the chants is analyzed. The liturgical chants were taken over by Kyiv Rus from the Greeks and Bulgarians. In the process of assimilation, the Kyiv choristers not only altered, but also created their own singing and noting, rather differed from the Greek and Bulgarian liturgical singing. The false allegations of the Russian scientists have been revealed and it is proved that Ukraine, not Russia, is the successor of Kyiv Rus.

Key words: noting; neuma; chant singing; syllabic; neumatic; melismatic forms.

Вступ. Важливою складовою музичної спадщини українського народу є стародавній богослужбовий спів Православної церкви, який був зароджений в період Київської Русі. Незважаючи на певну заборону та ідеологічну упередженість в радянській період, російські вчені активно досліджували старокиївський церковний і богослужбовий спів Православної церкви, приписуючи його до історії Російської імперії. Цю традицію продовжили сучасні російські вчені-медієвісти, маючи в своїх сховищах та бібліотеках стародавні київські рукописи, які були незаконно вивезені з території України. В українському мистецтвознавстві є певні прогалини в дослідженні церковного і богослужбового співу Православної церкви, що і зумовило актуальність вибраної теми.

Постановка проблеми. Завданням даного дослідження є визначення структурних різновидів Стовпового розспіву, розгляд питань їх виникнення, розвитку та певних видозмін, які відбулися протягом кількох століть, аналіз поспівочної будови Стовпового (невменого) розспіву та визначення його історичного коріння і національної приналежності.

Актуальність даної публікації пов'язана зі зростаючим інтересом до історичного минулого української Православної церкви. Нагальною потребою є дослідження церковного та богослужбового співу в період Київської Русі. У дослідженні вперше визначаються причини появи та еволюції структурних різновидів старокиївських піснеспівів.

Аналіз досліджень. Однією із ґрунтовних праць, де розглядається питання історії Стовпового (невменого) розспіву та нотопису є дослідження В. М. Беляєва «Древнерусская музыкальная письменность». Автор концентрує свою увагу на порівнянні грецького та старокиївського нотопису, при цьому подаючи не логічні твердження стосовно походження Стовпового (невменого) розспіву. Вчений В. М. Беляєв вказує на подібність старокиївської нотації з ранньовізантійським нотописом і при цьому наводить цілий ряд беззаперечних фактів. Та в подальшому дослідник стверджує, що грецький і Стовповий розспів використовували різні нотописи та повністю заперечує факт «привіття» грецької церковно-співочої культури руським» (Беляєв, 1962). Через кілька років дослідник М. Д. Успенський публікує свою наукову працю «Древнерусское певческое искусство». У процесі дослідження візантійських та старокиївських піснеспівів він проводить певні аналогії і порівняння цих богослужбових творів. Вчений виказує ряд гіпотез щодо походження Стовпового (невменого) розспіву, але не досліджує його структурні різновиди (Успенський, 1965). І. А. Гарднер розглядає структуру церковних наспівів досить поверхнево. У своїй праці «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» він подає тільки визначення трьох його видів, не проводячи їхнього ґрунтовного аналізу (Гарднер, 2004). Потрібно також зазначити, що сьогодні серед українських дослідників відсутнє ґрунтовне дослідження, яке присвячене структурним різновидам Стовпового (невменого) розспіву. Таким чином, попри певну кількість праць, стан дослідження структурних різновидів Стовпового (невменого) розспіву залишається недостатнім, все це зумовлює актуальність обраної проблематики.

Мета статті – з'ясувати причини появи та еволюції структурних різновидів старокиївського Стовпового розспіву. Провести аналіз поспівочної будови Стовпового (невменого) розспіву та визначити його історичне коріння.

Виклад основного матеріалу. В богослужбових книгах Української Православної церкви представлені всі головні структурні різновиди Стовпового (невменого) розспіву – силабічний, невматичний, мелізматичний та перехідні форми. Усі ці структурні різновиди мають певні характерні особливості. Найпростішим видом розспівування тексту в Стовповому (невменому) розспіві є силабічна структура. Його назва походить від грецького слова *σλλαβή*, що означає склад (тексту). У католицькому богослужінні силабічно розспівуються (за формулами псалмових тонів) псалми й біблійні пісні (*cantica*), антифони, гімни, секвенції меси. Протестанти використовують силабічний спів у хоралі. Силабічна структура характерна також для деяких жанрів паралітургійної та світської музики західної Європи: лауди, кондукта, італійського фобурдона, канцонети та ін.

Характерною особливістю силабічного різновиду вважається те, що на один склад припадає один звук мелодії. Мелодії, які містять невеликі (2–3 звуки на склад) розспіви (завзичай наприкінці фраз), також належать до силабічних. Як виключення, може бути над одним складом тексту два звуки різної висоти. Так виконуються псалми під час утрени й вечірні в українській Православній церкві. Вони є в додатку до Типографського статуту, по дев'ять в кожному з восьми гласів. Також силабічно розспівують ірмоси канону і стихири Київського розспіву.

Серед стихір найбільш простий вид був записаний у другій половині XV ст. в недільних самогласів Октоїха. Більш розвинена форма – це деякі самоподобні і похідні від подібних стихір знаходимо в нотованих Мінеї і Триоді. Ірмоси і стихири силабічного типу лише зрідка містять прості й короткі фітні звороти, які прикрашають мелос піснеспівів. Самогласні стихири здебільшого є невматичними або інколи представляють перехідну форму силабічно-невматичного типу, де кількість звуків збільшується до чотирьох, що припадають на один склад тексту.

Більш детально розглядаючи Київський розспів, дослідник І. А. Гарднер відзначає, що в його основі лежать не поспівки, а мелодичні рядки «речитативно-силабічної структури». Піснеспіви складаються з рядків однакової будови, це початок – речитатив на одному тоні і каденція. Послідовність цих рядків утворює періоди, які закінчуються фінальним рядком наприкінці піснеспіву (Гарднер, 2004. с. 114).

Наступним структурним різновидом Стовпового (невменого) розспіву є невматичний спів. Це такий спосіб розспіву тексту, при якому на один склад припадає два, або три звуки мелодії. Його назва походить від грецького слова *νεῦμα*, що означає знак, жест. У Середні віки словом «*неума*» називали складовий розспів будь-якої тривалості, що означало структурно закінчену мелодійну фразу. З часом від цього терміну *неума* виникає визначення певного виду співу, а саме невматичний. Цей спів характерний культовій музиці багатьох світових релігій. У католицьких богослужіннях невматичний спів здебільшого застосовується при виконанні антифонів та гімнів.

В українській Православній церкві невматичний спів є характерним для Стовпового (невменого) розспіву. Відповідно цей розспів має переважно невматичну будову, за винятком фіт, що зустрічаються на тих словах, які потрібно підкреслити. Сама будова піснеспівів у Стовповому (невменому) розспіві є поспівочна, тобто мелодії цього розспіву складаються з комбінацій поспівок певного гласу. Це так звана кенотронна (від грецького слова *κένος*, що означає клаптик), або центонна (від латинського слова *cento*, що означає сукня або ковдра з клаптиків) форма. Центонний принцип дає можливість півчому комбінувати послідовність поспівок, яких у Стовповому (невменому) розспіві велика кількість.

Поспівки Стовпового розспіву, зазначає Т. Ф. Владишевська, гнучко слідує структурі тексту, а мелодика їх точно відображає його будову, динаміку, кульмінації та заключну частину. Мелодія піснеспіву сприяє більшому осмисленню тексту, з яким вона тісно пов'язана. Поспівки об'єднуються за контрастом: плавні з розміреним ритмом

перемежуються з асиметричними і пунктирними, речитативні – з розспівними. Ці поспівки природно з'єднуються зі словами, відповідаючи початковому, серединному і завершальному типу розвитку. Вони то римуються, то чергуються за контрастом, то з'єднуються попарно за принципом наростання, посилюючи емоційний вплив (Владышевская, 2006, с. 51). Певну неточність проявила Т. Ф. Владишевська починаючи з назви свого дослідження, де Русь, а надалі Київську Русь називає «Древней Русью». Така помилка прослідковується у вченої протягом всього дослідження, де ми постійно зустрічаємо вираз «Древняя Русь XI–XVII вв.». Ця неточність з боку Т. Ф. Владишевської чи є умисною, чи ні сказати складно, але ми їй не ставимо перед собою завдання визначити її причину. Можемо тільки зазначити, що такої назви як «Древняя Русь» не існує ні в літописах, ні в будь-яких історичних документах з XI і по XVII ст. Починаючи з Іпатіївського Літопису від 1187 р. згадується назва Україна, яка тривалий час співіснує з назвою Київська Русь. Російські науковці в своїх працях пишуть «Древняя Русь», «Русская история» або «История России», зовсім відкидаючи, що аж до царювання Петра I їхня держава у всіх історичних пам'ятках називалася Московією.

Усі ці намагання ми сприймаємо як спробу виставити Росію послідовницею Київської Русі. Подібні спроби характерні для багатьох російських вчених-медієвістів, твори яких ми будемо згадувати в своєму дослідженні. Це такі поважні вчені як М. Д. Успенський, Ю. В. Келдиш, І. Є Лозова, О. В. Тюрина. Питання національної та культурної ідентичності потребує більш детального обговорення серед українських науковців для узгодженої позиції в протистоянні російським імперським намірам присвоїти спадщину Київської Русі.

Піснеспіви Стовповго (невменого) розспіву мають певний набір поспівок, кожна з яких має свою назву і свої характерні особливості. Старокиївська музична теорія забезпечила кожному поспівку певним найменуванням з метою кращого засвоєння співочого матеріалу півчими. Назви поспівок мали основу як від слов'янських коренів (долинка, кобила, подкладец, змійца, перескок), так і від грецьких (хаміла, кулізма, хелеімеоса). Назва поспівок у багатьох випадках мала описовий характер і відображала той зміст, який вкладався півчими в конкретний мелодійний зворот. Так, ми зустрічаємо такі назви як перескок, недоскок, підйом, переволока (Иларион, митрополит (Алфеев)).

Митрополит Іларіон зазначає, що поспівки в складі піснеспівів Стовпового (невменого) розспіву не були застиглими формулами, позбавленими варіантів. Навпаки, в рамках поспівочної техніки можна було досягти більшої мелодійної різноманітності й багатоваріантності (Иларион, митрополит (Алфеев)). Як ми вже зазначали, мова йде про центонний принцип побудови піснеспівів у Стовповому (невменому) розспіві.

Досліджуючи поспівочну техніку, відомий музикознавець Ю. В. Келдиш зазначав, що поспівка не є остаточно викристалізованим стереотипом, це живий організм, схильний до всіляких варіантних перетворень. Вона може вільно розтягуватися і стискатися, вступати в різноманітні зв'язки з іншими поспівками та дробитися на частини. Із з'єднанням двох, а іноді й більше поспівок виникає нова поспівка, яка отримує власну назву. Поспівки характеризувалися, насамперед, заключною частиною, яка складала їх ядро. Воно є найбільш яскравим музичним зворотом даної поспівки і відрізнялося відносною сталістю. Йому передувала «доступка», тобто вступна частина, більш мінлива і мелодійно не настільки рельєфно окреслена. Однак її ядро не залишалося зовсім незмінним. Залежно від контексту воно приймає різну форму, зберігаючи лише основний мелодійний малюнок. Подібна еластичність поспівки дозволяла виспівувати різні по довжині і граматичній будові тексти на ту ж саму формулу, досягати плавності й безперервності розгортання мелодійної лінії (Келдыш, 1983, с. 204).

У православних богослужіннях у невматичному стилі розспівується велика частина стихір Стовпового (невменого) розспіву (у синодальному квадратнотному Октоїху). Самогласні стихіри в основному силабічно-невматичного або невматичного виду, де на один склад тексту припадає від одного до чотирьох звуків, що є характерним до стилю Стихіраря. У Стихірарі певні слова дуже часто супроводжуються різноманітними фітами, мелізматичними вставками в невматичний мелос. Здебільшого фіти в богослужбових текстах

української Православної Церкви співпадають із фітами, які використовуються у візантійських піснеспівах. Їх наявність надає піснеспівам урочистого, святкового характеру.

Мелізматичний структурний різновид Стовпового (невменого) розспіву відрізняється від двох попередніх видів тим, що на один склад тексту припадає від трьох і більше зв'язаних звуків різної висоти. Його назва походить від старогрецького слова *μέλισμα*, що означає пісня, наспів. Мелізматичний спів також властивий для літургійної музики світових релігій. У католицьких піснеспівах мелізматично розспівуються Кугіе, алілуя, псалмові вірші градуалів, великих респонсоріїв. Зразком мелізматичного співу у візантійській музиці вважається Кондак. Мелізматичний спів був характерний не тільки стихірам, а й піснеспівам недільного Октоїха (цикл із одинадцяти стихір), недільні ексапостіларії, які складають 11 піснеспівів (Лозова, 2006, с. 53–61).

Частина піснеспівів Стихіраря має мелізматичний мелос, вони насичені мелодичними зворотами у вигляді фіт і лиць. Вони походять від візантійських формул – тематизмів та іпостасів. Ці фіти і лица розрізняються певними функціями у піснеспівах. Так, фіти прикрашають невматичний спів, а лица формують мелізматичну піснеспівів, їх міжскладовий розспів слова, – зазначає дослідниця І. Є. Лозова (Лозова, 1999, с. 65–67).

Починаючи з XI ст. і до початку XVII ст. мелодії Стовпового розспіву записувалися невматичними знаками. Вони писалися над текстами піснеспівів вказуючи на голосоведіння, відносну висоту і тривалість тонів. Як зазначає дослідник І. О. Гарднер, чітко визначена висота тонів не мала значення, як в інструментальній музиці, або при співі, який базується на інструментальній музиці. Висота кожного тону залежала від голосових здібностей кожного виконавця, зазначає вчений (Гарднер, 2004, с. 126). Та автор не в повному об'ємі визначає причини голосоведення та тривалості тонів під час виконання богослужбових піснеспівів.

Стовпова нотація раннього періоду, як стверджує В. М. Беляєв, має певну подібність з ранньовізантійським нотописом X ст. при повному неспівпадинні їх значень. Досить незначна частина знаків Стовпової (невменої) нотації має грецьку назву, наприклад, такі як «паракліт» і «хаміла». «Паракліт» схожий по написанню і в Стовповому (невменому) і в грецькому нотописі. У Стовповому нотописі він означає тон тривалістю в половину ноти і ставиться на початок піснеспіву або окремої частини поспівки. У грецькому нотописі «паракліт» вказує на групу тонів, які виконуються на лігато. Наступний знак – «хаміла», в Стовповому і грецькому нотописі має різне графічне зображення та різне значення. У Стовповому нотописі – це мелодична фігура, що складається з трьох тонів і має неоднакову будову в різних гласах, яка виконується на два склади тексту. У грецькому нотописі цей знак означає стрибок голосу на квінту вниз (Беляєв, 1962, с. 36).

Деякі дослідники, зазначає В. М. Беляєв, вказують на схожість знаку «стопиці» з грецьким «ісоном». Ця подібність, за твердженням вченого, обмежується тільки графічним зображенням, при різниці їхнього значення в піснеспівах. Грецький ісон означає повторення одного й того ж тону на певній висоті. Стопиця тривалістю в половину цілої ноти (як ісон) може означати як повторення одного тону, так і перехід від одного тону до іншого. У результаті дослідник В. М. Беляєв приходиться до висновку, що старовізантійська та старокиївська нотації при певній подібності окремих знаків, мають принципові відмінності як в їхньому значенні, так і в організації цих нотацій. Вчений стверджує, що грецький і Стовповий розспів використовували різні нотописи і мали різний мелодійний зміст. В. М. Беляєв говорить про різність музичних культур, які «дали своє походження двом різним музичним стилям церковного співу, а також заперечує факт про «привітія» грецької церковно-співочої культури руським» (Беляєв, 1962, с. 35–36). На нашу думку, такі висновки В. М. Беляєва є в певній мірі нелогічними. Спочатку дослідник зазначає на схожість назв у грецькому й Стовповому нотописі та в певній мірі подібності у виконанні, але далі категорично відкидає будь-яке «привітіє» ранньовізантійської музичної культури на формування Стовпового (невменого) розспіву та нотопису. Дослідник не пояснює яким чином в Стовповому нотописі ми зустрічаємо грецькі назви музичних знаків. На нашу думку, виникає тільки одна гіпотеза, що можливо В. М. Беляєв вбачав вплив на розвиток

Стовпового розспіву та нотопису не ранньовізантійської музичної культури, а якоїсь іншої, можливо болгарської. Та, на жаль, вчений замовчує це питання. Наприкінці першого розділу В. М. Беляєв пише про необхідність продовження роботи щодо дослідження грецької, болгарської та руської Стовпової нотації для в'ясування їхнього походження, взаємовпливів між ними та особливостей кожної з нотаційних систем (Беляєв, 1962, с.41). Підсумовуючи результати дослідження, В. М. Беляєв визнає, що руські прийняли від греків християнство разом з текстами церковних піснеспівів та системою осмогласія, використовуючи її як основу для музичного оформлення і створили свій розспів цих текстів (Беляєв, 1962, с. 131).

Важливе значення для розуміння витоків Стовпового (невменого) нотопису мають праці М. Д. Успенського. Вчений в своїх дослідженнях детально аналізував і порівнював грецькі й старокиївські піснеспіви. Так, в одній із своїх праць вчений аналізує два записи однієї стихіри на честь Іоанна Златоуста. Перша грецька, друга старокиївська. М. Д. Успенський зразу відзначає візуальну подібність цих двох записів. Після детального аналізу вчений робить припущення, що візантійські наспіви слугували київським домесникам зразком для складання власних піснеспівів і нотопис, на той час, мав умовне значення. Невми були мнемонічним засобом для відновлення в пам'яті завчених на слух наспівів півчими і вказували лише на контур руху голосу. На підтвердження своїх слів М. Д. Успенський приводить цитату німецького вченого Оскара Флейшера (Успенский, 1965, с. 35). Так німецький дослідник зазначає, що невми вказують на напрямок голосу, його рух верх або вниз, та протягом якого часу мелодія має бути проспіваною. Але проспівати незнайому мелодію по невмам неможливо, тому що співвідношення певних невматичних знаків один до одного невідомі (Fleischer, 2018).

Умовність невматичного нотопису підтверджується свідченнями середньовічного музичного теоретика Іоанна Коттонія (початок XII ст.). Він зазначає, що кожний півчий співає невми на свій розсуд: «там де один співає велику терцію або кварту, інший співає малу терцію або квінту, а якщо приєднується третій, то співає розбіжно обом» (Fleischer, 2018). Кожного з півчих навчали різні вчителі, тому відповідно існує багато варіантів у виконанні одних і тих же піснеспівів.

Дослідник М. Д. Успенський вказуючи на умовність півчих знаків, робить припущення, що київські майстри співу могли допускати відхилення від грецьких наспівів і творчо їх видозмінювати та переробляти (Успенский, 1965, с. 36). Ми погоджуємося з думкою М. Д. Успенського про творчий підхід київських півчих в процесі засвоєння грецьких піснеспівів. На нашу думку, це була тільки одна з причин відмінності руських піснеспівів від грецьких. Важливим є і той факт, що київські півчі намагалися перекласти грецькі піснеспіви на слов'янську мову. І при перекладі дуже часто кількість складів не співпадала, тому київські майстри співу не тільки могли, а й були змушені видозмінювати мелодію грецьких піснеспівів та їх творчо переробляти.

Наукова новизна. З'ясовано витоків Стовпового (невменого) нотопису, його структурні різновиди.

Висновки. Дослідивши структурні різновиди Стовпового (невменого) розспіву, а саме їх виникнення, розвиток та певні видозміни, проаналізувавши будову піснеспівів, ось що маємо в підсумку. Богослужбові піснеспіви Київська Русь перейняла від греків і болгар разом із Християнською вірою. Процес їхньої адаптації відбувався з великим творчим підходом, київські півчі не тільки переробили, а й створили власні піснеспіви до яких привнесли елементи свого фольклору. У результаті чого на теренах Київської Русі виник один із яскравих розспівів, такий як Стовповий (невмений), який суттєво відрізняється від грецького і болгарського богослужбового співу. На жаль, констатуємо про ідеологічну складову в наукових дослідженнях богослужбового співу. Так, в своїх дослідженнях значна кількість російських вчених намагаються і сьогодні пред'являти претензії та домагання, що Московія, а в подальшому Росія, претендує на історичну спадщину Київської Русі. Грунтуючись на історичних документах та артефактах доведено, що саме Україна і ніяка інша держава є спадкоємницею Київської Русі.

Список використаних джерел

1. Беляев В. М. *Древнерусская музыкальная письменность*. Москва : Сов. композитор, 1962. 134 с.
2. Владышевская Т. Ф. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва: Знак, 2006. 472 с.
3. Гарднер И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*. В 2 т. Т. 1. Москва : Православ. Свято-Тихонов. Богослов. ин-т, 2004. 495 с.
4. Келдыш, Ю. В. (сост.), О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. *История русской музыки*. В 10 т. Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века. Москва : Музыка, 1983. 384 с.
5. Лозовая И. Е. *Знаменный распев*: URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_ropiev_znamennoie_pieniie_kriukovoie_pieniie (дата звернення: 14.09.2018).
6. *Невматичний спів* URL: доступу:<https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 17.09.2018).
7. *Православие*. В 2. т. Иларий, митрополит (*Алфеев*) URL: <https://predanie.ru/ilarion-alfeev-mitropolit/book/217338-pravoslavie-toma-i-i-ii/> (дата звернення: 21.09.2018).
8. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 55: «Иду в неведомый мне путь...» : памяти Елены Филипповой / Науч.-исслед. центр церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского ; [ред.-сост. И. Е. Лозовая]. Москва : Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 85 с.
9. Успенский Н. Д. *Древнерусское певческое искусство*. Москва: Музыка, 1965. 216 с.
10. Fleischer O. *Neumen-studien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-tonschriften* URL: <https://archive.org/details/neumenstudienab00fleigoog/> (дата звернення: 04.10.2018).

References

1. Belyaev, V.M. (1962) *Drevnerusskaya muzykal'naya pis'mennost'* [Old Russian musical writing]. Moscow: Sovetskii kompozitor.
2. Vladyshevskaya, T. (2006) *Muzykal'naya kul'tura Drevnei Rusi* [Musical culture of ancient Russia]. Moscow: Znak.
3. Gardner, I.A. (2004) *Bogosluzhebnoe penie Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church.]. Moscow: Pravoslavnyi Svyato-Tikhonovskii Bogoslovskii institut.
4. Keldysh, Yu.V., O.E. Levasheva, A.I. Kandinskii.. (1983) *Istoriya russkoi muzyki v desyati tomakh: Monografiya* [History of Russian music in ten volumes], vol. 1. Drevnyaya Rus' XI–XVII veka. Moscow: Muzyka.
5. Lozovaya, I.E. *Znamennyi raspev* [Famous chant], [online] Available at: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_ropiev_znamennoie_pieniie_kriukovoie_pieniie> [Accessed 14 September 2018].
6. *Nevmatichnii spiv* [Nevomatic singing], [online] Available at: <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>> [Accessed 17.09.2018].
7. *Pravoslavie*. В 2. т. [Orthodoxy. In vols 2.] Ilarion, mitropolit (Alfeev), [online] Available at: <<https://predanie.ru/ilarion-alfeev-mitropolit/book/217338-pravoslavie-toma-i-i-ii/>> [Accessed 21 September 2018].
8. Lozovaya, I.E. (2006). *Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P. I. Chaikovskogo. Sb. 55: «Idu v nevedomyi mne put'...» : pamyati Eleny Filippovoi* [Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Collection 55: "I am going in a way unknown to me ...": the memory of Elena Filippova] Moscow : Moskovskaya konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo.
9. Uspenskii, N.D. (1965). *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo* [Old Russian singing art.]. Moscow: Muzyka.
10. Fleischer, O. (1904). *Neumen-studien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-tonschriften*, [online] Available at: <<https://archive.org/details/neumenstudienab00fleigoog/>> [Accessed: 04 October 2018].

УДК 783.8:37.018.56:271[(477.43/44)(091)“189”

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153681>

*Сізова Нінель Степанівна,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки,
теорії та методики музичної освіти,
Вінницький педагогічний університет
імені М. Коцюбинського,
вул. Острозького, 32, Вінниця, Україна, 21000
<https://orcid.org/0000-0003-1622-719X>
sizova1980@ukr.net*

РОЗВИТОК ХОРОВОГО МУЗИКУВАННЯ У ДУХОВНИХ УЧИЛИЩАХ ПОДІЛЬСЬКОЇ ЄПАРХІЇ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає в розкритті особливостей навчання церковного співу в духовних училищах на території Подільської єпархії. Визначена важливість значення викладання церковного співу в духовних училищах та його вплив на релігійне виховання. Проаналізовані основні положення викладання церковного співу на основі положення С. Миропольського (Учебний кабінет при священному Синоді). **Методологія** дослідження базується на джерелознавчому методі, який був задіяний при дослідженні системи викладання церковного співу на основі архівних матеріалів. При вивченні особливостей навчання співу в духовних училищах Подільської єпархії був використаний дидактичний метод, який дозволяє провести більш детальний аналіз програм викладання предмету. **Наукова новизна** полягає в оприлюдненні матеріалів з архівних фондів, систематизації та узагальненні основних положень хорового виховання на основі вивчення програм церковного співу в духовних училищах для юнаків (Шаргородське, Тульчинське, Тиврівське та Приворотське), а також Кам'янець-Подільському та Тульчинському училищах для дівчиць духовного звання. **Висновки.** Результати дослідження програм з церковного співу, їх прикладне значення дозволяють зробити висновок про те, що рівень хорового виконавства у чоловічих і жіночих духовних навчальних закладах був досить високим, адже училищні хори повинні супроводжувати богослужіння, а випускники цих закладів мали самостійно вчителювати і бути керівниками шкільних хорових колективів. Основу їх репертуару також склали літургійні твори, зокрема й партесні. Прикладом професійного навчання хоровому співу і плідного функціонування хорового колективу може слугувати Тульчинське єпархіальне училище для дівчат.

Ключові слова: церковний спів; духовне училище; партесний спів; церковна освіта; православна церква.

Сизова Нінель Степановна, преподаватель кафедры вокально-хоровой подготовки, теории и методики музыкального образования, Винницкий педагогический университет имени М. Коцюбинского, ул. Острожского, 32, Винница, Украина

Развитие хорового музицирования в духовных училищах Подольской епархии конца XIX века

Цель работы заключается в раскрытии особенностей обучения церковному пению в духовных училищах на территории Подольской епархии. Определена важность значения преподавания церковного пения в духовных училищах и его влияние на религиозное воспитание. Проанализированы основы положения преподавания церковного пения на основе положения С. Миропольского (Учебный кабинет при священном Синоде). **Методология** исследования базируется на методе источниковедения, который был задействован при исследовании системы преподавания церковного пения на основе архивных материалов. При изучении особенностей обучения пению в духовных училищах Подольской епархии был использован дидактический метод, который позволяет провести более детальное исследование программ преподавания предмета. **Научная новизна** заключается в обнародовании материалов из архивных фондов, систематизации и обобщении основных

положений хорového виховання на основі вивчення програм церковного співу в духовних училищах для юнаків (Шаргородське, Тульчинське, Тивровське і Приворотське), а також Каменець-Подільське і Тульчинське училищах для дівчат духовного звання. **Висновки.** Результати дослідження програм по церковному співу, їх прикладне значення дозволяють зробити висновок про те, що рівень хорového виконання в чоловічих і жіночих духовних навчальних закладах був достатньо високим, адже училищні хори були зобов'язані супроводжувати богослужіння, а випускники цих закладів були призначені самостійно викладати і бути керівниками шкільних хорів колективів. Основа їх репертуару також складала літургичні твори, в тому числі партесні. Прикладом професійного навчання хорів співу і плідного функціонування хорів колективів може служити Тульчинське єпархіальне училище для дівчат.

Ключові слова: церковний спів; духовне училище; партесний спів; церковне виховання; православна церква.

Sizova Ninel, Lecturer of the Department of Vocal and Choral Training, Theory And Methods of Musical Education, Vinnytsia Pedagogical University named after M. Kotsiubynskyi, 32, Ostrozko St., Vinnytsia, Ukraine

The development of choir music art in eparchy of Podillya church schools at the end of XX century

The purpose of the work is to reveal the peculiarities of teaching church singing in religious schools in Podillya eparchy. The importance of church singing teaching in church schools and its influence on religious education is determined. The main principles of the church singing teaching based on the provisions by S. Myropolskyi are analyzed. **The methodology** of the research is to apply the source-study method, used in studying the system of church choir singing teaching on the basis of archival materials. When studying the singing characteristics of the church schools of the Podillya eparchy, the didactic method was used, making it possible to carry out a more detailed analysis of the subject's teaching programs. **The scientific novelty** is the publication of materials from archival funds, the systematization of research and the generalization of the main principles of church singing teaching on the basis of studying programs of church singing in religious schools for boys (Sharhorod, Tulchyn, Tyvriv, and Pryvorotsk), as well as Kamianets-Podilsk and Tulchyn women church schools. **Conclusions.** The results of the study of church choir singing programs, their practical application value allow us to conclude that the level of choral performance in male and female religious educational establishments was quite high, since the college choirs should accompany worship, and graduates of these institutions should independently teach and lead school choir collectives. The basis of their repertoire was also composed of liturgical works, including part settings. The Tulchyn Diocesan School for Girls can serve as an example of vocational training for choir singing and fruitful functioning of the choir collective.

Key words: church singing; religious school; part song; church education; Orthodox Church.

Вступ. Стан церковного співу кінця XIX ст. на території Подільської єпархії характеризується зосередженням на активному розвитку православної культури. Так, у Шаргороді, Тульчині, Тиврові, Кам'янець-Подільському функціонують духовні чоловічі та жіночі училища. Викладанню церковного співу в цих закладах приділяється особлива увага, оскільки даний вид мистецтва слугував не лише як прикладний засіб, але і як елемент виховання учнів у сфері православ'я. Програми навчання церковного співу в духовних училищах є найменш дослідженими, що і зумовило вибір теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стан роботи духовних училищ на території Подільської єпархії здебільшого висвітлений у роботах історичного спрямування І. Сесака (2006), А. Святненка, (2013). Питаннями дослідження розвитку духовної освіти займаються такі науковці як Л. Дорохіна (2002), Ж. Зваричук (2009), І. Матійчин (2009). Вивчаючи специфіку викладання церковного співу можна стверджувати, що музична церковна освіта є

однією із складових становлення і розвитку хорової культури будь-якого регіону.

Постановка наукової проблеми. Проблема церковної освіти кін. XIX ст. залишається маловивченою. Незначною мірою дослідження становлення і розвитку духовної освіти на Поділлі представлені в роботах С. Іскри (2010), узагальнені принципи подані в роботі О. Черкашиної (2017). Велика прогалина залишається у царині досліджень з проблем розвитку церковного співу, вивчення програм училищ Подільської єпархії.

Формулювання цілей статті. Спираючись на матеріали, що містяться у Державному архіві Вінницької області, у статті досліджується стан вивчення саме церковного православного співу в духовних училищах, Розглядаються основні положення вивчення предмету й аналізуються програми з викладання співу.

Мета роботи полягає в розкритті особливостей навчання церковного співу в духовних училищах на території Подільської єпархії. Визначена важливість значення викладання церковного співу в духовних училищах та його вплив на релігійне виховання. Проаналізовані основні положення викладання церковного співу на основі положення С. Миропольського (Учебный кабинет при священному Синоді).

Виклад основного матеріалу. На території Подільської єпархії у другій половині XIX ст. функціонувало чотири духовних училища для юнаків – Шаргородське, Тульчинське, Тиврівське та Приворотське, три з яких (окрім Приворотського) знаходяться на землях Вінниччини.

Релігійне виховання учнів духовних училищ і семінарій здійснювалося також при використанні хорового співу. Діти духовенства навчалися в училищах безкоштовно. Програма навчання охоплювала російську граматику, катехізис, арифметику, чистописання російською, латинською і грецькою мовами, географію, священну історію, церковний устав і церковний спів.

Для духовних училищ була створена власна програма навчання церковному співу. В її основу було покладене положення С. Миропольського з Учебного кабінету при св. Синоді. Він звернув увагу на те, що «викладання церковного співу в наших духовно-учбових закладах неорганізовано, а між тим справа ця, по важливості і складності предмету, вимагає спільного обговорення як викладачів, так і знавців та аматорів церковного співу» (Подольскія єпархіальныя вѣдомости, 1884, с. 282). У пояснювальній записці до програми церковного співу для духовно-учбових закладів зазначається, що в духовних училищах має викладатися як простий, так і нотний спів. Під простим розуміється звичайний, загальноживаний у кожній місцевості одноголосний спів, що передається з голосу, а під нотним – одноголосний спів за церковними книгами та хорове виконавство духовних творів російських композиторів, дозволених Синодом. Завданнями навчання церковному співу було опанування усіма наспівами циклу богослужінь «недільних, святкових, великопісних, страсної седмиці, св. Пасхи, молебних співів та інших служб церковних, щоб ті, хто пройшов повний курс церковного співу, були досвідченими псаломщиками, вміючими і знаючими виконавцями і керівниками у виконанні церковних піснеспівів, а також здібними і свідомими організаторами церковно-приходських хорів і викладачами церковного співу у початкових народних школах» (Подольскія єпархіальныя вѣдомости, 1884, с. 1087–1088). Саме тому, окрім суто практичних навичок, які учні отримували у духовних училищах, в семінарії вони отримували базові знання з теорії музики, гармонії, поліфонії, історії церковного співу та методики його елементарного виховання.

Згідно програми, на підготовчому курсі духовного училища церковному співу відводилося дві години на тиждень. На цьому етапі учні повинні були навчитися розрізняти висоту звуків, сформувані базові навички інтонування та співу під керівництвом диригента. На підготовчому курсі пропонувалося розпочинати працювати з учнями з голосу, вивчаючи найпростіші наспіви «Господи, помилуй», «Тебе Господи», «Достойно естъ», «Царю небесний», «Богородице Діво», «Спаси Господи», «Отче наш», «Символ віри». Лише після цього можна було розпочати цифровий запис мелодій. Доцільним видається пояснення до програми церковного співу на підготовчому відділенні, в якому зазначається, що «при

навчанні співу головну увагу вчителя слід звернути на постановку голосу, на формування слуху, на правильність інтонації, а не на кількість вивченого матеріалу» (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1873, с. 240).

У першому класі курсу систематичного в духовному училищі заняття з церковного співу також проводилися двічі на тиждень. До одногоголосного співу додавалися молитви і піснеспіви звичайного наспіву, зокрема єктенії, «Блажен муж» (звичайного розспіву), «Свете тихій» (київського розспіву) та ін. На цьому етапі учні вже отримували й музично-теоретичні знання про нотну систему, круглі і квадратні ноти, тривалості, а також знання про постановку тіла і голосових органів при співі (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1884, с. 283). Піснеспіви обіходні, грецького і київського розспівів вже виконувалися по нотах.

У другому класі духовного училища учні продовжували займатися одноголосним співом двічі на тиждень. До репертуару молитов додавалися восьмигласні розспіви, недільні тропарі тощо. Вони також часто вивчалися з голосу. Лише фактично на третьому році навчання церковному співу учні знайомилися з полутонами, знаками альтерації та інтервалами, а також з поняттями про розміри, дводольним і тридольним тактами, тріолі. Додавався також спів мінорних і мажорних тризвуків і гам. Від учнів вимагалось вже досить жваве читання нот з аркуша та вміння записувати знайому мелодію нотами.

У третьому класі спів з голосу продовжувався на прикладі вивчення наспівів літургії Іоанна Златоустого (по придворному наспіву), літургії Василя Великого (по обіходу) та ірмосів дванадцяти свят по нотах (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1884, с. 283). До двоголосного додавався найпростіший триголосний спів у вигляді канонів.

На останньому році навчання закріплювалися усі отримані учнями знання і навички та розширювалося коло молитов, які співалися на один, дві і три голоси. Учні отримували знання про виразність співу, мелізми та їх розшифрування, навчалися користуватися камертоном та ознайомлювалися зі складом хору (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1884, с. 284). Триголосний спів здійснювався по нотах. Виконувалися молитви знаменного, грецького, київського, обіходного розспівів. Саме у третьому класі до цих розспівів вже додавалися партитури Бортнянського, зокрема «Помощник и Покровитель», «Ныне силы небесныя» (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1884, с. 284).

Про важливість вивчення особливостей хорового співу у духовних навчальних закладах можна зробити висновок і на основі аналізу предметів для вивчення, запропонованих для епархіальних жіночих училищ. Прикладом може слугувати Кам'янець-Подільське жіноче училище для дівчиць духовного звання восьми – п'ятнадцяти років. Училище було засновано 1864 р. і протягом перших чотирьох років вже нараховувало 90 учениць, по 30 на молодшому, середньому і старшому відділеннях. Кожний курс шестирічного навчання складав по два роки. Обов'язковими дисциплінами жіночого училища для дівчиць духовного звання визначено Закон Божий, російську і слов'янську мови, арифметику, географію, історію, природознавство і фізику, рукоділля. Поміж необов'язкових дисциплін знаходимо танці, французьку і німецьку мову, малювання, проте на першому місці розміщено спів, переважно церковний, а також музика, під чим розуміється гра на музичних інструментах «в такій мірі, в якій достатньо для розваги» (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1862). Закон Божий і церковний спів викладали представники епархіального відомства, інші дисципліни – наставники семінарії.

Зі звіту правління від липня 1865 р. стає відомо, що викладачем церковного співу в училищі служив вчитель з повітового духовного училища Федір Гречачевський (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1870, с. 838). Окрім гам, учениці вивчали спів молитов Царю Небесний, Отче Наш, Вірую в Єдиного Бога, молитов перед і після обіду, перед і після навчання, Боже Царя Храни і Коль Славен (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1870, с. 838).

Перший випуск у Кам'янець-Подільському жіночому училищі для дівчиць духовного звання відбувся у липні 1870 р. Під час Божественної літургії, присвяченій цій події, співало два хори – архієрейський і хор випускниць училища. Під час церемонії отримання дипломів

училищний хор у залі виконав кантату О. Львова (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1870, с. 374). Поетичний текст цієї кантати опубліковано у Подільських Єпархіальних відомостях (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1870, с. 378).

Кількість місць у Кам'янець-Подільському училищу не могла задовольнити усі запити на навчання дівчат із священницьких сімей і тому в 1864 р. було розпочато діяльність щодо створення на основі приватного пансіону для десяти вихованок подібного училища і в містечку Тульчин Брацлавського повіту, яке почало повноцінно функціонувати з 1867 р. (Янушевській, 1892, с. 897). Саме на 1867–1868 навчальний рік вже були влаштовані вступні іспити і цей рік вважають справжнім початком функціонування училища. За основу Тульчинського училища було взято статут Царсько-Сільського училища дівчат духовного звання. Його створення зініціював протоієрей Василь Гречулевич – колишній законовчитель Імперського виховного товариства благородних дівчиць та наглядач Тульчинського повітового духовного училища. На Поділлі, територія якого була досить великою, це стало лише другим навчальним закладом для дівчат із сімей православних священників, де вони могли отримати «міцну освіту у душі православної народності» (Троицькій, 1866, с. 329). Училище приймало на навчання дівчат не лише з Брацлавського, але й Ямпільського, Вінницького, Гайсинського й Ольгопільського повітів.

Головним призначенням училища було те, щоб «а) дівчиці духовного звання, що виховуються у правилах благочестя і добродітності за вченням Православної Церкви, в свій час стали гідними дружинами священнослужителів церкви, слугували прикладом християнського благочестя і добродітного життя і здатні були виховувати дітей своїх в істинному благочесті ... ; б) щоб дівчиці й інших станів, отримуючи в цьому ж училищі виховання, ... сприяли благодатному зближенню цих станів з духовними, а також більшому ствердженню Православ'я в сімействах світських» (Янушевській, 1892, с. 899).

Загалом, перелік навчальних дисциплін у Тульчинському і Кам'янець-Подільському училищах співпадає, проте до кожного предмету у тульчинському проекті зроблені певні пояснення. Зокрема, стосовно навчання церковного співу вказується на необхідності засвоєння навичок церковного співу як обіходного, так і партесного. Спів під час недільних і святкових богослужінь для вихованок училища був обов'язковим. Потрібно звернути увагу й на те, що проект уставу передбачає гідний рівень професійної підготовки педагогічних кадрів, для чого в якості викладачів запрошувалися священники, які мали академічну чи семінарську освіту, а також викладачі Тульчинського духовного училища. Загалом, у більшості статутів Єпархіальних жіночих училищ йдеться про подібні обов'язкові предмети, куди входило і навчання церковному співу. Зазвичай, при шестирічному терміні навчання (три класи з дворічним терміном навчання у кожному) заняття з церковного співу проводилися двічі на тиждень протягом перших чотирьох років (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1868, с. 489).

Учениці вивчали, головним чином, церковний спів за обіходом М. Бахметева і збіркою В. Соколова, «а також декілька церковних п'єс духовних композиторів – Бортнянського, Турчанінова, Львова» (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1885, с. 823). Усі учениці училища виконували під час богослужіння як прості наспіви, так і партесний спів. Їх участь у богослужінні була обов'язковою, а музичний супровід складав виключно учнівський хор.

У першому класі на уроках співу учениці з голосу і з гри на скрипці вивчали молитви, тропарі дванадесятих свят та прості піснеспіви вечірнього і ранкового богослужіння за обіходом Бахметева. У другому класі вивчали недільні стихири на «Господи воззвах», кондаки й три уривки з «Херувимської пісні» Д. Бортнянського. Також з учениць другого класу в 1886–1887 навчальному році було створено хор, який виконував на недільних богослужіннях нескладні піснеспіви під керівництвом однієї з учениць (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1888, с. 31). Репертуар учениць третього класу складали піснеспіви з літургії Василя Великого, богослужіння на Великий піст, ірмоси і достойники дванадцяти свят (Подольськія епархіальныя вѣдомости, 1888, с. 31).

Наукова новизна полягає у висвітленні роботи духовних училищ Подільської єпархії кінця XIX ст. з детальним дослідженням програм вивчення церковного співу. Визначення їх впливу на подальше формування професійного хорового музикування на території сучасної Вінниччини.

Висновки і перспективи. Підсумовуючи огляд програм викладання церковного співу в духовних училищах можна зробити висновок, що хорове виконавство у цих закладах займало важливе місце. Так, учні отримували музично-теоретичні знання про нотну систему, круглі і квадратні ноти, тривалості, а також знання про постановку тіла і голосових органів при співі. Під час репетицій учнівських хорів була можливість опанувати основи вокально-хорової роботи. Такий досвід був необхідний для подальшої роботи випускників, зокрема училищ, при створенні церковних та учнівських хорів.

Програма навчання церковного співу в училищах була розрахована на чотири роки. Кожного року ускладнювалася подача матеріалу і вже по закінченню навчання учні опановували не лише одноголосний, але і партесний спів.

Програмам навчання церковного співу в жіночих училищах мало відрізнялася від програм чоловічих. Учениці протягом трьох років вивчали духовні піснеспіви: тропарі дванадесятих свят та прості піснеспіви вечірнього і ранкового богослужіння, піснеспіви з літургії Василя Великого, богослужіння на Великий піст, ірмоси і достойники дванадцяти свят за обиходом Бахметєва.

З учнів училищ було прийнято створювати хори, адже участь учнів у богослужінні була обов'язковою, а музичний супровід складав саме учнівські хори. З хорового виконання урочистих кантат і молитов починалися екзамени та випуски в училищах.

Завдяки існуванню учнівських хорів вихованці мали змогу вивчати не лише одноголосні піснеспіви, але й знайомитися із багатоголосними творами Д. Бортнянського, О. Турчанінова, О. Львова. Отже, можна зробити висновок про те, що випускники училищ, які пройшли курс церковного співу, ставали не лише досвідченими виконавцями церковних піснеспівів, але й самі були організаторами та керівниками церковно-приходських хорів і викладачами церковного співу в початкових народних школах.

У зв'язку з тим, що вихованці училищ отримували базові знання з теорії музики, вокально-хорової роботи та елементарної методики музичного виховання, можна стверджувати, що викладання церковного співу в училищах в певній мірі заклало підвалини професійного виховання хормейстерів та вплинуло на розвиток хорового виконавства в майбутньому на теренах Вінниччини.

Список використаних джерел

1. Дорохіна Л. О. *Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 22 с.
2. Журналь Учебнаго Комитета при Святѣйшемъ Синодѣ, № 221. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1873. 15 сент., № 18. С. 220–241.
3. Зваричук Ж. Й. *Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 19 с.
4. Іскра С. І. *Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля* : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 208 с.
5. Матійчин І. М. *Василіянське піснярство кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. як феномен галицької музичної культури* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Київ, 2009. – 21 с.
6. Объяснительная записка къ программѣ церковнаго пѣнія для духовно-учебныхъ заведеній. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1884. № 52. С. 1087–1098.

7. Отчетъ о состояніи Епархіального женскаго Тульчинскаго (Подольской губ.) училища по учебно-воспитательной части за 1884–1885 учебный годъ. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1885. 14 дек., № 50. С. 815–828.
8. Отчетъ правленія Каменецъ-Подольскаго училища девиць духовнаго званія съ 1 сентября по 2 июля 1865 года. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1865. 1 окт., № 19. С. 838–839.
9. Первый выпускъ воспитанницъ изъ Подольскаго училища дѣвиць духовнаго званія. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1870. 1 авг., № 15. С. 372–380.
10. Программа церковнаго пѣнія для духовно-учебныхъ заведеній. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1884. 1 июля, № 13. С. 282–285.
11. Святненко, А. В. Становлення та розвиток жіночих духовних училищ на Правобережній Україні (друга половина ХІХ–початок ХХ ст.) / А. В. Святненко. *Вісн. нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 3. С. 170–176.
12. Сесак І. Тульчинське епархіальне училище: сторінки історії (1867–1917 рр.) *Освіта, наука і культура на Поділлі* : матеріали четвертого круглого столу «Культура, освіта і просвітницький рух на Поділлі». Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2006. Т.8. С. 324–337 с.
13. Троицкій П. О женскомъ для дѣвиць духовнаго званія училищѣ въ мѣстечкѣ Тульчинѣ, Подольской Епархіи. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1866. 1 мая, № 9. С. 329–334.
14. Троцкій Павелъ. Предположеніе объ открытіи женскаго училища для дѣвиць духовнаго званія въ г. Каменецъ-Подольскомъ. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1862. 15 марта, № 6. С. 142–156.
15. Уставъ Епархіальныхъ женскихъ училищъ. *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1868. 15 дек., № 24. С. 479–499.
16. Черкашина О. В. Становлення духовної освіти на Поділлі (ХVІІІ–ХІХ ст.) *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Запоріжжя, 2017. Вип. 48. С. 33–36.
17. Янушевскій И. Историческія свѣдѣнія о Тульчинскомъ Епархіальномъ женскомъ училищѣ (1864–1890 гг.) (Продолженіе). *Подольскія епархіальныя вѣдомости*. 1892. № 45. С. 897–908.

References

1. Dorokhina, L.O. (2002). *Bohoslužebnyi spiv v muzychnii kulturi Chernihivshchyny na pochatku XX stolittia* [Liturgical singing in the musical culture of Chernigov region at the beginning of the 20th century]. D.Ed. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
2. Zhurnal “Uchebnago Komiteta pri Svyatbshem” Sinodb [Journal of the Educational Committee at the Holy Synod] (1873). *Podolskiiia eparkhialnyia vedomosty*. September 15, no. 221. pp. 220–241.
3. Zvarychuk, Zh. (2009). *Bohoslužbove khorove vykonavstvo Halychyny XX stolittia* [Divine choral performance of Galicia of the XIX century]. D.Ed. Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylskiyi.
4. Iskra, S. (2010). *Sotsiokulturna diialnist Rymo-katolytskoi Tserkvy u konteksti dukhovnoi kultury Podillia* [Socio-cultural activity of the Roman Catholic Church in the context of Podillya’s spiritual culture]. D.Ed. M. Lysenko Lviv National Music Academy.
5. Matiichyn, I. (2009). *Vasyl’ianske pisniarstvo kintsia XX – pershoi polovyny XX st. yak fenomen halytskoi muzychnoi kultury* [Basilian poetry of the late 19-th and first half of the 20-th century. as a phenomenon of Galician musical culture]. D.Ed.. M. Lysenko Lviv National Music Academy.
6. Ob’yasnitel’naya zapiska k programmѣ tserkovnago pѣniya dlya dukhovno-uchebnykh zavedenii [Explanatory note to the programs of the church singing for spiritual and educational purposes]. (1884). *Podolskiiia eparkhialnyia vedomosty*, no. 52. pp. 1087–1098.
7. Otchet o sostoyanii Eparkhial’nago zhenskago Tul’chinskago (Podol’skoi gubernii) uchilishcha po uchebno-vospitatel’noi chasti za 1884–1885 uchebnyi god [Report on the state of the

diocesan women's Diocesan School of Tulchin (Podillia eparchy) for the educational part for 1884–1885 academic year]. (1885). *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, December 14, no. 50, pp. 815–828.

8. Otchet" pravleniya Kamenets-Podol'skago uchilishcha devits dukhovnago zvaniya s 1 sentyabrya po 2 iyulya 1865 goda [Report on the rule of the Kamieniec-Podolsk School of the girls of a Spiritual rank from September 1 to July 2, 1865 year. (1865)]. *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty* [Podolsk Diocesan Identity], October 1, no. 19, pp. 838–839.

9. The first issue of pupils from the Podolsk School of the girls of the Spiritual rank. (1870) *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty* [Podolsk Diocesan Identity], August 1, no. 15, pp. 372–380.

10. Programma tserkovnago pbnia dlya dukhovno-uchebnykh zavedenii [Program of the church singing for spiritual and educational purposes. (1884)]. *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, July 1, no. 13, pp. 282–285.

11. Sviatnenko, A. (2013) Formation and development of women's religious schools in the Right-Bank Ukraine (second half of the XIX-early XX centuries). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders] Kyiv: issue 3, pp. 170–176.

12. Sesak, I. (2006) *Tulchin Diocesan School: History pages (1867–1917 years) Osvita, nauka i kultura na Podilli : Mat. chetvertoho kruhloho stolu «Kultura, osvita i prosvitnytskyi rukh na Podilli»* [Education, science and culture in Podillya: materials of the fourth round table “Culture, Education and Educational Movement in Podillya”]. Kamianets-Podilskyi, Vol.8. pp. 324–337 c.

13. Troytskii, P. (1866). Ob “otkrytii zhenskago uchilishcha dlya dšvits” dukhovnago zvaniya v” g. Kamentsh-Podol'skom”. [About the Women's College for girls of the spiritual rank in the city of Tulchin, Podilsky Diocese]. *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, May 1, no. 9, pp 329–334.

14. Troytskii, P. (1862). Predpolozhenie ob”otkrytii zhenskago uchilishcha dlya dšvits” dukhovnago zvaniya v” g. Kamentsh-Podol'skom” [About the opening Women's College for girls of the spiritual rank in the city of Kamyanets-Podilsky] *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, March 15, no. 6, pp. 142–156.

15. Ustav ”Eparkhial'nykh zhenskikh”uchilishch” [The statute of diocesan women's schools]. (1868) *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, Desember 15, (no. 24). pp. 479–499.

16. Cherkashyna, O. (2017). Stanovlennja duhovnoi osviti na Podilli (HVIII–HIH st.) [The formation of spiritual education in Podillia (XVIII-XIX century)]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*, issue 48, pp. 33–36.

17. Ianushevskii, Y. (1892). *Istoricheskija svđdnija o Tul'chinskom Eparhial'nom zhenskom uchilishhš (1864–1890 gg.) (Prodolzhenie)* [Historical information about Diocesan Women's College from Tulchyn (1864 – 1890 years) (Continuan)]. *Podolskiiia eparkhialnyiia vedomosty*, no. 45, pp. 897–908.

УДК 78.071.2:78.087.684

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153683>

Турчак Леся Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський університет культури,
вул. Є. Коновальця 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-0490-8732>,
lessit@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ О. А. КОШИЦЯ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті. З'ясувати місце і роль творчості О. Кошиця в контексті світової культури. **Методологія.** Полягає у використанні загальнонаукових методів, теоретичних та практичних підходів щодо аналізу творчості диригента. Автор використовував ретроспективний, системно-типологічний і порівняльний аналіз, а також аналіз вторинних даних, зібраних зі звітів, журналів та інших періодичних видань. **Наукова новизна.** З позиції мистецтвознавства здійснено комплексний аналіз творчого життя О. Кошиця, досліджено вплив української музики на світове мистецтво. **Висновки.** О. Кошиць, який жив за кордоном, записував українські мелодії в емігрантському середовищі та продовжував активну диригентсько-хорову діяльність, знайомлячи світ з мистецтвом України, завдяки своїй творчості здійснив вплив на мистецтво Європи та Америки.

Ключові слова: Олександр Антонович Кошиць; диригентське мистецтво; хорова культура.

Турчак Леся Іванівна, кандидат искусствоведения, Киевский университет культуры, ул. Е. Коновальца 36, Киев, Украина

Творчество А. А. Кошица в контексте мирового искусства

Цель работы. Выяснить место и роль творчества А. Кошица в контексте мировой культуры. **Методология.** Заключается в использовании общенаучных методов, теоретических и практических подходов к анализу творчества дирижера. Автор использовал ретроспективный, системно-типологический и сравнительный анализ, а также анализ вторичных данных, собранных из отчетов, журналов и других периодических изданий. **Научная новизна.** С позиции искусствоведения осуществлен комплексный анализ творческой жизни А. Кошица, исследовано влияние украинской музыки на мировое искусство. **Выводы.** А. Кошиц, который жил за границей, записывал украинские мелодии в эмигрантской среде и продолжал активную дирижерско-хоровую деятельность, знакомя мир с искусством Украины, благодаря своему творчеству оказал влияние на искусство Европы и Америки.

Ключевые слова: Александр Антонович Кошиц; дирижёрское искусство; хоровая культура.

Turchak Lesia, PhD in Art Criticism, Kyiv University of Culture, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

O. A. Koshyts' creative activity in the context of world art

The purpose of the article is to find out the place and role of O. Koshyts creative activity in the context of the world culture. **Methodology of the study** consists in the use of general scientific methods, theoretical and practical approaches to the analysis of the conductor's creative work. The author addressed to a retrospective, system and typological, and comparative analysis, as well as the analysis of the secondary data obtained from reports, journals and other periodicals. **Scientific novelty.** From the art history position there was carried out a comprehensive analysis of O. Koshyts creative life, as well as a research of the Ukrainian music influence on the world art. **Findings.** O. Koshyts, living abroad, recorded Ukrainian melodies in the emigrant environment and continued his active conducting and choral activities, thus introducing the art of Ukraine to the world one, thus influencing the art of Europe and America.

Key words: Oleksandr Koshyts; conducting art; choral culture.

Вступ. Українська культура багата талановитими людьми, слава про яких відома на весь світ. Однак система дослідження їх діяльності та вкладу в світове мистецтво містить прогалини, а саме: невелика кількість досліджень, присвячених їх творчості за кордоном.

Українські митці розсіяні по всьому світу, відомі далеко за межами України, на все життя зберегли частинку рідного краю, закарбованого в мистецтві, зокрема й музичному. Одним з них був видатний вітчизняний хоровий диригент, композитор і етнограф Олександр Кошиць.

Чимало робіт присвячено українським митцям, які працювали за кордоном, до них належать: Голубець М. (Монографія 1920р. про творчість О. Архипенка), Немцова В. С. (стаття: «Українське коріння творчості Давида Бурлюка»), Книш І. («Жива душа народу» книга про творчість В. Авраменка»), Тарасенко О. (стаття «Давньоруська ікона і супрематизм Казимира Малевича»), Цвіль В. (книга «Невідомий Кандинський») та ін.

Проте, залишилась ще недостатньо з'ясованою творчість багатьох українців, які жили та працювали за кордоном, серед них і О. Кошиць.

Тож метою дослідження є з'ясування внеску вихідців з України в світове мистецтво.

Метою статті є дослідження творчості О. Кошиця в контексті світової культури та мистецтва.

Олександр Антонович Кошиць народився 31 серпня (12 вересня) 1875 р. в с. Ромашки Київської губернії (нині Миронівський район Київської області) у родині священика. У 1877р. батько переїхав на нову парафію поруч із Шевченковою Кирилівкою – у село Тарасівку Звенигородського повіту, саме там пройшло дитинство диригента.

У 1884 р. О. Кошиць вступає до «Єпархіальної Бурси» в м. Богуславі (нині приміщення гуманітарного коледжу). У 1890 р. переходить на навчання до Київської духовної семінарії, яку закінчив з відзнакою. У 1901 р., одержавши диплом Академії і вчений ступінь кандидата богослов'я, він наважується змінити сімейні традиції і йде працювати в «акцизі», на цукроварню, а потім вчителювати.

У 1902 р. Кошиць їде до м. Ставрополя, де працює вчителем Духовної жіночої гімназії. Там же (у м. Ставрополь), Кубанський Статистичний Комітет запропонував (за рекомендацією Миколи Лисенка) здійснити поїздку по станицях Кубані з метою запису народної пісні.

Пісні збиралися з 1903 до 1905 рр. За спогадами дослідника, в роботі йому: «багато допомогло знайомство з народною піснею, попереднє записування її. Я знав, так би мовити, загальні схеми пісні, спосіб її музикального виразу, знав народну музичну мову, звороги її, думки, загальні архітектурні риси різних форм: пісні історичної, побутової, ритуальної, релігійної, бойової... Так що мені не давало труду схопити головне і була можливість звернути увагу на цікаві, характерні деталі пісні. Це все полегшувало роботу, робило враження на співаків, викликало довіру до мене й утворювало вигідний психологічний ґрунт для передачі пісні в мої руки: співаки бачили, що я кохаюсь в цих мелодіях, знали, що буде записано найменшу дрібничку, а через те й старались віддати пісню якнайкраще, нічого не пропустивши» (Кошиць, 1995, с. 246).

Кошиць записав та передав 400 записів Статистичному Комітету. Ця робота була удостоєна (у 1908 р.) Золотої медалі на Етнографічній господарській виставці Кубані. На жаль, всі зошити після її закриття безслідно зникли. Лише невелику частину пісень маестро вдалося поновити за чернетками (Головащенко, 2011).

Повернувшись до Києва в 1904 р., Кошиць вчителював у гімназіях, керував хорами Духовної школи, Школи сліпих, Комерційної школи, хором студентів університету Св. Володимира. Потім він перейшов працювати до Музично-драматичної школи Миколи Лисенка і студіював композицію в проф. Г. Любомирського. З 1911 р. диригент вів клас хорового співу в училищі, а згодом і в консерваторії.

У 1912 р. Кошиць був запрошений М. Садовським на посаду диригента театру, з його появою відбулися зміни в роботі оркестру та хору, сюди залучають нових співаків

(М. І. Литвиненко-Вольгемут, Суховольського та ін.), згодом, відновили оперети: «Утоплена» та «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Роксолана» Д. Січинського, оперу «Сільська честь» П. Масканьї. Кошиць пише музику до п'єс «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Казка старого млина» С. Черкасенка та ін. (Головащенко, 2011).

У 1917 р. диригента запрошують до Музичної театральної Комісії, того ж року він одружився з колишньою студенткою та співачкою хору Тетяною Георгієвською, яка пізніше стала вокалісткою Українського національного хору, викладачем, а після 1944 р. куратором Українського культурного та освітнього центру у Вінніпезі (Р.Клumasz, 2006).

Після проголошення Української Народної Республіки голова Директорії і Головний Отаман військ УНР Симон Петлюра вирішує презентувати Україну світові. 1 січня 1919 р. він запрошує до себе Олександра Кошиця та Кирила Стеценка, пропонує створити хорову капелу, підготувати з нею добірну програму і виїхати у велике гастрольне турне по світу.

Так, Українська Республіканська капела під керівництвом Олександра Кошиця розпочала гастролі країнами Європи, а потім Північною та Південною Америкою (Головащенко, 2011).

Гастролі капели почалися в квітні 1919 р., першою була Чехія. Репертуар складався з народних пісень в обробці українських композиторів.

Згодом капела продовжувала гастролі в Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Англії, Німеччині, Іспанії. У 1921 р. в Польщі її було реорганізовано в Український національний хор.

Про те як прийняли хор в Європі свідчать спогади Кошиця. Про виступ у Женеві він згадував: «Коли заспівали «Марсельезу» в моєму аранжуванні, піднявся такий гвалт, що я перелякався. Панночки повискакували зі своїх місць і в екстазі ламали парасолі об естраду. У Берні, після концерту, коли я сів до авто й туди втягли вінок такого розміру, як я сам, студенти закидали мене квітами й до самого готелю бігли з криками за автомобілем» (Ноберт, 2016).

Після успішного турне Європою, хор вирушив до США. Там пройшли виступи в Нью-Йоркському «Карнегі Холл». Наступні концерти відбулися в «Колосеумі» і в «Президентському Театрі», які американська публіка сприйняла не менш «гаряче», ніж європейська. Поважне видання «Times Herald» (5 грудня 1922р.) написало схвальну рецензію на виступ: «Ті, що не були на концерті, не можуть собі уявити, що вони втратили, бо в Даласі ніколи не було чогось подібного до цього хору» (Ноберт, 2016).

Колектив тричі виходив переможцем у щорічному конкурсі аматорів співу з чотирьох штатів, який влаштовувався газетою «Chicago Tribune». Газета відзначала, що за своєю злагожденістю, чистотою тону це є один з найкращих хорів в Америці.

Упродовж лише трьох місяців, з жовтня по грудень 1922 р., Український Національний Хор гастрював у Північній Америці, виступивши у Нью-Йорку, Вашингтоні, Річмонді, Детройті, Клівленді, Чикаго, Колумбії, Тулсі, Оклахомі, Мемфісі і Далласі. У деяких містах – по кілька разів (Ноберт, 2016).

Після виступів у США хор вирушає до Аргентини, Бразилії та Мексики. У Мексиці українців не відпускали, хор дав втричі більше виступів, ніж планувалося. На концерті в Мехіко-сіті 26 грудня 1922 р. виступ відвідало 32 600 осіб, диригентів пропонували державну підтримку задля того, щоб він оселився у Мексиці й зайнявся мексиканською народною піснею (Лютій, 2009).

Незважаючи на успіх у багатьох країнах Кошиць прагнув повернутися до України. Починаючи з середини 1920-х, диригент пише листи до радянських установ з проханнями щодо повернення. Та безпрецедентний європейський резонанс, спричинений «хоровими диверсіями» диригента, йому не пробачили. У той час, коли дозвіл на повернення отримали Грушевський і Винниченко, кандидатуру Кошиця не було затверджено (Лютій, 2009).

У 1926 р. О. Кошиць залишається в США, оселившись неподалік від Нью-Йорка, керує хором (аматорським), а також принагідно диригує так званою «Сімкою» (сім українських церковних хорів з околиць Нью-Йорка), пише хорові твори, обробки

українських народних пісень. У 1933 р. нью-йоркська фірма «Wittmarc'n'son» («Вітмарк і син») мільйонним накладом видала сорок дві українські народні пісні в обробці Кошиця з англійським текстом (Лютый, 2009).

Однак, (на думку М. Головащенко) сталося так, що ні українська громада США, ні державні чиновники не змогли належно оцінити геній Кошиця і відповідно використати його величезний талант і досвід для майбутнього розвитку музичного мистецтва (Коротя-Ковальська, 2008).

Зміни відбулися лише в 1941 р., коли один з відомих керівників Осередку Української Культури й Освіти в Канаді, доктор мистецтвознавства Павло Маценко запросив Кошиця до Вінніпега вести клас хорового диригування і читати лекції з теорії та історії музики на новостворених диригентсько-вчительських курсах аби готувати керівників хорів для українських громад у різних провінціях та країнах.

Тут О. Кошиць здійснив мрію – залишив для нащадків звукозаписи українських пісень. Десять платівок, 27 записаних пісень, які представляють усі жанри української пісні, це: «Щедрівки та колядки дохристиянського періоду, історичні, героїчні, військові (стрілецькі), балади, побутові, любовні, сімейні, коліскові, жартівливі, сатиричні, гумористичні та пісні до танцю (коломийки)... Пісні з Великої України, з Галичини та Буковини» (Жадько, 2012).

21 вересня 1944 р. український диригент захворів і помер у Вінніпезі. Його поховали в колумбарії цвинтаря «Глен-Іден» (Glen Eden) неподалік від Вінніпега. Близько 5 тисяч українців прийшли попрощатися з ним.

Через рік українська молодь у Вінніпезі створила хор, який згодом отримав ім'я О. Кошиця.

Хор імені Кошиця продовжує діяльність як хор молоді Українського національного об'єднання. 1967 р. перейменовано на Хор ім. Олександра Кошиця. Унікальним є те, що відомий диригент привніс в хорове мистецтво низькі чоловічі голоси (баси). З 1951 р. хором керував учень О. Кошиця – В. Г. Климків. З 1978 р. хор неодноразово виступав з концертами в УРСР. А в 1992 р за популяризацію українського хорового мистецтва присуджена Державна премія України ім. Т. Шевченка.

Кошиць, як хоровий диригент, продемонстрував світу культурне багатство українського народу. Західноєвропейські музичні критики дали високу оцінку українській Капелі і відзначили талант її диригента: «Нема на світі нікого іншого, хто б у такій високій майстерній мірі, як Кошиць, володів мистецтвом трактувати хор, як музичний інструмент або оркестр, з якого він з безмежним артизмом уміє видобути всі звукові проміння», так писала швейцарська газета «Basler Anzeiger» у 1919 р. (Завітневич, 1972).

Диригент назавжди зберіг у своєму серці прихильність до самобутнього українського музичного фольклору. Справою свого життя він вважав збереження хорової культури, розвиток пісенного мистецтва та рідної мови. Створена ним хорова капела відрізнялася красою і багатством голосів, особливо басів. Слухачів Європи та Америки підкорили глибокі й потужні пісенні образи, краса українських мелодій. Європа і Америка відкрили для себе справжню українську культуру.

Органічний зв'язок зі своїм народом, з рідною землею вплинув і на композиторську діяльність О. Кошиця. Глибоко розуміючи душу свого народу, Маєстро досконало розвинув її невичерпні музичні багатства (Завітневич, 1972).

Чимало часу Кошиць присвятив етнографічним дослідженням, результатом яких стали як наукові роботи, так і канти – церковні або світські пісні для триголосного ансамблю чи хору.

Ще в грудні 1916 р. на концерті в м. Києві Кошиць представив пісню «Щедрик» М. Леонтовича. Мотиви слів «Щедрика» збереглися з дохристиянських часів, коли Новий рік святкували навесні разом з природою, що оживала. Композитор знайшов текст народної щедрівки та написав до нього музику. М. Леонтович працював над своїм твором майже все життя. А сам «Щедрик» мав 5 авторських редакцій, перша з яких з'явилася в 1901 р., остання – 1919 р. Справжній прорив наступив тоді, коли в 1921 р. «Щедрик» прозвучав у

виконанні Українського Хору під керівництвом О. Кошиця в Карнегі Хол у Нью-Йорку.

Ця мелодія настільки сподобалася американцям, що в 1936 р. співробітник NBC українського походження П. Вільховський (1902–1978 рр.) написав англійські слова (які не базувалися на українській редакції) на мелодію «Щедрика». З тих пір ця пісня в Америці стала відома під назвою «Carol of the Bells» (2011).

Мелодія нагадувала Вільховському передзвін і він зафіксував цей образ у своїх віршах. Пізніше пісня закріпилася в музичній культурі Заходу під назвою «Колядка дзвонів» (англ. Carol of the Bells). До сьогоднішнього дня американські хори, професійні та аматорські, співають цей твір як колядку на Різдво.

Український «Щедрик» відповідає визначенню щедрівки, натомість, англійський зміст «Carol of the Bells» (інша назва – «The Little Swallow») визначає його як колядку, або, інакше кажучи, Різдвяну пісню.

Хори, зокрема й міський шкільний хор П. Вільховського, почали співати американську інтерпретацію «Щедрика» по всій країні. Протягом наступних двох декад «Carol of the Bells» виконувався мільйони разів і був здійснений переклад різними мовами. Сьогодні «Carol of the Bells» стала мелодією Різдва. Версія П. Вільховського не єдина, хоча її можна вважати найуспішнішою. Існує версія М. Л. Холмана «Ring, Christmas Bells» 1947 р., дві пісні анонімних авторів, ще одна під назвою «Come, Dance and Sing», написана в 1957 р. (2011).

Багато варіацій «Carol of the Bells» презентовано в різдвяних альбомах найпопулярніших виконавців. Так український «Щедрик» став унікальним явищем світової культури та завдяки нашому співвітчизнику Кошицю потрапив за кордон і набув світової популярності.

Кошиць часто звертався й до доробку інших композиторів, представників аналогічного напрямку в опрацюванні народних пісень, – О. Ступницького, Я. Яциневича, П. Демуцького, Ф. Попадича та ін. У своїх власних композиціях він дотримувався принципу виходу за межі «примітивного етнографізму», створюючи авторські обробки. Допомогали виникненню оригінальних музичних замальовок драматизація образної системи («Журавель», «Біда», «Гей, у полі та криниця безодня», «Чайка» та ін.), контрапунктичне поєднання двох різних пісень – «Журба» і «Косив козак сіно» – в одне художнє ціле, своєрідне трактування древніх релігійних наспівів (канти про «Почаївську Божу Матір», «Святу Варвару», літургії тощо) (Загайкевич, 2010).

Заслуги керівника українського національного хору Кошиця, якого називали «найліпшим диригентом» – очевидні. Керування хоровим колективом – справа дуже відповідальна, адже в колективі багато чого залежить від керівника-диригента.

Виступи хору під керівництвом Кошиця змусили американців звернути увагу на розвиток акапельного співу, якого раніше там майже не існувало. Обробки українських пісень, які видані з англійським текстом, розійшлися мільйонами примірників, диригент написав декілька томів спогадів про гастролі капели (Коротя-Ковальська, 2008).

Пам'ять про відомого українця збереглася не лише завдяки книгам, виданням, хору, музичним обробкам. У Канаді Кошицю встановлено бюст, у США – пам'ятник. За радянських часів ім'я талановитого українця не згадували, але з набуттям Україною Незалежності його ім'я і творчість повертаються до рідного краю.

У 2000 р. для увічнення пам'яті диригента в Тарасівці (Черкаська обл.) відкрито меморіальну стелу.

Наукова новизна. З позиції мистецтвознавства здійснено комплексний аналіз творчого життя Кошиця, досліджено вплив української музики на світове мистецтво.

Висновки. Незважаючи на те, що О. Кошиць знаходився далеко за межами України, він записував українські мелодії в емігрантському середовищі та продовжував активну диригентсько-хорову діяльність, знайомлячи світ з культурно-мистецькими скарбами України. Вважається, що за основу для написання арії «Summertime» для опери «Porgy and Bess» Дж. Гершвін взяв українську колискову «Ой, ходять сон коло вікон», яку він почув у Нью-Йорку у виконанні Українського Національного Хору під керівництвом О. Кошиця.

Кошиць полонив світ українською піснею, завдяки диригенту українська культура та мистецтво стали відомі в світі. Таким чином відбулось не лише знайомство з українською культурою, а й вплив її на світове музичне мистецтво, українська та світова культура збагатилася новими мелодіями.

Посмертно Олександр Кошиць залишив музичну спадщину. Його особистий і музичний архів знаходиться в Осередку української культури і освіти у Вінніпезі.

Список використаних джерел

1. *Александр Антонович Кошиц. По мемуарным источникам.* URL: <http://www.mos-ukr-sapella.ru/koshic.php/>. (дата звернення: 13.10.2018).
2. Головащенко М. *Феномен Олександра Кошиця.* Київ: Музична Україна, 2007. 576 с.
3. Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. *Наша Парафія* : [сайт]. Київ, 2011. URL: <https://parafia.org.ua/person/koshyts-oleksandr/>. (дата звернення 08.11.2018).
4. Данилова Т. В. *Філософські ідеї в східнослов'янських рецепціях пам'ятки «Стефаніт і Іхнілат».* Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2013. 156 с.
5. Жадько В. Де ж похований Олександр Кошиць? *Кримська світлиця* : [сайт]. 2012. №12. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=11167>. (дата звернення 08.09.2018).
6. Завітневич В. Гармонійний талант. *Свобода. Український щоденник.* 1972. 20 жовтня. С. 1-2. URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1972/Svoboda-1972-195.pdf>. (дата звернення 08.10.2018).
7. Загайкевич М. Мистецькі паралелі: велич і парадокси долі Олександра Кошиця та Василя Авраменка. *Студії мистецтвознавчі.* 2010. Вип. 3(31). С. 34–40.
8. Калуцка Н. Б., Пархоменко Л. О. *Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя.* Київ : Фенікс, 2012. 380 с.
9. Кошиць Олександр Антонович. *Howling Pixel* : [сайт]. 2018. URL: https://howlingpixel.com/i-uk/i-uk/Кошиць_Олександр_Антонович (дата звернення 08.10.2018).
10. Кошиць О. *Спогади.* Київ: Рада, 1995. 378 с.
11. Коротя-Ковальська В. П. *Українська народнопісенна творчість в українознавстві.* Київ: НДІУ, 2008. 254 с.
12. Лютий І. Дипломат співу. *Тиждень.* 2009. 2 жовтня. URL: <https://tyzhden.ua/History/3537> (дата звернення: 10.10.2018).
13. Норберт К. Іван. Світовий триумф Українського Національного Хору Олександра Кошиця. *Ukrainian people.* 2016. URL: <https://ukrainianpeople.us/світовий-тріумф-українського-націон/> (дата звернення: 12.11.2018).
14. Памятные даты. *Ukrinform*: [сайт]. 2017. 12 вересня. URL: <https://www.ukrinform.ru/rubric-society/2302803-12-sentabra-pamatnye-daty.html>. (дата звернення: 13.10.2018).
15. Хортяні Я. Світ почув українську пісню. *Громада. Товариство української культури в Угорщині* : [сайт]. 2012. №2 (118) квітень-червень. URL: http://hromada.hu/2012/nom_118/istorija/pisnya.html. (дата звернення 14.10.2018).
16. Festival of Carols. *Oseredok News* : [online]. 2016. Vol. 7., no. 3. URL: <http://oseredok.ca/wp-content/uploads/2017/11/Visti-Vol.-7-No.-3.pdf>. (Accessed: 14.10.2018).
17. Karas H. Oleksandr Koshytsya Choral Conducting School. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. №3. С. 23–27.
18. Klymasz R. Ukrainian Music in Canada. *Historica Canada* : [online]. 2014. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/ukraine-emc/>. (Accessed: 10.10.2018).
19. O. Koshetz Ukrainian Choir: [online]. URL: http://www.koshetzchoir.org/our_history_timeline.html. (Accessed: 10.10.2018).
20. Shchedryk (song). *WikiVisually*: [online] 2018. URL: [https://wikivisually.com/wiki/Shchedryk_\(song\)](https://wikivisually.com/wiki/Shchedryk_(song)). (Accessed: 14.10.2018).
21. Simpson G.W. *Alexander Koshetz in Ukrainian Music.* Winnipeg : Ukr. Culturala Educational Centre, 1946. 3 p.

22. Spurr S. Carol of the Bells Lyrics. *Christmas Carols* : [online]. 2011. URL: <https://web.archive.org/web/20120328050901/http://carols.co/carol-of-the-bells/> (Accessed: 08.10.2018).

23. *Toledo Opera. Porgy and Bess. Teacher's Guide and Resource Book*. Toledo Opera, 2016. 29 p.

References

1. Alexander Antonovich Koshetz. *By memoir source*. Available at: <http://www.mos-ukr-capella.ru/koshic.php Pfujk/> [Accessed 13 October 2018].
2. Golovashchenko, M., (2007). *Fenomen Oleksandra Koshytsia* [The phenomenon of Olexander Koshetz]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Golovashchenko, M., (2011). *Oleksandr Koshyts i yoho khor yak visnyk svitovoi slavy ukrainskoi pisni* [Olexander Koshetz and his chorus as the herald of the world fame of Ukrainian songs]. Our Parish. Available at: <https://parafia.org.ua/person/koshyts-oleksandr/> [Accessed 08 November 2018].
4. Danylova, T.V., (2013). *Filosofski idei v skhidnoslov'ianskykh retseptsiakh pam'iatky «Stefanit i Ichnilat»* [Philosophical Ideas in the East-Slavic Receptions of the “Stefanit and Ichnilat” manuscript]. Nizhyn: Publisher Lysenko M.M.
5. Zhadko, V., (2012). *De zh pokhovanyi Oleksandr Koshyts?* [Where is Oleksandr Koshetz buried?]. *Crimean svitlytzia*, issue 12. Available at: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=11167> [Accessed 8 September 2018].
6. Zavinetnevich, V., (1972). *Harmoniinyi talant* [Harmonious talent]. *Svoboda. Ukrainian Diary*, 20 Oct. pp. 1-2. Available at: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1972/Svoboda-1972-195.pdf> [Accessed 8 October 2018].
7. Zahaykevych, M., 2010. *Mystetski paraleli: velych i paradoksy doli Oleksandra Koshytsia ta Vasylia Avramenka* [Artistic parallels: greatness and paradoxes of the fate of Oleksandr Koshetz and Vasyl Avramenko]. *Art studies*, issue 3(31), pp. 34-40.
8. Kalutska, N.B., Parkhomenko, L.O., 2012. *Oleksandr Koshyts: mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia* [Oleksandr Koshetz: Artistic activity in the context of music in the 20th century]. Kyiv: Phoenix.
9. Koshetz Oleksander Antonovich, 2018. *Howling Pixel*. Available at: https://howlingpixel.com/i-uk/i-uk/Кошиць_Олександр_Антонович [Accessed 8 October 2018].
10. Koshetz, O., 1995. *Spohady* [Memoirs]. Kyiv: Rada.
11. Korotia-Kovalska, V.P., 2008. *Ukrainska narodnopolisenna tvorchist v ukrainoznavstvi* [Ukrainian folk-song art in Ukrainian studies]. Kyiv: NDIU.
12. Liutyi, I., 2009. *Dyplomaty spivu* [Diplomat of singing]. *Tyzhden*, 2 Oct. Available at: <https://tyzhden.ua/History/3537> [Accessed 10 October 2018].
13. Norbert K. Iwan, 2016. *Svitovyi triumf Ukrainskoho Natsionalnoho Khoru Oleksandra Koshytsia* [The world triumph of O. Koshetz Ukrainian National Choir]. *Ukrainian people*. Available at: <https://ukrainianpeople.us/світовий-тріумф-українського-націон/> [Accessed 12 November 2018].
14. Pamjatnye daty [Memorable dates], 2017. *Ukrinform*. 12 Sept. Available at: <https://www.ukrinform.ru/rubric-society/2302803-12-sentabra-pamatnye-daty.html> [Accessed 13 October 2018].
15. Hortyani, Ya., (2012). *Svit pochuv ukrainsku pisniu* [The world heard the Ukrainian song]. *Community. Ukrainian Culture Society in Hungary*, issue 2(118), April–June. Available at: http://hromada.hu/2012/nom_118/istorija/pisnya.html [Accessed 14 October 2018].
16. Festival of Carols, 2016. *Oseredok News*, vol. 7, no. 3. Available at: <http://oseredok.ca/wp-content/uploads/2017/11/Visti-Vol.-7-No.-3.pdf> [Accessed 14 October 2018].
17. Karas, H., (2016). *Oleksandr Koshytsya Choral Conducting School. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, is.3, pp. 23-27.
18. Klymasz, R. (2014). *Ukrainian Music in Canada. Historica Canada*. Available at: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/ukraine-emc/> [Accessed 10 October 2018].
19. *O. Koshetz Ukrainian Choir*, Available at:

<http://www.koshetzchoir.org/our_history_timeline.html> [Accessed 10 October 2018].

20. Shchedryk (song), 2018. *WikiVisually*. Available at:

<[https://wikivisually.com/wiki/Shchedryk_\(song\)](https://wikivisually.com/wiki/Shchedryk_(song))> [Accessed 05 August 2018].

21. Simpson, G.W. (1946). *Alexander Koshetz in Ukrainian Music*. Winnipeg: Ukr. Cultural Educational Centre.

22. Spurr, S. (2011). Carol of the Bells Lyrics. *Christmas Carols*. Available at:

<<https://web.archive.org/web/20120328050901/http://carols.co/carol-of-the-bells/>> [Accessed 08 October 2018].

23. *Toledo Opera. Porgy and Bess. Teacher's Guide and Resource Book*, (2016). Toledo Opera.

© Турчак Л. М., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.11.2018

УДК 780.614:37.091.33

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153686>

Яницький Тарас Йосипович,
Заслужений артист України,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Київський Національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-3320-4088>,
yanitskiy@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ Я. Г. ПУХАЛЬСЬКОГО

Мета роботи. Дослідити особливості викладання в бандурній педагогіці, поряд із узагальненою методикою сучасного викладання на інших інструментах, зокрема на гітарі, як щипковому інструменті. Правильна постановка апарата музиканта, його технічний розвиток, розглядається як детермінанта відтворення художнього змісту виконуваного музичного твору. **Методологія дослідження.** Поєднуються методи біографічного опису, аналізу актуальних педагогічних проблем у викладанні гри на бандурі та систематизації основних виконавських принципів у навчальному процесі. **Наукова новизна** полягає у виявленні основних принципів та методів підвищення виконавської майстерності в зв'язку з еволюційним шляхом розвитку бандури і її репертуару, в контексті виконання оригінальних творів та транскрипцій-перекладень, які запропонував Я. Г. Пухальський. **Висновки.** Зазначається, що утвердження та розвиток навичок застосування перенесення лівої руки на приструнки (бандура київського типу), відкриває широкі можливості для виконання складних поліфонічних творів. Набуття технічної досконалості, що складається з цілого комплексу необхідних елементів, дає можливість виконавцю точно відтворити звукову, ритмічну, динамічну та інші сторони музичного твору. Констатується, що розширення діапазону на існуючому інструменті шляхом додавання приструнків, автор тлумачить як прогресивний шлях від кобзи до бандури.

Ключові слова: звуковидобування; техніка; удар; щипок; виконавська майстерність; транскрипція-переклад.

Яницький Тарас Йосифович, заслужений артист України, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Особенности методики преподавания игре на бандуре Я. Г. Пухальского

Цель работы. Исследовать особенности методики преподавания в бандурной педагогике, наряду с общей методикой современного преподавания на других инструментах, в частности на гитаре, как щипком инструменте. Правильная постановка аппарата музыканта, его

техническое развитие рассматривается как детерминанта воспроизведения художественного содержания исполняемого музыкального произведения. **Методология исследования.** Сочетаются методы биографического описания, анализа актуальных педагогических проблем в преподавании игры на бандуре и систематизации основных исполнительских принципов в учебном процессе. **Научная новизна** заключается в выявлении основных принципов и методов повышения исполнительского мастерства в связи с эволюционным путем развития бандуры и ее репертуара в контексте выполнения оригинальных произведений и транскрипций-переводов, которые предложил Я. Г. Пухальский. **Выводы.** Отмечается, что закрепление и развитие навыков применения переноса левой руки на подструнки (бандура киевского типа), открывает широкие возможности для выполнения сложных полифонических произведений. Приобретение технического совершенства, состоящего из целого комплекса необходимых элементов, дает возможность исполнителю точно воспроизвести звуковую, ритмическую, динамическую и другие стороны музыкального произведения. Констатируется, что расширение диапазона на существующем инструменте путем добавления подструнок, автор трактует как прогрессивный путь от кобзы к бандуре.

Ключевые слова: Звукоизвлечение; техника; удар; щипок; исполнительское мастерство; транскрипция-перевод.

Yanytskyi Taras, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Features of Ya. Pukhalskyi's methodology of teaching bandura technique

The purpose of the article. The article provides specific recommendations on the observance of traditions in bandura pedagogy, along with the general methodology of modern teaching other instruments, in particular, the guitar as a string instrument. The correct placement of the instrument by the musician and its technical development are considered to be a determinant of reproducing the artistic content of the performed musical work. **The research methodology** combined the methods of biographical description, analysis of actual pedagogic problems in teaching bandura performance, and systematization of the basic performing principles in the educational process. **The scientific novelty of the work** consists in revealing the basic principles and methods of increasing the performing skill in connection with the evolutionary development of the bandura and its repertoire, in the context of the execution of the original works and transcriptions-translations by Ya. Pukhalskyi. **Conclusions.** The consolidation and development of skills for the application of the transfer of the left hand to the substring (Kyiv-type bandura), opens up broad opportunities for performing complex polyphonic works. The acquisition of technical excellence, consisting of a whole complex of necessary elements, allows the performer to accurately reproduce the sound, rhythm, dynamics and other aspects of the musical work. Expanding the range on an existing instrument by adding substrings is interpreted as a progressive path from kobza to bandura.

Key words: sound extraction; technique; punch; performance mastery; transcription-translation.

Вступ. Вагомим внеском у розвиток бандурного виконавства є посібник Я. Г. Пухальського «Методика навчання гри на бандурі». Я. Г. Пухальський багато років працював викладачем по класу бандури кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, тепер Національної музичної академії України. За час роботи ним був нагромаджений великий досвід у викладанні гри на бандурі, котрий разом з узагальненим п'ятдесятилітнім досвідом роботи кафедри народних інструментів на чолі з видатним педагогом-музикантом М. Гелісом, спонукав Я. Г. Пухальського до написання актуальної праці «Методика навчання гри на бандурі» як навчального посібника виданого 1976 р. Виходячи з того, що навчання гри на бандурі в минулому базувалося переважно на усній традиції і методичної літератури на дану тематику обмаль, вказана праця є актуальним педагогічним посібником і сьогодні.

Аналіз попередніх публікацій та досліджень. Методику навчання при на бандурі Я. Г. Пухальського сьогодні досліджують практикуючі музиканти та науковці. Найбільш ґрунтовні публікації належать М. Давидову (1998), С. Баштану, Н. Брояко, І. Мокрогуз, Л. Мандзюк. Методика музиканта широко використовується у педагогічній практиці на різних ланках освітнього процесу.

Мета роботи полягає у вивченні основних принципів та методів підвищення виконавської майстерності в зв'язку з еволюційним шляхом розвитку бандури і її репертуару, в контексті виконання оригінальних творів та транскрипцій-перекладень, запропонованих Я. Г. Пухальським.

Виклад основного матеріалу. В основу бандурної педагогіки Я. Г. Пухальський ставить поєднання традицій бандурного виконавства з сучасною узагальненою методикою викладання на інших народних музичних інструментах, особливу увагу приділяючи постановці апарату музиканта, що є запорукою правильного звуковидобування.

У своїй праці «Методика обучения игре на бандуре» він зазначає: «зв'язок звуковидобування з постановкою, постановки з грою не дивлячись на інструмент, постановки з динамічною шкалою, способів звуковидобування з точністю попадання на потрібні струни та ін.» (Пухальський, 1976).

Великого значення автор надає технічному розвитку як засобу відтворення змісту виконуваного музичного твору. Гами, вправи, етюди – матеріал, на якому ґрунтується технічний розвиток.

Виконавець повинен володіти багатоманітним виражальним та технічним засобів. Розвинене музичне мислення – необхідна умова для повного розкриття художнього змісту музичного твору. «Будь-яке удосконалення техніки є удосконаленням самого мистецтва, а значить, допомагає виявленню змісту «сокровенного змісту», інакше кажучи, є матерією, реальною плоттю мистецтва» (Супрун, 1997).

У своїй праці Я. Г. Пухальський приділив особливу увагу узагальненню виконавської і педагогічної практики в музичних школах і музичних училищах. Він помічає, що відсутність єдиного критерію в оцінці всіх компонентів, що беруть участь у вихованні виконавця-інструменталіста є великим гальмом на шляху подолання відставання в цьому аспекті бандурницького виконавства.

Він зазначає про відсутність єдиних цільових установок у кардинальних питаннях методики викладання, звуковидобування, робота пальців правої та лівої рук, віку, коли необхідно починати заняття, терміни навчання, відсутність методичної літератури, на базі якої можна було б вирішувати всі ці питання, а також різні рівні професійної підготовки педагогів, які навчають гри на бандурі. Особливо це стосується початкової ланки – дитячої музичної школи, де закладається фундамент подальшої діяльності бандуриста.

Я. Г. Пухальський вказує, що проаналізувавши велику кількість різноманітних видів рухів, котрі беруть участь у виконавському процесі, можна вивести деякі закономірності, виділяючи ті, що найчастіше вживаються, типова варіантність яких створює струнку систему рухів пальців бандуриста – виконавця.

У виконавській практиці така типізація допомагає виконавцю знаходити правильну відповідь у багатьох випадках. Для аргументації цього положення Я. Г. Пухальський знову цитує Г. Г. Нейгауза (1958): «...з одного боку, проблем стільки ж, скільки музики, з іншого – в найрізноманітніших проблемах ви можете піймати загальне, можете звести безкінечне багатство форм фортепіанного викладу до все більш простих елементів, поки в силу узагальнення не прийдете до «основного ядра», до «центру» всього явища в цілому» (Пухальський, 1976).

Отже, щоб повніше висвітлити загальний комплекс цих елементів, доцільніше буде звертатися до практики гри на інших інструментах, зокрема на гітарі, як інструмента, подібного за звуковидобуванням до бандури. Технічну роботу не варто розглядати як чисто механічну. Н. Рубінштейн свого часу згадував «Механічна вправа залишається безцільною, бездумною, якщо в ній не спрацьовує ваша голова». Як зазначає Я. Г. Пухальський, раніше

існував погляд, що для успішної технічної роботи бандуриста достатньо свідомо правильно застосовувати м'язи тіла. Оскільки така теорія базувалася на спрощеній уяві про роботу м'язів (не враховувала важливого механізму роботи головного мозку, центральної нервової системи, що керує всіма рухами людини), то вона і не мала успіху.

Спираючись на дані наукової психофізіології, Я. Г. Пухальський розробив систему науково обґрунтованих рекомендацій щодо опанування музично-виконавських навичок. Ось їх основний зміст:

- лише робота над розвитком виконавських навичок, при якій питання техніки вивчаються тільки нерозривно, свідомо, може дати бажані результати;
- досягнення технічної досконалості, що складається з цілого комплексу елементів, дає можливість виконавцю правильно відтворювати звукову, ритмічну, динамічну та ін. сторони музичного твору.

Єдність цих елементів, свідоме їх застосування, реалістичне тлумачення змісту виконуваного твору, приводить до технічної і виконавської досконалості.

У процесі навчання виникають різноманітні труднощі. У зв'язку з цим, важливого значення набуває поняття поступового подолання труднощів, накопичення знань і навиків. Цей процес потрібно розуміти як удосконалення раніше набутих навичок та їх закріплення. На певних етапах свого розвитку виконавець часто змушений аналізувати, перевіряти свої технічні набутки. В одних випадках спостерігається відставання технічних можливостей, в інших – звукових, динамічних. Здатність музиканта до самокритичного аналізу причин відставання, і, як результат – подолання цих труднощів, важливе як для виконавця, так і для педагога. Педагог зобов'язаний вчасно відреагувати, вносячи певні корективи в учбовий процес, прищепити учневі почуття власної критичної оцінки в повсякденній роботі над собою, допомагаючи, таким чином, долати різноманітні труднощі та направляти учня на доцільне бачення кінцевої мети.

Становленню бандурного виконавства значною мірою посприяли своєю творчістю Г. Хоткевич, В. Кабачок, А. Бобир, М. Полотай, Ю. Барташевський, в наш час – С. Баштан, Л. Посікіра Л. Коханська та ін.

Свого часу Г. Хоткевич (2013) чітко визначив великі, приховані виражальні можливості бандури і став першим виконавцем бандуристом-концертантом, гру і спів якого високо оцінили І. Франко, С. Людкевич, Л. Українка, М. Лисенко, Ф. Колесса, та інші видатні українці.

У цей період закладаються основи професійного викладання гри на бандурі в навчальних закладах. Завдяки спілкуванню з виконавцями на інших інструментах, в процес навчання гри на бандурі були привнесені такі поняття як «удар», «щипок». Більш систематизованою стала методика викладання. Виконавство на бандурі досягло мистецького рівня виконавства на класичних інструментах.

Сьогодні бандура – модернізований, хроматичний інструмент. У бандурному виконавстві з'явилися нові колористичні прийоми: тремоло одинарними нотами і терціями, флажолети; розвинулась техніка гри обома руками подвійних нот, акордів. Розроблена методика гри лівою рукою на приструнках та ін.

Бандурист – виконавець сьогодення – освічений музикант, що володіє різноманітною технікою, віртуозністю, широким світоглядом та розумінням стилістичних особливостей при виконанні творів різних епох.

Я. Г. Пухальський, виходячи із свого довголітнього досвіду педагога та спілкування з висококваліфікованими педагогами кафедри народних інструментів Київської консерваторії, прийшов до власного погляду щодо розвитку виконавства на щипкових інструментах.

Із усіх існуючих поглядів та напрямків з питань розвитку постановки і звуковидобування автор зосереджується на тих, котрі сприяють покращенню виконавського процесу в зв'язку з «зростаючими вимогами сьогодення».

Зазначається, що в опануванні інструментом учень-бандурист зіштовхується з більшою кількістю труднощів, ніж учні, які освоюють інші народні інструменти.

Автор визначає основні завдання, які ставляться перед учнем-бандуристом: правильність читки нотного тексту, безпомилковість знаходження потрібних струн, дотримання аплікатури, ритмічність виконання, вміння слухати і контролювати свою гру, вміння грати красивим співучим звуком, прищеплювати осмисленість і музикальність.

Грати за системою, в основі якої закладена перспективність зростання, максимального розвитку виразових засобів (віртуозності, динаміки, якості звука, фізичної витривалості).

Уміння грати, не дивлячись на інструмент, що є необхідною умовою хорошої читки з листа, а також при виконанні вокальних творів під власний акомпанемент.

Крім цього, необхідно утримувати значний по вазі (6–8 кг) інструмент, займатися педалізацією, оперувати рухами в значних просторових масштабах.

Визначається функція лівої руки як своєїрідної по відношенню до правої (в лівій руці зустрічається не менша кількість труднощів, ніж у правій, особливо коли ліва рука, крім грифних струн, грає і на приструнках).

З великої кількості основних тем – задач, Я. Г. Пухальський пропонує вибрати окремі, найбільш специфічні в розвитку професійних навичок виконавця-бандуриста.

Одною з основних задач виконавця є доведення до автоматизму підготовчих рухів. Їх роль за важливістю така ж, як і при звуковидобуванні. Ці рухи не можна розглядати окремо один від одного. Єдність рухів позитивно впливає не тільки на спосіб і якість звуковидобування, але й на розвиток раціональних підготовчих рухів.

Підготовчих рухів для гри на бандурі є декілька :

Перший різновид: пальці заздалегідь встановлюються безпосередньо на струни.

Другий різновид: пальці розташовуються завчасно над потрібними струнами, на деякій віддалі від них.

Третій різновид: пальці безпосередньо не готуються, розташовуються відповідним чином при русі руки над струнами (з останнім видом рухів виконавець зіштовхується при виконанні нот або акордів, розміщених на значній віддалі один від одного.)

Попередня установка пальців на струнах при на бандурі займає чільне місце.

Маючи в резерві певну кількість часу, завдяки попереджувальній постановці пальців виконавець безпомилково попадає на потрібні струни, не будучи змушеним відтворювати звуки на струні в останню мить. При такому способі гри якнайраціональніше використовується резерв часу.

Попередня постановка пальців приховує в собі великі потенційні технічні можливості, і її потрібно всіляко розвивати при грі на бандурі, тим паче, що в її освоєнні і застосуванні не спостерігається якихось окремих труднощів. Виняток складає лише перекладання великого пальця, після підмізинного при висхідному русі і при низхідному – після підмізинного чи третього пальця з наступним перенесенням руки.

Обговорюючи постановку правої руки бандуриста, автор зазначає, що «постановка повинна визначатися: а) зручністю розміщення пальців на струнах; б) способом звуковидобування; в) перспективністю. Решта компонентів розвитку виконавських засобів є наслідками розвитку останніх (Пухальський, 1976). Автор додає конкретні рекомендації, які можуть допомогти в роботі над постановкою.

Після засвоєння зв'язків першого порядку, виникає реальна можливість засвоєння взаємозв'язків другого порядку: слухового сприйняття, ритмічності гри, якості звука та ін. Під час процесу засвоєння взаємозв'язків другого порядку виникає можливість вивчити і закріпити взаємозв'язки третього порядку: вміння переміщуватися вздовж струн, розвинути біглість пальців, фізичну витривалість.

Велике значення для перспективного розвитку бандуриста має правильна постановка рук, зокрема правої. Я. Г. Пухальський пропонує своєїрідний план, наслідуючи який можна безпомилково дослідити етапи постановки правої руки, в яких, автор звертає увагу на повну свободу апарату. Навчивши учня правильному положенню руки і пальців, яке має бути органічним, незатиснутим, яке б відповідало індивідуальній будові руки учня-початківця, можна переходити до процесу звуковидобування спочатку вказівним пальцем (після

встановлення великого, вказівного, середнього і підмізинного пальців на струни по тетрахорду).

Я. Г. Пухальський в постановці розрізняє три різновиди розташування пальців на струнах:

Перший – основний принцип полягає в розміщенні чотирьох пальців в основному ряду по тетрахорду – соль, ля, сі, до, що є найбільш природним.

Другий – звужений, викликаний модернізацією інструмента, його хроматизацією, оскільки пальці в такому способі розміщені в половинній відстані між струнами основного ряду. Освоєння цього принципу найважче при грі на бандурі, потребує великої спритності, точності і досягається тільки при наполегливій роботі.

Третій – розширений, застосовується при грі інтервалів, акордів, арпеджіо. Пальцям доводиться грати в допоміжному ряду, розкриватися на значні відстані на інструменті.

Автор згадує в своїй праці і про роль фаланг пальців у звуковидобуванні. Використання у цьому процесі кінцевих двох фаланг сприяє найбільшій моторності та віртуозності.

Технічна оснащеність бандуриста разом з ще одним різновидом виконавської діяльності – динамікою, є засобами досконалого відтворення музичного матеріалу. Працюючи над вдосконаленням техніки, важливо приділяти увагу свободі рук та економії рухів, правильно розподіляти навантаження на апарат. Добре розвинена рука виконавця має великі резерви фізичної витримки, вміло користуючись якою бандурист завжди знайде правильне вирішення будь-якого завдання.

Багато уваги Я. Г. Пухальський приділяє початковому періоду праці педагога з учнем. Цей період становлення молодого музиканта чи не найтяжчий і не найважливіший в процесі оволодіння інструментом.

Автор також зосереджується на психологічному аспекті, який на його думку, є дуже важливим для педагога, щоб розпізнати дитячу душу, характер та темперамент учня і знайти до нього індивідуальний підхід. Завданням педагога є також максимальна зацікавленість учнів і урізноманітнення учбового процесу для втримання інтересу дитини до обраного інструмента, а також виховання працездатності учня, як умови майбутнього успіху, системи в роботі, організованості, вміння ставити перед собою мету і досягати її.

Наукова новизна полягає у виявленні основних принципів та методів підвищення виконавської майстерності в зв'язку з еволюційним шляхом розвитку бандури і її репертуару, в контексті виконання оригінальних творів та транскрипцій-перекладень, які запропонував Я. Г. Пухальський.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що найважливішою умовою подальшого розвитку виконавства на бандурі Я. Г. Пухальський у своїй праці вважає взаємозв'язок традиційних та сучасних прийомів гри у відповідності до удосконалених зразків сучасної бандури. Крім цього, як зазначає М. Давидов у своїй книзі «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» (Давыдов, 1998, с. 24), робота узагальнює методичний досвід кафедри, дослідник розглядає процес формування техніки бандуриста в раціональній дидактичній послідовності опанування технічних навичок. Групує елементи техніки в окремі «блоки», розташовані в порядку поступового ускладнення завдань. Він вбачає вельми корисним комплексний підхід в опануванні технікою гри на бандурі – інтелектуально-художнього, емоційного виховання з набуттям високого рівня професійної майстерності.

Список використаних джерел

1. Давидов М. А. *Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва*. Київ: Нац. Муз. Акад. України ім. П. І. Чайковського, 1998. 223 с.
2. Кабачок В. Юцевич Є. *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 1958. [Б. с.].
3. Коган Г. О транскрипции. *Избранные статьи*. Москва: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 63–68.
4. Лисенко М. *Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у*

виконанні кобзаря О. Вересая. Київ: Музична Україна, 1978.

5. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога*. Москва: Музыка. 1958. 300 с.

6. Пухальский Я. *Методика обучения игре на бандуре*. Киев: Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. 1976. 98 с.

7. Супрун Н. О. *Гнат Хоткевич – музикант*. Рівне: Ліста. 1997, 280 с.

8. Хоткевич, Г. *Музичні інструменти українського народу*. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 509 с.

References

1. Davydov, M. (1998). *Kyivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Kyiv academic school of folk instrumental art]. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky.

2. Kabachok, V., Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri* [Bandura School]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

3. Khotkevych, H. (2013). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv: Vydavets Savchuk O.O.

4. Kogan, G. (1972). О транскрипції [On transcription]. *Izbrannyye stati* [Selected Articles]. Issue 2, pp. 63–68.

5. Lysenko, M. (1978). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum ta pisen u vykonanni kobzaria O. Veresaia* [Characteristics of musical features of Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar O. Veresaya]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

6. Neygauz, G. (1958). *Ob iskusstve fortepiannoy igryi: Zapiski pedagoga* [On the art of the piano performance: Teacher's notes]. Moscow: Muzyka.

7. Pukhalskyi, Ya. (1976). *Metodika obucheniya igre na bandure* [Methods of teaching bandura]. Kyiv: Kiev Tchaikovsky State Conservatory.

8. Suprun, N. (1997). *Hnat Khotkevych – muzykant* [Hnat Khotkevych the musician]. Rivne: Lista.

© Яницький Т. Й., 2018

Стаття надійшла до редакції: 11.08. 2018

ДИЗАЙН

УДК: 7.012-028.22:[659.125:159.937

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153687>

Божко Тетяна Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>,
bozfhko_to@ukr.net

КОМПОЗИЦІЯ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ТВОРІВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Мета – дослідити вплив композиції на змістове наповнення й декодування візуальних повідомлень. **Методологія дослідження** – в дослідженні впроваджені метод теоретичного та структурно-семіотичного аналізу. Завдяки схематизації інформаційно-змістових елементів доведено вплив композиції на швидкість та точність декодування інформації; висвітлено залежність декодування змісту від різних способів композиційної організації. **Наукова новизна** полягає у виявленні залежності змістового декодування відносно нейтральних комунікативних елементів від способів їх композиційної організації та у виявленні ролі композиції в формуванні візуально-стилістичної єдності носіїв фірмового стилю. Встановлено, що спосіб кодування інформації на основі асоціативного варіювання властивостями геометричних примітивів, або наближених до них форм призводить до формування логіки сприйняття знаків – образології, що дозволяє співвідносити схематизовані площинні зображення з об'єктами, процесами та явищами навколишнього світу. Закономірності такої образології співвіднесено з принципами гештальду, сформованими в психологічній галузі. **Висновки.** Зміст візуальних повідомлень сприймається як відповідність цілісності образної побудови інформаційної структури до сутності візуально кодovаних зображень. Також постає значущість композиційної структури як цілісності, здатної набувати синергічних ознак й передавати інформацію значно більшу, ніж сукупність окремо взятих елементів. Дієвість механізмів «переробки» значної кількості образного, змістового та емоційного матеріалу в набір стереотипних уявлень, що активно продукуються і споживаються масовою культурою, забезпечується завдяки схематизації і дотримання умов композиційного представлення інформаційних кодів, дієвість впливу яких є подібною до творів образотворчого мистецтва. Утримання принципів композиційної організації інформації, висвітлених у даній публікації, забезпечує єднання ідеї та форм її графічного втілення.

Ключові слова: композиційна організація; комунікативні елементи; рекламно-графічна продукція.

Божко Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Композиция как фактор художественной выразительности произведений графического дизайна

Цель – проследить влияние композиции на содержательное наполнение и декодирование визуальных сообщений. **Методология исследования** – в исследовании использованы метод теоретического и структурно-семіотического анализа. Благодаря схематизации информационно-содержательных элементов доказано влияние композиции на скорость и точность декодирования информации; освещена зависимость декодирования содержания от различных способов композиционной организации. **Научная новизна** состоит в выявлении зависимости содержательного декодирования относительно нейтральных комунікативных элементов от способов их композиционной организации и в выявлении роли композиции в формировании визуально-стилістического единства

носителей фирменного стиля. Установлено, что способ кодирования информации на основе ассоциативного варьирования свойствами геометрических примитивов, или приближенных к ним форм, приводит к формированию логики восприятия знаков – образологии, что позволяет соотносить схематизированные плоскостные изображения с объектами, процессами и явлениями окружающего мира. Закономерности такой образологии соотнесены с принципами гештальда, сформированными в психологической отрясли научных знаний. **Выводы.** Содержание визуальных сообщений воспринимается как соответствие целостности образного построения информационной структуры к сущности визуально кодированных изображений. Также становятся наглядным значение композиционной структуры, как целостности, способной приобретать признаки синергичности и передавать информацию значительно большую, чем совокупность отдельно взятых элементов. Действенность механизмов «переработки» значительного количества образного, содержательного и эмоционального материала в набор стереотипных представлений, которые активно продуцируются и потребляются массовой культурой, обеспечивается благодаря схематизации элементов и удержанию условий композиционного представления информационных кодов, действенность влияния которых является подобной произведениям изобразительного искусства. Удержание принципов композиционной организации информации, освещенное в данной публикации, обеспечивает слияние идеи и форм ее графического воплощения

Ключевые слова: композиционная организация; коммуникативные элементы; рекламно-графическая продукция.

Bozhko Tetiana, PhD in Art Criticism., Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

Composition as a factor of artistic expression in graphic design works

The purpose of the article is to investigate the influence of composition on the content and decoding of visual messages. **The research methodology** consisted in the method of theoretical and structural-semiotic analysis. Through schematization of informational and content-related elements, the influence of composition on the speed and accuracy of decoding information is proved; the dependence of content decoding on different ways of compositional organization is highlighted. **The scientific novelty of the work** lies in revealing the dependence of content decoding regarding neutral communicative elements on the methods of their compositional organization and outlining the role of composition in the formation of the visual-stylistic unity of carriers of the original style. It was established that the method of encoding information on the basis of associative variation of the characteristics of geometric primitives, or forms that are similar to them, leads to the formation of the logic of perception of signs – the logic of images, which allows for the correlation of schematized plane images with objects, processes and phenomena of the outside world. The rules of this logic of images were brought into correlation with the principles of Gestalt, which were formed in psychology. **Conclusions.** The content of visual messages is perceived as the correspondence of the integrity of the figurative construction of the informational structure to the essence of visually encoded images. It also shows the significance of the compositional structure as a unity capable of obtaining synergistic features and transmitting information much larger than the set of individual elements. The effectiveness of the mechanisms of “processing” a significant amount of figurative, substantive and emotional material into a set of stereotypical representations that are actively produced and consumed by mass culture is ensured by the schematization and compliance with conditions of the compositional representation of information codes, the effectiveness of which is similar to the works of fine arts. Maintaining the principles of compositional organization of the information covered in this publication ensures the unification of ideas and forms of its graphic embodiment.

Key words: compositional organization, communicative elements, advertising and graphic products.

Вступ. Графічний дизайн є діяльністю, яка зорієнтована на візуальне втілення інформації та її закріплення у широкому спектрі носіїв рекламних або соціальних звернень. Проте, постійне збільшення обсягів інформації та розвиток технологій її поширення у суспільстві потребує посилення ефективності та дієвості інформаційного впливу. Проектування візуальних

комунікацій належить до сфери графічного дизайну, вимагає швидкого та якісного кодування змісту у візуальні структури, що повинні миттєво й точно декодуватись споживачами й впливати на них, крім інформаційного, ще й емоційно-образне враження, що посилює впливовість отриманої інформації.

Однак, на практиці забезпеченню встановлених вимог суттєво перешкоджає все ще недостатньо розбудована науково-методична база, зокрема, з графічного дизайну, в якій наявні лакуни щодо, безпосередньо, способів посилення ефективності впливу інформації, яка подається, і їх залежності від композиційної організації.

Позбавлений чітко визначених орієнтирів, проектувальник опиняється в ситуації, в якій він навмання, користуючись переважно власним досвідом та інтуїцією, намагається співвіднести необхідний для відтворення зміст інформаційного повідомлення з усіма існуючими засобами образного впливу, властивостями елементів графічної мови та віднайти необхідні й найбільш вдалі умови їх композиційної організації. У цьому процесі, намагаючись забезпечити інноваційну форму представлення, проектувальники найчастіше втрачають головний вектор змістоутворення, забезпечити який мали б знання щодо впливу композиційної організації на характер сприйняття інформації.

Постановка проблеми. Для усунення визначеного дисбалансу наукових знань й практичних проблем інформаційно-графічного проектування є доцільним продовжити розвідку щодо значення композиційної організації інформації для побудови ефективної рекламно-графічної продукції. Сутність наукової проблеми складає визначення закономірностей образного й логічного трактування інформації, побудованої з абстрактних та символічних форм – елементів, що володіють значним потенціалом змістового декодування. Встановлення тих умов, за яких інформаційні повідомлення можуть набувати візуально-стилістичної єдності, точності та однозначності сприйняття. Науковий інтерес також становить питання засобів посилення впливу літерно-шрифтових повідомлень за рахунок їх композиційного поєднання з образно-кодованими елементами.

Актуальність даної публікації пов'язана зі зростаючими обсягами візуальних повідомлень, що потребують точності кодування для якісного й швидкого декодування споживачами і потребою наукового висвітлення умов та закономірностей впливу композиційної організації на візуально-інформаційні структури. Наразі нагальною потребою є співставлення принципів композиції з практикою реалізації інформаційних повідомлень, побудованих на основі знакових форм. У дослідженні вперше розглядається композиція як чинник формування візуально-стилістичної єдності носіїв фірмового стилю та як засіб утворення синергічних інформаційних структур, здатних передавати інформацію значно більшу, ніж сукупність окремо взятих елементів.

Аналіз досліджень. Допоки більшість дослідників концентрують увагу на відповідності комунікативних елементів змісту, стверджують необхідність їх мінімізації й ущільнення змісту за допомогою вилучення з зображувальних елементів надмірної реалістичної подібності та переведення їх до рівня символів або знаків. Такі твердження знаходимо в розвідках Ганоцької (2011); Михайленко та Яковлева (2004); Шевченко (2004); Bertin (1983).

Найбільш наближене до тематики даної розвідки дослідження Михайленко та Яковлева (2004), результати якого викладені в навчальному посібнику, де наголошено на геометричних засадах укладання композиції, детально розглядаються питання ролі геометрії в художньому формоутворенні, викладено принципи графічної формалізації. Значну увагу приділено використанню геометричного моделювання в дизайні сучасними засобами комп'ютерної графіки. Ґрунтовними є розділи «Геометричні передумови формотворення знаково-символьних об'єктів графічного дизайну», «Формування професійного мислення фахівців», де багато наочних прикладів геометричних засад композиції.

Однак, питання композиційної організації комунікативних елементів в творах графічного дизайну не є остаточно висвітленими й потребують окремого висвітлення.

У вищенаведених роботах науковців не акцентовано увагу на тому, що комунікативні елементи, навіть точно відповідні за змістом до сутності інформаційних повідомлень, не завжди

створюють необхідне враження на споживачів. Але в деяких випадках вони, замість запланованого позитивного, створюють відверто негативне враження, утворюють змістові контексти, здатні дезорієнтувати споживачів, або спрямувати їх увагу до асоціацій, зовсім не бажаних для проектувальників та рекламодавців, не викликають бажання запам'ятовувати або детальніше розглядати й вивчати зміст візуальних звернень. Прикметно, що в переважній більшості випадків, причини такої емоційної реакції викликані, власне композиційною організацією комунікативних елементів, тобто тією інформаційною структурою, що вибудовується або «укладається» з них. У вищенаведених працях науковців не приділяється уваги впливу принципів композиційної організації на забезпечення візуально-стилістичної єдності в носіях фірмового стилю.

Крім того в наукових працях все ще недостатньо висвітлено роль законів і принципів композиційної організації в процесах укладання інформаційних структур, побудованих з абстрактних та символічних форм. А відсутність навичок співвіднесення законів та закономірностей композиційної організації з практикою укладання рекламно-графічної продукції, в якій по-різному кодується інформація у цілісні візуальні структури. Однак, значне збільшення кількості візуальних звернень, потребує й оновлення теоретичних поглядів щодо професійних аспектів дизайн-проекування, та визначення орієнтирів для практичної композиційної побудови візуальних звернень.

Мета статті – дослідити вплив композиції на змістове наповнення й декодування візуальних звернень; розглянути композицію як найбільш сутнісний чинник художньої виразності творів графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи графічний дизайн, як вид художньо-проектної діяльності, зорієнтований на раціональне використання зображувальних засобів у створенні візуальних комунікацій, процес проектування рекламно-графічної продукції має сприйматись як оптимізація комплексного впливу образних якостей зображувальних елементів за допомогою композиції. Отримуємо нагоду стверджувати, що у графічному дизайні, композиція бере на себе функції «змістового каркасу», подібного до каркасу споруд в архітектурному проектуванні, здатного миттєво засвідчити відповідність графічних звернень змісту, а отже й функціональному призначенню.

Одразу зауважимо, що в даній публікації будемо розглядати тільки закономірності композиційної організації елементів в «двовимірному просторі», не торкаючись питання створення ілюзорно тривимірного простору. При цьому елементи, що розглядаються, будуть наближені до ступеню знакових.

Створюючи рекламно-графічну продукцію, проектувальник змушений здійснювати вибір елементів, які необхідні для точного відтворення змісту та створити з них певну цілісність – інформаційну структуру. Однак самі елементи мають бути максимально спрощені та узагальнені. Має бути відкинута все зайве та вони мають бути зведені до рівні графічної схеми. Зважимо, що така цілісність (тобто спосіб взаємодії елементів на площині), може набувати самодостатнього значення, що спостерігаємо з прикладів (рис .1.а, б, в.).

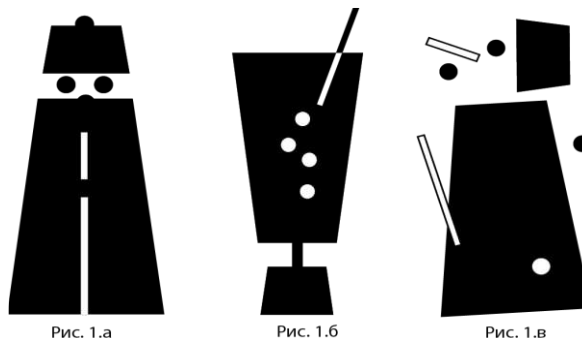


Рис. 1.а

Рис. 1.б

Рис. 1.в

Рисунок 1. Різні композиційні угруповання з подібних елементів
Figure 1. Various compositional groups of similar elements

Так, зображення на рис 1.а наша свідомість, мабуть, декодує як людину у плащі й шапці; зображення, подане на рис 1.б буде співвіднесене з наповненим фужером. А от зображення на рис. 1.в свідомість, позбавлена можливості співвіднесення з об'єктами або подіями матеріального світу, мабуть, просто проігнорує, або сприйматиме як процес руйнації.

Розглянутий приклад свідчить про здатність нашої свідомості миттєво співвідносити отриману візуальну інформацію з об'єктами та процесами навколишнього світу, виокремлюючи їх найбільш сутнісні ознаки та співвідносячи їх з отриманими візуальними структурами, навіть найбільш узагальненими. У такий спосіб унаочнюється залежність між способом композиційної організації інформації та швидкістю й точністю декодування такої інформації споживачами.

Ця залежність полягає у дієвості психологічних принципів суміжності та принципу цілісності. Згідно принципу суміжності співставлення відносно нейтральних в інформаційному плані образів може викликати чітко визначені змістові асоціації. А згідно принципу цілісності всі об'єкти матеріального світу мають тенденцію до спрощення і цілісності.

Зауважимо, що самі комунікативні елементи в розглянутому прикладі були відносно нейтральні, тобто кожний з них не мав конкретного змістового навантаження. Вони уособлювали лише геометричні архетипи, а змістовне наповнення виникало як результат їх композиційної взаємодії.

У роботі, присвяченій дослідженню композиції плакату, Шевченко (2004, с.78–79) вказує: «... в мистецтві має право на існування не тільки принцип реалістичного відображення дійсності, де форма зображення цілком відповідає змісту, а саме зображення характеризується достовірністю і документальністю. Не менш важливим є принцип асоціативного рішення теми, при якому зображення реальних чи умовних форм не має “портретної” відповідності змісту, а є лише його образним еквівалентом».

У наведеному прикладі композиційні закономірності виявились найважливішими організуючими компонентами художньої форми, а композиційне ціле створює конструктивні й смислові зв'язки. З цього приводу Михайленко та Яковлев (2004, с. 56) зауважують, що «... Елемент композиції і його ознаки є невід'ємними від фактору сприйняття. Насамперед, зв'язок між елементами означає, що навіть незначні зміни одного з них позначаються на іншому, чи навіть на кількох одночасно. Окремі зв'язки отримали назву композиційних засобів організації». У такий спосіб зміна композиційних зв'язків призводить або до дезорганізації, або до іншого контекстного змістового наповнення, що й спостерігали на наведеному вище прикладі (рис.1).

Характер впливу композиційних засобів залежить від характеристик комунікативних елементів та тієї структури, яку ці елементи утворюють. Отже, точність декодування змісту інформаційного повідомлення споживачами в наведеному прикладі напряму залежала від способу композиційної організації елементів. І зміна цього способу призводила до абсолютно відмінних змістових асоціацій. Отже, отримуємо нагоду стверджувати, що інформаційна структура – це результат впливу як безпосередньо образних властивостей самих комунікативних елементів, так і їх композиційної взаємодії, що в рекламно-графічній продукції бере на себе організуюче значення. Звідси, зміна способів композиційної взаємодії призводить до утворення іншої інформаційної структури, навіть за умови, що обидві структури вибудовані з однакових елементів.

У статті, присвяченій вивченню діалектичної єдності понять «форма» та «зміст» у графічному дизайні, Ганоцька (2011, с. 21) вказує: «...Асоціація – зв'язок, що виникає в процесі мислення, між елементами психіки, в результаті якої поява одного елемента, в певних умовах, викликає образ іншого, пов'язаного з ним; суб'єктивний образ об'єктивного зв'язку між елементами, предметами або явищами».

Доповнюючи дослідницю, маємо зазначити, що асоціації в графічному дизайні, саме і виникають у результаті об'єктивних композиційних зв'язків між елементами – різних рівнів

взаємодії графічних елементів між собою. Позбавлені чітко визначеного змістового наповнення, геометричні архетипи починають впливати на враження споживача та викликати в нього ті чи інші змістові асоціації саме внаслідок композиційної взаємодії між собою. Така взаємодія, як було зазначено вище, відіграє роль «змістового каркасу».

Спосіб кодування інформації на основі асоціативного варіювання властивостями геометричних примітивів або наближених до них форм в графічному дизайні поширений для створення знаків ідентифікації або інформації. Так, завдяки композиційній організації різноманітні за своїми семантичними характеристиками абстрактні, незображальні форми набувають чітко вираженого змісту та утворюють проектний образ. Таким чином формується логіка сприйняття знаків – образологіка, що дозволяє співвідносити схематизовані площинні зображення з об'єктами, процесами та явищами навколишнього світу.

Утворення знаків та варіювання потенціалом знакових форм у графічному дизайні обумовлене потребою в ефекті системності візуально-інформаційних структур, що найбільш активно виявляється у так званому фірмовому стилі. Сам принцип виникнення та утримання стилю базується на постійному збереженні потенціалу композиційного угруповання знакових форм. У цьому процесі навіть найменші відхилення від чітко визначених композиційних зв'язків між елементами призводять до утворення полістилістичних характеристик і варіювання асоціативними враженнями, які отримує споживач від їх споглядання. Надмірне захоплення спробами урізноманітнення таких візуальних структур найчастіше призводить до ефекту руйнування стильових характеристик. Такі інформаційні структури вже не володіють ознаками стильової єдності та не можуть претендувати на сприйняття змістової цілісності. Приклад руйнування візуально-стилістичних зв'язків на основі різних композиційних способів поєднання знаково-комунікативних елементів отримуємо з (рис. 2).



Рисунок 2. Руйнування стильової єдності внаслідок різного композиційного поєднання комунікативних елементів

Figure 2. Destruction of stylistic unity as a result of a different compositional combination of communicative elements

Наведені вище композиційні угруповання не дозволяють ідентифікувати носії як складові єдиного стилю. І це, незважаючи на те, що кожний з носіїв містить подібні конструктивні мікроелементи. Але різниця у способах композиційної взаємодії таких елементів саме і призводить до відчуття полістилізму та втрати цілісності. Сприйняттю наведених носіїв як складових єдиного стилю мало б сприяти утримання композиційних принципів близькості та схожості. Згідно принципу близькості стимули розташовані поруч, мають тенденцію сприйматися разом; згідно принципу схожості стимули, які схожі за розміром, контурами, кольором або формою, мають тенденцію сприйматися разом. Але різне просторове орієнтування знаково-комунікативних елементів на площині, вибіркоче доповнення лекальними плямами вкупі з різними домінантними елементами призводять до руйнації означених принципів та, як результат, до полістилізму.

Але, утворення знаків передбачає й інші варіанти композиційних зв'язків, здатних ущільнювати інформацію та надавати її в концентрованому вигляді. У даному випадку

маємо нагоду звернутись до літерно-алфавітних знаків та простежити способи посилення уваги до шрифтових повідомлень за рахунок їх поєднання зі знаковими формами. До таких способів композиційної організації належать так звані ефекти поєднання форми та контрформи, які подані на (рис. 3).



Рисунок 3. Композиційне поєднання форми та контрформи
Figure 3. Compositional combination of form and counter-form

Але в наведеному останньому прикладі вже немає можливості сверджувати, що проектувальник оперував виключно абстрактними, не зображувальними формами. Тут маємо справу з поєднанням форм літер шрифтів з формами об'єктів, котрі, хоча й були узагальненими та зведеними до схеми, однак мали чітко визначений зміст. Проте відмінною рисою наведеного композиційного угруповання є здатність до раціонального поєднання форм й підкреслення, в такий спосіб, змістового навантаження інформаційного повідомлення. Раціональне використання форм зображувального елемента та їх поєднання з формами літер, в даному випадку, сприяє забезпеченню композиційно-структурної єдності в організації інформаційного повідомлення.

Тут має місце композиційний принцип замкнутості, що відображує тенденцію вирішувати фігуру так, що вона набуває форми завершеного геометричного архетипу (в наведених прикладах таким архетипом є форма літери «О»).

З наведених прикладів постає значущість композиційної структури, як цілісності, здатної набувати синергічних ознак й передавати інформацію значно більшу, ніж сукупність окремо взятих елементів. Тут знову бачимо прояви образології, що виявляється в посиленні дієвості впливу інформаційно-комунікативних елементів та їх піднесення до ступеня знакових форм.

Звернімось до висловлювання Ганноцької щодо співвідношення об'єктивного й суб'єктивного в художньому образі, що має витоки зі змістовності його форми: «Об'єктивне – це уявлення абстрактного у своїй основі, що не залежить не від задуму автора, не від сприйняття глядачів. Суб'єктивність виражається в образі, який закладений автором у творі, і в образі, який отримує глядач. Разом з тим у дизайнерському творі водночас присутні об'єктивне як мета та суб'єктивне як результат» (Ганноцька 2011, с. 21). У такий спосіб об'єктивні властивості комунікативних елементів, що володіють значним потенціалом змістового декодування можуть набувати точності та однозначності сприйняття лише в разі утримання при їх побудові композиційних принципів та утворення, в такий спосіб на їх основі інформаційної структури, що володіє потенціалом для суб'єктивного сприйняття.

Розглянувши приклади, можемо зазначити, що закономірності поєднання образно-логічного сприйняття значною мірою залежать від принципів гештальту, викладених Тафті та подібних до принципів композиційної організації комунікативних елементів:

- принципу близькості (стимули, розташовані поруч, мають тенденцію сприйматися разом);

- принципу схожість (стимули, схожі за розміром, контурами, кольором або формою, мають тенденцію сприйматися разом);
- принципу цілісності (об'єкти сприйняття мають тенденцію до спрощення й цілісності);
- принципу замкнутості (відображує тенденцію завершувати фігуру так, що вона набуває повної форми);
- принципу суміжності (близькість стимулів у часі і просторі. Суміжність може зумовлювати сприйняття, коли співставлення відносно нейтральних в інформаційному плані образів викликає певні асоціації);
- принципу загальної зони (наше повсякденне сприйняття формується нарівні з навчанням і минулим досвідом, що зумовлюють думки і очікування, а також активно керують нашою інтерпретацією відчуттів).

У такий спосіб отримуємо підстави стверджувати, що в дизайнерській творчості саме варіювання закономірностями композиційної організації значної кількості абстрактних та символічних форм сприяють формуванню логічності та візуально-стилістичній єдності сприйняття образної інформації. Завдяки такій логічності формуються образні еквіваленти об'єктів, подій та явищ навколишнього світу, що активно споживаються сучасною масовою культурою та слугують альтернативою складним ілюзорно-реалістичним зображенням. Такі композиційні угруповання відкладаються і зберігаються в свідомості у вигляді образних одиниць інформації – іконів. Вплив цих образних еквівалентів є подібним до впливу творів мистецтва.

Наукова новизна полягає у виявленні залежності змістового декодування відносно нейтральних комунікативних елементів від способів їх композиційної організації та у виявленні ролі композиції в формуванні візуально-стилістичної єдності носіїв фірмового стилю. Встановлено, що спосіб кодування інформації на основі асоціативного варіювання властивостями геометричних примітивів, або наближених до них форм призводить до формування логіки сприйняття знаків – образологіки, що дозволяє співвідносити схематизовані площинні зображення з об'єктами, процесами та явищами навколишнього світу. Закономірності такої образологіки співвіднесено з принципами гештальду, сформованими в психологічній галузі.

Висновок. Зміст візуальних повідомлень на основі знакових форм сприймається як відповідність цілісності образної побудови інформаційної структури до сутності візуально кодovаних зображень. Дієвість механізмів «переробки» значної кількості образного, змістового та емоційного матеріалу в набір стереотипних уявлень, що активно продукуються і споживаються масовою культурою, забезпечується завдяки схематизації комунікативних елементів і дотримання умов композиційного представлення інформаційних кодів, дієвість впливу яких є подібною до творів образотворчого мистецтва. Додержання принципів композиційної організації інформації, висвітлене у даній публікації, забезпечує єднання ідеї та форм її графічного втілення.

Список використаних джерел

1. Ганоцька О. В. Діалектична єдність понять «форма» та «зміст» у графічному дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків: ХДАДМ, 2011. №6. С. 19–22.
2. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. *Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення)*. Київ: Каравела, 2004. 304 с.
3. Тафти Э. Представление информации. *Ридли* [сайт]. URL: <http://readli.net/predstavlenie-informatsii/>. (дата звернення: 15. 02. 2018)
4. Шевченко В. Я. *Композиція плаката*. Харків: Колорит, 2004. 123 с. : іл.
5. Bertin J. *Semiology of graphics*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1983. 94 p.

References

1. Bertin, J. (1983). *Semiology of graphics*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
2. Hanotska, O. (2011). Dialektychna yednist poniat «forma» ta «zmist» u hrafichnomu dyzaini [The dialectical unity of the concepts of “form” and “content” in graphic design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, no.6, pp. 19–22.
3. Mykhailenko, V., Yakovliev, M. (2004). *Osnovy kompozytsii (heometrychni aspekty khudozhnioho formotvorennia)* [Fundamentals of composition (geometric aspects of artistic shaping)]. Kyiv: Karavela.
4. Tafty, E. ‘Presentation of information’. *Ridli*, [online] Available at: <<http://readli.net/predstavlenie-informatsii/>> [Accessed 15 February 2018].
5. Shevchenko, V. (2004). *Kompozitsiia plakata* [Poster composition]. Kharkiv: Koloryt.

© Божко Т. О., 2018

Стаття надійшла до редакції: 31.08.2018

УДК 7.02:027.2

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153688>

Вергунова Наталія Сергіївна

кандидат мистецтвознавства,
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>
n.vergunova@gmail.com

Вергунов Сергій Віталійович

кандидат мистецтвознавства,
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, м. Харків, Україна, 61002
<https://orcid.org/0000-0003-2603-9782>
s.vergunov@gmail.com

СКУЛЬПТУРА ЯК ПРОДУКТ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ. ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ В ПРОЕКТНІЙ ПРАКТИЦІ

Мета дослідження полягає у виявленні та розгляді терміну «промислова скульптура» в діяльності промислового дизайнера. **Методи дослідження** полягають у застосуванні комплексу загальнонаукових методів (хронологічний та історико-порівняльний, метод термінологічного аналізу), що сприяв виявленню і розгляду об'єктів промислової скульптури в проектній дизайнерській практиці. **Наукова новизна** роботи полягає у позначенні певного відокремлення об'єктів промислової скульптури і їх розгляд у вигляді окремого сегмента в сучасній предметній культурі. **Висновки.** Положення, викладені в статті, свідчать про те, що скульптурні композиції, виконані в жанрі монументально-декоративної пластики можуть бути розглянуті як об'єкти промислового дизайну. Абстрагування від основного об'єкта скульптури – людини (результату), і зосередження на роботі скульптора (процесі) дозволяє виявити певну тотожність з процесом роботи промислового дизайнера, якого можна вважати скульптором промислової форми.

Об'ємна дизайнерська форма також будується згідно законів композиції, в тому ж реальному просторі і з урахуванням антропометричних особливостей споживачів, тому створювані дизайнером декоративні композиції формально-абстрактного характеру для

внутрішнього архітектурного і зовнішнього урбаністичного середовища можна назвати терміном *промислова скульптура*. Ілюстративний матеріал об'єктів промислової скульптури представлений проектною діяльністю авторів статті.

Крім того, встановлено, що застосування 3D-моделювання позитивно впливає на проект до самого останнього моменту роботи над ним, має більш високу якість об'єкта і сприяє інтеграції дизайнерського проекту в виробничий процес. Такий спосіб дозволяє проводити глобальні модифікації виробу як у процесі дизайн-проектуювання, так і в процесі виробництва нових об'єктів, і їх майбутніх модифікацій. На основі розглянутих авторських та студентських проектних розробок промислових скульптур можна зазначити, що сприйняття цих об'єктів базується не на понятті масштабності, а на понятті масштабу в контексті пропорційних відносин. Таким чином, головним моментом виступає незмінне співвідношення зорових мас об'єкта, незалежно від його лінійних розмірів.

Ключові слова: промислова скульптура; промисловий дизайн; проектна практика.

Вергунова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова, г. Харьков, Украина

Вергунов Сергей Витальевич, кандидат искусствоведения, Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова, г. Харьков, Украина

Скульптура как продукт промышленного дизайна. Опыт применения в проектной практике

Цель исследования заключается в выявлении и рассмотрении термина «промышленная скульптура» в деятельности промышленного дизайнера. **Методы исследования** состоят в применении комплекса общенаучных методов (хронологический и историко-сравнительный, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению и рассмотрению объектов промышленной скульптуры в проектной дизайнерской практике. **Научная новизна** работы заключается в обозначении определенного отделения объектов промышленной скульптуры и их рассмотрения в качестве обособленного сегмента в современной предметной культуре. **Выводы.** Положения, изложенные в статье, свидетельствуют о том, что скульптурные композиции, выполненные в жанре монументально-декоративной пластики, могут быть рассмотрены как объекты промышленного дизайна. Абстрагирование от основного объекта скульптуры – человека (результата), и сосредоточение на работе скульптора (процессе) позволяет выявить определенную тождественность с процессом работы промышленного дизайнера, которого можно считать скульптором промышленной формы.

Объемная дизайнерская форма также строится согласно законам композиции, в том же реальном пространстве и с учетом антропометрических особенностей потребителей, поэтому создаваемые дизайнером декоративные композиции формально-абстрактного характера для внутренней архитектурной и наружной урбаністической среды, могут быть обозначены термином *промышленная скульптура*. Иллюстративный материал объектов промышленной скульптуры представлен проектной деятельностью авторов статьи.

Кроме того, установлено, что применение 3D-моделирования дает возможность внесения улучшений в проект до самого последнего момента работы над ним, потенциально несет в себе более высокое качество объекта и способствует интеграции дизайнерского проекта в производственный процесс. Такой способ позволяет проводить глобальные модификации изделия, как в ходе дизайн-проектирования, так и в процессе производства новых объектов, и их будущих модификаций. На основе рассмотренных авторских и студенческих проектных разработок промышленных скульптур можно отметить, что восприятие этих объектов базируется не на понятии масштабности, а на понятии масштаба в контексте пропорциональных отношений. Таким образом, главным моментом выступает неизменное соотношение зрительных масс объекта, независимо от его линейных размеров.

Ключевые слова: промышленная скульптура; промышленный дизайн; проектная практика.

Verhunova Nataliia, PhD in Art Criticism, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv; 17, Marshal Bazhanov St, Kharkiv, Ukraine

Verhunov Serhii, PhD in Art Criticism, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv; 17, Marshal Bazhanov St, Kharkiv, Ukraine

Sculpture as an industrial design product. Application in design practice

The purpose of the article is to reveal and consider the term «industrial sculpture» in the context of the activity of an industrial designer. **The research methodology** consisted in applying a set of general scientific methods (chronological and historical-comparative, the method of terminological analysis), which helped to identify and examine examples of industrial sculpture in design practice. **The scientific novelty of the work** lies in categorizing the objects of industrial sculpture and their consideration as a separate segment in modern material culture. **Conclusions.** The article reveals that sculptural compositions made in the genre of monumental and decorative plastics can be considered as objects of industrial design. At the same time, abstracting from the main object of sculpture – the person (result) – and focusing on the sculptor’s work (process) allows for revealing a certain identity with the work process carried out by the industrial designer, who can be considered a sculptor of the industrial form.

The volumetric design form is also built according to the laws of composition, in the same real space and in compliance with the anthropometric features of consumers; therefore, decorative formal-abstract designs created by the designer for the interior architectural and the exterior urban environment can be designated by the term «industrial sculpture». Illustrative material to the objects of industrial sculpture is represented by the design activity of the authors of this article.

It was also revealed that the use of 3D-modeling affords an opportunity to improve the project until the very last moment of working on it, makes a better quality product and facilitates integration of the design project into the production process. This method allows for carrying out global modifications of the product both in the course of design and in the process of producing new objects and their future modifications. As a result of the study of author and student designs of industrial sculptures, it can be stated that the perception of these objects is not so much based on the concept of immensity as on the concept of scale in the context of proportional relations. Thus, the main point is the constant ratio of visual masses of the object, regardless of its linear dimensions.

Key words: industrial sculpture; industrial design; design practice.

Вступ. Якщо абстрагуватися від основного об’єкта скульптури – людини (результату) і зосередитися на роботі скульптора (процесі), то можна виявити дивовижну схожість з процесом роботи промислового дизайнера. Об’ємна скульптурна форма будується в реальному просторі за законами гармонії, ритму, рівноваги, взаємодії з навколишнім архітектурним або природним середовищем і на основі спостережуваних в натурі анатомічних особливостей тієї чи іншої моделі (Балицкая ред., 2007, с. 457). Об’ємна дизайнерська форма будується в тому ж реальному просторі, згідно тих же законів композиції, на основі антропометричних особливостей того чи іншого споживача. Єдиною важливою помітною особливістю цих процесів є облік конструкторського і технологічного факторів у дизайнерській праці та їх відсутність у роботі скульптора. Таким чином, можна впевнено стверджувати, що робочий процес цих фахівців тотожний.

Останнім часом такі «скульптурні» об’єкти, виконані промисловим дизайнером, активно використовуються у міському середовищі для гармонійної організації суспільного простору. При цьому чітко визначеної дефініції «промислова скульптура» не має – вона не описана та не сформульована, а коло об’єктів, які теоретично можуть належати до цього поняття, не систематизовано та не структуровано. Також частиною цієї наукової проблеми є відсутність аналізу таких об’єктів з точки зору формоутворення та, як слідство, не описані характерні особливості їх художньо-пластичних рішень. Окреслена наукова проблема є широкою за своїм значенням та охоплює цілу низку питань з різних напрямків дизайну, тому в даній статі доцільно зосередитися на термінологічному аспекті, проілюстрував ці теоретичні викладки практичною діяльністю та реалізованими продуктами «промислової

скульптури». У загальнотеоретичному осмисленні обраної тематики використані роботи В. Папанека (2004), С. Валеріус (1973), К. Ульріха, С. Еппінгера (2007). Варто зазначити, що досліджень, які займаються подібною тематикою в контексті промислового дизайну не виявлено.

Мета дослідження полягає у виявленні та розгляді терміну «промислова скульптура» в діяльності промислового дизайнера. **Методи дослідження** базуються на застосуванні комплексу загальнонаукових методів (хронологічний та історико-порівняльний, метод термінологічного аналізу), що сприяв виявленню і розгляду об'єктів промислової скульптури в проектній дизайнерській практиці. **Наукова новизна** роботи полягає у позначенні певного відокремлення об'єктів промислової скульптури та її розгляд у вигляді окремого сегмента в сучасній предметній культурі.

Виклад основного матеріалу. На початковому етапі проектування дизайнер може оперувати «формотворною масою» в процесі створення «ручних» ескізів майбутнього проекту в плоскій графіці при імітації об'ємної форми або, в результаті комп'ютерних побудов, може використовувати твердотільне моделювання. Це дозволяє «відсікати або прирощувати» різноманітні обсяги і елементи до майбутнього виробу, фактично «ліпити його тіло».

Особливо ці алгоритми помітні в процесі 3D-моделювання в САD-програмах. Тільки потім, коли тіло в цілому сформовано, коли знайдені його пропорції та визначені співвідношення зорових мас його елементів, «підключаються» інші проектні чинники: конструкція, технологія та інші. Іноді ці фактори можуть кардинально змінити форму об'єкта, що проектується, але це інший аспект розглядуваної проблеми. Тому на початковому етапі ескізування, в частині *процесу проектування*, термінологія скульптури і промислового дизайну має однакові коріння.

Одним з активно трансформованих жанрів скульптури, особливо на території країн СНД, став жанр монументально-декоративної пластики, представлений декоративними композиціями формально-абстрактного характеру, що встановлюються в умовах міського середовища. Вони не мають виразно-сміслового значення і характерні більш художньо-пластичною складовою. Певною мірою ці композиції співзвучні вправам відомого курсу пропедевтичної підготовки дизайнерів в *Bauhaus*. Таким чином, об'єкти цього жанру скульптури добре знайомі й зрозумілі промисловим дизайнерам, які пройшли професійну підготовку.

Ще одним важливим аспектом цієї проблеми є елементна база і технології виробництва створюваних предметів. Під елементної базою, в даному випадку, потрібно розуміти різноманітний сортамент металопрокату, як найбільш довговічного і практичного матеріалу для подібних виробів. Використовуючи цей сортамент (труби: сталеві водогазопровідні, тонкостінні електрозварні, квадратні, прямокутні; сортовий і листовий металопрокат: куточок, квадрат, смуга, швелер, балка таврова і двотаврова, шестигранник, круг (пруток) та ін.) і промислові технології (зварювання, пайка, клепка, фрезерування, токарна обробка, свердління та ін.), дизайнер може створювати декоративні композиції формально-абстрактного характеру для внутрішнього архітектурного і зовнішнього урбаністичного середовища, які можна назвати терміном *промислова скульптура*. Як і будь-який об'єкт індустріального дизайну, промислова скульптура побудована на однакових композиційних законах і підкоряється всім формотворчим принципам, якими користується при проектуванні дизайнер. Однак існують характерні особливості й відмінності в об'єктах промислової скульптури, на які потрібно звернути увагу. Головна характерна особливість об'єктів промислової скульптури – це відсутність масштабності, однієї з принципово важливих характеристик, що використовуються при проектуванні в промисловому дизайні (рис.1).



Рисунок 1. Вергунов С. В., Вергунова Н. С. Промислова скульптура
Figure 1. Vergunov S.V, Vergunova N. S. Industrial sculpture

Масштаб (нім. Maßstab, букв. «Мірна палиця»: Maß «міра», Stab «палиця») – в загальному випадку відношення двох лінійних розмірів. У багатьох сферах практичного застосування масштабом називають відношення розміру зображення до розміру зображуваного об'єкта (Ушаков, 2014, с. 289). У дизайні, як і в інших видах образотворчих мистецтв, термін «масштаб» трансформувався в поняття масштабність – відношення величини об'єкта до зросту людини.

Величина архітектурної споруди, розмір картини або скульптури – поняття відносні. Дійсні фізичні вимірювання в образотворчому мистецтві не відіграють великої ролі. Важливі відносини. Зорова величина залежить від масштабності. Наприклад, в Єгипетській піраміді відсутні звичні деталі, співвідносні з ростом людини, такі як вікно, дверний отвір. Тому зору важко орієнтуватися в розмірах споруди, і піраміда, особливо здалеку, не здається такою величезною, якою вона є насправді (Ожегов та Шведова, 2006, с. 345).

У промисловому дизайні масштабність має важливе значення: всі, без винятку об'єкти промислового дизайну проектуються для людини і безпосередньо пов'язані з ним. У цьому випадку масштабність може розглядатися як окремий випадок антропоморфізму в дизайні і в методиці антропометрії. У формоутворенні цих об'єктів завжди присутні функціональні елементи, співмірні з частинами людського тіла, тому увага до них, вже як до елементів композиції, відбувається через поняття масштабності. Надмірне збільшення цих елементів призводить до того, що зір людини оцінює їх за звичними мірками, і вся композиція в цьому випадку здається менше. Інша особливість масштабності полягає в тому, що форми, які асоціюються зі знайомими елементами невеликого лінійного розміру – кнопка, рукоятка, індикатор, – розміщені в об'ємно-просторову структуру великого об'єкта, підкреслюють його правильну тектоніку (верстат, меблі).

Схожа ситуація існує і в художній творчості, живопису, наприклад. Картина є «віртуальним предметом» і справжні розміри зображених на ній об'єктів неважливі. Зображуваний простір у картинній площині створюється тільки відчуттям масштабності – для чого в цей простір вводяться мірні елементи: фігури людей, будівлі або добре знайомі предмети. За рахунок перспективних скорочень, відносин величин (контрастів і нюансів), перекривання планів та інших прийомів художник зображує на площині глибину, і глядач подумки «входить» в картину, рухається за маршрутом художника уздовж заданих орієнтирів. Так масштабність народжує спрямованість форми. Маленька за розміром картина може викликати враження величезного простору, і навпаки, велика картина, що досить часто

трапляється в академічного живопису, сприймається штучно збільшеною мініатюрою (Ожегов та Шведова, 2006, с. 345).

Щодо об'єктів промислової скульптури, то поняття масштабності повністю нівелюється. Більшість таких об'єктів, побудованих у реальному просторі за законами гармонії, ритму, зорової рівноваги та інших категорій композиції, не мають ніякого виразно-смыслового значення і характерні тільки художньо-пластичній складовій. Цей фактор і є визначальним в іншому сприйнятті терміну масштабності під час проектування об'єктів промислової скульптури.



Рисунок 2. Вергунов С. В., Вергунова Н. С. Промислова скульптура «COITUS»
Figure 2. Vergunov S.V, Vergunova N. S. Industrial sculpture «COITUS»

Розглянемо конкретний приклад. У 2011 р. для оформлення інтер'єрів приватних бізнес-апартаментів було спроектовано кілька декоративних об'єктів – промислових скульптур. Усі вони були виконані в металі й розташовані в інтер'єрах офісу. Частина з них була встановлена на прилеглий до офісу території. Одна з композицій, яка називається «COITUS» і заввишки 1700 мм, позиціонується як для підлоги і за задумом автора повинна використовуватися в інтер'єрі (рис.2). Така орієнтація передбачає певну систему сприйняття цього об'єкта – він співмірний до росту людини і глядач сприймає цей об'єкт відносно своїх антропометричних даних. Це є перше сприйняття. Тепер уявімо, що ми, без зміни пропорцій, збільшуємо цей об'єкт у десять разів – він має висоту 17000 мм, тобто 17 метрів. У цьому випадку він може бути встановлений тільки в міському середовищі, і може відігравати роль декоративної прикраси навколишнього простору. Глядачі будуть сприймати його як щось велике і монументальне, хоча інтуїтивно, порівняння зі своєю антропометрією триватиме. Це друге сприйняття. А тепер уявімо, що цей об'єкт має висоту 170 мм. Його можна поставити на стіл і використовувати, наприклад, як пап'є-маше. Це третій випадок сприйняття. Якщо їх узагальнити, то виявиться, що і в першому, і в другому, і в третьому випадках – масштабність об'єкта не має ніякого значення – в кожному з них споживач більше співвідносить об'єкт, який сприймається з навколишнім середовищем, з можливою функціональною складовою, ніж з власними антропометричними даними.

Дійсно, сприйняття цих об'єктів базується не на понятті масштабності, а на понятті масштабу в контексті пропорційних відносин. У цьому випадку головним моментом виступає незмінне співвідношення зорових мас об'єкта, незалежно від його лінійних розмірів. Інакше кажучи, вносячи відповідні зміни – *mutatis mutandis* – в лінійні розміри промислової скульптури, її пропорційні відносини повинні зберегтися в стані зародження, в момент утворення – *in statu nascendi*.

Для майбутнього вивчення цієї проблеми і виявлення ширших практичних результатів, виконаних різними авторами, і відповідно отримання нових теоретичних

висновків, в рамках випускного бакалаврського проекту 2012 р., під керівництвом Вергунова С. В, восьми студентами 4 курсу спеціальності 6.0202.07 «Дизайн» спеціалізації «Промисловий дизайн» Харківської державної академії дизайну і мистецтва було виконано завдання «Комплект промислових скульптур». Кожен із студентів займався розробкою трьох виробів: об'єкт для міського середовища, ландшафтний об'єкт та виріб, що може бути розміщений в інтер'єрі з додатковою функцією.

Так студент Буценко О. в ролі першого об'єкту розробив композицію для міського середовища Харкова, для якого характерна велика кількість пам'яток у стилі конструктивізму. Композиція промислової скульптури представлена розділеним кубом із кольоровими та пластичними акцентами, яка спирається на металеві стрижні. При цьому порядок розташування стрижнів не є геометрично обґрунтованим, що створює контраст у композиції, між правильною геометрією кубів і грою легких форм стрижнів, які в той же час є несучими для даної конструкції (рис. 3).



Рисунок 3. Буценко О. Промислова скульптура для міського середовища Харкова. Керівник С. В. Вергунов
Figure 3. Butsenko O. Industrial sculpture for the urban environment of Kharkiv. Head S.V. Vergunov



Рисунок 4. Буценко О. Настільний світильник. Кер. Вергунов С. В.
Figure 4. Butsenko O. Table lamp. Head Vergunov S. V.

Під час розробки другого об'єкту для художнього оформлення садово-паркових зон міста студент Буценко О. використовував стандартний металевий сортамент у якості елементів: частини труб, зварені між собою та їх перехідники. Цей підхід забезпечує комбінаторність композиції і різноманіття виконання різних варіантів форми. Для кольорово-фактурного рішення можливе використання металу з певним ступенем фактурності, але оптимальним варіантом є полірований метал, що найбільш виразно підкреслює формоутворення об'єкту. Плавні лінії об'єкта можуть відмінно поєднуватися з ландшафтом, повторюючи природні форми.

Виріб для розміщення в інтер'єрі, розроблений студентом Буценко О., є настільним світильником із металевої труби.

Художньо-образна складова об'єкту заснована на естетиці лаконічних та технологічних форм з відповідним стриманим кольорово-фактурним рішенням. Як джерело світла використовується куляста люмінесцентна лампа, що дає хороше рівне світло з потужністю 60 Вт, що цілком достатньо для

додаткового освітлення робочого місця. Таким чином, цей функціональний об'єкт був виконаний на основі форми промислової скульптури (рис.4).

Ще раз зауважимо, що предметна і гносеологічна сторони будь-якої проблеми тісно взаємопов'язані. І в нашому випадку – це недостатня поінформованість про реальну проектну ситуацію, а точніше про її результати в якості затребуваності дизайнерського продукту в сучасному суспільстві і модних напрямках у сучасному промисловому дизайні, внаслідок чого неможливо використовувати вже наявне знання для з'ясування і можливого врегулювання, на перший погляд, абсолютно різних процесів. І розглядається тут про відповідність об'єкта проектування паспорту спеціальності бакалавра дизайну, а про відповідність паспорту спеціальності сьогоdnішнім реаліям.

Ця проектна проблема в цілому, поки не усвідомлюється як нагальна потреба, бо умови, що її провокують, не зрозумілі більшості проектантів. Нарешті, будучи усвідомленою, вона не обов'язково стає предметом аналізу і цілеспрямованих дій, так як для цього потрібна активна зацікавленість (а у кожного дизайнера є коло своїх інтересів, і промислова скульптура може туди не входити) і готовність до практичних перетворень на всіх рівнях (викладацьких, кафедральних, академічних) дизайнерських сил. Саме така готовність (що межує з самовідданістю) до змін і зацікавленість у появі нових форм навчального процесу, утворюють основу «соціального запиту» в дослідженні нових об'єктів і тем для навчання студентів. Це абсолютно необхідно в сучасних реаліях набору абітурієнтів. В іншому випадку дизайнерська школа поступово, але впевнено буде втрачати свої позиції на ринку надання навчальних послуг спеціалізації «Промисловий дизайн».

Висновки. Положення, викладені в статті, свідчать про те, що скульптурні композиції, виконані в жанрі монументально-декоративної пластики можуть бути розглянуті як об'єкти промислового дизайну. Абстрагування від основного об'єкта скульптури – людини (результату), і зосередження на роботі скульптора (процесі) дозволяє виявити певну тотожність з процесом роботи промислового дизайнера, якого можна вважати скульптором промислової форми.

Об'ємна дизайнерська форма також будується згідно законів композиції, в тому ж реальному просторі й з урахуванням антропометричних особливостей споживачів, тому створювані дизайнером декоративні композиції формально-абстрактного характеру для внутрішнього архітектурного і зовнішнього урбаністичного середовища можна назвати терміном *промислова скульптура*. Ілюстративний матеріал об'єктів промислової скульптури представлений проектною діяльністю авторів статті.

Крім того, встановлено, що застосування 3D-моделювання позитивно впливає на проект до самого останнього моменту роботи над ним, потенційно має більш високу якість об'єкта і сприяє інтеграції дизайнерського проекту в виробничий процес. Такий спосіб дозволяє проводити глобальні модифікації виробу як в процесі дизайн-проекування, так і в процесі виробництва нових об'єктів, і їх майбутніх модифікацій. На основі розглянутих авторських та студентських проектних розробок промислових скульптур можна відмітити, що сприйняття цих об'єктів базується не на понятті масштабності, а на понятті масштабу в контексті пропорційних відносин. Таким чином, головним моментом виступає незмінне співвідношення зорових мас об'єкта, незалежно від його лінійних розмірів.

Майбутнє дослідження буде скероване на виявлення характерних особливостей об'єктів промислової скульптури, вивчення проблем 3D-моделювання в проектному процесі, в контексті дизайнерського поля України.

Список використаних джерел

1. Валериус С. С. *Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции*. Москва : Изобразительное искусство, 1973. 419 с.

2. *Интерьеры частного офиса в г. Харькове*. URL: <http://gira.com.ua/konkurs2010.php?view=144> (дата звернення: 24.10.2018 г.)

3. *Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия* / под ред. Т. В. Балицкой. Москва : Росмэн-Пресс, 2007. 608 с
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*. Москва : ООО «А ТЕМП», 2006. 944 с.
5. Папанек В. *Дизайн для реального мира*. Москва : Аронов, 2004. 416 с.
6. Ульрих К., Эппингер С. *Промышленный дизайн : создание и производство продукта* / пер. с англ. М. Лебедева, под общ. ред. А. Матвеева. Москва : Вершина, 2007. 448 с.
7. Ушаков Д. Н. *Толковый словарь современного русского языка*. Москва : Аделант, 2014. 800 с.

References

1. Balitska, T. ed. (2007). *Iskusstvo. Sovremennaya illyustrirovannaya entsiklopediya* [Art. Modern illustrated encyclopedia]. Moscow: Rosmen-Press.
2. Valerius, S. (1973). *Progressivnaya skul'ptura XX veka. Problemy i tendentsii* [Progressive sculpture of the 20th century. Problems and Trends]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
3. *Inter'ery chastnogo ofisa v g. Khar'kove* [Interiors of a private office in Kharkiv], [online] Available at: <<http://gira.com.ua/konkurs2010.php?view=144>> [Accessed 24 October 2018].
4. Ozhegov, S., Shvedova, N. (2006). *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow: A TEMP.
5. Papanek, V. (2004). *Dizain dlya real'nogo mira* [Design for the real world]. Moscow: Aronov.
6. Ulrich, K., Eppinger S. (2007). *Promyshlennyy dizain : sozdanie i proizvodstvo produkta*. [Product design and development]. Moscow: Vershina.
7. Ushakov, D. (2014). *Tolkovyi slovar' sovremennogo russkogo yazika* [Explanatory Dictionary of the Modern Russian Language]. Moscow: Adellant.

© Вергунова Н. С., 2018

© Вергунов С. В. 2018

Стаття надійшла до редакції 29.10.2018

УДК 7.072(477)(091)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153690>

Удріс Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
Криворізький державний педагогічний університет,
пр. Гагаріна, 54, Кривий Ріг, Україна, 50086,
<https://orcid.org/0000-0002-7205-1566>
sudris@ukr.net

Удріс-Бородавко Наталія Сергіївна,
кандидат соціологічних наук
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>
udris.nata@ukr.net

УКРАЇНЬСЬКА ГРАФІКА БАРОКОВОЇ ДОБИ ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ В ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження. Стаття присвячена вивченню процесу формування концепції національної своєрідності української графіки барокової доби в працях вітчизняних вчених київської школи першої чверті ХХ ст. Розглядаються наукові позиції відомих фахівців – Є. Кузьміна, М. Істоміна, К. Широцького, О. Новицького, Ф. Ернста, М. Макаренка та інших авторів стосовно відмінних рис українського графічного мистецтва в контексті загальноєвропейських орієнтирів розвитку галузі та його провідної ролі в розбудові системи національної образотворчості козацької доби (XVI–XVIII ст.). Простежується внесок учених часів становлення науки про мистецтво в дослідження еволюції художнього оздоблення вітчизняних стародруків, тез та інших графічних творів у контексті стильових тенденцій тієї епохи. **Методи дослідження** полягають у комплексному історико-культурному підході, системному методі, синхроністичному аналізі публікацій одного часового проміжку, структурному аналізі. **Наукова новизна.** На основі аналізу наукових досліджень у цій статті систематизовано фрагменти досліджень українських мистецтвознавців першої чверті ХХ ст. щодо особливостей графіки «козацької» доби. Доведено, що у козацькі часи сформувалась самостійна національна мистецька школа, а майстри прагнули відтворити місцеву візуальну систему – типажі людей, одяг, побут, природне довкілля тощо. У графічних композиціях застосовувалась численна символіка саме місцевого характеру. Для вивчення особливостей графіки та перенесення її в сучасний графічний дизайн необхідно аналізувати стародруки, які зберігаються в бібліотеках та музеях України, робити копії та розробляти варіанти імплікацій. Виявлено, що серед вагомих композиційних особливостей як вияву самостійності українських графіків є застосування аркової схеми – орнаментовані пишними рослинними елементами та рамки з текстом або основним сюжетом у центрі. **Висновки.** Розглянутий матеріал засвідчує беззаперечну значимість й національну неповторність української графіки означеного періоду; зорієнтовує сучасних графічних дизайнерів на пошуки прийомів національної ідентичності дизайн-проектів та надає для цього підґрунтя.

Ключові слова: українська графіка; національні форми; мистецтвознавство; українське барокко; гравюра.

Удріс Ірина Николаевна, кандидат искусствоведения, Криворожский государственный педагогический университет, пр. Гагарина, 54, Кривой Рог, Украина

Удріс-Бородавко Наталья Сергеевна, кандидат социологических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Украинская графика барочной эпохи как предмет изучения в трудах отечественных искусствоведов первой четверти ХХ века

Цель исследования. Статья посвящена изучению процесса формирования концепции национального своеобразия украинской графики барочной эпохи в трудах отечественных ученых киевской школы первой четверти XX в. Рассматриваются научные позиции известных специалистов – Е. Кузьмина, М. Истомина, К. Широцкого, О. Новицкого, Ф. Эрнста, М. Макаренко и других авторов об отличительных особенностях украинского графического искусства в контексте общеевропейских ориентиров развития отрасли и его ведущей роли в развитии системы национального изобразительного искусства казачества (XVI–XVIII вв.). Прослеживается вклад ученых времен становления науки об искусстве в исследование эволюции художественного оформления отечественных старопечатных книг, тезисов и других графических произведений в контексте стилевых тенденций той эпохи. **Методы исследования** заключаются в комплексном историко-культурном подходе, системном методе, синхронистичном анализе публикаций одного временного промежутка, структурном анализе. **Научная новизна.** На основе анализа научных исследований в этой статье систематизированы фрагменты исследований украинских искусствоведов первой четверти XX в. об особенностях графики «казацкого» времени. Доказано, что в казацкие времена сформировалась самостоятельная национальная художественная школа, а мастера стремились воссоздать местную визуальную систему – типажи людей, одежда, быт, окружающую среду и тому подобное. В графических композициях применялась многочисленная символика именно местного характера. Для изучения особенностей графики и переноса ее в современный графический дизайн необходимо анализировать старопечатные книги, которые хранятся в библиотеках и музеях Украины, делать копии и разрабатывать варианты импликаций. Выявлено, что среди весомых композиционных особенностей как проявления самостоятельности Украинской графики применение арочной схемы – орнаментированные пышными растительными элементами и рамки с текстом или основным сюжетом в центре. **Результаты и выводы.** Рассмотренный материал свидетельствует о значимости и национальной неповторимости украинской графики определенного периода; ориентирует современных графических дизайнеров на поиски приемов национальной идентичности дизайн-проектов и предоставляет для этого основания.

Ключевые слова: Украинская графика; национальные формы; искусствоведение; украинское барокко; гравюра.

Udris Irina, PhD in Art Criticism, Kryvyi Rih State Pedagogical University, 54, Haharina Avenue, Kryvyi Rih, Ukraine

Udris-Borodavko Nataliia, PhD in Sociological Sciences, Kyiv National University of Culture and Art, 36, Y. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine

Ukrainian graphics of the Baroque Era as a subject study in the domestic art critics' works (the first quarter of the XX century)

Main objective of the study. The article is devoted to the study of the process of national originality concept formation of the Baroque age Ukrainian graphic arts in the writings of the Kyiv school scientists of the first quarter of the twentieth century. The scientific positions of such well-known experts as E. Kuzmin, M. Istomin, K. Shirotsky, O. Novitsky, F. Ernst, M. Makarenko and other authors concerning distinctive features of the Ukrainian graphic art in the context of the all-European guidelines for the branch development, as well as its leading role in the Cossack age (XVI–XVIII centuries) national art system development. The articles researches the scholars' contribution to the science of art formation, in particular, the evolution of the artistic decoration of domestic early-print, thesis, and other graphic works in the context of that era style trends. **Methodology** consist of a complex historical-cultural approach, a systematic method, a synchronic analysis of publications of the same time interval, structural analysis. **Scientific novelty.** On the basis of scientific researches analysis the article systematizes the fragments of the Ukrainian art historians researches of the first quarter of the XXth century concerning the of the “Cossack” era graphic features. It has been proved that during the Cossack times there was formed an independent national art school, and the masters sought to recreate the local visual system – the types of people,

clothing, life, natural environment, etc. The graphic compositions used a lot of the local symbolics. To study the features of graphics and move it into modern graphic design, it is necessary to analyse the old printed books, stored in libraries and museums of Ukraine, make copies and develop variants of implications. It is revealed that among the valid compositional features as the manifestation of the Ukrainian graphists' independence, there is an arch type sample, ornamented with lush vegetative elements and framed with a text or a main story in the centre. **Results and conclusions.** The considered material confirms the unquestionable significance and national uniqueness of the Ukrainian graphics of the studied period; it stipulates contemporary graphic designers to search for the national identity design projects techniques and providing them with the basis for this.

Key words: Ukrainian graphic arts; national forms; art studies; Ukrainian baroque; engraving.

Вступ. Сучасний стан розвитку нашого суспільства обумовлює посилення інтересу до власної культурної спадщини, усвідомлення необхідності її вивчення з метою підтримки безперервності української традиції та пошуку шляхів подальшого поступу в образотворчому мистецтві та дизайні. Для розвитку сучасного графічного дизайну фундаментальним є дослідження української графіки, особливо тих її періодів, коли самобутні національні риси виявлялися якнайбільше. До таких періодів належить так звана «барокова» або «козацька» доба. При цьому вельми важливим знанням є таке, що отримано при вивченні численної кількості автентичних оригіналів, які збереглися з тих часів. Формування концепції національної образотворчості на основі аналізу творів українських художників бере початок у ґрунтовних дослідженнях українських мистецтвознавців останньої чверті XIX та перших десятиліть XX ст. Емпірична база їхніх досліджень кількісно набагато більша та цінніша, ніж наших сучасників, оскільки протягом XX ст. українська мистецька спадщина минулих часів зазнала численних пошкоджень та знищень. А отже висновки – більш ґрунтовні та об'єктивні. Саме тому необхідним є вивчення мистецтвознавчих досліджень українських науковців межі XIX та XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням спадщини науковців останньої чверті XIX та перших десятиліттях XX ст. сьогодні займаються В. Ульяновський, О. Франко, О. Сторчай, Т. Стефанишин, С. Міщук, О. Мандебура-Нога та ін. Вагомим внеском у вітчизняну історію науки про мистецтво стала праця О. Ноги «Проект пам'ятника Івану Левинському» (1997), де зокрема проаналізовано внесок тогочасних вітчизняних науковців у формування уявлень про український національний стиль у різних видах образотворчості. У книзі С. Побожія «З історії українського мистецтвознавства» (2005) розглянута наукова спадщина представників харківської школи мистецтвознавства часів становлення. Помітним явищем у справі дослідження витоків формування вітчизняного мистецтвознавства варто вважати фундаментальну тритомну працю М. Палієнко (2005), присвячену журналу «Кіевская старина». Низка вагомих аспектів процесу становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства висвітлюється в публікаціях М. Криволапова (2004). Творча спадщина В. Щербаківського характеризується в ґрунтовній публікації В. Ульяновського (1995). У бібліографічних нарисах Є. Шудрі «Дослідники народного мистецтва» (2008) зібрано й систематизовано бібліографію праць таких науковців окресленої доби – Г. Павлуцького, М. Біляшівського, Є. Кузміна, М. Сумцова, К. Широцького та багатьох інших. Різні аспекти дослідницької діяльності науковців Полтавщини початку XX ст. висвітлені в численних публікаціях В. Ханка (2007). У названих працях частково характеризуються наукові погляди дослідників початку століття стосовно досягнень української графіки барокової доби як золотого віку вітчизняного образотворчого мистецтва. Однак цілісне наукове дослідження, в якому сконцентровано думки мистецтвознавців зазначеного періоду лише стосовно графіки барокової доби та зроблено висновки щодо даної проблеми – відсутнє. Це доводить актуальність та наукову новизну цієї статті.

Метою статті є дослідження процесу формування концепції національних форм української графіки козацьких часів та її ролі в загальному розвитку образотворчості барокової доби в працях вчених київської школи першої чверті ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. На початок ХХ ст. рівень дослідження української образотворчої класики по різних видах мистецтва був неоднаковим. Найбільше публікацій було присвячено архітектурі та народному мистецтву і проведена науковцями робота стала підґрунтям визначення національних форм в обох галузях. Вагомі успіхи були досягнуті в сфері дослідження живопису. Менше уваги приділялось вивченню графіки. Вітчизняні науковці в ті роки побіжно розробляли даний вид мистецтва. Так, в повідомленні Степана Голубєва «О начале книгопечатания в Киеве», подано огляд нечисленної літератури щодо початку діяльності друкарні в Києво-Печерській лаврі (1890). У статті Василя Горленка «Старинная южнорусская гравюра» міститься стислий огляд діяльності київської й чернігівської друкарень, а також творчості найвідоміших майстрів (1890). Варто згадати й описи Пересопницького рукопису Павла Житецького (1876) та Миколи Думитрашка (1874).

Ситуація повільно змінюється протягом 1900-х рр., коли активізується вивчення національної своєрідності в різних галузях образотворчості. У статті Євгена Кузьміна про південно-руське мистецтво та необхідність його дослідження окреслено широке коло завдань у даному напрямку (1900). Формулюючи тезу про особливу роль України як пограниччя двох культур, вчений намічає низку точок відліку для подальших досліджень, констатує формування в козацькі часи самостійної національної мистецької школи (Кузьмін, 1900, с. 327). Є. Кузьмін високо оцінює твори графіки тієї доби. Особливо приваблює автора прагнення майстрів «передать своё, родное – местные типы, местную обстановку» (Кузьмін, 1900, с. 329).

Згадуючи ілюстрації Печерського патерика, він акцентує увагу на пейзажах Дніпра, характерному одязі козацької старшини окремих персонажів тощо. Ту ж своєрідність вбачає вчений і в орнаменталі вітчизняної книги. Позбавлені витонченості західних аналогів, наші орнаменти демонструють, на його думку, приховану твердість сучасників Хмеля і Петра Могили. Є. Кузьмін зазначав, що захід давав у справі візуалізації лише зразки, за якими українські графіки вчилися творити самостійно (1900, с. 329).

Михайло Істомін у контексті проголошеної теми значну увагу приділяє розвитку графічного мистецтва в статті, що переважно присвячена вивченню живопису в Києво-Печерській лаврі в ХVIII ст. (1901). По суті, предметом аналізу стали стародруки, альбоми і зошити лаврської бібліотеки: лицьові Біблії переважно німецького видання; навчальні посібники з малювання – славнозвісні «кужбушки»; навчальні малюнки. У роботі висловлюється припущення, що намісник Лаври Антоній Тарасевич – в миру Олександр – і гравер Леонтій Тарасевич – одна особа (Истомин, 1901, с. 295). Таким чином, на думку вченого, пояснюється той факт, що висока духовна особа була власником солідної збірки художніх видань, а значна частина робіт Л. Тарасевича пов'язана з монастирем. Характеризуючи улюблені лаврськими майстрами сюжети, автор доходить висновку, що українська гравюра ХVII – ХVIII ст. помітно впливала на еволюцію вітчизняного іконопису.

Єгор Рєдін в публікації, присвяченій церквам Харкова, описуючи предмети церковного ритуалу харківських храмів, кількома рядками засвідчує наявність Євангелій київського та львівського друку (1905). Детальніше він зупиняється на характеристиці вихідного аркуша Євангелія 1707 р., зазначаючи що уміщені символічні зображення є характерними для цього виду нашого мистецтва означених часів (Рєдин, 1905, с. 31). Опис вдало фіксує особливості образної мови української барокової гравюри.

Вивчення вітчизняної графіки козацької доби активізується в 1910-ті р. Микола Петров у 1914 р. оприлюднює розвідку про гравірувальні дошки Києво-Печерської, Ільїнської, Чернігівської та Почаївської друкарень, де розглянуто поширення популярних сюжетів та варіанти їх трактування. Є. Кузьмін, продовжуючи принципи аналізу на основі аналогій, в нарисі про український живопис ХVII ст. звертається й до графічних творів. В оцінках стану мистецтва на початку доби він опирається переважно на видання Києво-Печерської лаври (Кузьмин, 1910–1915, с. 455–457). Серед творів початку століття автор

виділяє портрет гетьмана Сагайдачного 1622 р. Стосовно графіки кінця XVII – початку XVIII ст. в роботі лаконічно відмічається висока якість гравюр київських видань, що пов'язується – з посиланням на працю М. Істоміна – з діяльністю Л. Тарасевича. Є. Кузьмін відмічає також роботи майстра Федора, зокрема Євангеліє 1697 р. (1910–1915, с. 471).

У 1914 р. з'являється й огляд національної гравюри Миколи Макаренка. В його основі – теза про необхідність вивчення графіки XVII ст. як провідної галузі образотворчості доби з метою глибшого проникнення в інші ділянки художньої діяльності (Макаренко, 1914, с. 198). Авторська позиція відносно методологічних засад вивчення мистецьких творів виявляється в словах: «Изучать же произведения вне связи их с политической и культурной жизнью края едва ли мыслимо» (Макаренко, 1914, с. 200). Вченого вражає швидкий процес кристалізації національних рис у графіці на основі освоєння західних зразків. Розквіт техніки та художніх якостей книжкової гравюри в XVII ст. він пояснює загальним розвитком естетичних потреб українського суспільства, відмічаючи «в высшей степени культурное отношение к книге со стороны читателя» (Макаренко, 1914, с. 199). Загальна характеристика особливостей вітчизняної гравюри доповнюється детальнішим аналізом дереворитів Євангелія Учительного 1637 р., в яких на думку автора західноєвропейські мотиви вже отримали цілком своєрідне тлумачення.

У тому ж номері часопису «Искусство в Южной России» опубліковано статтю Костянтина Широцького про життя й діяльність Г. Левицького (під криптонімом К. Ладыженко) (Ладыженко, 1914). Підґрунтям формування творчої особистості митця автор вважає навчання в Київській Академії, де до змісту освіти входило викладання цивільної архітектури та рисування, відбувались диспути з тезами, театральні вистави, інші академічні заходи (Ладыженко, 1914, с. 176). Підкреслюється роль посади «справщика» Києво-Печерської друкарні, яку обіймав Г. Левицький майже до смерті, у загальному розвитку книжкової продукції, відмінними рисами котрої називаються одухотвореність, відображення характерів, смаків і звичаїв українського суспільства (Ладыженко, 1914, с. 178).

Вихідна концепція К. Широцького позначається на аналізі конкретних робіт. Автор позитивно оцінює ранні ілюстрації Г. Левицького до «Апостола» і «Євангелія», виданих у 1737 р. Особливо відмічаються аркуші «Взяття на небо Богородиці» та «Отроки Ісус та Іоанн», де вже простежується схильність до алегорій, що блискуче реалізується в таких творах як тези на честь І. Негребецького та Р. Заборовського. Детально описується в статті зміст цих грандіозних гравюр і значення символів, що характеризують місце й діяльність осіб, яким твори присвячені (види Лаври і Михайлівського монастиря, Академічний корпус, зображення спудеїв) (Ладыженко, 1914, с. 185). Аналіз образів І. Негребецького та Р. Заборовського в тезах дає підстави вченому відмітити талант Левицького-портретиста (Ладыженко, 1914, с. 188). До розряду портретів відносить автор і зображення Дмитра Ростовського 1752 р. Схвальну оцінку отримують ілюстрації до «Політики» Аристотеля, присвяченої О. Розумовському. У підсумку зазначено, що Г. Левицький – видатний майстер, творчість якого завершує діяльність таких поколінь українських граверів, що вплинули на розвиток мистецтва всієї імперії.

Певні міркування щодо графіки барокової доби як елементу житлового інтер'єру містяться в праці вченого, присвяченій живописному оздобленню української хати в минулому й сучасності (Широцький, 1914). Роль стародруків у житті українського суспільства козацької доби К. Широцький розглядає і в статті «Церковні стародруки» (Широцький, 1918). Предметом зацікавлення в ній стає розповсюдження видань друкарень Києва, Львова, Почаєва серед різних верств українського населення. Вченого захоплює висока якість продукції Києво-Печерської та Ставропігійської львівської друкарень, які постачали книжки не лише у всі міста України, а й в інші країни (Широцький, 1918, с. 810). На основі записів власників на сторінках книг автор виявляє як і за яку ціну купувались стародруки, передавались у спадщину, віддавались у заставу, дарувались братствам і церквам. Наведені факти підтверджують роль церковної книги, яка задовольняла духовні, розумові та естетичні потреби багатьох поколінь українців (Широцький, 1918, с. 812–813).

Федір Ернст віддає належне вітчизняному мистецтву гравюри в праці «Українське мистецтво XVII–XVIII віків» (1919). Становлення галузі в Україні в XVI ст. автор розглядає в тісному зв'язку з книгописанням, коли більшість майстрів опираються на зразки не лише з німецьких чи польських видань, а й зі старих вітчизняних рукописів (Ернст, 1919, с. 10). Характеризуючи досягнення української графіки XVII ст., Ф. Ернст відмічає формування локальних шкіл у друкарських осередках і поділяє думки інших дослідників відносно того, що орієнтація на західне друкарство не перешкоджає нашим митцям формувати власне, оригінальне мистецтво (1919, с. 16). Наші видання містять часто композиції цивільного змісту і, високо цінуючи їх, автор наводить у приклад видання київської друкарні: Патерики, де можна зустріти світські сцени національного трактування, аркуш «Вірш на погреб гетьмана Сагайдачного» 1622 р. тощо.

Мазепинські часи визначаються в дослідженні як розквіт усіх видів національної образотворчості й особливо – графіки, де спостерігається перехід на мідьорити. Ф. Ернст вважає Л. Тарасевича кращим гравером мазепинської доби, порівнюючи ілюстрації до Печерського Патерика 1702 р. з визнаними творами тогочасної європейської гравюри (1919, с. 20). До видатних досягнень національної образотворчості належать роботи І. Щирського, І. Мигури. У середині XVIII ст. в західних областях України, за словами вченого, у книжковій графіці нівелюється національна специфіка, а в центральних регіонах гравюра відходить на другий план порівняно з малярством. Щодо творчості Г. Левицького, Ф. Ернст слушно підмічає, що порівняно з попереднім періодом його твори мають інший характер, «більш тонкий, легкий, граціозний», притаманний рококо (1919, с. 26).

Висвітлення барокової графіки в публікаціях початку 1920-х рр. сприймається як узагальнення наукових поглядів доби. Історик церкви Федір Титов дослідив розвиток вітчизняної гравюри з архівно-історичної точки зору (1924). Символіку в українській образотворчості середньовіччя й козацьких часів в статті «Символічні образи на ритинах київських стародруків» проаналізував Олексій Новицький (1926). Обґрунтовуючи звернення до зазначеної теми, він стверджує, що в Україні символіка захоплювала всі види мистецтва і, отже, була його найхарактернішою рисою. Аналіз автор починає з Розп'яття, яке набуває у низці стародруків символічного трактування, як наприклад, в «Євхологоні» 1646 р., де з дерева хреста проростають гілки з квітами-медальйонами, в яких зображені таїнства православної церкви (Петров, 1914, с. 143). Серед символів Розп'яття розглядаються мідний змії, знаряддя мук Христа, рука з грішми як емблема зради Іуди, півень як символ зречення Петра, дві руки над чашею як символ вмивання рук Пілатом тощо. Значну увагу приділено тлумаченню образів пелікана, оленя, василіска, фенікса.

Наступна група символів, розглянутих у статті, пов'язана з темою Богородиці. Серед них О. Новицький виділяє композицію у «Толковій Псалтирі» 1697 р., де зображення Богородиці з Христом на руках наближається за типом до «Неопалимої купини» (1926, с. 148). Одним з важливих образів у цих сценах він вважає Велику Лаврську церкву, яка тут символізує Божу Матір і взагалі неодноразово зустрічається в стародруках в якості символу. Характерним символом Богородиці виступає образ єдинорога, що до нас прийшов із середньовічного Заходу. Розглядається група символів, пов'язаних з євангелістами, а також улюблена в Україні, на думку автора, тема «Дерева Євсєєва» (Новицький, 1926, с. 150).

В огляді оформлення теологічної літератури і тез вчений опирається на аналіз творів Лазаря Барановича «Меч духовний» 1666 р. та «Труби словес проповідних» 1674 р. (Новицький, 1926, с. 152). Дослідник простежує значення кожного елементу композицій титулів, зіставляючи їх з відповідними текстами. Так, виявлено, що на титулі видання «Меч духовний» в одному аркуші згуртовано символіку, яка опирається на Апокаліпсис, Євангеліє, Псалтир, інші книги Нового завіту і на міркування самого Л. Барановича. Той же принцип покладено в основу рішення титулу другого видання. (Новицький, 1926, с. 154). У підсумку підкреслюється, що в Україні козацької доби любили і широко вживали різноманітну символіку і поряд з мотивами, що прийшли з інших культур, використовували

місцеві мотиви. Оскільки на час написання статті значна кількість символів втратила свою ясність, публікація відіграла важливу роль для вивчення проблеми.

М. Макаренко в праці «Орнаментация української книжки XVI–XVII ст.» поєднав детальне коментування окремих компонентів оздоблення книги з досить широкими узагальненнями (1926). Автор пов'язує найвищий розквіт вітчизняної книжкової справи з суспільно-культурним поступом, який переживала країна у визначену добу і ставить занепад книгодрукування у XVIII ст. в залежність від натиску з боку московської влади. Виклад матеріалу він формує за структурною схемою книжкового оформлення.

Грунтовно досліджується в роботі художнє оздоблення вихідного аркуша, «по якому зустрічає книжку читач» (Макаренко, 1926, с. 6). Точкою відліку є теза про те, що в найдавніших стародруках оформлення вихідного аркушу найповніше відповідає текстові, а ближче до XVIII ст. ця відповідність нівелюється (Макаренко, 1926, с. 8). Базову композиційну схему – орнаментовану арку з текстом всередині – М. Макаренко виводить з перших «Апостолів» І. Федорова та інших майстрів й традиційних зображень євангелістів (1926, с. 10). Композиції цілком орнаментальних рамок, лише в загальних обрисах підпорядкованих арковій схемі («Євангеліє Учительне» 1637 р. лаврського друку), вчений вважає виявом самостійності українських митців. Захоплення ж у XVIII ст. чистими архітектурними формами характеризується як втрата цілісності графічного оформлення аркуша (Макаренко, 1926, с. 15).

Майстерно проведено порівняльний аналіз архітектурних обрамлень аркушів львівського «Апостола» 1574 р. з московським «Апостолом» 1564 р., віленським «Апостолом» 1594 р. і Острозькою Біблією 1581. М. Макаренко зіставляє зображення, фіксує різницю в деталях, техніці виконання і обстоює «окреме» походження кожного кліше (Макаренко, 1926, с. 19–22). З часом аркове обрамлення, наголошує вчений, набуває більшої декоративності на взірці вихідного аркуша «Часослова» 1625 р., що продиктовано бажанням дати «як-найкращу окрасу» і чіткіший заголовок книжці (Макаренко, 1926, с. 24). Зростаюче тяжіння до пишного оздоблення вихідних аркушів пояснюється змінами в смаках населення (Макаренко, 1926, с. 31). Зразками збагачення базової композиційної схеми називаються «Літургіаріон» 1708 р. та «Камінь віри» 1730 р.

Ще виразніше виявлені особливості простежуються в оздобленні книг більш світського призначення, де митці розгортають світ «фантастики, зачарованості, неземної краси та чудових уявлень», який відображає «веселу і гучну епоху XVIII ст.» (Макаренко, 1926, с. 35). Окрему увагу приділяє вчений звичаєві уміщувати на звороті титулу герб особи, що сприяла виданню, особливо – в панегіричній літературі. Розглядаючи герби представників польської шляхти й української старшини, М. Макаренко підкреслює, що провідна роль гербів у книжці – декоративна і одним з краших взірців української гравюри вважає герб І. Мазепи у «Зерцалі од писання Божественного» 1705 р. (Макаренко, 1926, с. 43). Вихідною тезою розділу про книжкові заставки також є утвердження їхньої декоративної функції (Макаренко, 1926, с. 44). На численних прикладах вибудовується схема еволюції від композицій з пишними рослинними мотивами через ускладнене орнаментування з включенням сюжетних картушів і до майже панівної ролі сюжетних заставок, де орнамент лише облямовує основну сцену.

В аналізі кінцівок відмічається інша концепція оздоблення: у кінцівках часто зустрічаються геометричні орнаменти і в них більше запозичень з німецьких, італійських та інших видань. Автор звертає увагу на рішення заголовних літер та облямування сторінок з текстом делікатними рамками. Він зупиняється і на похибках у стародруках, серед яких часто зустрічається перевернуте кліше з інших видань (Макаренко, 1926, с. 62). У загальних висновках висловлюється переконання, що українська книга немає повних аналогій в оздобленні як з виданнями, друкованими кирилицею, так і з книгами, писаними латиною, виданими у європейських типографських осередках (Макаренко, 1926, с. 68). Загалом праця М. Макаренка блискуче підсумовує доробок української науки про мистецтво періоду становлення у вивченні графіки козацьких часів.

Наукова новизна. У статті систематизовано фрагменти досліджень українських мистецтвознавців першої чверті ХХ ст. щодо особливостей графіки «козацької» доби. Доведено, що у козацькі часи сформувалась самостійна національна мистецька школа, а майстри прагнули відтворити місцеву візуальну систему – типажі людей, одяг, побут, природне довкілля тощо. У графічних композиціях застосовувалася численна символіка саме місцевого характеру. Виявлено, що серед вагомих композиційних особливостей як вияву самостійності українських графіків є застосування аркової схеми – орнаментовані пишними рослинними елементами та рамки з текстом або основним сюжетом у центрі. Ми вважаємо, що для вивчення особливостей графіки та перенесення її у сучасний графічний дизайн необхідно аналізувати стародруки, які зберігаються в бібліотеках та музеях України, робити копії та розробляти варіанти імплікацій.

Висновки. Розглянутий матеріал засвідчує, що українська графіка – зокрема, друкована книга – як предмет наукового дослідження привертає увагу фахівців часів становлення мистецтвознавства дещо пізніше, ніж інші види образотворчості, однак ця ділянка художньої діяльності аргіогі сприймалась як високохудожня і відповідно трактувалась. Науковці зверталися і до аналізу одиничних пам'яток української барокової графіки, і до узагальненої характеристики здобутків у галузі, визначаючи характерні риси, художні якості українського графічного мистецтва. В своїх оцінках вчені дотримувалися однакової загальної концепції про національну самобутність нашої графіки і вважають козацьку добу періодом її найвищого розквіту, коли цей вид образотворчості був провідним і впливав на інші галузі та національні школи.

Таким чином, праці фахівців першої чверті ХХ ст. й донині не лише не втрачають актуальності й наукової цінності і для фахівців-практиків, теоретиків історії мистецтва та мистецтвознавства, але й надають вагому узагальнену інформацію для опрацювання нових візуальних систем, зокрема в графічному дизайні.

Список використаних джерел

1. Голубев С. О начале книгопечатания в Киеве. *Киевская старина*. Киев, 1890. №1. С. 381–384.
2. Горленко В. Старинная южнорусская гравюра. *Киевская старина*. Киев, 1890. №1. С. 47–50.
3. Думитрашко Н. *Замечательная рукопись Полтавской семинарии – Пересопницкое евангелие*. Полтава, 1874. 29 с.
4. Ернст Ф. *Українське мистецтво XVII – XVIII віків*. Київ : Криниця, 1919. 32 с.
5. Житецкий П. *Описание Пересопницкой рукописи XVI в. с приложением текста Евангелия от Луки, выдержек из других евангелистов и 4-х страниц снимков*. Київ, 1876. 79 с.
6. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 9/10. С.293–310.
7. Криволапов М. Мистецтво та соціально-культурні процеси в Україні на початку ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. Вип. 4. Київ, 2004. С.6–25.
8. Кузьмин Е. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования. *Киевская старина*. 1900. № 11. С. 327–332.
9. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII столетия. *История русского искусства* / под ред. И. Грабаря. Москва, 1910–1915. Т.6. С. 455–482.
10. Ладыженко К. (Широцкий К.) Жизнь и деятельность Григория Кирилловича Левицкого. *Искусство в Южной России*. 1914. № 5-6. С. 175–189.
11. Макаренко Н. Материалы по истории гравюры на Украине. *Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать*. 1914. №5/6. С.190–202.
12. Макаренко М. Орнаментація української книжки XVI – XVIII ст. *Труди Українського наукового інституту книгознавства*. Київ, 1926. Т.1. С.1–70.
13. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків. *Записки НТШ*. Т.СXLIV. 1926. С.141–158.
14. Нога О. *Проект пам'ятника Івану Левинському*. Львів : Українські технології, 1997. 327 с.

15. Палієнко М. «Кієвская старина» (1882–1906). Систематичний покажчик змісту журналу. Київ : Темпора, 2005. 608 с.
16. Палієнко М. «Кієвская старина» (1882–1906). Хронологічний покажчик змісту журналу. Київ : Темпора, 2005. 480 с.
17. Палієнко М. «Кієвская старина» у громадському та науковому житті України (Кінець XIX – початок XX ст.). Київ : Темпора, 2005. 384с.
18. Петров Н. Южно-русские гравировальные доски типографий Киево-Печерской, Ильинской, Черниговской и Почаевской. *Искусство в Южной России*. 1914. №3–4. С.89–96.
19. Побожій С. *З історії українського мистецтвознавства*. Суми : ВТД «Університетська книга», 2005. 184 с.
20. Редин Е. *Материалы к изучению церковных древностей Украины: Церкви города Харькова*. Харьков : «Печатное дело» кн. К. Гагарина, 1905. 64 с.
21. Тітов Хв. *Матеріали до історії книжкової справи на Україні в XVI–XVIII вв.* Київ : З друк. Укр. акад. наук, 1924. 546 с.
22. Ульяновський В. *Вадим Щербаківський: життя, наукова діяльність, доля творчої спадщини*. Київ : Либідь, 1995. 288 с.
23. Ханко В. *Мистецтвознавча думка на Полтавщині*. Полтава : Полтава, 2007. 134 с.
24. Широцкий К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины*. Т.1. Художественное убранство украинского дома. Київ : тип. С. Кульженко, 1914. 153 с.
25. Широцький К. Церковні стародруки. *Книгар. Літопис українського письменства*. Київ, 1918. Ч.14. С.809–814.
26. Шудря Є. Дослідники українського мистецтва. *Біобібліографічні нариси*. Зошит 3. / за ред. д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. Київ : Вісник «АНТ», 2008. 116 с.

References

1. Golubev, S. (1890). O nachale knigopечатaniya v Kieve [About the beginning of printing in Kiev]. *Kievskaya starina*, no. 1, pp. 381–384
2. Gorlenko, V. (1890). Starinnaya yuzhnorusskaya gravura [Old South Russian engraving]. *Kievskaya starina*, no. 1, pp. 47–50.
3. Dumitrashko, N. (1874). *Zamechatel'naya rukopis' Poltavskoi seminarii – Peresopnitskoe evangelie* [Wonderful manuscript of the Poltava seminary – Peresopnytsia gospel]. Poltava.
4. Ernst, F. (1919). *Ukrainske mystetstvo XVII–XVIII vikiv* [Ukrainian art of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv : Krynyca.
5. Zhitetskii, P. (1876). *Opisanie Peresopnitskoi rukopisi XVI v. s prilozheniem teksta Evangeliiya ot Luki, vyderzhek iz drugikh evangelistov i 4 stranits snimkov* [Description of the Peresopnitsa manuscript of the XVIth century with the appendix of the text of the Gospel of Luke, excerpts from other evangelists and 4 pages of pictures]. Kyiv.
6. Istomin, M. (1901). Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoi Lavre [Teaching painting in Kiev-Pechersk Lavra]. *Art and art industry*, no. 9-10, pp. 293–310.
7. Kryvolapov, M. (2004). Mystetstvo ta sotsialno-kulturni protsesy v Ukraini na pochatku XX st. [Art and socio-cultural processes in Ukraine at the beginning of the twentieth century]. *Art studies of Ukraine*, no. 4, pp. 6–25.
8. Kuz'min, E. (1900). Neskol'ko slov o yuzhno-russkom iskusstve i zadachakh ego issledovaniya [A few words about South Russian art and the objectives of its research]. *Kievskaya starina*, no. 4, pp. 6–25.
9. Kuz'min, E. (1910–1915). *Ukrainskaya zhivopis' XVII st.* [Ukrainian painting of the XVII century]. *History of Russian Art*, Vol. 6, pp. 455–482.
10. Ladyzhenko, K. (Shirots'kii K.) (1914). Zhizn' i deyatelnost' Grigoriya Kirillovicha Levitskogo' [The life and work of Gregory Kirillovich Levitsky]. *Art in Southern Russia*, no. 5-6, pp. 175–189.
11. Makarenko N. (1914). Materialy po istorii gravury na Ukraine [Materials on the history of engraving in Ukraine]. *Art in Southern Russia. Painting, graphics, art print*, no. 5-6, pp. 190–202.

12. Makarenko M. (1926). Ornamentatsiia ukrainskoi knyzhky XVI – XVIII st. [Ornamentation of the Ukrainian book of the XVI – XVIII centuries]. *Trudy Ukrainskoho naukovooho instytutu knyhoznavstva*, no. 1, pp. 1–70.
13. Novytskyi O. (1926). ‘Symvolichni obrazy na rytynakh kyivskykh starodrukiv’ [Symbolic images of the engravings of Kyiv’s early printed books]. *Notes of the Shevchenko Scientific Society*, no. CXLIV, pp. 141–158.
14. Noha O. (1997). *Proekt pamiatnyka Ivanu Levynskomu* [The project of the monument to Ivan Levinsky]. Lviv: Ukrainski tekhnolohii.
15. Paliienko M. (2005). «Kievskaiia staryna» (1882–1906). Systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu [“Kiev olden times” (1882–1906). A systematic index of the contents of the journal]. Kyiv: Tempora.
16. Paliienko M. (2005). «Kievskaiia staryna» (1882–1906). *Khronolohichnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu* [“Kiev olden times” (1882–1906). Chronological index of the contents of the journal]. Kyiv: Tempora.
17. Paliienko M. (2005). «Kievskaiia staryna» u hromadskomu ta naukovomu zhytti Ukrainy (Kinets XIX – pochatok XX st.). [“Kiev olden times” in the public and scientific life of Ukraine (the end of XIX and early XX ct.)]. Kyiv: Tempora.
18. Petrov, N. (1914). Yuzhno-russkie graviroval’nye doski tipografii Kievo-Pecherskoi, Il’inskoi, Chernigovskoi i Pochaevskoi [South Russian engraving boards of printing houses of Kiev-Pechersk, Ilinskaya, Chernihiv and Pochaev]. *History of Russian Art*, no.3-4, pp. 89–96.
19. Pobozhii, S. (2005). *Z istorii ukrainskoho mystetstvoznavstva* [From the history of Ukrainian art studies]. Sumy: VTD «Universytetska knyha».
20. Redin, E. (1905). *Materialy k izucheniyu tserkovnykh drevnostei Ukrainy: Tserkvi goroda Khar’kova* [Materials to the study of church antiquities of Ukraine: Churches of the city of Kharkov]. Khar’kov: «Pечатnoe delo» kn. K. Gagarina
21. Titov, F. (1924). *Materialy do istorii knyzhkovoï spravy na Ukraini v XVI – XVIII vv.* [Materials to the history of book publishing in Ukraine in the XVI–XVIII centuries]. Kyiv: Z drukarni Ukrainskoi akademii nauk.
22. Ulianovskyi V. (1995). *Vadym Shcherbakivskiy: zhyttia, naukova diialnist, dolia tvorchoi spadshchyny* [Vadim Shcherbakivsky: life, scientific activity, the destiny of the creative heritage]. Kyiv: Lybid.
23. Khanko V. (2007). *Mystetstvoznavcha dumka na Poltavshchyni* [Art studies thought in the Poltava region]. Poltava: Poltava.
24. Shirotskii K. (1914). *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy. I. Khudozhestvennoe ubranstvo ukrainskogo doma* [Essays on the history of Ukraine decorative art. I. Artistic decoration of the Ukrainian house]. Kyiv: Typohrafiia. S. Kulzhenko.
25. Shyrotskyi K. (1918). ‘Tserkovni starodruky’ [Early Church Books]. *Bookseller.Chronicle of Ukrainian Writing*, part,14, pp. 809–814.
26. Shudria, Ye. (2008). *Doslidnyky ukrainskoho mystetstva. Biobibliohrafichni narysy* [Researchers of Ukrainian Art. Bibliographic essays]. Kyiv: Visnyk «ANT».

© Удпіс І. М., 2018

© Удпіс-Бородавко Н. С., 2018

Стаття надійшла до редакції: 13.10.2018

УДК 391-055.1+687.11”196”

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153693>

*Чуботіна Ірина Михайлівна,
аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-8436-0086>,
iri-s83@outlook.com*

ЧОЛОВІЧИЙ КОСТЮМ 1960-х рр.: «РЕВОЛЮЦІЯ» ЧИ «ЕВОЛЮЦІЯ»?

Мета роботи. 1960-рр. – це зламний період для світової моди, коли відбувається одна з найбільш значущих трансформацій чоловічому костюмі. Важливість розуміння змін 1960-х рр. важко переоцінити, адже саме його здобутки справили найбільший вплив на чоловічий одяг сьогодення. Стаття присвячена дослідженню характеру цих змін та виявленню «ідейної» функції в дизайні, котра стає основоположною в цей час. Викладено основні характеристики поняття «революційності» у моді, та розглянуто доцільність використання цього терміну відносно чоловічої моди означеного періоду. **Методологія дослідження.** Застосовано системний підхід для вивчення змін у костюмі в означений час, та проведено аналіз понять «революційності» та «еволюційності» стосовно трансформацій у чоловічому одязі, та проведено історичний огляд застосування цього терміну відносно костюму. Використано порівняльний аналіз для визначення результатів стильових та конструктивних перетворень у 1960-і рр. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше розглядаються поняття «революція» та «еволюція» у контексті чоловічої моди 1960-х рр. з метою виявлення особливостей розвитку дизайну чоловічого костюму та його внеску у сучасну модну індустрію. У **висновках** підсумовано характер змін у чоловічому костюмі та виявлено «ідейну» функцію образу, через остаточне відторгнення принципу «краси, заради краси» в дизайні 1960-х рр. Доведено, що естетичні та технологічні інновації чоловічого костюма, які мали місце в цей час, здійснюють суттєвий вплив і на сучасний чоловічий одяг.

Ключові слова: мода 1960-х рр.; революція; еволюція; чоловічий костюм.

Чуботіна Ірина Михайлівна аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна

Мужской костюм 1960-х гг.: «революция» или «эволюция»?

Цель работы. 1960-е гг. – это переломный период для мировой моды, когда происходит одна из самых значимых трансформаций в мужском костюме. Значимость понимания изменений 1960-х трудно переоценить, ведь именно их достижения оказали наибольшее влияние на мужскую одежду современности. Статья посвящена исследованию характера этих изменений и выявлению «идейной» функции в дизайне, которая становится основополагающей в это время. Изложены основные характеристики понятия «революционности» в моде, и рассмотрена целесообразность использования этого термина в отношении мужской моды указанного периода. **Методология исследования.** Применен системный подход для изучения изменений в костюме в указанное время, и проведен анализ понятий «революционности» и «эволюционности» относительно трансформаций в мужской одежде, и проведен исторический обзор применения этого термина относительно костюма. Использован сравнительный анализ для определения результатов стилевых и конструктивных преобразований в 1960-е гг. **Научная новизна** заключается в том, что впервые рассматриваются понятия «революция» и «эволюция» в контексте мужской моды 1960-х гг. с целью выявления особенностей развития дизайна мужского костюма и его вклада в современную модную индустрию. В **выводах** подытожен характер изменений в мужском костюме и выявлена «идейная» функция образа, в следствии окончательного отторжения принципа «красоты, ради красоты» в дизайне 1960-х гг. Доказано, что

эстетические и технологические инновации мужского костюма, которые имели место в это время, оказывают существенное влияние и на современную мужскую одежду.

Ключевые слова: мода 1960-х гг.; революция; эволюция; мужской костюм.

Chubotina Iryna, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Men's costume in the 1960s: "revolution" or "evolution"?

The purpose of the article. The 1960s was a breakthrough period for the world fashion – the time where one of the most significant transformations in the men's costume took place. It is impossible to overestimate the importance of understanding the changes and achievements that occurred in the 1960s, since their results had the greatest impact on contemporary men's clothing. The article is devoted to the study of the nature of these changes and identification of the "ideological" function in design, which becomes the fundamental one throughout this period. The article provides the basic characteristics of the concept of "revolutionism" in terms of fashion. It also concerns the expediency of using this term in the context of men's fashion of the specified period. **The research methodology.** The systematic approach was used to study the changes in the costume of the specified period. The concepts of "revolution" and "evolution" in the context of transformations in men's clothing were analyzed. A historical review of the use of this term with reference to the costume was provided. A comparative analysis was carried out to determine the results of stylistic and constructive transformations in the 1960s.

The scientific novelty of the work lies in the first attempt to study the concepts of "revolution" and "evolution" in the context of men's fashion in the 1960s in order to identify the peculiarities of the design of the men's costume and its contribution to the modern fashion industry.

The conclusions summarized the nature of the changes in the men's costume and revealed the "ideological" function of the image through the final rejection of the principle of "beauty for the sake of beauty" in fashion design of the 1960s. It was proved that the aesthetic and technological innovations in the men's costume which took place in that period had a significant impact on modern men's clothing.

Key words: 1960s fashion; revolution; evolution; men's costume.

Вступ. На початку 1960-х р. відбуваються радикальні зміни в дизайні чоловічого одягу. Друга частина ХХ ст. стала добою прискороного розвитку науково-технічного прогресу і глобальних змін у всіх сферах життя. Трансформації соціального устрою отримують наочне вираження в художньому проектуванні як жіночого, так і чоловічого одягу, котрий до цього часу перебував майже незмінним. У публіцистичних статтях дуже часто моді 1960-х додається визначення – «революційна». В. Зайцев в роботі «Такая изменчивая мода» емоційно окреслює зміни в одягу 1960-х рр.: «Революція в оцінках і поглядах, у світосприйнятті! Революція у відношеннях між статями! Революція в моді!» (1983, с.44). Коріння цього полягає у терміні, який набув популярності в цей період – «сексуальна революція». Його вводить В. Райх у публікації 1936 р. де наполягає на відмові від принципу примусової регуляції взаємин статей з боку суспільства. Важко робити паралелі з політичними, або соціальними революціями, адже зміни в мистецтві, не мають такого впливу на життя суспільства. Але можна провести аналогію в характері змін: чи в 1960-і рр. були дійсно докорінні перетворення, чи поступові еволюції в дизайні.

Мода 1960-х рр. в літературі розроблена досить докладно. У роботах, що стосуються теорії моди (Д. Ермілова, А. Васильев, Н. Каминская, Р. Кирсанова, З. Тканко та інші) мода означеного періоду описується з історико-культурологічних та естетичних позицій. Соціально-етичний аспект у дизайні поданий Р. Захаржевською у збірці «Мода и гуманизм» (1973). Гендерні трансформації, дані І. Коном у праці 2001р. «Мужские исследования: меняющиеся мужчины видоизменяющемся мире». М. Лагода у статті «Молодіжні субкультури та їх вплив на стилутворення в дизайні одягу кінця ХХ століття» аналізує явище «молодіжної» моди та його місце в дизайні. Досліджуючи сучасний стан вивчення проблеми, можна зробити висновок, що тема змін в моді 1960-х рр. викликає зацікавлення

фахівців, проте мало хто з дослідників акцентується на чоловічому аспекті проблеми, та існує невизначеність, чи дійсно перетворення, які відбувалися призвели до «революції» в дизайні.

Дискусія науковців стосовно ідейного підґрунтя витворів мистецтва має довгу історію. Видатний філософ Г. Плеханов у 1905 р. висуває питання про те, чи є в мистецтві окрім естетичної та експлуатаційної інші функції, та чи не головною є ідейна, котра ставить своєю метою демонстрацію переконань – філософських, політичних або соціальних. «Чи можливо, і на яких сходинках, помітити існування причинного зв'язку між буттям та свідомістю, між технікою та економікою суспільства, з одного боку, та його мистецтва, з іншого?» Він цитує тезу Дж. Рескіна про те, «що гідність витворів мистецтва визначається висотою зображеного ним настрою» (1956–1958). В його міркуваннях в одному рядку з літературою, живописом, театром стоїть питання одягу під час революційних подій, «костюм, як питання совісті». Розмірковуючи про це, він робить висновок: «не може бути художнього твору, позбавленого ідейного змісту». Схожу тезу висуває А. Камю в «Бунтуючій людині»: «Починаючи з часів романтизму художник ставить перед собою задачу не тільки творити світ, не тільки оспівувати красу заради краси, а також і визначати свою позицію. В такій ситуації сам художник стає моделлю, він пропонує самого себе в якості взірця: мистецтво – це його мораль» (1990, с.159). Таким чином ідея «краси, заради краси», відкидається обома філософами. І тут можна казати про «високу мету», котру може транслювати одяг, або про кристалізацію «ідейної» функції.

Модою в широкому сенсі називають «існуюче в певний період і загально визнане на даному етапі ставлення до зовнішніх форм культури» (Кібалова, Гербенюва та Ламарова 1987). В понятті моди закладено відчуття плинності часу та перетворень, на відміну від терміну «стиль», де визначальною є незмінність ознак. У вузькому сенсі модою називають зміну форм і зразків одягу, що відбувається протягом коротких проміжків часу. Найбільше ці зміни стосуються жіночої статі, так Л. Кібалова (1987) констатує: «Підкреслена емоційність жінок передбачає також більш стихійне ставлення до моди. Найстаріше покликання жінок активно створювати життєве мікросередовище дає їй більш гостре розуміння деталей при стилізації зовнішності людини». Проте чоловіча мода до початку ХІХ ст. розвивалася не менш бурхливо, і як частина культурного життя суспільства, теж мала свої важливі вузлові моменти. Більшість з цих подій хоч і носили справжній інноваційний характер, мали локальний вплив для певної культури. Так візантійський імператор Мануїл в ХІІ ст. н.е. наказав всім своїм воїнам змінити спідниці на штани, оцінивши зручність шаровар турецьких воїнів. З цього моменту штани почали витіснити звичні для чоловіків туніки, хоча подібний вид одягу існував вже не тільки на Сході, але й в де-яких європейських народів. Також можна згадати реформи Петра І, які мали категоричний характер, хоча і мали вплив лише на слов'янські народи. Або навести більш кумедні приклади. Так, Людовик ХІV ховав під перукою свою лисину, внаслідок чого все дворянство одяглося в перуки; або можна згадати 1880 р., коли команда веслярів з Оксфордського університету пов'язала командні нарукавні стрічки на шию, у моду увійшли вузькі строкаті краватки. Проте історія чоловічої моди має один безсумнівний приклад докорінних змін, які б могли мати назву «революційних». «Велика чоловіча відмова» – так охарактеризував у 1929 р. психоаналітик Дж. Фльогель історичний феномен у моді наприкінці ХVІІІ ст., коли в чоловічому одягу припиняється використання надто вишуканих форм, які з того часу залишаються лише у жіночому гардеробі (J. Bourke, 1996). Основну причину науковець убачає в зміні політичної ситуації: відходить аристократична естетика, яка потребувала від одягу відображення шляхетності його носія; демократизація суспільства вимагає знищення зовнішніх ознак соціальних відмінностей. Цим зсувам допомагає і англійська промислова революція, яка заклала економічну основу цих перетворень. Технічний прогрес та нове розуміння суспільних ролей породило образ чоловіка, одягненого у діловий костюм, в чітких межах монохромної палітри. Новий «канон» чоловічої моди залишався майже без змін до середини ХХ ст., на відміну від жіночої моди, яка з того часу розвивається в окремому руслі. Наслідки цього перевороту відчутні і донині в діловому стилі. Але варто наголосити, хоча ці

перетворення і були основоположними в чоловічій моді, вони не мали «ідейного» підґрунтя. Історія костюма засвідчувала небагато прикладів, коли костюм на одному рівні з літературою та музикою ставав маніфестом своїх переконань. Так, у 1789 р. французька революція поділила суспільство на непримиримі табори, де костюм ставав головним візуальним символом. Не менш драматичним було існування одягу в часи нацистської Німеччини. «Свінг молодь» (“Swing-Jugend”) – молодіжна субкультура, з’явилася ще до війни, ознакою якої були довгі картаті, або смугасті піджаки, з величезними плечима, широченні штани та черевики на товстій підшві. “Swing-Jugend” попре свою аполітичність, за «костюмне» вільнодумство швидко викликають підозру у нацистській владі, і вже до 1944 р. багато з них вже перебували в робочих та концентраційних таборах. Схожими з «свінг молоддю» були французькі «зазу» (“zazou” – звуконаслідування з джазового вокалу) під час Другої світової війни. Вони демонстрували свою любов до джазу, одягалися відмінно від суспільних норм (довгий одяг, широкі краватки та складні парасольки під пахвами) і влаштовували протестні акції. Історик Д. Фанкорт (2017) констатує: «У 1942 році, коли фашисти зобов’язали євреїв носити на одязі жовту зірку, молодь – «зазу», демонстративно стала носити таку ж зірку, тільки зі словами «свінг» або «зазу» в середині. Коли в 1943 році група молодих людей з картонними зірками на грудях влаштувала в Сен-Жермені мовчазний протест, їх заарештувало гестапо. У 1942 році колабораціоністи організували газетну цькування під назвою «Полювання на «зазу» (фр. Chasse au zazou). Таким чином, свінг і зазу стали символами Опору». «Зазу» та «свінги» стилістично подібні до «стиляг», які бунтували проти вбогості естетичного середовища у СРСР.

І все ж всі ці субкультурні «бунти» не мали змогу змінити загальносвітовий дизайн одягу. Єдиною «успішною» революцією можна вважати моду, яка з’являється в 1960-і рр. Слово «революція» походить від латинського «revolutio» – поворот, кардинальна зміна. Великий тлумачний словник сучасної української мови (Бусел ред., 2001) витлумачує революцію, як «Докорінний переворот у житті суспільства, який призводить до ліквідації віджилого суспільного ладу і утвердження нового, прогресивного». В чоловічому одязі завершується панування «сірого костюму», він не зникає зовсім, але в чоловічу моду повертається колір, стильове різноманіття, а головне затверджується можливість самовираження. Політолог М. Сімон убачає в цих змінах кристалізацію індивідуалізму: «Це звільнення шістдесятих через відмову слідувати загальноновизнаним нормам проявляється в дуже різних практиках репрезентації: в яскравому одязі, зачісках в африканському дусі, східної медитації...». І додає «Якщо це був бунт, то вже індивідуальний, а не масовий» (Головастикова та Калитиєвська 2017). Найактуальнішою стала саме «ідейна» функція, адже чоловічий костюм дійсно стає «питанням совісті».

Один з найважливіших факторів, що вплинув на нову образну систему чоловічого одягу, що вона вперше віддзеркалювала естетику молодого покоління. «На тлі науково-технічної революції доби післявоєнного процвітання відбувався певний переворот у світогляді, і ширше – свідомості молодого покоління, і цей переворот за своїм впливом на подальший розвиток західного суспільства може бути співставний хіба що зі світоглядною кризою часів після Першої світової війни» (Мінаєв, 2006). Молодь формувала свій власний світогляд, антагоністичний до всіх надбань старшого покоління. Негативне відношення до суспільства втілювалося в ексцентричному образі, у надмірній турботі про свою зовнішність, або повною зневагою до неї. «Не можна, звичайно, казати, що бунт ідей для більшої частини молоді в решті решт зводився лише до бунту в одязі. Проте – і це беззаперечно – костюм знаходився завжди ніби в епіцентрі молодіжних рухів» (Зайцев, 1983, с.53).

Ще один важливий фактор для трансформації чоловічого гардеробу означеного періоду полягав у гендерних змінах. Хоча сексуальна революція ХХ ст. була насамперед жіночою революцією, зміни стосувалися і сильної статі. «Війни, політичні кризи або підйом національних почуттів створюють підвищений попит на героїв-воїнів і тим самим підвищують цінність «маскулінних» якостей» (Кон, 2001). З кінця 1960-х рр. який характеризується «кризою маскулінності» іде початок сучасна тенденція «гендерної

рівності». На зміну гротескно-брутальним характеристикам чоловіка, постають більш глибокі інтелектуальні та світоглядні якості. Індивідуалізм, вікові та гендерні зміни - всі ці радикальні перетворення у чоловічому гардеробі 1960-х рр., зумовлюють «бунтівний» характер нової моди. Таким чином, в дизайн окрім естетичної та утилітарної функції додається ідейно-світоглядна. Так, якщо структуру дизайну спростити до схеми ідея – розробка – втілення – сприйняття, то художнє проектування одягу 1960-х на емоційному, ідейному рівні без сумніву є революційним. Проте, повертаючись до базових понять проектування одягу, чи можна з упевненістю констатувати революційність, тобто «докорінний переворот» та «знищення віджилого ладу» на рівні розробки та втілення в чоловічому костюмі 1960-х? Силуетна база чоловічого костюму – звужений прямокутник, стає логічною ланкою після широкого прямокутника 1950-х, та перед видовженою формою 1970-х рр. Ця форма була до того притаманна моді 1920-х, і не в перший раз повертається в чоловічу моду. І загалом, більшість інновацій 1960-х чоловічої моди, були винайдені значно раніше. Так, джінси вперше виготовлені у 1853 р. Л. Строссом в якості одягу для золотошукачів. Незважаючи, на те, що джінси у 1960-х стають невід’ємним атрибутом одягу протестної молоді людини, який ніби долучав до світу знедолених, справжньою «революцією» джінсів радше вважаються 1950-х, коли їх пропагують Дж. Дін, М. Брандо та Е. Преслі. Це справедливо й спортивних елементів одягу, які стають особливо актуальними в означений період. Розробка взуття для спорту, кедів та кросівок, датується межею ХІХ–ХХ ст., а 1960-і лише додають різноманітність кольорової гамми, та долучення їх у повсякденний ужиток. Головною технологічною особливістю 1960-х вважається впровадження синтетичних тканин, які також на той час мали довгу історію. У другій половині ХІХ ст. широко впроваджувалися синтетичні органічні барвники тканин. З початку ХХ в. хімічні технології стали орієнтуватися на створення нових матеріалів: синтез 66-монополімера (нейлон) вперше був проведений 28 лютого 1935 року У. Карозерсом, головним хіміком дослідної лабораторії компанії DuPont; більш пізні розробки компанії орлон (1948) та акрил (1952); лавсан був отриманий у 1949 р. в лабораторіях Інституту високомолекулярних сполук Академії наук СРСР, після винаходу поліетилентерефталату 1935 р. у Великобританії. Однак «споживачі відносно швидко оцінили як переваги, так і недоліки синтетичних тканин того часу. «Сорочка, яка не потребує праски, разом з тим влітку не давала дихати тілу, а взимку не зігрівала» (Карпенков, 2003). Після затвердження дизайнерами напрямку до футуризму та космічної тематики (з характерним для них лаконізмом та функціональністю) субкультура хіпі у другій половині 1960-х урізноманітнює чоловічий та жіночий одяг через захоплення орієнтальними та історичними мотивами. Для нового образу йшло все: індійські сарі та едвардіанські фраки, хутряні куртки та мундири, циганські спідниці та розмальовані джінси – це вже не творіння одного модельєра, або спілки модельєрів. Її створювали тисячі людей, котрі відшукували цей одяг на секонд-хендах, трансформували та компонували за власним смаком. З’явився новий принцип відношення до одягу, проте це не була нова мода. Можна зробити висновок, що дизайн одягу 1960-х р. вводив до широкого загалу винаходи датовані більш раннім часом. Мода абсорбувала здобутки як технічного прогресу, так і зразки історичного костюма.

Все частіше до змін в художньому проектуванні використовують вираз «еволюція дизайну». Базові принципи еволюції: структурна диференціація (від простого до складного); адаптація; прогрес; емерджентність («результат виникнення між елементами системи зв’язків, які забезпечують збільшення загального ефекту до більших обсягів, ніж сума ефектів окремо взятих незалежних елементів системи» (Комлев, 2000). Ці принципи є справедливими для чоловічої моди 1960-х рр.:

- небувала стильова різноманітність, співіснування в одязі різних елементів;
- через внесення в повсякденний ужиток елементів спортивного, домашнього та воєнного одягу чоловічий одяг стає більш функціональним та адаптивним. Комфорт стає значно важливішим за соціальні умовності та сталий дрес-код;

- під поняттям «прогрес» в дизайні одягу можна розуміти фокусування дизайнерів на чоловічому одязі, та завдяки субкультурним рухам, зацікавленості соціуму до зовнішності чоловіків. Чоловіча мода поступово стає не менш складною та відкритою для інновацій;
- феномен емерджентності полягає у сполученні різних стилів (космічний, мілітарі, хіпі тощо) у єдиний стиль, що формується у другій половині 1960-х рр. Тобто наявність у системі властивостей цілісності, або таких властивостей, які не притаманні складовим елементам (Геселева, Заріцька, 2013).

Маючи у своєму корінні світоглядну «революційність», художнє проектування чоловічого одягу 1960-х рр. іде поступовими кроками раціонального еволюціонізму, урізноманітнюючись, та волюючи до більшої утилітарності та комфорту. Саме ці трансформації (ідейна революційність, та методичне збільшення функціональності) визначають вектор для подальшого розвитку художнього моделювання чоловічого костюму. Можна констатувати, що сучасна чоловіча мода майже всіма своїми естетичними та утилітарними якостями завдячує процесам, котрі склалися у 1960-х рр.

Висновки. Зміни в чоловічому одязі 1960-х рр. змусили змінити уявлення про перебіг моди, та визначили її розвиток на майбутнє. Ідеї, які мали відображення в костюмі, були значно глибшими, ніж просто наповнення новими художніми якостями одягу. Чоловічий костюм стає площиною для виразу своїх політичних та соціальних переконань. Проте трансформації 1960-х рр., які мали місце у дизайні чоловічого одягу, не можливо однозначно охарактеризувати, як «революцію». Адже на рівні ідей, закладених в основу, та подальшого його сприйняття, чоловічий костюм, дійсно можна вважати «бунтівним», але на рівні розробки та втілення дизайн можна вважати помірковано-еволюційним: силуетна база, є логічною ланкою в розвитку чоловічого костюма; додається більша функціональність та значно урізноманітнюються стильові напрямки, завдяки абсорбції здобутків «молодіжної» моди. Так, творча революційність та раціоналізм у проектуванні, заклали основу подальшого розвитку чоловічого костюма, що є актуальним і на сьогоднішній день. Саме цей дуалістичний підхід до розв'язання рішень, котрі висуває сучасний дизайн і визначає вектор подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь: Перун, 2001. 1440 с.
2. Геселева Н. В., Заріцька Н. М. Емерджентні властивості системи. *Бізнес Інформ*. Київ, 2013. № 7. С. 93–97.
3. Головастикова К., Калитиевская И. Классика и рок-н-ролл : взгляд социолога: Марк Симон. *Arzamas* [сайт]. URL : <https://arzamas.academy/materials/938>. (дата звернення 18.07.2018).
4. Зайцев В. М. *Такая изменчивая*. Москва : Молодая гвардия, 1983. 206 с.
5. Камю А. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство* / пер. с фр. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов. Москва : Политиздат, 1990. 415 с.
6. Карпенков С. Х. *Концепции современного естествознания*. Москва : Высш. шк., 2003. 488 с.
7. Кибалова Л., Гербенюва О., Ламарова М. *Иллюстрированная энциклопедия моды* / пер. на рус. И. М. Ильинской и А. А. Лосевой. Прага : Артия, 1987. 608 с.
8. Комлев Н. Г. *Словарь иностранных слов*. Москва : Эксмо-Пресс, 2000. 671 с.
9. Кон И. С. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире. *Введение в гендерные исследования*. Санкт-Петербург; Харьков, 2001. С.562–605.
10. Мінаєв А. В. *Молодіжний рух другої половини 60-х рр. ХХ ст. В країнах Західної Європи і США: ретроспективний аналіз*: дис.. канд. іст. наук / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2006. 204 с.
11. Плеханов Г. В. *Избранные философские произведения* : В 5-ти т. Москва : Госполитиздат, 1956. Т. 5 : 1958. 903 с.

12. Фанкорт Д. Двойная жизнь французского джаза. *Музыка в период Холокоста* [сайт]. URL : <http://holocaustmusic.ort.org/ru/resistance-and-exile/francuzskoe-soprotivlenie/double-life-of-french-jazz/>. (дата звернення: 23.01.2017).

13. Bourke J. The Great Male Renunciation: Men's Dress Reform in Inter-war Britain. *Journal of Design History*. 1996. Vol. 9. Issue 1.1. P. 23–33. DOI: <https://dx.doi.org/10.1093/jdh/9.1.23>

References

1. Busel, V. ed. (2001). *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [Great Dictionary of the Modern Ukrainian Language]. Kyiv; Irpin: Perun.

2. Heseleva, N., Zaritska, N. (2013). Emerdzhentni vlastyivosti systemy [Emergent Properties of the System]. *Biznes Inform*, no 7. pp. 93–97.

3. Golovastikov, K., Kalitievskaya, I. (2017). Klassika i rok-n-roll: vzglyad sotsiologa : Mark Simon [Classics and rock'n'roll: a sociologist's viewpoint: Mark Simon]. *Arzamas*, [online] Available at: <<https://arzamas.academy/materials/938>> [Accessed 18.07.2018].

4. Zaitsev, V. (1983). *Takaia izmENCHIVAYA moda* [This fickle fashion]. Moscow: Molodaya gvardiya.

5. Camus, A. (1990). *Buntuiushchyi chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [The Rebel. Philosophy. Politics. Art] Translated from French by Y. Volevich, Y. Denisov, A. Rutkevich, Y. Stefanov. Moscow: Politizdat.

6. Karpenkov, S. (2003). *Kontseptsii sovremennogo estestvoznaniya* [Concepts of modern natural science] 6nd ed. Moscow: Vysshaya shkola.

7. Kibalova, L., Gerbenova, O., Lamarova, M. (1987). *Illyustrirovannaya entsiklopediya mody* [Illustrated encyclopedia of fashion]. Translated into Russian by Y. Ilyinskaya, A. Loseva. Prague: Artiya.

8. Komlev, N. (2000). *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of foreign words]. Moscow: Eksmo-Press.

9. Kon, I. (2001). Muzhskie issledovaniya: menyayushchiesya muzhchiny v izmenyayushchemsya mire [Men's studies: changing men in the changing world]. *Vvedenie v gendernye issledovaniya*, no. 4.1, pp. 562–605.

10. Minaiev, A. (2006). *Molodizhnyi rukh druhoi polovyny 60-kh rr. XX st. v krainakh Zakhidnoi Yevropy i SShA: retrospektyvnyi analiz* [Youth movement of the second half of the 1960s in Western Europe and the USA: retrospective analysis]. D.Ed. Chernivtsi National University named after Y. Fedkovych.

11. Plekhanov, G. (1956). *Izbrannye filosofskie proizvedeniya v pyati tomakh* [Selected philosophical works in five volumes], Vol. 5. Sochineniya po estetike. [Aesthetics]. Moscow: Gospolitizdat.

12. Fankort, D. (2016). *Dvoynaya zhizn' frantsuzskogo dzhaza* [The double life of french jazz], *Music and the Holocaust*. [online] Available at: <<http://holocaustmusic.ort.org/ru/resistance-and-exile/francuzskoe-soprotivlenie/double-life-of-french-jazz/>> [Accessed 23 June 2018].

13. Bourke, J. (1996). 'The Great Male Renunciation: Men's Dress Reform in Inter-war Britain'. *Journal of Design History*, vol. 9, issue 1, pp. 23–33. DOI: <https://dx.doi.org/10.1093/jdh/9.1.23>.

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 75:748]:7.035.93

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153694>

Оборська Світлана Валентинівна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0003-3148-6325>
lychia0801@gmail.com

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ ЖИВОПИСУ НА СКЛІ В МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ

Метою статті є визначення специфіки вітражного розпису стилю модерн. **Методи дослідження** складає сукупність базових принципів: об'єктивності, історизму, системності, багатофакторності, комплексності, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Визначено традиційні особливості та новації вітражного розпису стилю модерн як однієї з найдавніших технік живопису на склі; проаналізовано своєрідність форм, методик та використання вітражного розпису в історичній ретроспективі та виявлено специфіку розвитку даної техніки в країнах західної Європи, Росії та України в 1890–1910 рр., на прикладі творчості провідних художників-модерністів. **Висновки.** Вітражний розпис 1890–1910 рр. відіграє неабияке значення в процесі формування стилістики модерну, а художня цінність багатьох творів не поступається всесвітньовідомим вітражам попередніх епох. Відповідно до стилістичних особливостей модерну, якому були властиві витонченість та вишуканість, вітражний розпис характеризується приглушенням кольорів, складних, але пластичних ліній та рослинно-квіткові орнаменталії, ретельним моделюванням та світлотіньовими ефектами, алегоричними фігурами та символічними знаками. Вітражний розпис означеного періоду сублімував багатопланові аспекти естетики стилю модерн, національний колорит та філософію розуміння традицій, а також індивідуальне світосприйняття художників.

Ключові слова: живопис на склі; вітражний розпис; модерн; художники; майстерні.

Оборская Светлана Валентиновна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Традиции и новации живописи на стекле в искусстве модерна

Целью статьи является определение специфики витражной росписи стиля модерн. **Методы исследования** составляет совокупность базовых принципов: объективности, историзма, системности, многофакторности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, логико-аналитический. **Научная новизна.** Исследование традиционных особенностей и новаций витражной росписи стиля модерн как одной из древнейших техник живописи на стекле; проанализированы своеобразие форм, методик и использование витражной росписи в исторической ретроспективе и выявлена специфика развития данной техники в странах Западной Европы, России и Украины в 1890–1910 гг., на примере творчества ведущих художников-модернистов. **Выводы.** Витражная роспись 1890–1910 гг. играет большое значение в процессе формирования стилістики модерна, а художественная ценность многих произведений не уступает всемирнопризнанным витражам предыдущих эпох. Согласно стилістическим особенностям модерна, которому были присущи изящество и изысканность, витражная роспись характеризуется преобладанием приглушенных цветов, сложных, но пластичных линий и растительно-цветочной орнаментации, тщательным моделированием и светотеньовыми эффектами, аллегорическими фигурами и символическими знаками. Витражная роспись

указанного періода сублимировала многоплановые аспекты эстетики стиля модерн, национальный колорит и философию понимания традиций, а также индивидуальное мировосприятие художников.

Ключевые слова: живопись на стекле,; витражная роспись; модерн; художники; мастерские.

Oborska Svitlana, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St., Kyiv, Ukraine

Traditions and innovations of glass painting in the art of Modern

The purpose of the article is to determine the stained-glass painting specifics of the Modern style.

Methods of research are a set of basic principles: objectivity, historicism, consistency, multifactority, complexity, and for achieving the aim of the article such methods of the scientific study as: problem and chronological, concrete historical, statistical, and logically analytical ones are used. **Scientific novelty.** The traditional peculiarities and innovations of the Modern art style painting as one of the oldest techniques of glass painting are determined; the peculiarity of forms, methods and usage of stained-glass painting in the historical retrospective has been analysed, and the specifics of this technique development in the countries of Western Europe, Russia and Ukraine in the 1890–1910 years on the example of the leading Modern artists' works have been revealed.

Conclusions. 1890–1910 years stained-glass painting plays an important role in the Modern art style formation, and the artistic value of many works is not inferior to the world-famous stained-glass windows of previous eras. According to the Modern stylistic peculiarities, characterized by elegance and refinement, stained glass is characterized by the predominance of muffled colours, complex but plastic lines and floral ornamentation, thorough modelling and light-coloured effects, allegorical figures and symbolic signs. Stained-glass painting of this period has sublimated multifaceted aspects of the Modern style aesthetics, national colouring and philosophy of understanding traditions, as well as the artists' individual perception.

Key words: glass painting; stained glass painting; Modern; artists; workshops.

Вступ. Живопис на склі – своєрідний феномен професійного та народного мистецтва, основи якого почали формуватися ще за часів Візантійської імперії, розвивався протягом багатьох століть, набуваючи різноманітних стилістичних форм, тематичного та сюжетного спрямування, відповідно до типів художнього мислення історичних епох. Надзвичайної своєрідності вираження живопис на склі набуває наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст., у специфічних формах стилю модерн.

Дане дослідження, актуальність якого визначається сучасними науковими тенденціями переосмислення художніх традицій стилю модерн у контексті розвитку їх мистецької інтерпретації в умовах ХХІ ст., присвячено специфіці вітражного розпису 1890–1910-х рр., як однієї з найдавніших технік живопису на склі, традиції якої в симбіозі з інноваційними методиками широко використовуються сучасними художниками.

Аналіз публікацій засвідчує наявність багатьох праць зарубіжних та вітчизняних науковців як ґрунтовних досліджень, так і наукових розвідок, присвячених виявленню специфіки вітражного розпису як однієї з технік живопису на склі. Варто згадати праці зарубіжних учених: І. Галицького («Історія вітража», 2009 р.), Т. Волобаєвої («Петербурзький вітраж епохи модерна: естетика, виробництво, пам'ятники», 2000 р.), О. Зоннтаг («Російське художнє скло модерна. До питання становлення стилю та західно-європейських впливів», 2000 р.), Т. Княжицької («Вітражі в петербурзькій культовій архітектурі ХІХ – поч. ХХ ст.: стародавні традиції в місті нового часу», 2001 р.), а серед вітчизняних – Р. Грималока («Вітражний іконостас Світо-Івано-Усіковенського храму у Харкові», 2009 р.), Б. Задорожного («Сучасний вітраж як особливий елемент декору в церковній архітектурі», 2013 р.) та ін. Проте, у названих працях проаналізовано лише деякі аспекти вітражного розпису стилю модерн, що й зумовлює доцільність здійснення більш детального культурологічного дослідження.

Метою дослідження є визначення специфіки вітражного розпису стилю модерн 1890–1910-х рр., на прикладі творчості провідних художників-модерністів.

Виклад основного матеріалу. Однією з найдавніших та найпоширеніших технік живопису на склі є вітражний розпис, в якому вся або переважна більшість скляної поверхні вітражу, незалежно від ступеня її цілісності (картина може бути виконана на цільному склі або зібрана в оправу з розписних фрагментів), розписані художником власноруч, іноді з вкрапленням фацетного, гранованого або пресованого скла.

Стародавні традиції вітражного розпису почали закладатися в Європі в X ст. Щоправда, історичні джерела не подають одностайну інформацію щодо того, де саме формувалося це мистецтво. Так, наприклад, у трикнижному манускрипті художника і ювеліра Теофіла Пресвітера, відомого також як монах Рогір, який жив і працював у Бенедиктинському монастирі Гельмерсгаузен у Падеборні, – «Записки про різні мистецтва» (Манускрипт Теофіла, 1963) згадується, що живопис на склі вперше з'явився у Франції, а інші джерела, наприклад, хроніка монаха Рата, з Сен-Ремі в Реймсі, надають відомості про зародження цієї галузі мистецтва в пірейських краях – архієпископ Адальберт, наприкінці X ст. запросив німецьких художників прикрасити вікна при відновленні собору фігурними зображеннями. Е. Тоде (1908, с. 205) зазначає, що оскільки тодішня техніка виробництва скла була досить примітивною, якість поверхні для розпису була поганою, з безліччю дрібних повітряних бульбашок, проте ці дефекти сприяли створенню ефекту променистості, оскільки кожна з бульбашок створювала кілька рефлектуючих сяючих крапок.

Теофіл Пресвітер, у другій книзі манускрипту, присвяченій виготовленню звичайного й кольорового скла та вітражів, у главі «Про орнаменти та живопис на склі», описуючи специфіку процесу розпису вітражного скла, зазначав, що орнамент – листя, квіти, гірлянди – краще малювати сапфірово-синіми, білими, зеленими або яскраво-пурпуровими фарбами (на одязі, меблях чи фоні), а шафранно-жовтий – лише для промальовування вінків; після закінчення розпису скло необхідно обпалити, а фарбу закріпити в спеціальній печі (Манускрипт Теофіла, 1963). Дане джерело дозволяє визначити деякі аспекти традиційного живопису на склі X–XVI ст. (дослідники й досі не одностайні у визначенні точної дати манускрипта), і констатувати, що окремі з них продовжували використовувати протягом наступних століть.

Значного розвитку мистецтво розпису на склі досягло за доби Ренесансу, популярною була техніка вискоблювання на спеціально пофарбованому різнокольоровому склі.

Надзвичайної своєрідності вираження живопис на склі набуває наприкінці XIX – на поч. XX ст., у специфічних формах стилю модерн.

Модерн – міжнародний художній стиль, який охопив, окрім архітектури, живопису та графіки, широкий спектр декоративно-прикладного мистецтва (зокрема дизайн інтер'єру, текстиль, кераміку, скло та ін.). В історії мистецтва даний стиль, який хоча й тривав лише кілька десятиліть, особливо популярний в 1890–1910 рр. (Sterner, 1982, р. 6), позиціонується як значний період, в якому співіснує багато різноманітних стилів і течій, не менш важливий за добу Ренесансу (Быкова, 2014, с. 57).

На думку багатьох дослідників, унікальність стилю модерн, полягала в прагненні затвердити вплив мистецтва, натхненного природними формами і структурами, зокрема вигнутими лініями рослин та квітів, на все оточуюче людину середовище. Феноменом цього гармонійного поєднання стало синтезування архітектури, скульптури та живопису, на це вплинув орієнтир творів стилю модерн на легкість поєднання одного з одним, а також значне розширення меж діяльності митця, оскільки, наприклад, архітектори нерідко створювали шедеври, зокрема живописні та декоративно-прикладні (Костырина, 2010, с. 183).

О. Зоннтаг (2000, с. 156) зазначає, що цьому процесу посприяв характерний для стилю модерн принцип проектування будівель зсередини назовні, вплинувши на подібне трактування та прийомів гармонізації різноманітних форм, а також синтезу способів організації не лише внутрішнього та зовнішнього простору, а й декору інтер'єра.

Хочемо зазначити про залежність в образній орієнтації модерну від традиційних мистецтв різних історичних епох, зокрема єгипетського, візантійського, античного, романського, готичного та ін., окремі ж елементи – інтерпретації мистецтва країн Близького та Далекого Сходу, що особливо помітно в художньо-орнаментальних мотивах вітражного розпису.

Великого розвитку набуває практика художників, у пошуках натхнення та мотивів, звернення до художнього осмислення та застосування природних форм.

Так, наприклад, М. Пійар-Верней, в книзі «Етюди рослин та їх використання в художньому промислі» (Pillard-Verneuil, 1897), здійснив опис та проілюстрував декоративні можливості, які надає митцю природа. Художник проаналізував різноманітні квіти та рослини, пропонуючи спосіб перевтілення їх цілком або окремих частин (бутонів, пелюсток, стеблів, листя) на витончений візерунок, який можна застосовувати в розписі на склі.

Варто зазначити, що в іконографічних мотивах розписних вітражів переважали складні орнаментальні малюнки та композиції з плавно вигнутими лініями (для російського вітражного розпису характерне утворення з них букви омега «Ω» старо- та церковнослов'янської кирилиці) рослинного характеру (сплетені стебла та ін.), різноманітні варіаційні форми стрільчатої арки готичного періоду, геометричні та пейзажні композиції, а також стилізації геральдики.

Розписні віконні та дверні вітражі мали неабияке значення у процесі формування стилістики модерну, а художня цінність багатьох із них не поступається відомим вітражам готичного стилю.

Як зазначає Г. Паулі (1900, р. 366), вітражі, які наприкінці XIX ст. знову стали популярними у Швейцарії, характеризуються новими законами стилю – вітражний розпис має сяяти і світитися, а картини намальовані на склі, відповідно до їх стилістичного характеру, були виконані так само добре або навіть краще, ніж масляними фарбами на полотні.

Взірцем швейцарського живопису на склі стилю модерн вважаються вітражі художника А. Луті, вітражна майстерня якого знаходилася у Франкфурті. А. Луті не лише розробив власну систему глазурування скла, а й вирізнявся специфічною технікою розпису – досвід навчання на архітектора та роботи з просторовим дизайном дозволили майстру легко адаптувати вітражний розпис, який вирізнявся каліграфічною точністю, чіткість ліній та грою світлотіні, до будь-якого архітектурного середовища, надаючи церковним спорудам побудованих із домінуванням середньовічного стилю, модерного вигляду (наприклад, церква в м. Карлсруе, Німеччина; церква Христа в Дюсельдорфі). Натомість у вітражних розписах, зроблених для приватних маєтків, спостерігається вплив англійського живопису У. Крейна (Pauli, 1900, р. 370).

Найвідомішими європейськими майстернями виробництва вітражів наприкінці XIX – на початку XX ст. вважалися німецька компанія «Франц Майер і К^о» («Franz Mayer & Co.») в Мюнхені, яка здійснювала розпис вітражів для Святого престолу та виконувала замовлення римо-католицьких соборів (Convery, 1999, р. 120); Мюнхенська майстерня Ф. Цеттлера (Königlich Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler) – одна з найбільших у Європі (відділення працювали в Римі, Нью-Йорку та Санкт-Петербурзі), яка спеціалізувалася на вітражному розписі для храмів та соборів (вітражі церкви Іуліана Тарсійського, Ульмського собору, Приходської церкви Святого Мартина в Хербранці та ін.); дрезденський Інститут вітража Бруно Урбана (Anstalt für Glasmalerei von Bruno Urban), яким з 1890 р. керував відомий майстер вітражного розпису Й. Голлер, згодом інститут перейменовано на «Urban & Goller» (Deutsche Kunst und Dekoration, 1898, р. 116), найвідоміші вітражні розписи зроблено для церкви Святого Михайла (Лейпціг), міської церкви у Требзені та ін.

Беззаперечним внеском у розвиток техніки живопису на склі стилю модерн є творчість багатьох відомих художників кін. XIX – поч. XX ст. Так, наприклад, відомий вітражний розпис краківського художника С. Висп'янського, який з 1895 р. брав участь у створенні інтер'єру церкви францисканців (створення поліхромного розпису в пресвітерії), а на замовлення настоятеля, створив сім вітражних живописних композицій: «Блаженна

Соломея», «Милосердя», «Чотири стихії», «Бог-Отець», «Рани святого Франциска» та ін.; чеських художників Я. Конупека (вітраж «Мрії юності»), О. Полівки (вітраж на двері Будинку Новака, Прага, 1911 р.) (Влчек, 1981, с. 34) та ін.

В Україні вітражний розпис стилю модерн представлено у Львові, де він застосовувався в оздобленні церков, соборів та приватних будівель, проте переважна більшість вітражів зроблена у відомих західноєвропейських майстернях: краківській майстерні S. G. Zelensky, тірольській вітражній майстерні, мюнхенській майстерні Майєра, австрійській майстерні Геринга (вітраж для Кафедрального собору Пресвятої Богородиці) або іноземними художниками. Кілька вітражів для цього собору було виконано за проектами Й. Мехоффера, С. Батовського, Я. Матейко (вітраж зі Святим Георгієм), а Ю. Захаревич виконав ескізи вітражів для храму Святого Іоана Златоустого. Відтак, на думку дослідників, виокремлювати львівський вітражний розпис від європейського недоречно, хоча кілька вітражів, розпис яких здійснювали українські художники-монументалісти (наприклад, вітраж «Архангел Гавриїл», церка Святої Троїці Василіанського монастиря, м. Жовква, Львівська область, художник Ю. Буцманюк, 1911–1913 рр.) засвідчує поєднання національних мотивів зі стильовими елементами американського та англійського віражного розпису.

Популяризатори стилю модерн у Росії головними вітражними техніками визначили живописну (живопис на склі або розписний вітраж), мозаїчну (дзеркальне та кольорове скло в свинцевій та мідній оправі) і травлення або гравірування (матові малюнки травилися на склі). Розвитку галузі посприяло використання масляної та силікатної фарб, специфічне розташування розписного вітражу в просторі житлового приміщення.

Вітражний розпис стилю модерн – не лише вид монументального живопису, а значна частина декоративно-прикладного мистецтва, твори якого використовувалися для оздоблення інтер'єру та екстер'єру приватних будинків, громадських будівель, магазинів, театральних-концертних залів та ресторанів.

Аналізуючи вітражний розпис російських художників Санкт-Петербурга, дослідники акцентують на тому, що більшість робіт було знищено за часів революції та пореволюційні роки.

Є. Іванов та К. Севастьянов надрукували «Список втрат петербурзьких вітражів (1917–1998)» (1998), який засвідчив специфіку вітражного розпису в Росії стилю модерн. Наприклад, 5-ть круглих вікон із намальованими на склі зображенням янголів, художник А. Федюкін, церква Великомученика Георгія Победоносця при Головному та Генеральному штабі, розібрана у 1926 р.; розписний вітраж «Моління о чаше» у Церкві Святих Захарія та Єлисавети Кавалергардського полку, знесена у 1948 р., було виконано у 1902 р. рижською майстернею Е.Ф. Тоде за мотивами картини М. Бруні.

Живопис на склі, призначений для оздоблення церков та палаців закладався на Імператорському скляному заводі, відкритому в 1840-х рр. за наказом Миколи I.

Розписні вітражі в приватних будівлях та прибуткових будинках використовували для оздоблення вікон, вхідних та міжкімнатних дверей – переважали пейзажні мотиви та натюрморти, натомість нижній ярус вікон буфетної кімнати ресторану Палкіна прикрашали вітражі виконані у «холодній» техніці живопису масляними фарбами, на яких було зображено сцени з «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго (Кони, 1989, с. 517).

Наймасштабнішими творами мистецтва живопису на склі початку ХХ ст. в Петербурзі дослідники визнали алегоричні композиції, розміщені у вікнах концертно-театрального залу будівлі товариства «Брати Єлісеєви», а В. Апишков (1905) – відомий теоретик і практик модерну, – зазначав, що цим живописом можна насолоджуватися лише ввечері, при освітленні ззовні.

Алтарний вітраж Велико-княжеської усипальниці при соборі Святих Петра і Павла в Петропавлівській фортеці, знищений під час Другої світової війни, виконано за сюжетом світлого Христова Воскресіння за проектом Л. Бенуа (живописний еталон у натуральну величину) створено в майстерні професора Мюллера-Чіклера художником Г. Кузиком,

випускником училища барона Штиглица (клас живопису на склі) (Андреева, Трубинова, 1994, с. 243).

М. Горев (1911, с. 8) зазначав, що розписні вітражі для багатьох храмів та громадських будівель Петербургу (наприклад, вітражі церкви при лікарні Святої Ольги) створено в одній з найвидатніших майстерень живопису на склі – ризькій майстерні Е. Тоде та петербурзькій фірмі «М. Франк і К^о» (наприклад, вітражі залу засідань Будинку цивільних інженерів, за мотивами малюнка В. Мевеса).

Варто зазначити, що для усіх провідних майстерень живопису на склі періоду модерна характерні певні сюжети, тип збирання та техніка виконання, за якими сучасні мистецтвознавці мають змогу ідентифікувати вітражі, на яких, через пошкодження або з інших причин, відсутній підпис художника чи назва майстерні. Так, наприклад, характерними для ранніх робіт фірми «М. Франк і К^о» були вітражі, виконані з кольорового фактурного скла, а квіти вирізнялися яскраво-червоними розписними вставками в пелюстках бутонів (Барановский, 1904, с. 479).

Одним із найвідоміших художників Петербургу, який працював у традиційній техніці вітражного розпису, був В. Сверчков (наприклад, три величезні вітражі для Аванзалу Художньої академії – на них було зображено алегоричні фігури, які нагадували римських богів та уособлювали архітектуру, живопис і скульптуру, затверджуючи непорушність основ класичної академічної школи; знищено у пореволюційні роки). Характерними ознаками його техніки виконання була специфічна побудова композиції, тонке опрацювання живопису, промальовка деталей та ін. (Иванов, Севастьянов, 1998).

Як зазначає Е. Тоде, нові способи художнього вираження, пов'язані з плакатною манерою малюнка, з'явилися завдяки винайденню опалізованого скла Тіффані, проте цей матеріал все ж значно обмежив можливості традиційного живопису на склі, оскільки опалове скло не може обпалюватися (Тоде, 1908, с. 205).

Висновки. Вітражний розпис 1890–1910 рр. відіграє неабияке значення у процесі формування стилістики модерну, а художня цінність багатьох творів не поступається всесвітньовідомим вітражам попередніх епох. Відповідно до стилістичних особливостей модерну, якому були властиві витонченість та вишуканість, вітражний розпис характеризується приглушеними кольорами, складними, але пластичними лініями та рослинно-квіткові орнаментатії, ретельним моделюванням та світлотіньовими ефектами, алегоричними фігурами та символічними знаками. Вітражний розпис означеного періоду сублімував багатопланові аспекти естетики стилю модерн, національний колорит та філософію розуміння традицій, а також індивідуальне світосприйняття художників.

Список використаних джерел

1. Андреева Ю. П., Трубинова Ю. В. История строительства Великой Княжеской усыпальницы. *Краеведческие записки*. 1994. Вып. 2. С. 219–263.
2. Апишков В. *Рациональное в новейшей архитектуре*. Санкт-Петербург: Т-во художественной печати, 1905. 65 с.
3. Барановский Г. В. *Архитектурная энциклопедия XIX века. Т. 7. Детали*. Санкт-Петербург, 1904. С. 479.
4. Быкова Е. Н., Кириченко О. М. Концепции творческого формообразования в стиле модерн. *Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств*. 2014. № 2. С. 56–60.
5. Влчек Т. Стекло как феномен чешской сецессии. *Inter press grafik*. 1981. № 1. С. 30–35.
6. Горев Н. Е. *Живопись на стекле. Задушевное слово*. Т. 51. № 48. Санкт-Петербург: Товарищество М. О. Вольф, 1911. 16 с.
7. Иванов Е. *Витражи старого Львова. Взгляд из Петербурга, мои впечатления*. URL : <http://spstainedglass.narod.ru/lviv.html> (дата обращения: 11.10.2018).
8. Иванов Е. Ю., Севастьянов К. К. *Список утрат петербургских витражей (1917–1998)*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского государственного технического университета, 1998. URL : <http://eugene8888.narod.ru/spisokut.html> (дата обращения: 16.10.2018).

9. Зоннтаг О. С. Русское художественное стекло модерна. *К вопросу становления стиля и западно-европейских влияний* : дис. ... канд. искусствоведения / Научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств. Москва, 2000. 199 с.
10. Кони А. Ф. *Воспоминания о писателях*. Москва: Правда, 1989. 656 с.
11. Костырина М. Г. Эстетические противоречия стиля модерн на рубеже XIX–XX веков. *Проблемы гуманитарного знания в науке и образовании* : сб. науч. ст. Барнаул, 2010. С. 178–184.
12. Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах». *Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей*. Вып. 7. Москва, 1963. URL : <https://vitroart.ru/articles/articles/210/> (дата обращения: 23.10.2018).
13. Тоде Э. Стекольная живопись. Краткий очерк ее истории и технического развития. *Зодчий*. 1908. № 23. С. 204–208.
14. Convery G. *Poetry in Stone: Sacred Heart Church*. Omagh: Drumragh RC Parish, 1999. 170 p.
15. Koch A. *Deutsche Kunst und Dekoration*. Darmstadt : A. Koch, 1908. 418 p.
16. Pauli G. Glasmalereien von Albert Luthi. *Die Kunst monatshefte fur freie und angewandte kunst*. Munchen Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1900. pp. 366–370.
17. Pillard-Verneuil M. *L'Animal dans la Décoration*. Librairie Centrale des Beaux Arts: Paris, 1897. 62 p.
18. Sterner G. *Art Nouveau, an art of transition*. Woodbury, 1982. 189 p.

References

1. Andreeva, Ju.P., Trubinova, Ju.V. (1994). Istorija stroitel'stva Velikoj Knjazheskoj usypal'nicy [The history of the construction of the Grand Duke's tomb]. *Kraevedcheskie zapiski*, issue 2. pp. 219–263.
2. Apishkov, V. (1905). *Racional'noe v novejshej arhitekture* [Rational in the newest architecture]. Sankt-Peterburg : T-vo hudozhestvennoj pečati.
3. Baranovskij, G.V. (1904). *Arhitekturnaja jenciklopedija XIX veka. T. 7. Detali* [Architectural encyclopedia of the XIX century. Vol. 7. Details]. Sankt-Peterburg.
4. Bykova, E.N., Kirichenko, O.M. (2014). Konceptii tvorcheskogo formoobrazovanija v stile modern [Concepts of creative shaping in the modern style]. *Vestnik Har'kovskoj gosudarstvennoj akademii dizajna i iskusstv*, no. 2, pp. 56–60.
5. Convery G. *Poetry in Stone: Sacred Heart Church*. Omagh: Drumragh RC Parish, 1999. 170 p.
6. Gorev, N.E. (1911). Zhivopis' na stekle [Painting on Glass]. *Zadushevnoe slovo*, vol. 51, no. 48. Sankt-Peterburg : Tovarishhestvo M.O. Vol'f.
7. Ivanov, E. *Vitrazhi starogo L'vova. Vzglyad iz Peterburga, moi vpechatlenija* [Stained glass windows of the old Lvov. View from Petersburg, my impressions], [online] Available at: <http://spstainedglass.narod.lviv.html> [Accessed 11 October 2018].
8. Ivanov, E.Ju., Sevast'janov, K.K. (1998). *Spisok utrat peterburgskih vitrazhej (1917–1998)* [List of losses of Petersburg stained glass windows (1917–1998)]. Sankt-Peterburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta, 1998 [online] Available at: <http://eugene8888.narod.ru/spisokut.html> [Accessed 16 October 2018].
9. Koni, A.F. (1989). *Vospominanija o pisateljah* [Memoirs about the writers]. Moskva: Pravda
10. Kostyrina, M.G. (2010). Jesteticheskie protivorechija stilja modern na rubezhe XIX–XX vekov [Aesthetic contradictions of the Art Nouveau style at the turn of the XIX – XX centuries]. *Problemy gumanitarnogo znaniya v nauke i obrazovanii* : sbornik nauchnyh statej, pp. 178–184.
11. Koch, A. (1908). *Deutsche Kunst und Dekoration*. Darmstadt : A. Koch.
12. Manuskript Teofila «Zapiska o raznyh iskusstvax» [Theophilus manuscript “Note on various arts”] (1963). *Vsesojuznaja central'naja nauchno-issledovatel'skaja laboratorija po konservacii i restavracii muzejnyh hudozhestvennyh cennostej*, issue 7, [online] Available at: <https://vitroart.ru/articles/articles/210/> [Accessed 23 October 2018].

13. Tode, Je. (1908). Stekol'naja zhivopis'. Kratkij ocherk ee istorii i tehničeskogo razvitija [Glass painting. A brief sketch of its history and technical development]. *Zodchij*, no. 23, pp. 204–208.
14. Pauli, G. (1900). Glasmalereien von Albert Luthi. *Die Kunst monatshefte fur freie und angewandte kunst*. Munchen Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., pp. 366–370.
15. Pillard-Verneuil, M. (1897). *L'Animal dans la Décoration*. Librairie Centrale des Beaux Arts: Paris.
16. Sterner, G. (1982). *Art Nouveau, an art of transition*. Woodbury.
17. Vlček, T. (1981). Steklo kak fenomen cheshskoj secessii [Glass as a phenomenon of Czech secession]. *Inter press grafik*, no.1. pp. 30–35.
18. Zonntag, O.S. (2000). *Russkoe hudozhestvennoe steklo moderna. K voprosu stanovlennja stilja i zapadno-evropejskih vlijanij* [Russian art glass of modernity. To the question of the establishment of style and Western European influences]. D.Ed. Nauchno-issledoval'skij institut teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv.

© Оборська С. М., 2018

Стаття надійшла до редакції: 15.10.2018

УДК 75.052 (477) (092)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153696>

Петрашик Володимир Ігорович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. С. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-5407-9357>,
petrashyk.v@gmail.com

Цугорка Олександр Петрович,
Заслужений діяч мистецтв України, доцент,
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053,
<https://orcid.org/0000-0002-7742-2143>,
tsugorkaalex@gmail.com

ПРИВАТНІ МУЗЕЇ КИЄВА: ГЕНЕЗА, ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ, СУЧАСНИЙ СТАН

Мета дослідження. Визначити та обґрунтувати етапи становлення й розвитку приватних музеїв Києва, формування та функціонування яких значною мірою залежить від середовища та потреб, яке його оточує. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного, дедуктивного, мистецтвознавчого, порівняльного аналізу та синтезу. **Наукова новизна.** Після здобуття незалежності України, з'явилися сучасні приватні музеї в місті Києві, через які є можливість пізнавати культуру, виховувати патріотизм, відчувати дух народу. Однак, їх статус та функціонування є не достатньо висвітлений у науковій літературі. Встановлено, що сьогодення вимагає від музеїв, і, зокрема, приватних музеїв Києва, формування нового підходу до своєї роботи: інтерактивних експозицій, активної співпраці з мас-медіа, громадськими організаціями, різними фундаціями, сучасної рекламної діяльності, активного впровадження в систему Інтернет інформації про діяльність музеїв, їх збірок, окремих музейних пам'яток, що мають національне, європейське, світове значення. **Висновки.** Розкрито роль приватних музеїв міста Києва у формуванні музейного простору, що є важливим елементом збереження й дослідження мистецтва. Запропоновано для покращення розвитку приватних музеїв Києва розвивати інноваційний напрямок

(музейний маркетинг, музейний менеджмент, фандрайзинг, PR-технології, застосування новітніх технологій, проект як специфічна форма діяльності музею). Покращувати міжнародну співпрацю (створення інтернаціональних цифрових ресурсів, багатомовний інформаційний супровід експозицій, підвищення кваліфікації працівників музею, туризм). Удосконалювати інформаційно-технологічний напрямок (реклама, фотофіксація, електронна база музею, мережа Internet, видавництво, відеоекскурсії, аудіогід, телебачення, радіо, інформаційні засоби для людей з інвалідністю тощо). Це все дозволить приватним музеям Києва забезпечити можливість безперешкодного доступу населення до надбань вітчизняної й світової культури.

Ключові слова: приватна колекція; музей; культурна політика; експонат; сучасне мистецтво; інституція; меценат; виставка.

Петрашик Владимир Игоревич, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Цугорка Александр Петрович, Заслуженный деятель искусств Украины, доцент, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Вознесенский спуск, 20, Киев, Украина

Частные музеи Киева: генезис, историческая эволюция, современное состояние

Цель исследования определить и обосновать этапы становления и развития частных музеев Киева, формирование и функционирование которых в значительной мере зависит от среды и потребностей, которая его окружает. **Методология исследования.** Используются методы исторического, дедуктивного, искусствоведческого, сравнительного анализа и синтеза. **Научная новизна.** После обретения независимости Украиной, появились современные частные музеи в городе Киеве по которым есть возможность познавать культуру, воспитывать патриотизм, чувствовать дух народа. Однако, их статус и функционирования является недостаточно освещен в научной литературе. Установлено, что настоящее требует от музеев и, в частности, частных музеев Киева, формирование нового подхода к своей работе: интерактивных экспозиций, активного сотрудничества с масс-медиа, общественными организациями, различными фондами, современной рекламной деятельности, активного внедрения в систему Интернет информации о деятельности музеев, их сборников, отдельных музейных памятников, имеющих национальное, европейское, мировое значение. **Выводы.** Раскрыта роль частных музеев города Киева в формообразовании музейного пространства, является важным элементом сохранения и исследования искусства. Предложено для улучшения развития частных музеев Киева развивать инновационное направление (музейный маркетинг, музейный менеджмент, фандрайзинг, PR-технологии, применение новейших технологий, проект как специфическая форма деятельности музея). Улучшать международное сотрудничество (создание международных цифровых ресурсов, многоязычное информационное сопровождение экспозиций, повышение квалификации работников музея, туризм). Совершенствовать информационно-технологическое направление (реклама, фотофиксация, электронная база музея, сеть Internet, издательство, видеоекскурсии, аудиогид, телевидение, радио, информационные средства для людей с инвалидностью и т. д.). Это все позволит частным музеям Киева обеспечить возможность беспрепятственного доступа населения к достижениям отечественной и мировой культуры.

Ключевые слова: частная коллекция; музей; культурная политика; экспонат; современное искусство; организация; меценат; выставка.

Petrashyk Volodymyr, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine

Tsuhorka Oleksandr, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20, Voznesenskyi descent, Kyiv, Ukraine

Private museums of Kyiv: genesis, historical evolution, current state

The purpose of the article is to determine and substantiate the stages of formation and development of private museums in Kyiv, the formation and functioning of which largely depends on the environment and needs that surround it. **The research methodology.** The methods of historical, deductive, art critical, comparative analysis and synthesis are used. **The scientific novelty of the work.** After Ukraine gained independence, modern private museums emerged in the city of Kyiv, which was an opportunity to learn culture, bring up patriotism and feel the spirit of the people. However, their status and functioning is not sufficiently covered in the scientific literature. It was established that the present requires museums, in particular, private museums in Kyiv, and the formation of a new approach to their work: interactive exhibits, active cooperation with the mass media, public organizations, various funds, modern advertising, active introduction of information on the Internet concerning the activity of museums, their collections, individual museum monuments of national, European and global importance. **Conclusions.** The role of private museums of the city of Kyiv in shaping the museum space was revealed; they are an important element of preserving and studying art. It was proposed to improve the development of private museums in Kyiv to develop an innovative direction (museum marketing, museum management, fundraising, PR-technology, the use of new technology, the project as a specific form museum activities) and improve international cooperation (creating international digital resources, multilingual information support of expositions, advanced training of museum staff, tourism). To improve the information technology sector (advertising, photographs, museum's electronic database, the Internet, publishing, video tours, audio guides, television, radio, informational facilities for people with disabilities, etc.). All the above mentioned will allow private museums of Kyiv to ensure the possibility of unhindered access to the achievements of national and world culture.

Key words: private collection; museum; cultural policy; exhibit; contemporary art; institution; philanthropist; exhibition.

Вступ. Історія приватного колекціонування нині лише починає складатися з окремих імен і зібрань, та насправді історія перших зібрань сягає ще часів Середньовіччя. Відтоді «зібрання» поступово еволюціонувало в «колекцію» і накопичення предметів все більше ставало не необхідністю прикрасити свою оселю, а вже цілеспрямованим зібранням, об'єднаним певною ідеєю. Власне такий шлях від необхідності прикрасити замок і підтвердити власне соціальне становище до пристрасті, довжиною в життя, що надалі переходить у спадок музейним інституціям є темою даного дослідження.

Мета статті. Дослідити умови та особливості створення музею сучасного мистецтва в Києві. Недостатнє державне фінансування, незацікавленість цією темою широкої аудиторії, питання придатного місця розташування та формування фондів. Дослідження даної теми є перспективним як у теоретичному аналізі, так і у застосуваннях практичних підходів. Більше того – музей приватних колекцій у своїй структурі уже передбачає створення нового формату музею спільно з колекціонерами, які найчастіше є представниками сфери бізнесу. Такий нюанс відкриває нові перспективи та вектори співпраці, які вже не будуть обмежуватися виключно патронажем держави.

Актуальність дослідження зумовлена з сучасними тенденціями розвитку колекціонування ворів мистецтва приватними особами, що визначаються потребами суспільства. Приватні (державні) музеї Києва є скарбницею історичної та культурної спадщини міста, а кожний його експонат – носій безцінної інформації про історію та культуру міста, характер, смак та вподобання самого колекціонера (власника) музею. Навіть на сучасному етапі розвитку техніки і засобів інформації ніщо не може замінити оригінальні предмети – пам'ятки старовини, які зберігаються в приватних музеях Києва.

Виклад основного матеріалу. Колекціонер – це людина, яка не лише збирає твори мистецтва, а й досліджує їх, вивчає, систематизує. «Колекціонер – це, насамперед, дослідник. А в дослідника повинна бути певна тема (спрямування). Кожен вибирає її самостійно, але вона повинна бути головною в його роботі. Збирач же ж байдужий до самого предмету

збирання, для нього найважливішим є вартість та кількість. Для колекціонера первинне розуміння того, що він збирає, знання питання на рівні експерта і суміжних питань теж. Далеко не кожен збирач здатен стати колекціонером, і кількість у якість тут не переростає. На відміну від колекціонування, яке характеризується прагненням до наукової систематизації накопиченого матеріалу, до об'єктів збирача входить щонайширший спектр предметів матеріальної культури і природної історії, створених людиною і природою впродовж всієї світової історії» (Бендюк, 2018).

Л. Мельничук починає історіографію колекціонування творів мистецтва з часів Відродження, коли створення картинних галерей та збирання творів було модою у знаті Західної Європи. «За відсутністю ринку художніх творів в Україні, представники вищих верств суспільства започатковували власні збірки під час подорожей чи проживання за кордоном, відкриваючи для себе багате європейське мистецьке надбання. Тісні зв'язки з Європою відобразилися на характері сприйняття ними творів мистецтва, на їхніх мистецьких смаках. Багато хто зі збирачів, переслідуючи різну мету в колекціонерській діяльності, ставав визнаним знавцем мистецтва, відвідувачем знаменитих галерей і аукціонів. Утім, певний час твори мистецтва найчастіше слугували для прикрашання інтер'єрів, аніж цілеспрямованою справою» (Мельничук, 2015, с. 44).

«В Україні ще з кін. XVI ст. (за наявними творами) при замках та палацах формуються колекції світського живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва. Основу колекцій, зазвичай, складали твори західноєвропейського мистецтва, частіше – портрети предків і тогочасних власників маєтків. Це були родинні картинні галереї Гербуртів, Даниловичів, Собеських, Жевуських, що на Галичині, баронів де Шодуарів – на Поліссі, збірки мистецьких цінностей угорських, чеських королів, воєвод на Закарпатті. З польських джерел відомо, що в Підгорецькому замку була славетна колекція західного живопису, яку так пристрасно збирали Конецьпольські, де були твори ренесансових митців і зберігалися численні портрети видатних політичних та культурних діячів того часу» (Петрашик, 2015, с. 58–59).

Колекціонер та реставратор М. Бендюк простежує наступну тенденцію розвитку колекціонування в XVII ст. на західноукраїнських землях. У регіоні важливе місце мали власне приватні збірки шляхти, що жила на території сучасних українських та польських земель, як і предмети, якими прикрашали свої помешкання – замки та палаци. Здобуті предмети мистецтва були демонстрацією свого соціального становища та необхідним елементом для оздобу інтер'єру своєї ошатної оселі. Саме такий спосіб колекціонування вплинув на розвиток художньої культури західноукраїнських земель. Приміром, «збірка князів Острозьких в Дубенському замку, яку знаємо за «Реєстром скарбів замку князів Острозьких у Дубні, складеному 1616 р.», звідки й можна прослідкувати інтереси князів Острозьких: «В описі згадуються картини в основному європейських художників, ікони, зброя, дорогоцінності та багато іншого. Такі ж колекції були в князів Заславських, Збараських, Чарторийських, Вишневецьких та й в багатьох інших потужних українських династичних родів» (Бендюк, 2018).

Кожна епоха мала свої тенденції та мистецькі вподобання. Л. Мельничук наголошує: «З початку XIX ст. дедалі більше усвідомлювалося суспільне значення мистецьких колекцій як цінності, що відіграла велику роль у просвітництві, вихованні, освіті. На відміну від колекцій XVIII ст., які створювалися здебільшого як данина моді на основі яскравих вражень від іноземних чи імператорських зібрань, у XIX ст. колекції все частіше формуються для слави вітчизни... Дилетантизм XVIII ст. змінився цілеспрямованим збиранням, що ґрунтувалося на серйозних та глибоких знаннях колекціонера в обраній ним галузі. Для цього періоду характерне колекціонування творів західноєвропейського мистецтва. Майже обов'язковою в колекції була наявність графіки, зокрема великої кількості гравюри, як в колекціях Аделунга, Алфьорова, Матушинського. Зібрання І. Бецького (з понад п'ятисот творів), було першою скарбницею живопису в провінції. Здебільшого це були твори

італійської школи, збирати які було особливо складно навіть для такої установи як імператорський Ермітаж...» (Мельничук, 2015, с. 45).

На межі XIX–XX ст. колекціонування поєднало з меценатською діяльністю і отримало новий поштовх для урізноманітнення та більшої зацікавленості власне колекціонерів у мистецьких творах. «Характерними особливостями цього періоду стали розширення і поглиблення тематики колекцій, диференціація і спеціалізація інтересів колекціонерів, розширення об'єктів колекціонування, ускладнення форми та мети збирання, участь у культурно-мистецьких заходах... Суттєво змінився соціальний склад збирачів. На Слобожанщині нарівні з представниками дворянства (Капністи, Б. Філонов, В. Анненкова) до цієї справи долучилася буржуазія (П. Харитоненко, А.-М. Собанський, О.-Г. Гансен), яка, відчувши економічну міць, стала шукати своє місце в суспільному житті» (Мельничук, 2015, с. 45).

На думку дослідника А. Боханова, однією з причин колекціонування підприємців була неможливість досягти громадського визнання своєю професійною діяльністю, що змушувало їх заповнювати інші сфери життя, що мали значно більший престиж у суспільстві (Боханов, 1989, с. 8).

У радянський період процес колекціонування та прихильників цієї діяльності мав певні складнощі через особливості політичного режиму й пропаганди. Чимало локальних авторів, на творчість яких звертали увагу колекціонери, згодом посіли своє почесне місце серед визначних художників України. «Майже в усіх слобожанських колекціях наявні твори харківських художників як найвідоміших і найвидатніших представників кін. XIX – поч. XX ст.: С. Васильківського, П. Левченка, М. Беркоса, М. Ткаченка, так і сучасних мистців живопису, графіки, скульптури». Така тенденція колекціонерів не лише дає можливість дослідникам вписати малознані імена митців в мистецький процес у час, коли художниками вважалися лише належні до Спілки художників СРСР, а й підкреслює важливе значення колекціонерів у збереженні культурної спадщини (Мельничук, 2015, с. 46).

Нові перспективи для себе відкриває колекціонування в XXI ст. завдяки зміні політичного та економічного становища, суспільного інтересу, співпраці з іншими інституціями, що забезпечує більше можливостей для функціонування. Колекціонер «з людини підозрілої, сумнівної, перетворився в зберігача культурних цінностей, спасителя й будівника культури, яким насправді і є» (Сарабьянов, 1991).

Серед подвижників-колекціонерів та меценатів II пол. XX – поч. XXI ст. можемо зазначити М. Балдіса, О. Брея, М. Білоусова, Д. Вітрука, І. Гончара, Б. Гриньова, І. Диченка, Т. Лозинського, І. Панамарчука, Д. Сігалова, Ю. Цвенгроша (Петрашик, 2015, с. 59).

Важливою тенденцією колекціонерства XXI ст. є відкритість до співпраці колекціонерів-меценатів із різними культурними інституціями, що проявляється як у спільних виставках, так і формуваннях нових культурно-мистецьких інституцій. У Харкові такими є фонди О. Фельдмана, О. Сапронова, Рубаненків, які організують спільні з музеями виставкові проекти, друкування мистецьких видань, дарують твори музеям (Мельничук, 2015, с. 47). «Поява в Україні колекціонерів нової доби, колекцій приватних установ і банків, має вплив на мистецький процес, сприяє виходу українського мистецтва на світові аукціони, декларує Україну як європейську державу в збереженні мистецького надбання й культурної спадщини» – зазначає Л. Мельничук (2015, с. 47).

Розглянуто загальні тенденції різних періодів розвитку колекціонування на українських землях, визначили особливості колекціонування в різних регіонах та значення колекціонування для розвитку мистецтва України загалом. Такий історичний контекст є важливим для подальшого дослідження перспектив створення Музею приватних колекцій, оскільки досвід колекціонування є тривалою практикою і звичною діяльністю для України.

Трансформація приватних колекцій в музеї – це потужна практика побутування мистецьких, і не лише, колекцій у світі. Звісно, не всі вони перетворюються безпосередньо в Музеї приватних колекцій, однак можуть стати цікавими й відомими музеями з приватних колекцій. Таких прикладів чимало по всьому світі й у різні епохи. Практики утворення всесвітньо відомих музеїв та перших мистецьких музеїв у місті Києві, основою яких були приватні колекції, розглянемо далі.

Музейна інституція оперує ж власними принципами збереження й управління творами мистецтва у своїх фондах, де, щоправда, як і в колекціонера, пріоритетною є мистецька цінність. Усе ж, незважаючи на однакові пріоритети обидвох сторін як колекціонер, так і інституція можуть мати різні підходи в управлінні колекцією дарувальника як однією з колекцій у певному музеї, так і стосовно створення музею на базі певної колекції. Спільні й відмінні риси таких способів управління мистецьким спадком як з боку колекціонера-мецената, так і музейної установи будуть розглянуті в цій публікації.

Дарування свого мистецького зібрання широкому загалу дійсно заслуговує як на увагу з боку держави, так і прихильності громадськості: «Пропонуючи результат свого багаторічного захоплення, приватні колекціонери залишають людству інституції, що збагачують і, водночас, кидають виклики нашому розумінню мистецтва, предмети колекції яких застається при цьому у власності колекціонерів. Наступні зберігачі цих колекцій стикаються із завданнями як продовжувати початкову місію збирання творів колекціонера, так і як допомогти інституціям, де вони надалі зберігаються, адаптуватися до мінливих професійних вимог і сучасних культурних трендів, що впливають на музейну сферу» (Українське мистецтво, 2016).

Відомий київський колекціонер М. Білоусов, аргументуючи це по-своєму: «Коли людина свідомо починає збирати предмети старовини й займається цим протягом певного часу, то рано чи пізно їй потрапить до рук рідкісний екземпляр, якого не буде в музеї і цей предмет доповнить картину. Або колекціонер зможе знайти згадку в джерелах, яка пройшла повз офіційних досліджень. Фінансування державних досліджень дуже обмежене у всьому світі, а колекціонери дають суспільству знання без затрат для суспільства. І це надзвичайно важливо – з'являється колективне знання, отримане за рахунок ініціативи одного колекціонера. А якщо він дарує свою колекцію, то відбувається пожвавлення матеріального становища всього суспільства, адже музеї є центрами культурного виховання, куди приходять молодь, туристи, офіційні особи, й, таким чином, покращується загальний рівень культури. Без культури – нема нації. Музеї, зібрання, виставки є дуже важливими елементами самоідентифікації. Будь-який предмет української старовини: зброя, ікони, літографія, прапори – підкреслюють особливість розвитку нашої культури й формують почуття патріотизму, знання своєї культури робить людину стійкою до впливу інших негативних факторів» (Білоусов, 2017).

Тож, створення Музею приватних колекцій в Україні та Києві стане неабияким каталізатором якісних змін у культурно-мистецькій сфері. Така мета створення культурно-наукової інституції як музей і це розуміють українські колекціонери, хто, власне, і має можливість стати фундатором такої установи. Більше того – ми маємо подібний досвід створення таких інституцій видатними київськими меценатами і колекціонерами, що знайомо й притаманно для реалій Києва ще на початку минулого століття.

М. Балдіс щодо питання законодавчого закріплення функціонування приватних музеїв в Україні пропонує брати за приклад країни Заходу: «Музейні інституції, фестивалі, розмаїті мистецькі презентації приносять прибуток у європейських державах... На Заході меценатство не є хаотичним, не сприймається як «прибуткова справа» – це процес утвердження і розвитку культури держави, прославлення імені того чи іншого благодійника... Меценатство у розвинених країнах – справа честі аристократа за духом» (Петрашик, 2016, с. 102).

Наступним викликом для створення музею є урегулювання принципів функціонування закону про інтелектуальну власність, що дозволить ефективно використовувати нові можливості для популяризації мистецтва та вільно працювати в міжнародному просторі.

Таким чином, маємо як перспективи, так і певні складнощі у створенні Музею приватних колекцій в Україні. Такими є наслідки пострадянської культурної політики, яку все ще намагаємося перебороти, недосконалість законодавства, та головне – не усвідомлення потенціалу приватного сектору для розвитку культурної сфери нашої держави до кінця.

Щодо питань, пов'язаних з формою власності та фінансування, Б. Гриньов, вважає, що музей сучасного мистецтва варто створювати на приватній основі. Натомість Д. Голець, експерт аукціонного будинку «Корнерс», вважає, що музей сучасного мистецтва потрібен, однак «добре було б, якби він мав державну основу. Практика підказує, що проекти приватних музеїв закінчилися нічим. Приватна колекція в державному музеї – цілком нормальний варіант. До того ж, державний статус дає гарантію, що він не закрийється за бажанням колекціонера або з інших причин» (Українське мистецтво, 2016).

С. Беньямінова, колекціонерка й засновниця StedleyArtFoundation, стосовно цього питання має такі ідеї: «Треба думати не про те, що може зробити для тебе країна, а про те, що ти можеш зробити для неї. Ми і є країна. Якщо ми почнемо об'єднуватися, – як було в Росії, де створили віртуальний музей на основі приватних колекцій, – то вже сьогодні зможемо організувати платформу, яка б нас згуртувала. Для цього треба спонукати чиновників передати нам одну з будівель – наприклад, Український Дім абощо. А вже потім своїми руками створювати експертну комісію, де не буде заангажованості» (Українське мистецтво, 2016).

«Нові музеї повинні задовольняти конкретні потреби або, принаймні, доповнювати вже існуючі інститути, а не відтворювати той досвід, який ми вже маємо. Навіть якщо кожна приватна колекція відрізняється, колекціонер повинен подумати про інші види дозвілля, які могли б конкурувати з новим музеєм. Адже якщо нова установа не йде на користь більш широкій аудиторії, потрібно розглянути альтернативні варіанти. Навіть якщо засновник має в достатку коштів на побудову ще одного подібного музею, все ж музей приватних колекцій без місцевої підтримки стане тягарем як для своїх опікунів, так і спільноти» (Letowski, 2018, с. 11–12).

Величезний потенціал для створення нових приватних музеїв потребує сприяння з боку муніципалітету міста. Наприклад, було б добре, якщо б надали в розпорядження будівлю, яка не є в хорошому стані наразі, проте завдяки ініціативі створення музею вона буде спеціально відреставрована та оформлена спеціально для музейної інституції. Таких об'єктів у Києві в достатку навіть на центральних вулицях міста. Багато, щоб ця будівля була недалеко від центру міста, аби охочі мали можливість відвідати музей і їм було комфортно з логістикою. Таким чином, ми матимемо шанс не лише реанімувати будівлю, а й привернути увагу до недосконалої системи функціонування пам'яткоохоронної спадщини та можливості зберегти такі будівлі, продемонструвавши як їх можна експлуатувати знову.

Наукова новизна. Після здобуття незалежності України, з'явилися сучасні приватні музеї в місті Києві, через які є можливість пізнавати культуру, виховувати патріотизм, відчувати дух народу. Однак, їх статус та функціонування є не достатньо висвітлений у науковій літературі. Встановлено, що сьогодення вимагає від музеїв, і, зокрема, приватних музеїв Києва, формування нового підходу до своєї роботи: інтерактивних експозицій, активної співпраці з мас-медіа, громадськими організаціями, різними фундаціями, сучасної рекламної діяльності, активного впровадження в систему Інтернет інформації про діяльність музеїв, їх збірок, окремих музейних пам'яток, що мають національне, європейське, світове значення.

Висновки. Таким чином, приватні колекції є важливим елементом збереження й дослідження мистецтва. Вони відображають особистість її власника, його смак, світогляд, вподобання. Роботи, що входять до приватних колекцій, доповнюють історію мистецтва завдяки експонуванню на різноманітних виставках, публікаціям у каталогах, передання або продажів до державних музейних зібрань. Приватні колекції також є ключовими елементами арт-ринку, де виконують важливі функції для його існування та розвитку, впливають на процес ціноутворення. Це також спосіб самоствердження й прояву креативного підходу до формування власного зібрання.

У результаті дослідження нам вдалося прослідкувати хронологію історії становлення колекціонування, визначити, коли зібрання перетворюється на колекцію і чим відрізняються ці поняття. Досліджено історію формування музеїв у Києві на поч. ХХ ст. за ініціативи київських колекціонерів. Для покращення діяльності приватних музеїв виникає необхідність

нормативно-правового закріплення основних дифеніцій, зокрема, стосовно меценатства, інтелектуальної власності тощо.

Список використаних джерел

1. Українське мистецтво в полоні приватних колекцій. Конспект дискусії 24.04.2016. *Art Ukrain* [online] URL: <<http://artukraine.com.ua/a/ukrainske-mistectvo-v-poloni-privatnikh-kolekciy-konspekt-diskusii/#.WUWuvZKLTmz>> (дата звернення: 01 листопада 2018).
2. Бендюк М. Від приватної збірки до музею (з історії колекціонування в Україні). *Культурологія в НаУОА*. [online] URL: <<http://kulturolog.org.ua/publications/-p-article/394-bendiuk.html>> (Дата звернення 01 листопада 2018).
3. Білоусов М. *Перспективи створення музею приватних колекцій у місті Києві*. Записала А. Олізарівська. НЮ АРТ, 25 травня 2017 г.
4. Боханов А. *Коллекционеры и меценаты в России*. Москва: Наука, 1989. с. 128.
5. Ілінг А. Повернуте ім'я – Оскар Гансен: до історії приватного збирання в Києві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2002. 9. С.43–53.
6. Мельничук Л. Колекціонування творів мистецтва як складова художнього життя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, Харків, 2015. №9. С.43–47.
7. Петрашик В. До істини й святості. *Образотворче мистецтво*. Київ, 2015. №2. С. 58–61.
8. Петрашик, В., Культура – наш амбасадор до Європи. Інтерв'ю мистецтвознавця В. Петрашика з меценатом М. Балдісом. *Образотворче мистецтво*. Київ, 2016. №2. С. 100–103.
9. Рославець О. Богдан Іванович Ханенко – засновник Київського музею Західного та Східного мистецтва. В: *До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею: матеріали науково-практичної конференції*. Київ: Кий. 235 с.
10. Сарабьянов Д. *Собирают картины не корысти ради*. Калининград: Калининград. художественная галерея, 1991. 159 с.
11. Dubberly S. *Organizing your museum: The essentials* Washington: American Association of Museums, 2007. 132 p.
12. Letowski J. *Museum-Making: Transitioning from Private Collection to Public Museum*. USA: George Washington University. [online]: URL: <<https://museumstudies.columbian.gwu.edu/sites/museumstudies.columbian.gwu.edu/files/downloads/Museum-Making.pdf>> > [Accessed 01 November 2018].

References

1. Art Ukraine, (2016). *Ukrainske mystetstvo v poloni pryvatnykh kolektsii. Konspekt dyskusii* 24. 04. 2016 [Ukrainian art in captivity of private collections. Synopsis of the discussion]. [online] Available at: <<http://artukraine.com.ua/a/ukrainske-mistectvo-v-poloni-privatnikh-kolekciy-konspekt-diskusii/#.WUWuvZKLTmz>> [Accessed 01 November 2018].
2. Bendiuk, M., 2011. Vid pryvatnoi zbirky do muzeiu (z istorii kolektsionuvannia v Ukraini) [From a private collection to the museum (from the history of collecting in Ukraine)]. *Kulturolohiia v NaUOA*, [online] Available at: <http://kulturolog.org.ua/publications/-p-article/394-bendiuk.html> [Accessed 01 November 2018].
3. Bilousov, M. (2017). *Perspektyvy stvorennia muzeiu pryvatnykh kolektsii u misti Kyievi* [Prospects for creating a museum of private collections in the city of Kyiv]. Zapysala A. Olizarivska. NIu ART. 25 May 2017.
4. Bohanov, A. (1989). *Kollektsioneryi i metsenaty v Rossii* [Collectors and patrons in Russia]. Moscow: Nauka.
5. Dubberly, S. (2007). *Organizing your museum: The essentials*. Washington: American Association of Museums.
6. Ilinh, A. (2002). Povernute imia – Oskar Hansen: Do istorii pryvatnoho zbyrannia v Kyievi [The name returned – Oscar Hansen: To the history of private gathering in Kyiv]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 9. pp. 43–53.

7. Letowski, J. (2010). *Museum-Making: Transitioning from Private Collection to Public Museum*. USA: George Washington University. [online] Available at: <<https://museumstudies.columbian.gwu.edu/sites/museumstudies.columbian.gwu.edu/files/downloads/Museum-Making.pdf>> [Accessed 01 November 2018].
8. Melnychuk, L. (2015). Kolektsionuvannia tvoriv mystetstva yak skladova khudozhnoho zhyttia [Collecting works of art as a component of artistic life]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 9, pp. 43–47.
9. Petrashyk, V. (2015). Do istyny y sviatosti [To the truth and holiness]. *Obrazotvorche mystetstvo*, no. 2, pp. 58–61.
10. Petrashyk, V. (2016). Kultura – nash ambasador do Yevropy [Culture is our ambassador to Europe]. Interviu mystetstvoznavsia V. Petrashyka z metsenatom M. Baldisom. *Obrazotvorche mystetstvo*, no. 2, pp.100–103.
11. Roslavets, O. (1999). Bohdan Ivanovych Khanenko – zasnovnyk Kyivskoho muzeiu Zakhidnoho ta Skhidnoho mystetstva [Bohdan Ivanovych Khanenko, the founder of the Kyiv Museum of Western and Oriental Art]. In: *To the 150th anniversary of the birth of Bohdan Ivanovych Khanenko, patron of art, collector, founder of the museum: materials of the scientific-practical conference*. Kyiv: Kyi.
12. Sarabyanov, D. (1991). *Sobirayut kartyni ne koryisti radi* [Collect pictures not for personal gain]. Kaliningrad: Kaliningradskaya hudozhestvennaya galereya.

© Петрашик В. І., 2018

© Цугорка О. П., 2018

Стаття надійшла до редакції: 20.06.2018

УДК 738.1:7.012.185 (477)"20"

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153697>

Школьна Ольга Володимирівна

доктор мистецтвознавства,

Київський університет

імені Бориса Грінченка,

вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2,

Київ, Україна, 04070,

<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>

dushaorhidei@ukr.net

РЕКОНСТРУКЦІЯ ПЕРШОГО ТОНКОКЕРАМІЧНОГО СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗУ «УКРАЇНКИ» ЯК ПРОЕКТ ФІРМИ С. ВОРОНОВА «ІСТОРИЧНИЙ ФАРФОРОВИЙ ЗАВОД А. МІКЛАШЕВСЬКОГО»

Мета роботи – проаналізувати скульптурний образ «Українки» 1850-х рр., виготовлений на підприємстві у Волокитиному та його «репліки» у сучасних творах фірми «Alis-K°». **Методологія дослідження** ґрунтується на сукупності принципів, підходів і методів. Застосовано принцип наукової об'єктивності, культурологічний та мистецтвознавчий підходи, компаративний метод – для здійснення історико-порівняльних паралелей щодо розвитку фарфорового виробництва ХІХ ст. в Європі, історико-культурний метод для висвітлення значення символіко-образної складової статуетки «Українки» та її розпису, метод мистецтвознавчого аналізу – для осмислення специфіки формотворення і декорування на Волокитинському фарфоровому заводі та виробництві фірми «Alis-K°». **Наукова новизна** полягає у введенні до наукового обігу всебічного наукового аналізу образної складової «Українки» підприємства тонкої кераміки А. Міклашевського та її сучасних реплік, а також у спробах інтерпретації ідейного наповнення означених творів. **Висновки.** Поява у вітчизняному «білому золоті» скульптури малих форм «Українки» у національних строях датується близько 1850 р. Ця статуетка виготовлялася за старовинними

класичними технологіями ручного формотворення з пластичними елементами доліплювання на Волокитинському фарфоровому заводі. Нині відомо 9 фігурок «Українки» в 6-ти варіантах розфарбування. Розпис виконувався місцевими майстрами з Чернігово-Сумської землі і надалі був еталонним для багатьох інших вітчизняних виробництв тонкої кераміки. Означена скульптура стала знаковим збірним образом представниць нашого народу, через яку пізнавали нашу національну ідентичність в європейському фарфорі й загалом у світі. Ліпився артефакт з натури. Прототипом виступила місцева красуня з українських кріпаків с. Волокитино «Палажка». Через 160-170 рр. до теми першої увічненої у вітчизняній порцеляні «усміхненої кори» з народу повернулося виробництво С. Воронова «Alis-K°». Репліки і реконструкції історичної «Українки» були переведені в зменшений формат, 22,7 до менш, як 15 см (так звана арт-мініатюра). Художниками означеної установи запропоновані як рефлексії, так і оновлені варіанти розпису, що перегукуються з парними предметами мистецьких наборів – декоративними колекційними наперстками збільшеного розміру, оформленими за традиціями стилістики Волокитино середина XIX ст.

Ключові слова: скульптура малих форм; фарфор; «Українка»; «Палажка»; «Марина Мнішек»; Волокитине; А. Миклашевський; С. Воронов.

Школьная Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, Киевский университет имени Бориса Гринченко, ул. Бульварно-Кудрявская, 18/2, Киев, Украина

Реконструкция первого тонкокерамического скульптурного образа «Украинки» как проект фирмы С. Воронова «Исторический фарфоровый завод А. Миклашевского»

Цель работы – проанализировать скульптурный образ «Украинки» 1850-х гг., изготовленный на предприятии в Волокитино и его «реплики» в современных произведениях фирмы «Alis-K°». **Методология исследования** основывается на совокупности принципов, подходов и методов. Применен принцип научной объективности, культурологический и искусствоведческий подходы, компаративный метод – для осуществления историко-сравнительных параллелей относительно развития фарфорового производства XIX ст. в Европе, историко-культурный метод для освещения значения символично-образной составляющей статуэтки «Украинки» и ее росписи, метод искусствоведческого анализа – для осмысления специфики формообразования и декорирования на Волокитинском фарфоровом заводе и производстве фирмы «Alis-K°». **Научная новизна** состоит во введении в научное обращение всестороннего научного анализа образной составляющей «Украинки» предприятия тонкой керамики А. Миклашевского и её современных реплик, а также в попытках интерпретации идейного наполнения обозначенных произведений. **Выводы.** Появление в отечественном «белом золоте» скульптуры малых форм «Украинки» в национальных одеждах датируется около 1850 г. Эта статуэтка изготовлялась по старинным классическим технологиям ручного формообразования с пластическими элементами долепливания на Волокитинском фарфоровом заводе. Ныне известно 9 фигурок «Украинки» в 6-ти вариантах раскраски. Роспись выполнялась местными мастерами с Чернигово-Сумской земли и в дальнейшем была эталонной для многих других отечественных производств тонкой керамики. Указанная скульптура стала знаковым сборным образом представительниц нашего народа, через которую познавали нашу национальную идентичность в европейском фарфоре и вообще в мире. Лепился артефакт с натуры. Прототипом выступила местная красавица из украинских крепостных с. Волокитного «Палажка». Через 160–170 лет к теме первой увековеченной в отечественном фарфоре «улыбающейся кори» из народа вернулось производство С. Воронова «Alis-K°». Реплики и реконструкции исторической «Украинки» были переведены в уменьшенный формат, 22,7 в менее, чем 15 см (так называемая арт-миниатюра). Художниками обозначенного учреждения предложены как рефлексии, так и обновленные варианты росписи, которые перекликаются с парными предметами художественных наборов – декоративными коллекционными наперстками увеличенного размера, оформленными в традициях стилістики Волокитина середины XIX ст.

Ключевые слова: скульптура малых форм; фарфор; «Украинка»; «Палажка»; «Марина Мнишек»; Волокитино; А. Миклашевский; С. Воронов.

Shkolna Olha, Doctor of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska St, Kyiv, Ukraine

Reconstruction of the first fine-ceramic sculptural image of «Ukrainka» as a project by S. Voronov's «Miklashevsky historic porcelain factory».

The purpose of the article. The aim of the work is to analyze the sculptural image of “Ukrainka” in the 1850s made at the Volokytyne factory and its “replicas” in the contemporary works of Alis-K company.

The research methodology was based on a set of principles, approaches and methods. The principle of scientific objectivity, culturological and art history analysis and the comparative method were used for drawing historical comparative parallels with the development of porcelain production in the 19th century in Europe; the historical and cultural method allowed for showing the symbolic image of the statuette of “Ukrainka” and its painting; the method of art history analysis was employed for understanding the specifics of shaping and decoration at the Volokytyne porcelain factory and the production of the Alis-K company.

The scientific novelty of the work lies in the introduction into scientific circulation of a comprehensive scientific analysis of the figurative component of «Ukrainka» produced by the Miklashevsky fine ceramics factory and its modern replicas, as well as in attempts to interpret the ideological content of the designated works. **Conclusions.** The appearance in Ukrainian «white gold» of the sculpture of small forms of «Ukrainka» in national clothes dates back to around 1850. This statuette was made according to the old classical techniques of hand-molding with plastic elements of dolepolving at the Volokytyne porcelain factory.

Nowadays there are 9 figures of “Ukrainka” in 6 variants of coloring. The paint job was made by local craftsmen from Chernihiv and Sumy regions and later became a standard for many other domestic manufactures of fine ceramics. This sculpture became a symbolic composite image of representatives of our people, through which one could learn our national identity in European porcelain and in general in the world. The artifact was molded from life. The prototype was a local beauty, Palazhka, a Ukrainian serf from the village of Volokytyne. 160–170 years later, S. Voronov's “Alis-K” returned to the immortalized theme of the first “chirping bark”. Replicas and reconstructions of the historic “Ukrainka” were transformed into a smaller format – 22.7 was made into less than 15 cm (the so-called art miniature). The artists of the designated institution offered both reflexions and updated versions of the paint job, which echo with the pair objects of art sets – decorative collectible thimbles of increased size, decorated in the traditions of the style of Volokitino in the mid-nineteenth century.

Key words: sculpture of small forms; porcelain; Ukrainka, Palazhka; Maryna Mnishek; Volokitino; A. Miklashevsky; S. Voronov.

Вступ. Упродовж 2017–2018 рр. одеським колекціонером і промисловцем С. Вороновим було започатковано унікальний проект. У межах ідеї відтворення на сучасному етапі окремих віх українського тонкокерамічного виробництва – реконструювати найбільш вдалі пластичні досягнення історичного минулого. Зокрема, переосмислити здобутки вітчизняних фарфорових брендів, зупинившись на найвищих мистецьких злетах пройдешніх епох. Першим і надзвичайно сміливим кроком у цьому напрямі було звернення до спадщини відомого заводу А. Миклашевського у Волокитиному на Чернігово-Сумській землі. Це панське виробництво, яке діяло більше двадцяти років (1839–1861 рр.), було зорієнтоване на потреби аристократів (Федевич, 2005). Продукція означеного підприємства мала ексклюзивний характер, оскільки споживачами були дуже вибагливі замовники – насамперед, дворянські кола етнічних України, Польщі, Росії.

Відповідно, актуальність проблеми окреслюється специфікою проведеного унікального з виробничої та мистецтвознавчої точок зору експерименту, оскільки в Україні нині стрімко втрачається культура «білого золота», напрацьована впродовж останніх 350-ти

рр. У зв'язку з цим варто зазначити, що держава сьогодні не формує культурну політику в галузі легкої промисловості, і, відповідно, не в змозі її реалізовувати. Але силами окремих подвижників і поціновувачів тонкокерамічної справи, що зорієнтовані на кола вітчизняних і закордонних колекціонерів, український національний фарфор поступово починає відроджуватися у новітніх формах розвитку, і екстраполює художньо осмислені образи наших арт-мініатюрних співвітчизниць та мотиви рідної флори в європейський і світовий художній простір артринку.

Проблемі появи образу першої «Українки» у національних строях у вітчизняному фарфорі присвятили увагу кілька дослідників. Упродовж 1936–1957 рр. над спадщиною Волокитиноного працював знаний практик тонкокерамічної справи, технолог і мистецтвознавець П. Мусієнко. Він звернув особливу увагу на скульптурку заводу А. Міклашевського у національних строях (Мусієнко, 1959). Надалі першу значущу працю з історії розвитку цього виробництва видала 1959 р. знаний історик декоративно-ужиткового мистецтва, промислів і промисловості Є. Спаська (Спаська, 1959). Поглиблювали вивчення її напрацювань музейники Сум Є. Кочерженко 1971 р. та Л. Федевич 2005 р. (Кочерженко, 1971, с. 12).

Уточненням атрибуції волокитинських фігур займалася і знаний дослідник української тонкої кераміки, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв Ф. Петрякова наприкінці 1980-х – початку 2000-х рр. (Петрякова, 1991). 2010-го р. була видана каталожна праця про Фарфоровий завод А. Міклашевського російським фахівцем з «білого золота» Е. Самецькою. У двотомному виданні було наведено кілька основних видів розфарбування скульптур «Українки» та парного до неї «Козака» без спеціального аналізу цих творів (Самецкая, 2010). У 2013 р. вийшла друком праця за матеріалами додатків докторської дисертації О. Школьної, у якій була приділена значна увага штату художників і скульпторів означеного виробництва (Школьна, 2011). У 2017 р. оприлюднена стаття ще одного київського мистецтвознавця Г. Решетнєвої, яка розширювала дані попередньо вказаної праці щодо майстрів – авторів розпису (Решетнєва, 2017). за рахунок введення до наукового обігу рукопису краєзнавця з Волокитиноного М. Жука (Жук, 1964).

Крім вищезгаданих першоджерел, варто згадати праці Т. Арапової з історії розвитку китайської грубої й тонкої кераміки, звідки поширювалося в Європу багато модних тенденцій (Арапова, 2007). та російських художніх силікатів колективу поважних вчених Т. Дулькіної та Н. Ашаріної (Дулькина, 1978), праці Д. Міллер з загальної історії антикваріату (Миллер, 2003) та Р. Пьорселла з типології та класифікації колекційної порцеляни та посуду зокрема (Pearsall, 1997). Важливою також в контексті даної теми є праця з семантики і символіки флореальних мотивів легендарного вченого М. Золотницького, перевидана 1992 р. (Золотницький, 1992). Але в жодному з означених видань ніколи не розглядалося окремо взяте питання походження «Українки», її прототипів, символічно-образного навантаження твору, його основної ідеї тощо.

Метою дослідження є прослідковування етапів звернення у вітчизняному «білому золоті» до образу красунь з народу в національному вбранні, та характеристика їх художніх особливостей відповідно до естетичних стереотипів виробників і запитів споживачів упродовж середини XIX ст. – 2010-х рр.

Об'єктом дослідження є традиції вітчизняного фарфору середини XIX – початку XXI ст., предметом – скульптура «Українки» у національному одязі як віддзеркалення у тонкій кераміці культурної ідентичності українців з часу її самоусвідомлення і до сьогодення.

С. Воронов у своєму першому проекті реконструйованих творів минулого в рамках започаткованої ним серії «Історичний фарфор» звернувся разом із групою провідних вітчизняних художників до образу відомої «Українки» заводу А. Міклашевського. Ідея полягала у створенні сучасних реплік цієї статуетки як з майже дослівним цитуванням, так і з новітніми різновидами декору, протиставленні розуміння колишніх естетичних вимог і сьогодення. Причому для цього персонажу, виконаного, взоруючись на історичний першовзірець, були розроблені спеціальні сувеніри – серія арт-мініатюрних наперстків, пластично і художньо вирішених в стилі Волокитиноного доби його найвищого розквіту.

Зважаючи на те, що названий твір є найбільш раннім відомим нам зображенням українки у народному одязі, експеримент полягав у демонстрації з одного боку традицій вітчизняного високого фарфору, а з іншого – трансформацій у ньому впродовж останніх 160–170-ти рр. Відтворення здійснювалося на базі Національного музею українського народного декоративного мистецтва, колектив якого на чолі з директором Л. Строковою люб'язно надав оригінал з фондів збірки для зняття моделі з метою її відлиття у фарфорі.

З оригінальної статуетки заввишки 22,7 см скульптором Андрієм Стельмахом на замовлення С. Воронова було виконано відливку, який ліг в основу оновленого на сучасному етапі знаменитого образу «Українки». За задумом автора ідеї проекту виготовлена мініатюрна модель мала не дослівно цитувати відомий першовзірєць, а бути реплікою унікального за своєю значимістю для історії вітчизняного та й загалом європейського мистецтва твору. І якщо історичний прототип мав свою пару у вигляді чоловічої фігури, то виготовлення реконструйованого артефакту супроводжували інші предмети. Зокрема, арт-мініатюрні сервізні групи роботи відомої художниці О. Жернової з розписами в стилі заводу А. Міклашевського та пластично промодельовані наперстки в розписі інших кількох авторів, виготовлені з рельєфними та живописними елементами, взорованими на автентичні волокитинські.

Аби краще зрозуміти сенс нововведень та їх трансформаційного осмислення, варто зупинитися на початкових розробках означеного підприємства.

Так, фарфоровий завод А. Міклашевського у с. Волокитиному на Чернігово-Сумській землі діяв протягом 1839–1861 рр. (доба історизму, романтизму і реалізму в мистецтві). Фарфорову справу Волокитиноного багато в чому визначають скульптурні вироби підприємства, а власне візитівкою, певним «знаком якості» досягнень виробництва є фігурка «Українки». А. Міклашевський як поміщик-заводовласник був оперативним, яскраво відчував кон'юнктуру лінії в розвитку декоративного мистецтва свого часу, знав запотребовані напрямки розвитку фарфору та вмів співвідносити їх зі смаками тогочасних споживачів тонкої кераміки (еліти суспільства).

У цілому у волокитинських виробах чітко відобразилися впливи модних віянь у розвитку твердого фарфору Франції та Австрії поч. ХІХ ст., захоплення екзотикою (декоративністю народного вбрання), за аналогією з яскравим східним мистецтвом, стилізацією природних форм, манірністю – відтворенням звивистих ліній. Аналізуючи напрацювання фабрики за її нетривалий період 22-х-річного існування, важливо відзначити, що серед асортименту скульптур заводу А. Міклашевського найбільш знаковими й нетривіальними досі лишаються парні образи «Українки» в національних строях та «Козака».

Саме Фарфоровий завод А. Міклашевського протягом 1840–1850-х рр. був єдиним на Україні виробником фарфорової пластики, на той час дуже популярної на великих приватних підприємствах, приміром, гарднерівського, або Попова, потому й інших заводів і нескінчених дрібних майстерень. В етнічній Україні був обраний шлях поєднання соковитого пластичного моделювання ніби з «надлишком», похідного від традицій французької та австро-німецької скульптури малих форм, і виразності народних розписів з мажорним колоритом.

«Фасонів» скульптури Волокитинського заводу, вочевидь, було не менше двохста, оскільки кількість різноманітних композиційних рішень, відомих за експонатами окремих колекцій та публікацій, перевищує 180 найменувань. Окрім дрібної пластики, до цієї групи увійшли: фігурний посуд (кухлі, глечики, маснички) та чорнильниці. у цілому скульптурні образи є досить різноманітними. Це сюжети та композиції як власне волокитинські, так і ті, що були репліками до знайдених рішень популярних героїв з інших виробництв.

Над асортиментом скульптурок протягом діяльності підприємства працювали різні майстри. Крім «екзотів» китайців і китаянок, оголених одалісок, що пізніше стали мегапопулярними у добу модерну й ар деко, А. Міклашевський випускав фігурки національних героїв Франції та Англії, вельмож та аристократів під час аудієнцій, милих дітлахів, красунь, що читають, пасторальні й галантні сцени, образи Спасителя, жанрову

скульптуру кшталту образів представників різних верств населення за притаманними їм заняттями – полюванням, збиранням винограду, плетінням взуття тощо.

Невелика кількість з фігурок Волокитиноного, що певною мірою тяжіє до реалістичного відтворення дійсності, датується серединою ХІХ ст., часом оновлення пластичної мови виробництва й поступовою відмовою від другого рококо. Визнаною перлиною всього волокитинського фарфору вважається статуетка «Українка», персонаж з місцевого середовища. Це фігурка дівчини, яка одягнена в український національний одяг, з віночком на голові, що тримає квітку в лівій руці (молитовна захисна композиція). Статуетка має низьку прямокутну основу-подіум, за спиною дівчини юного віку знаходиться великий кошик для квітів на рокайльній ніжці з верхом у вигляді глибокої мушлі. Враховуючи цю специфіку композиції, виріб нерідко називають сільничкою чи попільничкою.

За переказами місцевого населення зображення «Українки» ліпилося з натури. Прообразом стала місцева красуня з селян-кріпаків А. Міклашевського на ймення Палажка. Мешканці Волокитиноного надалі впізнавали у готовому виробі прототип, тому за фігуркою міцно закріпилася однойменна назва. Ідея фабрикації, імовірно, належала керівнику підприємства, який змінив Франца д'Арта та фінського уродженця Антипича, місцевому мешканцю Федору Петруніну (Петруні). Розробкою моделі займався, мабуть, єдиний модельник виробництва Семен Антонов. Висота відомих відливків скульптури коливається у межах 22,6–22,7 см, що на 10–15% менше, ніж її початковий розмір (фарфор у випалі дає усадку). Тобто вихідний розмір речі сягав 25 см.

Характерна особливість «Українки» в тому, що образне рішення засноване на виразності національного костюму, специфічного комплексу одягу дівчини Центрально-Північної України. Статуетка відома у 9 екземплярах, які тотожні конструкцією, концепцією розробки декору й навіть неточностями передачі пропорцій тіла (постава дівчини має дещо укорочені ніжки, які замилюють своїм дещо наївним виконанням).

Різняться фігурки за колірним вирішенням компонентів одягу, хоча при поліхромному розпису корпусу використані фактично одні й ті самі кольори: шарлатовий (в червонуватому та жовтому відтінках), густий синій, жовтий, бузковий, чорний, рідше – зеленкуватий (салатовий), зелений, блакитний, рожевий. Інакше кажучи, колорит розпису статуеток виразно окреслюється межами звичайної палітри фарб Волокитинського заводу. Завдяки відчуттю міри, такту в використанні кольорів, у передачі краси народного одягу, розписи фігурок етнографічно достовірні та декоративні.

Зазвичай, автором розпису барвистого одягу скульптури малих форм Волокитиноного був кращий художник по «фігурній частині» П. Алексєєв. За його проектами статуетки української тематики розписували живописці Ю. Борисов, І. Корнейчуков, Костянтин, Спиридон, І. Мейстер, брати Мосакови, С. Шувалов. Пластичний і живописний декор на підприємстві також виконували місцеві художники Андрій Качура, Калмиков, Анна Саржан, Анастасія Косолап, Тихон Смик та його син Григорій, Василина Козьол та ін. Судячи з характеру інваріантного розпису фігурки «Українка», майстри-живописці, які його розробляли, напевно не походили з теренів етнічної Росії (оскільки відомо, що деякі майстри Волокитиноного походили з підмосковних маєтків князя), і відчували специфіку місцевого колориту, етнокультурну своєрідність строїв різних регіонів.

Нині можна із впевненістю відзначити, що колективу означених фахівців було притаманне розуміння культури високого фарфору, знання основ композиції «білого золота», відчуття узгодженості кольорів, суті поєднання елементів українського народного строю, етнокультурних особливостей специфіки носіння традиційного одягу окремих регіонів України. Не до кінця вивірене співвіднесення пропорцій, специфічну недомодельованість обличчя «Палажки», що сповіщає портретованій рис миловидної «няшки», видає певну наївність портретованої, що віддалено нагадує усміхнену архаїчну кору.

Принагідно варто зауважити, що ця аналогія виводить окреслену скульптуру до відомих символічних образів світового фарфору, в яких підкреслюється національна ідентичність героїв. Приміром, китаянок з віялом, індійських махарадж, іспанських

танцівниць, французьки Жанни д'Арк, німецьких пастухів і пастушок тощо. Можна зазначити, що асоціативний ряд з «архаїчною корою» в даному випадку є абсолютно свідомим натяком саме на грецьку генезу символічної складової образу, що уособлює вічно молоду осміхнену дівчину, ніжне створіння, народжене для божественної посвяти і служінню прекрасному, без зайвих нашарувань смислів.

Зазвичай, такі історичні прототипи мали або вотивну (жертвенну), або меморіальну (увічнення) функцію, цебто слугували подарунком заможних донаторів вищим істотам, що мали божественне походження. При цьому поза «Українки» суттєво нагадує поставу античної кори – статична фігура з піднятою рукою, що тримає квітку (молитовна захисна позиція). Красномовною є і поліхромія, в якій основні акценти приділено розфарбуванню плахти, що захищає лоно жінки, де вона має виношувати малюків. Тому і у прадавніх кор і в означеному персонажі Волокитиноного одяг від пояса традиційно має яскравий барвистий візерунок оберегового призначення.

Частково символіка одягу античних кор відображена в композиційному і декоративному вирішенні «Українки». Вочевидь, майстри періоду становлення вітчизняної фарфорової пластики у національних строях вважали важливим підкреслити саме одухотвореність, навіть деяку наївну безпосередність збірного образу нашого населення, провести аналогію між високою класикою на зорі зародження образних характеристик прадавніх греків, що заселяли наші північнопричорноморські терени з давніх давен, і стали підґрунтям, проклали місток до культури ХІХ ст., доби, коли Україна виборювала своє право на ідентичність у межах імперських зазіхань, нівелюючих автентичні риси місцевого люду.

Враховуючи, що античні кори часто ставали каріатидами, як в Афінському акрополі, святая святих коліски світового мистецтва – Греції, вони несли непосильну ношу архітектурних споруд на своїх плечах, стаючи окрасою чиїхось маєтків або окремих будівель. Вірогідно, автор задуму добре розумівся на античній міфології, і через цей знаковий образ у революційну добу Т. Шевченка, – добу піднесення національної самосвідомості, намагався донести власне бачення сутності українського народу, для якого були притаманні зовнішня привабливість (українки й досі самі жадані наречені в світі), лагідність характеру і певна «одигітріальність» – указування шляху до божественної істини, замилованість у все прекрасне, в оточуючий світ, природу, з якою наші пращури мали тісні взаємини на свідомому і підсвідомому рівнях.

На додачу варто зазначити, що кори передрікали можливість загибелі цивілізацій, тому скульптор намагався попередити оточуючих про необхідність збереження милих оку тендітних красунь, що потребують захисту (рис.1).



Рисунок 1.
«Українка» заводу А. Мікляшевського

Реконструкція давньогрецької кори в пеплосі і

Figure 1. Reconstruction of Ancient Greek Bark in Peplos and «Ukrainka» at A. Miklashevsky Plant

Парною статуеткою до «Українки» є скульптура «Козак на посту». Інакше його називають «Мисливець», «Козак зі зброєю», «Уральський козак» (відомі екземпляри в середньому мають заввишки від 23,5 до 24,1 см). Це зображення бородатого чоловіка у довгому жупані та шапці кшталту смушкової. Цей герой зображений з круглою порохівницею та кинджалом біля поясу, правою рукою він тримає цівку вертикально стоячої зброї (рис. 2).



Рисунок 2. Фарфоровий завод А. Міклашевського. Скульптура «Українка» та «Козак на посту». Варіант розпису.

Figure 2. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian» and «Kozak on a post». A variant of a picturesque decor.

Фігурка стоїть у центрі низького прямокутного цоколя, злегка притулена до мушлі на рокайльній ніжці. Композиція не замкнена та при круговому огляді дозволяє відчутти художню виразність круглої скульптури з різних ракурсів. Усі екземпляри «Козака зі зброєю» вирішені стримано (рис. 3), розписані у локальні кольори, при чому основна увага приділялася тонуванню жупану (в червоний, волошковий, темно-зелений барви).



Рисунок 3. Фарфоровий завод А. Міклашевського. Скульптура «Українка» та «Козак на посту». Варіант розпису.

Figure 3. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian» and «Kozak on a post». A variant of a picturesque decor.

За переказами праонука головного інженера підприємства А. Гутмана, образи козака та українки ліплені з місцевих жителів Волокитинового, з натури. Але сюжет початково було присвячено зустрічі Марини Мнішек та Лжедмитрія біля фонтану. Нібито тому парний до українки козак одягнений не в національний стрій. За аналогіями у стилістиці оформлення та пластичного моделювання інших скульптур Волокитинського фарфорового заводу впливає, що всі варіанти фігурок козака та українки датуються 1850-ми рр. Серед відомих зображень парних статуеток з українських державних і приватних колекцій кращими є 6 варіантів розпису. При уважному розгляді фіксується не лише різне трактування одягу портретованих, а й неоднакові способи вирішення пластичного моделювання уквітчання віночку, коси та жестів рук «Українки» (рис. 4).



Рисунок 4. Фарфоровий завод А. Мікласhevського. Скульптури «Українка». Варіант розпису.

Figure 4. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculptures «Ukrainian». A variant of a picturesque decor.

При цьому композиційно одяг деяких «Українок» вирішений подібно, різняться лише колірні гама, застосована художником. Можна зробити припущення, що деякі фігурки розписував один і той самий майстер (рис. 5). Так, розфарбування верхньої скульптури з рисунку 4 та декоративне вирішення одягу моделі на рисунку 5 відчутно подібне.



Рисунок 5. Фарфоровий завод А. Міклашевського. Скульптура «Українка». Варіант розпису.

Figure 5. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian». A variant of a picturesque decor.
Деякі моделі (рис. 6) усміхнені, дещо вигнуті назад.



Рисунок 6. Фарфоровий завод А. Міклашевського. Скульптура «Українка». Варіант розпису.

Figure 6. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian». A variant of a picturesque decor.

В інших відчутна зосередженість на внутрішньому стані (рис. 7), інтровертний погляд «всередину».



Рисунок 7. Фарфоровий завод А. Мікласhevського. Скульптура «Українка». Варіант розпису.
Figure 7. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian». A variant of a picturesque décor.

Суттєво різняться не тільки розфарбування одягу «Палажки», а й подіуму, на якому вона стоїть, що свідчить про можливі вияви почерку різних волокитинських митців (рис. 8).



Рисунок 8. Фарфоровий завод А. Мікласhevського. Скульптура «Українка». Варіант розпису.
Figure 8. A.Miklashevski's porcelain factory. A sculpture «Ukrainian». A variant of a picturesque décor.

В експерименті фірми «Alis-K°» сучасні митці спочатку намагались відтворити традиційні волокитинські взірці (рис. 9), апелюючи до різновидів декору моделі XIX століття (рис. 10). Проте, «Українка» XXI століття (рис. 11) – це доповнення до колекційного наперстку, і тому їй відведено дещо іншу роль. Ніж у першовзірці.



Рисунок 9. Репліка «Українки» заводу А. Мікласhevського. 2018. Розпис фірми «Alis-K°».
Figure 9. Remark of «Ukrainian» of factory A.Miklashevskogo. 2018. Painting of firm «Alis-K°».



Рисунок 10. Репліка «Українки» заводу А. Мікласhevського. 2018. Розпис фірми «Alis-K°».
Figure 10. Remark of «Ukrainian» of factory A.Miklashevskogo. 2018. Painting of firm «Alis-K°».



Рисунок 11. Репліка «Українки» заводу А. Мікласhevського. 2018. Розпис фірми «Alis-K°».
Figure 11. Remark of «Ukrainian» of factory A.Miklashevskogo. 2018. Painting of firm «Alis-K°».

В ансамблях подарункових виробів від фірми С. Воронова «Alis-K°» «Українка» – це привід згадати автентичні унікальні першовзірці, а головним новітнім предметом, виконаним у стилістиці справдешнього Волокитиноного, є саме наперсток (Рис. 12), що виконує оберегову функцію. Це основний предмет випуску, якого «супроводжує» принадна панянка у національних строях.



Рисунок 12. Наперстки стандартної форми у розписі керамічними фарбами й золотом, а також із пластичним моделюванням. Варіанти розробок фірми «Alis-K°». 2018.

Figure 12. Thimbles of the standard form in a list ceramic paints and gold, and also with plastic modelling. Variants of workings out of firm «Alis-K°». 2018.

Враховуючи, що парні постаті українки в національних строях та козака є найпершою у вітчизняному фарфорі вдалою спробою зображення особистостей з народу, їм притаманні риси національної ідентичності, раніше не представлені в українській тонкій кераміці. Саме тому в 2015 р. одеський колекціонер і виробник Сергій Воронов вирішив повернутися до цієї знакової теми в розвитку українського високого фарфору і виготовити серію реплік «Українки» в парі з колекційним наперстком в стилі зрілого Волокитиноного, а також мініатюрною копією предметів чайного сервізу кшталту «тет-а-тет» (сніданковий набір для інтимного простору) з розписом (рис. 13) а-ля «Волокитинський палісадник квітів» (чайник, цукорниця, блюдо-таця, 2 пари чашок з блюдцями, 10 наперстків).



Рисунок 13. Реконструкція «Українки» заводу А. Міклашевського. 2018. Розпис фірми «Alis-K°».

Figure 13. Reconstruction of «Ukrainian» of factory A.Miklashevskogo. 2018. Painting of firm «Alis-K°».

При цьому живописний декор предметів сервізу виконаний в єдиному композиційно-стильовому річищі і є вдало припасованим до класичної за різновидом й розмірами форми. Його розпис виконувався за дотримання всіх вимог технології класичного фарфору (специфіка нанесення надглазурного фарбового мазка). Інтерпретація квітів опрацьовувалася О. Жерновою з опертям на історичний сервіз, що має підсилювати враження від застосування знайдених мотивів й у комплекті з 10 наперстків. По відношенню до останніх розмір скульптури архетипічної «Українки» обирався дещо перебільшеним задля підкреслення переваг символічного значення предмету над його функціональним призначенням.

4 різновиди скульптурного сюжету апелюють до вічної символіки. Так, виноградна лоза є символом Ісуса Христа та його самопожертви в ім'я людства, троянда – усталений символ Богородиці, гірлянда – розглядається в аспекті символіки родинного зв'язку, кошик – символ плодючості та добробуту. Ці вічні мотиви були впізнавані й важливі для людей середини XIX ст. (рис. 14).



Рисунок 14. Наперстки в розписі керамічними фарбами і золотом, а також із пластичним моделюванням. Варіанти розробок фірми «Alis-K°». 2018.

Figure 14. Thimbles in a list of ceramic paints and gold, and also with plastic modelling. Variants of workings out of firm «Alis-K°». 2018.

Так, за відомим знавцем флореальної символіки Н. Золотницьким, троянді надається велике значення як цар-квітці. Приміром, за Талмудом червона троянда виростає з безневинно пролитої крові Авеля й тому має слугувати окрасою кожної єврейської нареченої у день весілля. У стародавніх греків вінками троянд, переповитих миртом, також прикрашали наречених, пелюстками троянди пересипалось і шлюбне ложе. Вінками з троянд у греків увінчували чоло богів. Загалом білі й червоні троянди у Греції були ознакою жерчеської касті. Натомість у Римі – символом чуттєвого плотського кохання.

За християнським вченням архангел Гавриїл плів для Богородиці три вінки з троянд. З білих – її радість, червоних – страждання, жовтих – її славу. Тому часто, починаючи з давньогерманського живопису, в Європі живописці традиційно зображували Богоматір з Немовлям в оточенні трьох вінків троянд згаданих кольорів. Ця традиція дожила у католицькій іконографії до сьогодення, зокрема, як символ добродетності пап, низки святих тощо. З крапель крові біля Розп'яття Спасителя також виростили троянди на моху, так звані мохові, яскравого кольору. Оскільки до Середньовіччя троянда міцно увійшла в світоглядні уявлення Європи, у Франції кожна наречена мала виходити заміж у добродетельному вінку з троянд під назвою «шпель», які плели професійні шпельє (звідси походить відома назва Сен-Шпель).

З XV ст. у Франції з'явилися зображення Богоматері, що простягає квітку троянди своєму Немовляті. З цього часу вважалося, що троянда виганяє злих духів і викриває чаклунів. З XVI ст. троянда слугувала ще й відмінною рисою християн від євреїв, для чого перші носили її на грудях. Як відомо, Андрій Міклашевський, засновник Волокитинського фарфорового заводу, був особливо пристрасним поціновувачем французького мистецтва. По

кілька місяців на рік він мешкав у Ніцці, замилювався традиціями французького рококо, пов'язаного із віком галантних відносин.

Тому частина символічного контексту тонкокерамічних творів виробництва у Волокитиному, від троянд (додатково – символ добродесного лицарства і підтвердження взаємності кохання від дами серця) до кошків були ще й взоровані на модні артефакти Південної, Західної й Центральної Європи (Італії, Франції, Німеччини, Австрії). Відповідно, стилістика виробів фабрики А. Міклашевського завжди вирізнялася ще й високою культурою розуміння призначення кожної речі, її аурі, що формує атмосферу помешкання людини. Але варто відзначити, що українська традиційна культура завжди була обґрунтована, насамперед, релігійною добродесністю, скерованою на підтримку сімейності, де задоволення відходили на другий план.

За допомоги колективу музейників НМУНДМ (особлива подяка директору Л. Строковій, заступнику директора з науки Л. Білоус, головному зберігачу О. Єрмак), модель знімалася професійним скульптором з оригінального експонату, що зберігається в колекції музею. Пластичний і живописний декор для реконструйованих у такий спосіб предметів розробляли за автентичними першоджерелами розпису і скульптурного оздоблення порцеляни заводу А. Міклашевського (рис. 15). Авторами форм і ескізів стали відомі художники фарфору нашого часу – Олена Жернова, Анастасія Медведкова-Панчук, Людмила Райковська (колишні провідні й головні художниці Одеського художнього училища, Довбиського фарфорового, Кам'янобрідського фаянсового заводів).



Рисунок 15. Наперстки в розписі керамічними фарбами і золотом, а також із пластичним моделюванням. Варіанти розробок фірми «Alis-K°». 2018.

Figure 15. Thimbles in list of a ceramic paints and gold, and also with plastic modelling. Variants of workings out of firm «Alis-K°». 2018.

Приміром, 10 видів автохтонних квіткових декорів Волокитиноного знайшли втілення в творчому експерименті Олени Жернової в розписі наперстка, скульптури «Українка», чайного сервізу (червень 2017 р.). 1-й варіант в реконструкції був точною копією автентичного виробу, а надалі автор експериментувала з власними творчими ідеями. Приміром, брався мотив бутону троянди і опрацьовувався таким чином, щоб вона відрізнялася від турецької, англійської, перської троянди.

Підкреслювали ідею кохання в творчій інтерпретації О. Жернової сонм з 10 мотивів квітів: тигрова лілея під девізом «Твоя гордість змушує мене страждати», березки «Обіцяю тобі райську насолоду», ротики «Потребую твоєї прихильності», волошка «Довірся мені», настурція «Я не відступлюся», братки (Анютині вічка) «Думаю про тебе постійно», жоржина (далія) «Розставання буде болісним для мене», незабудка «Пам'ятай про мене», бутон троянди «Готовий чекати нескінченно», наперстянка «Готовий на будь-які жертви заради кохання».

Крім звичайної форми колекції наперстків С. Воронова під №1 (виробництва Довбиського фарфорового заводу), для проекту його підприємства «Alis-K°» (Одеса)

«Меморіальна реконструкція шедеврів українського історичного фарфору в сучасній арт-мініатюрі» 23 квітня 2018 р. презентованого у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, було розроблено кілька нових форм скульптурно промодельованих наперстків. Їх виконували вищеозначені майстри, які не мали змоги бачити працю своїх колег у процесі творчої роботи. Розпис тривав на 4-х різновидах дизайнерських форм скульптурних наперстків під умовними назвами «Кошик з фруктами», «Виноградна лоза», «Букет троянд» (на зворотному боці з геральдичними мотивами) та «Квітова гірлянда» з дзвіночками. Це відповідно – символи добробуту, божественної суті, кохання та поліморфних побажань, зберігаючи які в помешканні у відповідних зонах фен-шуй, можна поліпшити недомодельовані сегменти життєвої сфери.

Загалом, за відливком з оригінальної моделі був виготовлений один різновид скульптури. Але ідея С. Воронова полягала у відтворенні різними чотирма художниками фарфорової справи (без можливості порівнювати результати на етапі проектування) 4-х варіантів розпису автентичних прототипів (вибір декору на власний розсуд з відомих різновидів розфарбування) та пропозицій 4-х взірців сучасного, індивідуально осмисленого та запропонованого авторського розпису. До того ж ці мисткині до 8-ми окреслених різновидів розділки пропонували розпис скульптурно промодельованих всіх 4-х типів пластичних наперстків, та форми наперстків №1 в стилі справдешнього Волокитиного.

У результаті автор ідеї та проекту С. Воронов обрав по 1-му кращому варіанту оформлення скульптури «Українка» в історичному ключі за першовзірцями заводу А. Міклашевського та 1-й новітній пропозиції декору означеної статуетки, а також по 1-му прикладу пластично промодельованих та оздоблених розписом наперстків і 1-му взірцю декорування наперстка форми №1 від кожної майстрині-художниці, і представив на виставці в НМУНДМ огляду широкої спільноти разом з унікальним артмініатюрним чайним сервізом в стилі волокитинського фарфору в розписі О. Жернової.

Форми цього сервізу є копією у зменшеному вигляді оригінального волокитинського сервізу межі 1840-х – 1850-х рр. В основі ідеї розпису лежить ідея «геральдичних квітів», яку автором почерпнув у високому європейському фарфорі Майсену, Дрездену, Відня, Севру та Херенду. Кожна квітка, що потрапила до цього «гербарію», мала свою історію і значення, відповідне смислове навантаження і символічний підтекст. Так, використані флореальні мотиви є системою знакових побажань і несуть семантичне навантаження.

Зокрема, мотиви, нанесені на наперстки підсилюються цими ж самими мотивами на сервізі, подвоюючи магічну силу квіткових символів. Тобто, тигрова лілея під девізом «Твоя гордість змушує мене страждати» – побажання скромності й лагідності; березки «Обіцяю тобі райську насолоду» – побажання гедоністичної складової життя, символ задоволення; ротики «Потребую твоєї прихильності» – формують доброчесність і милосердя; волошка «Довірся мені» – символізує захист і підтримку вищих сил; настурція «Я не відступлюся» – формує такі риси характеру, як наполегливість, цілеспрямованість; братки (Анютині вічка) «Думаю про тебе постійно» – дають відчуття підтримки, запотребованості у суспільстві; жоржина (далія) «Розставання буде болісним для мене» – камертон вірності у коханні; незабудка «Пам'ятай про мене» – підсилює вогник кохання за рахунок нерозривного емоційного зв'язку між парою; бутон троянди «Готовий чекати нескінченно» – є символом нескінченного палкого і пристрасного кохання на все життя; наперстянка «Готовий на будь-які жертви заради кохання» – алегорія відданості. Цей «райський сад кохання» в синтезі підсвідомо впливає на власника, формує його мисленнєві форми (мислеформи) в річищі долюбленості коханою людиною, повноцінного людського щастя, відчуття взаємності пристрасі.

На розсуд глядачів було представлено ансамблі унікальної оновленої «Українки» – уособлення нації, образу дівчини з українського народу часів, коли визріло розуміння нашої ідентичності й було оспіване у прекрасному вишуканому гігієнічному матеріалі – білосніжному фарфорі. Її свиту очолював ексклюзивний колекційний сервіз, ціну якому у художньому плані на сьогоднішній день навіть важко обрахувати. Адже це – реномова річ

для збірок респектабельних поціновувачів, що як краща перлина в короні може бути єдиною окрасою виняткової краси матеріалу. Враховуючи, що виконання здійснене на надзвичайно високому рівні для найвибагливішого замовника, в ансамблі з ексклюзивними авторськими обереговими наперстками ці твори працюють на синтез мистецтв і сприймаються в симбіозі високих звершень пластики і розпису фарфору в стилі А. Міклашевського, аристократа по духу і естета за покликом душі й серця.

Наукова новизна. Розробка обґрунтування випуску елітарних виробів підприємства С. Воронова здійснювалась, відштовхуючись від концепції респектабельного подарунку, що виконаний у межах історичної спадкоємності культурної традиції і конкурує з провідними європейськими брендами. Тому кінцеві вироби є синтезом унікального скульптурного вирішення, декорованого ручним розписом надглазурними фарбами і золотом, випаленого у високому вогні. При цьому образний бік творів спирається на традиційну семантику української флори у неповторному варіанті стилізації, в якому віддзеркалюється мальовничість вітчизняної природи та її колористичні особливості. Малотиражна серія тонко промодельованих наперстків є якісно новим продуктом на сучасному арт-ринку фарфорової мініатюри, відкриваючи нову нішу неповторних подарунків для знаменних дат і подій.

Насолода від споглядання цих творів мистецтва, розмір яких не перевищує заввишки 15 см, збільшується від розуміння ексклюзивності виконання речі, котра може бути виготовлена адресно, як унікальний твір для вибагливого замовника, за стародавніми технологіями високого фарфору з ручним розписом фахівцями високої кваліфікації.

Висновки Ідея здійснення в проєкті меморіальної реконструкції української фарфорової статуетки, мініатюрного колекційного сервізу та розробки унікальних наперстків цієї серії була втілена за задумом С. Воронова у розрізі культурної пам'яті про національний мистецький феномен. Це стало можливим на хвилі зацікавлення сьогоденним суспільством гламуризованими персонажами волокитинських забавок-«цяцянок» і «фінтерлеїв» виробництва високого фарфору дворянина А. Міклашевського, діда першого українського гетьмана П. Скоропадського. Випуск такої високохудожньої сувенірної продукції нині дозволяє задовольнити потреби сучасних колекціонерів у творах реномової арт-мініатюри з «білого золота».

Перспективи майбутніх досліджень пов'язані з пошуком нових, альтернативних старим формам роботи, майже ювелірних різновидів виробів тонкої кераміки.

Список використаних джерел

1. Арапова Т. Б. *Фарфор и керамика Китая*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2007. 35 с.
2. Дулькина Т. И., Ашарина Н. А. *Русская керамика и стекло 18–19 веков*. Москва: Изобразительное искусство, 1978. 328 с. : іл.
3. Жук М. И. *История села Волокитино*. 1964 год [Рукопись]. [Волокитино], 1964. [13 с.]. Из частного собрания.
4. Золотницький М. Ф. *Квіти у легендах і переказах*. Київ: Довіра, 1992. 207 с.
5. Кочерженко Є. І. *Волокитинський фарфор у Сумському художньому музеї*. Харків: Прапор, 1971. 24 с. : іл.
6. Мусієнко П. Н. Замітки про враження з виставок народного мистецтва 1936–1957 рр. Матеріали про Волокитинський фарфоровий завод з 1842–1858 рр. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, ф. 990, оп. 1, спр. 392, 146 арк.
7. Миллер Дж. *Антиквариат*. Москва: Астрель, 2003. 304 с. : іл.
8. Петрякова Ф. С. Нові дані з історії фарфорового заводу у с. Волокитино Чернігівської губернії. *Північне Лівобережжя та його культура у XVIII – поч. XX ст.: тези доповідей та повідомлення наук. конф., присвяченої 100-літтю від дня народження історика мистецтв Ф. Л. Ернста (1891–1949)*. Суми, 1991. С. 30–32.
9. Решетньова Г. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 1. С. 100–116.

10. Самецкая Э. Б. *Фарфор завода Миклашевского*. В. 2. т. Т.2. Москва: Интербук-бизнес, 2010. 140 с. : іл.
11. Спаська Є. Ю. Старий український фарфор. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства*. Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 5. С. 120–135.
12. Федевич Л. *Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Миклашевського*. Каталог колекції Сумського художнього музею. Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. 32 с. : іл.
13. Школьна О. В. *Фарфор-фаянс України ХХ ст.: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси*. Київ: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.
14. Pearsall Ronald. *Pottery & Porcelain*. Singapore: Smithmark publishers, 1997. 128 p.

References

1. Arapova, T. (2007). *Farfor i keramika Kitaya* [Porcelain and ceramics of China]. St. Petersburg: The State Hermitage.
2. Dulkina, T., Asharina, N. (1978). *Russkaya keramika i steklo 18–19 vekov* [Russian ceramics and glass of the 18–19th centuries]. Moscow: Fine Arts.
3. Fedevych, L. (2005). *Portseliana Volokytynskoi manufaktury Andriia Miklashevskoho. Katalog koleksii Sumskoho khudozhnogo muzeiu* [Porcelain of the Andrii Miklashevsky Volokytyne manufactory. The catalogue of the collection of the Sumy art museum]. Sumy: VTD «Universytetska knyha», 2005.
4. Kocherzhenko, E. (1971). *Volokytynskyi farfor u Sumskomu khudozhnomu muzei* [Volokytyne porcelain in the Sumy Art Museum]. Kharkiv: Prapor.
5. Miller, J. (2003). *Antikvariat* [Antiques]. Moscow: Astrel.
6. Musienko, P.N. *Zamitky pro vrazhennia z vystavok narodnoho mystetstva 1936–1957 rr. Materialy pro Volokytynskyi farforovi zavod z 1842–1858 rr.* [Notes about the impressions from the exhibitions of folk art of 1936–1957. Materials about Volokytyne porcelain factory from 1842–1858]. *Central state archive-museum of literature and art of Ukraine*, f. 990 op. 1, sp. 392, 146 p.
7. Pearsall Ronald. (1997). *Pottery & Porcelain*. Singapore: Smithmark publishers.
8. Petryakova, F.S. (1991). *Novi dani z istorii farforovoho zavodu u s. Volokytyno Chernihivskoi hubernii. Pivnichne Livoberezhzhia ta yoho kultura u XVIII – poch. XX st.* [New data on the history of the porcelain factory in the village Volokytyne of Chernihiv region. The Northern Left Bank and its culture at the beginning of the 18th–20th century]. *Pivnichne Livoberezhzhia ta yoho kultura u XVIII – poch. XX st.: tezy dopovidei ta povidomlennia nauk. konf., prysviachenoj 100-littiu vid dnia narodzhennia istoryka mystetstv F. L. Ernsta (1891–1949)*, pp. 30–32.
9. Reshetnova, H. (2017). *Farforovi shedevry zavodu Miklashevskoho v pryvatnij koleksii Ukrainy* [Porcelain masterpieces of the Miklashevsky factory in the private collection of Ukraine]. *Tradysii ta novatsii u vyshchij arkhitekturno-khudozhnij osviti*, Issue 1, pp. 100–116.
10. Sametskaya, E. (2010). *Farfor zavoda Miklashevskoho. V. 2 t. T. 2.* [Porcelain of Miklashevsky factory. In 2 vols. Vol. 2.]. Moscow: Interbuk-business.
11. Shkolna, O. (2011). *Farfor-faians Ukrainy ХХ ст.: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орhanizatsiino-tvorchi protsesy* [Porcelain-faience of Ukraine of the 20th century: infrastructure of the branch, industrial and economical politics, organizational and creative processes]. Kyiv: Intertekhnologiya.
12. Spaska, E. (1959). *Staryi ukraïnskyi farfor*. [Old Ukrainian Porcelain] *Materials from ethnography and art history*, issue 5. pp. 120–135.
13. Zhuk, M. (1964). *Istoriia sela Volokitino. 1964 hod* [History of the village Volokytyne]. [Manuscript]. [Volokytyne]. From a private collection.
14. Zolotnytskyi, M. (1992). *Kvity u lehendakh i perekazakh* [Flowers in legends and stories]. Kyiv: Dovira.

Наукове видання
ВІСНИК КНУКіМ:
серія
«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»
Випуск 39

Науковий редактор
Безклубенко С. Д.

Відповідальний за випуск
Мамедова В. М.

Редактори
Тимофєєва К. О., Моссоковська Т. С.

Комп'ютерне забезпечення
Кузнєцова А. В.

Підписано до друку 10.12.2018 року

Формат 60x84/8
Друк офсетний. Наклад 300 прим.
Ум. друк. арк. Обл. вид. арк
Замовлення №

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