

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

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

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

**В І С Н И К    К Н У К і М**

**СЕРІЯ**  
***МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО***

**Bulletin of KNUKiM**  
**Series in Arts**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**  
**Collection of Scientific papers**

**ВИПУСК 37**  
**Issue 37**

*Засновано 1999 року*  
*Founded in 1999*

**Kyiv**  
**KNUKiM Publishing**

**КИЇВ**  
**ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР**  
**КНУКіМ**  
**2017**

Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Вип. 37 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. – 312 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 № 10 від 30.11.2017 р.)

*Редакційна колегія:*

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<i>Василюк Т. А.</i>	Організаційно-творча діяльність Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру імені І. Франка на початку становлення незалежності України (1991–1998 рр.)	<b>12</b>
<i>Дубина М. М.</i>	Особливості сценарної майстерності В. Земляка	<b>25</b>
<i>Кукоренчук В. В., Вдовиченко Н. В.</i>	Фотографія як доказ нашого існування	<b>36</b>
<i>Курінна Г. В.</i>	Варіативне проектування конструкції телевізійної драматургії: трансформації фіналу	<b>46</b>
<i>Моженко М. В.</i>	Еволюція технологій кольорокорекції в кіно та на ТБ	<b>54</b>
<i>Москаленко- Висоцька О. М.</i>	Мистецькі твори української кінодокументалістики	<b>64</b>
<i>Пацунов В. П.</i>	Парадокси «словесної дії». теорія та практика	<b>73</b>
<i>Погуца Н.</i>	Сценічний образ українки як відображення становища жінки на зламі ХІХ–ХХ століть	<b>81</b>
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Роль пісні в українському фільмі	<b>89</b>
<i>Хлиштун О. С.</i>	Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення	<b>98</b>
<i>Цімох Н. І.</i>	Еволюція жанрів екранних творів	<b>114</b>

### ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Література з української народної хореографії: мистецтвознавчий і теоретико-методологічний аспекти	<b>126</b>
<i>Бакало Л. К.</i>	Діяльність концертмейстера як чинник формування естетичних поглядів студентів-хореографів	<b>135</b>

<i>Горбатова Н. О.</i>	Вплив діяльності керівників провідних ансамблів бальних танців на розвиток сучасної хореографічної освіти в Україні	<b>144</b>
<i>Кеба М. Є.</i>	Особливості формування соціальних і конкурсних бальних танців англійського стилю (20–30 рр. ХХ ст.)	<b>154</b>

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Аксьонов О. Б.</i>	Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст.	<b>167</b>
<i>Дзюба О. А.</i>	Одарка Бандрівська: творчий портрет видатної української вокалістки	<b>176</b>
<i>Добронравова С. А., Шевченко В. В.</i>	Сутність та значення академічного сольного виконання в українській музичній культурі	<b>183</b>
<i>Журба В. В.</i>	Особливості гармонії музичного стилю «Вебор»	<b>196</b>
<i>Журба Я. О.</i>	Характерні особливості мелодики блюзу	<b>205</b>
<i>Коваленко Є. В.</i>	Тенденції розвитку джазового вокально-інструментального виконавства в Україні	<b>213</b>
<i>Коресандович Н. М.</i>	Сучасні методи музичного оформлення занять класичного та народного танцю в діяльності концертмейстера хореографії	<b>222</b>
<i>Лігус В. О.</i>	Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур	<b>232</b>
<i>Лігус О. М.</i>	Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи Романтизму	<b>241</b>
<i>Магаліс О. В.</i>	Мистецька та педагогічна діяльність С. Павлюченка	<b>249</b>
<i>Сахарчук Р. В.</i>	Многоліття в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття	<b>258</b>

## ДИЗАЙН

<i>Вергунова Н. С.</i>	Ізоморфний проектний підхід в архітектури та дизайні	<b>269</b>
<i>Гардабхадзе І. А.</i>	Фактори впливу молодіжних субкультур на соціально-комунікативну функцію костюму	<b>277</b>
<i>Костюченко О. В.</i>	Візуалізована об'єктивація дизайнерського світосприймання в дизайн-продукті	<b>292</b>
<i>Наку А. В.</i>	Категорія стилю у дослідженнях науковців	<b>304</b>

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

<i>Василюк Т. А.</i>	Организационно-творческая деятельность Ивано-Франковского областного украинского музыкально-драматического театра имени И. Франка в начале становления независимости Украины (1991-1998 гг.)	<b>12</b>
<i>Дубина Н. Н.</i>	Особенности сценарного мастерства В. Земляка	<b>25</b>
<i>Кукоренчук В. В., Вдовиченко Н. В.</i>	Фотография как доказательство нашего существования	<b>36</b>
<i>Куридная А. В.</i>	Вариативное проектирование конструкции телевизионной драматургии: трансформации финала	<b>46</b>
<i>Моженко Н. В.</i>	Эволюция технологий цветокоррекции в кино и на ТВ	<b>54</b>
<i>Москаленко- Высоцкая Е. Н.</i>	Художественные произведения украинской кинодокументалистики	<b>64</b>
<i>Пацунов В. П.</i>	Парадоксы «словесного действия». Теория и практика	<b>73</b>
<i>Погуца Н.</i>	Сценический образ украинки как отражение статуса женщины на рубеже XIX–XX веков	<b>81</b>
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Роль песни в украинском фильме	<b>89</b>
<i>Хлистул Е. С.</i>	Особенности применения пластических и речевых средств в процессе создания сценического образа: искусствоведческий анализ методов актерского перевоплощения	<b>98</b>
<i>Цимох Н. И.</i>	Эволюция жанров экранных произведений	<b>114</b>

### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бойко О. С.</i>	Литература по украинской народной хореографии: искусствоведческий и теоретико-методический аспекты	<b>126</b>
--------------------	--	------------

<i>Бакало Л. К.</i>	Деятельность концертмейстера как фактор формирования эстетических взглядов студентов-хореографов	<b>135</b>
<i>Горбатова Н. А.</i>	Влияние деятельности руководителей ведущих ансамблей бального танца на развитие современного хореографического образования в Украине	<b>144</b>
<i>Кеба М. Е.</i>	Особенности формирования социальных и конкурсных бальных танцев английского стиля (20–30 гг. XX в.)	<b>154</b>

### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

<i>Аксенов А. Б.</i>	Жанрово-стилевые особенности творчества украинских композиторов конца XIX – начала XX в.	<b>167</b>
<i>Дзюба О. А.</i>	Одарка Бандривська: творческий портрет выдающейся украинской вокалистки	<b>176</b>
<i>Добронравова С. А., Шевченко В. В.</i>	Сущность и значение академического сольного исполнения в украинской музыкальной культуре	<b>183</b>
<i>Журба В. В.</i>	Особенности гармонии музыкального стиля «bebor»	<b>196</b>
<i>Журба Я. А.</i>	Характерные особенности мелодики блюза	<b>205</b>
<i>Коваленко Е. В.</i>	Тенденции развития джазового вокально-инструментального исполнения в Украине	<b>213</b>
<i>Коресандович Н. М.</i>	Современные методы музыкального оформления занятий классического и народного танца в деятельности концертмейстера хореографии	<b>222</b>
<i>Лигус В. А.</i>	Украинское академическое народно-инструментальное исполнительство как форма диалога культур	<b>232</b>
<i>Лигус О. М.</i>	Эволюция жанра фортепианной рапсодии в украинской музыке эпохи Романтизма	<b>241</b>
<i>Магалис А. В.</i>	Художественная и педагогическая деятельность С. Павлюченка	<b>249</b>

<i>Сахарчук Р. В.</i>	Многолетия в музыкальной культуре Галичины второй половины XIX – первой половины XX века	<b>258</b>
-----------------------	--	------------

## **ДИЗАЙН**

<i>Вергунова Н. С.</i>	Изоморфный проектный подход в архитектуре и дизайне	<b>269</b>
<i>Гардабхадзе И. А.</i>	Факторы влияния молодежных субкультур на социально-коммуникативную функцию костюма	<b>277</b>
<i>Костюченко Е. В.</i>	Визуализированная объективация дизайнерского мировосприятия в дизайн-продукте	<b>292</b>
<i>Науку А. В.</i>	Категория стиля в исследованиях ученых	<b>304</b>



## CONTENTS

### THEATRE, CINEMA, AND TELEVISION

<i>Vasyliuk T.</i>	Organizational and creative activity of the Ivano-Frankivsk Oblast Ukrainian Music and Drama Theater named after I. Franko at the beginning of the formation of independence of Ukraine (1991–1998)	<b>12</b>
<i>Dubyna M.</i>	Peculiarities of V. Zemlyak's screenwriting	<b>25</b>
<i>Kukorenchuk V.</i>	Photography as a proof of our existence	<b>36</b>
<i>Vdovychenko N.</i>	Variable design of television dramatic structure: final scene transformations	<b>46</b>
<i>Kurinna H.</i>		
<i>Mozhenko M.</i>	Evolution of color correction technologies in cinematography and on TV	<b>54</b>
<i>Moskalenko-Vysotska O.</i>	Works of Ukrainian documentary filmmaking art	<b>64</b>
<i>Patsunov V.</i>	Paradoxes of verbal action. Theory and practice	<b>73</b>
<i>Pohutsa N.</i>	The stage image of the Ukrainian woman as a reflection of the status of women at the turn of the 20 <sup>th</sup> century	<b>81</b>
<i>Riazantsev L.</i>	The role of the song in the Ukrainian film	<b>89</b>
<i>Khlystun O.</i>	Features of application of plastic and linguistic means in the process of creating a stage image: art criticism analysis of the actors' impersonation methods	<b>98</b>
<i>Tsimokh N.</i>	The evolution of on-screen works	<b>114</b>

### CHOREOGRAPHIC ART

<i>Boiko O.</i>	Literature on Ukrainian folk choreography: art criticism and theoretical and methodological aspects	<b>126</b>
<i>Bakalo L.</i>	Accompanist's activity as a factor of formation of aesthetic views of choreography students	<b>135</b>

*Horbatova N.* Influence of the activity of prominent ballroom dance ensemble leaders on the development of modern choreographic education in Ukraine **144**

*Keba M.* Peculiarities of formation of social and competitive English-style ballroom dances (1920s-1230s) **154**

### **MUSICAL ART**

*Aksenov A.* Genre-style peculiarities of Ukrainian composers' works of the late nineteenth and early twentieth centuries **167**

*Dziuba O.* Odarka Bandrivska: the creative portrait of the prominent Ukrainian singer **176**

*Dobronravova S.,  
Shevchenko V.* The essence and significance of academic solo performance in Ukrainian music culture **183**

*Zhurba V.* Characteristic features of harmony of the «bebop» music style **196**

*Zhurba Y.* Characteristic features of blues melodics **205**

*Kovalenko Y.* Trends in the development of jazz vocal and instrumental performance in Ukraine **213**

*Koresandovych N.* Contemporary methods of arranging background music for classical and folk dance lessons in the activity of a choreography accompanist **222**

*Lihus V.* Ukrainian Academic Folk-Instrumental Artistic Performance as an Intercultural dialogue **232**

*Lihus O.* The Evolution of the Genre of Piano Rhapsody in the Ukrainian Music of Romanticism **241**

*Mahalis O.* Stanislav Pavliuchenko's cultural and pedagogical activity **249**

*Sakharchuk R.* The Polychronion in the musical culture of Galicia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century **258**

## DESIGN

<i>Verhunova N.</i>	Isomorphic project approach in architecture and design	<b>269</b>
<i>Hardabkhadze I.</i>	The influence factors of youth subcultures on socio-communicative function of costume	<b>277</b>
<i>Kostiuchenko O.</i>	Visualized objectification of the designer's worldview in the design product	<b>292</b>
<i>Naku A.</i>	Style category in scientists researches	<b>304</b>

## ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

УДК 792.2(477.86)“1991/2000”

*Василюк Тарас Андрійович*  
ORCID ID 0000-0002-3478-4400

*аспірант,  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»  
м. Івано-Франківськ, Україна  
fcpswest2@gmail.com*

### ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ І. ФРАНКА НА ПОЧАТКУ СТАНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ (1991–1998 рр.)

**Мета роботи.** Проаналізувати творчу діяльність Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І. Франка в умовах становлення незалежності України. **Методологія дослідження** полягає в дедуктивному аналізі незалежних джерел, внутрішніх документів театру та синтезі отриманих фактів у єдину систему висновків. **Наукова новизна.** Вперше надається аналіз творчої діяльності Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І. Франка в період 1990-х рр. Таким чином надається підґрунтя для подальших досліджень як театральної культури регіону зокрема, так і вітчизняного театру загалом. **Висновки.** Доведений вплив соціо-економічної ситуації в державі на творчий колектив та його діяльність. Проаналізовано роль особистості-митця в становленні театру.

**Ключові слова:** театр, репертуар, режисер, Прикарпаття, Івано-Франківськ, незалежність, Україна

*Василюк Тарас Андреевич, аспирант, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск, Украина.*

**Организационно-творческая деятельность Ивано-Франковского областного украинского музыкально-драматического театра имени И. Франка в начале становления независимости Украины (1991-1998 гг.)**

**Цель работы.** Проанализировать творческую деятельность Ивано-Франковского музыкально-драматического театра им. И. Франка в условиях становления независимости Украины. **Методология исследования** заключается в дедуктивном анализе независимых источников, внутренних документов театра и синтезе полученных фактов в единую систему выводов. **Научная новизна.** Впервые анализируется творческая деятельность Ивано-

Франковського музикально-драматического театра ім. І. Франка в період 1990-х років. Таким образом предоставляется фундамент для дальнейших исследований как театральной культуры региона в частности, так и отечественного театра в целом. **Выводы.** Доказано влияние социально-экономической ситуации в государстве на творческий коллектив и его деятельность. Проанализирована роль личности-художника в становлении театра.

**Ключевые слова:** театр, репертуар, режисер, Прикарпатье, Ивано-Франковск, независимость, Украина

*Taras Vasyliuk, postgraduate, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk, Ukraine*

**Organizational and creative activity of the Ivano-Frankivsk Oblast Ukrainian Music and Drama Theater named after I. Franko at the beginning of the formation of independence of Ukraine (1991–1998)**

**The purpose of the article** is to analyze the creative activity of the Ivano-Frankivsk Music and Drama Theater named after I. Franko against the background of the formation of independence of Ukraine. **The research methodology** consisted in a deductive analysis of independent resources, in-house documentation of the theater, and a synthesis of the facts into a single system of conclusions. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to analyze the creative activity of the Ivano-Frankivsk Music and Drama Theater named after Ivan Franko in the 1990's. The study affords ground for further research into the theatrical culture of the region in particular, and of the domestic theater in general. **Conclusions.** The influence of the socio-economic situation in the state on the creative team and its activity was proved. The role of the personality of the artist in the formation of the theater was analyzed.

**Key words:** theatre, repertoire, director, Precarpathian region, Ivano-Frankivsk, independence, Ukraine

**Вступ.** Театральне мистецтво як складова художньої культури людства впродовж свого існування відображало зміни соціокультурних цінностей суспільства, було своєрідним лакмусовим папірцем культурних, політичних та економічних змін. Дослідження діяльності українських театрів початку періоду незалежності України є новою, але надзвичайно важливою сторінкою вітчизняного театрознавства. Період творення нової незалежної держави породив низку перспектив, але водночас і викликів для українського театру. Виникнення певної часової відстані дозволяє по новому подивитися на події 1990-х рр. у театрі, оцінити їх з наукової точки зору.

Через незначну часову відстань період творення українського незалежного театру ще не є ґрунтовно опрацьованим вітчизняними театрознавцями. Виняток становить багаторічна праця в регіональних періодичних виданнях журналістів Д. Назарчук («Вертеп у вертепі» [7], «Дуель

на камінній горі» [10], «Чому ми розп'яті?» [11] та ін.), Н. Стефурак («Всі ми їдемо в цьому автобусі» [18]), театрознавця В. Передрука («Остання симфонія. Рецензія» [13], «Поетика новел В. Стефаніка на франківській сцені» [14]) та ін. Попри це місцева театральна критика здебільшого перебуває в рудиментарному стані, також проблемою є незадовільне зберігання архівних матеріалів. Однак, дослідивши дані матеріали все ж маємо змогу реконструювати цілісну картину творчого існування Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка.

**Мета роботи.** Проаналізувати творчу діяльність Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І. Франка в умовах становлення незалежності України. Проголошення в середині 80-х рр. ХХ ст. політики гласності і демократизації дали могутній поштовх для розвитку українського суспільства. Це, насамперед, породило нові культурні запити в мистецтві, зокрема в театрі.

**Виклад основного матеріалу.** В умовах існування радянської влади в Україні сформувалася мережа державних театрів. Більшість з них – 28 театрів у 25 містах мали статус музично-драматичного. Однак наприкінці 1980-х рр. в театральному середовищі розгорнулася дискусія щодо доцільності існування такої кількості музично-драматичних колективів. У цьому контексті мистецтвознавець Р. Коломієць зазначав, що «охоронна політика зберігання національного муздраму у незмінному вигляді остаточно скомпрометувала себе... Нам потрібні театри – може, один театр – де б національна класика виконувалася б у зразковому вигляді» [3].

В очікуванні незалежності державної, не всі театри виявилися готові до незалежності творчої. Покоління митців, вихованих тоталітарним радянським режимом, в основній масі притримувалися політики «угодництва» владі. Значний пласт драматургії (Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш, Я. Барнич) ігнорувався протягом десятків років. Ставало очевидним, що український театр випадав зі світового контексту, а тим часом економічна перебудова обіцяла зовсім нові правила гри.

В умовах наближення незалежності України Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр імені І. Франка, очолюваний директором І. Желтоножською та головним режисером І. Борисом, починаючи з другої пол. 1980-х рр. стає на шлях відновлення свого авторитету, закладеного В. Смоляком у 1960–1970-х рр. Окрасою репертуару тогочасного театру стали вистави «Плаха» Ч. Айтматова (1987), «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1988), «Юда Іскаріот» за Л. Андрєєвим (1990). Усі сценічні твори належали новопризначеному головному режисеру І. Борису.

Окрім схвальних відгуків критики про успіх вистав свідчить широкий суспільний резонанс серед шанувальників театального мистецтва. Так, вистава «Тіні забутих предків» витримала в Івано-Франківську 39 аншлагов, не враховуючи гастрольних поїздок. У плідному тандемі з головним режисером працював головний художник театру О. Семенюк, який за підсумками

міжнародного конкурсу сценографічних проєктів у Дрездені (1996 р.) увійшов до одинадцяти кращих театральних художників Європи.

На превеликий жаль, глибока фінансова криза, в якій опинилася економіка незалежної України, не сприяли очікуваному колективом театру творчому розвою. Крім того, через політичні переконання, що вилилися в конфлікт з частиною колективу та обласною владою був вимушений залишити Івано-Франківськ головний режисер театру І. Борис.

53-й театральний сезон 1991–1992 рр. в Івано-Франківську відкрився виставою «Шрами на скалі» за однойменним романом Р. Іваничука. Першою прем'єрою в театрі після проголошення української незалежності стала комедія Ж. Ануя «Генерали в спідницях» у постановці О. Натяжного. До кінця року в репертуарі театру з'явилися ще дві постановки – комедія «Остання спроба» М. Задорнова у постановці Г. Богомаза-Бабія та вертеп «Ой радуйся, земле...» в постановці Ф. Стригуна.

В основу драматургічного матеріалу останньої було покладено Сокиринський вертеп, зафіксований в маєтку П. Галагана ще в XVIII ст. Глядачам був запропонований двочастинний вертеп, який поєднував як релігійну, так і світську теми. Варто зазначити, що глядачі й критика сприйняли дійство неоднозначно. Світська частина вертепу продемонструвала глядачеві доволі сумнівні режисерські ходи, зокрема зображення Ірода в образі Гітлера і Горбачова, а також неоковирні «жарти» у виконанні козака-запорожця, який в традиційному вертепі асоціювався з народом України. [7]. Попри це, постановка саме вертепу на сцені Івано-Франківського театру стала своєрідним поверненням до витоків українського театру після багаторічного ідеологічного тиску.

«Вертеп» разом із поставленими навесні 1991 р. «Гетьманом Дорошенком» Л. Старицької-Черняхівської та музичною комедією «І шумить, і гуде...» за давніми українськими водевілями М. Кропивницького, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, М. Гоголя, С. Васильченка дає можливість прослідкувати нову репертуарну політику театру та її двох ключових напрямів – вистави комедійної та історико-національної тематики. Після тривалого періоду радянсько-партійної цензури митці відчули потребу повернення до національного репертуару, витоків українського театру. Варто зазначити, що в реаліях того часу така репертуарна політика дала свої плоди. Для прикладу, виставу «Гетьман Дорошенко» в 1991 р. зіграли 20 разів, в той час як інші вистави – не більше 5 разів за рік.

У 1992 р. репертуар Івано-Франківського театру поповнюється новими виставами: «Титарівна» М. Кропивницького за Т. Шевченком (постановка О. Натяжного) та «Бог переночував у цьому домі» бразильського драматурга Г. Фігейреду (постановка Г. Богомаза-Бабія). Якщо перша, навіть у колективі театру була сприйнята однозначно (режисеру закидали архаїчну, традиціоналістську естетику, вікову невідповідність персонажів) [1], то друга, вирішена в форматі езопівської байки, знайшла схвальні відгуки глядачів.

*ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО  
УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ І. ФРАНКА НА ПОЧАТКУ  
СТАНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ (1991–1998 рр.)*

---

У виставі взяли участь заслужена артистка України Ж. Добряк-Готвянська, С. Городецький, О. Іваницька і В. Пантелюк (художник-постановник вистави В. Мелешенков, музичне оформлення А. Ремезова).

Водночас зазначимо, що перший театральний сезон Івано-Франківського музично-драматичного театру початку державної незалежності України показав неспроможність його керівництва вибудувати концепцію діяльності театру в нових умовах. Ситуація ускладнювалася відсутністю головного режисера, який би зумів спрямувати колектив театру в єдине художньо-естетичне русло, виробити цілісне бачення перспективи театру.

Зі сподіваннями на покращення ситуації в театрі, колектив відкривав 54-й сезон (1992–1993 рр.) із новим головним режисером театру А. Канцедайлом, у минулому – актором цього ж театру, який після п'ятилітньої роботи в Херсонському театрі імені М. Куліша, повернувся до Івано-Франківська [17]. Його режисерським дебютом на Івано-Франківській сцені стала вистава «Наймичка» за п'єсою І. Карпенка-Карого. Прем'єра вистави відбулася на відкритті регіонального театрального фестивалю «Прем'єри сезону» в січні 1993 р. Проведення фестивалю неабияк посилило інтерес до театру в обласному центрі. Зі своїми новими постановками до Івано-Франківська завітали театри Закарпаття, Львова, Луцька, Рівного та Чернівців. Прем'єру «Наймички» публіка сприйняла досить тепло. Професійне журі фестивалю високо оцінило спектакль франківців і рекомендувало його до представлення на заключному етапі республіканського фестивалю в Києві. Також було відзначено професійні акторські роботи І. Сороки, О. Шлемко та сценічне оформлення О. Семенюка. [9].

Нові часи потребували змін підходів як до змісту репертуару, так і до формування естетичних смаків глядачів. Крім вистав національно-патріотичного спрямування, з огляду на фінансове становище театру, колектив змушений був створювати «касові вистави» розважального характеру. На афішах з'являється лірико-музична чудасія «Відьми» М. Гараєвої, оперета Й. Штрауса «Циганський барон» (режисер О. Олексюк, художник Н. Бобришева), комедія «Господиня заїзду» К. Гольдоні. Постановку останньої здійснив заслужений діяч мистецтв України, лауреат державних премій В. Оглоблін, художником виступив Я. Нірод. Головну роль Мірандоліни у виставі виконала Ж. Добряк-Готвянська. Яскраві постановки були тепло сприйняті публікою.

Новий, 55-й сезон, у листопаді 1993р. був ознаменований одразу двома прем'єрами. На малій сцені театру глядачам була представлена постановка мольєрівської комедії «Скупий» в постановці М. Яремківа. Співпраця з цим режисером стала важливою віхою творчого зростання колективу театру. Виставу «Скупий» режисер вирішив у стилі «театру площі», а для підкреслення розважальної атмосфери французької комедії були введені інтермедійні сценки з паяцями. Конструктивістська сценографія відтворювала альтанково-лубочний пейзаж. За сценографію до вистави головний художник театру О. Семенюк одержав нагороду на фестивалі «Херсонські ігри» в м. Севастополі. [12].



Традиційно для Івано-Франківської малої сцени глядачі розташовувалися навколо акторів. Вистава вийшла надзвичайно динамічною, потребувала від акторів серйозної підготовки та високої акторської техніки. Головну роль у виставі виконав заслужений артист України Р. Іваницький [4]

Невдовзі режисер А. Канцедайло представив публіці драму Лесі Українки «Камінний господар» (художник В. Карашевський). Чудові акторські роботи створили В. Струнников (Командор), С. Романюк (Дон Жуан), але особливе захоплення публіки та журналістів здобула Ж. Добряк-Готвянська, яка блискуче зіграла роль Донни Анни. Як зазначали критики, вона «створила такий блискучий образ, настільки чарівна, пластична, органічна, що навіть сам Дон Жуан перед нею блідне» [10].

У плані формування репертуару 1994 р. виявився чи не найважчим для театру. Події навколо театру почали складатися несприятливим чином. У лютому-березні театр розпочинає роботу над виставами «Сад Гетсиманський» І. Багряного (постановка М. Гринишина), «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого (постановка В. Оглобліна) та «Баядера» І. Кальмана (постановка А. Канцедайла). У зв'язку з запрошенням театру на Міжнародний чеховський фестиваль у Ялті, для відновлення вистав «Іванов» та «Шрами на скалі» до театру тимчасово повертається колишній головний режисер І. Борис.

Неприємностями завершилася прем'єра вистави «Сад» за мотивами твору І. Багряного «Сад Гетсиманський», яка готувалася в позаробочий час. Експериментальна постановка молодого режисера суттєво дисонувала з репертуаром театру, який під керівництвом головного режисера стійко дотримувався курсу традиційних класичних постановок. Преса відзначала високий інтелектуальний рівень вистави, так само не шкодувала теплих слів Івано-Франківська інтелігенція. Проте, цілковите абстрагування керівництва театру від процесу постановки змусило молодого режисера М. Гринишина заявити про зняття вистави з репертуару і заборону акторам грати її без нього. Частина акторів узагалі відмовилися від ролей. [6].

У квітні місяці через брак коштів була скасована поїздка на фестиваль до Ялти, куди театр був запрошений з виставою «Іванов» за п'єсою А. П. Чехова.

Випробуванням не так для акторів, як для постановочної частини театру, стала підготовка оперети І. Кальмана «Баядера» (художник О. Семенюк), підготовка макету декорацій та ескізів костюмів яка тривала аж до завершення сезону. Попри це, через відсутність коштів, навіть до завершення 1994 р. цехи так і не зуміли виконати весь об'єм робіт з підготовки масштабної прем'єри.

Тим часом, різнополярність поглядів на формування репертуару призводить до абсолютного несприйняття художньою радою театру дій головного режисера А. Канцедайла. Загострення непорозуміння між адміністративним та творчим керівництвом театру призводить до зриву постановок, конфронтації між головним режисером та художньою радою і як наслідок повного паралічу творчого процесу. У результаті конфлікту

відбувається зміна керівництва. На посаду директора приходять провідний актор театру, заслужений артист України Р. Іваницький.

Заміна адміністративного керівництва театру сприяла відродженню творчого процесу. Очолив колектив провідний актор театру, заслужений артист України Р. Іваницький. Одразу ж театр починає роботу над виставою «Розп'яті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвождені», і вже в березні демонструє її публіці. Вистава в постановці головного режисера Дніпропетровського театру російської драми В. Саранчука була тепло прийнята глядачами. Не зважаючи на матеріальні труднощі, цікава режисура, міцний акторський ансамбль та психологічно насичена музика А. Шнітке сприяли успіху постановки [11]. Набагато знаковішою стала жанрова приналежність вистави. Інтелектуальна драматургія В. Винниченка піднімала низку складних, провокативних питань, і була орієнтована на вибагливого та високоінтелектуального глядача. Головні ролі у виставі зіграли В. Струнников (Тимофій Лобкович), С. Городецький (Родіон) та О. Іваницька (Калерія).

Квітень 1995 р. ознаменувався довгоочікуваною прем'єрою оперети «Баядера». Публіка надзвичайно тепло зустріла нову постановку Івано-Франківського театру. Окрім легкої та світлої атмосфери вистава відзначалася декількома акторськими роботами високого рівня, зокрема дуету Марієтти та Наполеона Сен-Клош у виконанні Ж. Добряк-Готвянської та О. Шиманського [5]. Водночас комерційне життя вистави було не надто тривалим – її відвідуваність глядачами ніяк не компенсувала значні фінансові витрати на постановку.

Протягом жовтня-листопада 1995 р. на афішах театру з'явилися одразу три нові назви: «Чорт і шинкарка» К. Кшивошевського (постановка М. Яремківа), трагікомедія «Автобус» С. Стратієва та комедія «Дім божевільних» Е. Скарпетти (обидві у постановці А. Канцедайла).

М. Яремків продовжив плідну творчу співпрацю з Івано-Франківським театром постановкою фантастичної комедії «Чорт і шинкарка». У виставі багато гумору, бурлеску та сатири. Згідно концепції режисера, події вистави не мали конкретної часової чи просторової прив'язки. Тому оформлення сценічного простору – спрощений мінімалізм – білі меблі, які мали б символізувати корчму. Оригінально вирішені і декорації – космічний фон з підвішеними гігантськими планетами. Натомість костюми акторів, запозичені з різних середовищ і епох, також підкреслювали часову універсальність подій, зображених у п'єсі. Сценічний макет та костюми створив художник театру О. Семенюк. У музичному оформленні композитора А. Ремезова фонограма поєднувалася із живою музикою оркестру. Сам оркестр, до речі, теж виступав як частина оформлення, оскільки знаходився не в оркестровій ямі, а на високому майданчику посеред зірок і планет [16].

Постановка вистави «Автобус» на малій сцені виявилася, як писала преса, дуже доречною в часовому та просторовому контексті. О. Семенюк створив для вистави оригінальне оформлення. Дія п'єси відбувається в наполовину

відкритому каркасі автобуса, що блискуче створювало образ людського суспільства. Актори від глядачів перебували на відстані витягнутої руки. Замість уособлених персонажів, актори демонстрували образи безіменних соціальних типів: Розумний (Ю. Суржа), Нерозумний (Ю. Горбунов), Закоханий (В. Капушак), Віртуоз (Ю. Литвинов). Незвичним було й оригінальне метафорично-асоціативне трактування вистави: автобус їде за маршрутом, визначеним відсутнім у салоні водієм, хоча його присутність чи не найвідчутніша в драматичному творі. Усі намагання героїв вплинути на «водія» (мистецтвом, жіночими чарами, хлібом насущним) зводяться нанівець: той хто керує, прислухається лише до себе, до своїх забаганок і потреб (так було завжди!). Проте фінал сценічної постановки трагікомедії підказує глядачам єдиний правильний для будь-якої суспільної формації вихід: в критичних ситуаціях людина повинна залишатися сама собою, не втрачаючи почуття власної гідності і надії на порятунок [18].

Хороші відгукі отримала і друга робота головного режисера А. Канцедайла «Дім Божевільних» Е. Скарпетти. Варто зазначити, що творчому успіху вистава завдячує чудовим акторським роботам. Бездоганний комічний образ створив народний артист України Ю. Суржа (Феліче), в несподіваному амплу з'явилася Г. Бабинська (Амалія), не залишилися поза увагою критики акторські роботи І. Сороки (Рафаело), Т. Перети (Кончетта), В. Струннікова (Енріко), В. Родя (Майор). Ідею вистави режисер визначив досить лаконічно і невибагливо – «без грошей ми усі виглядаємо божевільними». Як зазначає Д. Назарчук, «такий висновок може й життєвий, але чи трохи не замілький, не запростий для цього дійства. Режисер міг дати виставі й глибше звучання. Адже не просто наявність чи відсутність грошей робить нас подібними на божевільних» [8]. Зрештою, вистава ще раз підтвердила істину, що все в цьому житті відносне.

Таким чином, початок театрального сезону 1995 р. позначився помітним творчим підйомом у колективі Івано-Франківського облмуздрамтеатру. До того ж запрошені режисери відзначали професійне зростання акторів, їх професійну готовність до складної й серйозної роботи.

Знаковою театральною подією 1996 р. стала прем'єра вистави за творами Василя Стефаника «Заплакані вікна», присвячена 125-літтю від дня його народження. Драматургічну основу майбутньої вистави створив письменник С. Пушик у співпраці з режисером театру А. Канцедайлом\*. Поєднавши в єдине сценічне дійство найяскравіших персонажів стефаниківських творів «Злодій», «Новина», «Сини», «Камінний Хрест», колектив театру створив глибоко трагічну історію, яка змістовим концептом «українського заробітчанства» –

---

\* Відомий письменник і поет, науковець і літературний дослідник, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, С. Пушик на початку 1970-х рр. у творчій співдружності з корифеєм українського театру народним артистом України Віталієм Смоляком зробив сценічне першопрочитання окремих новел В. Стефаника на сцені Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка. Сценічна версія тоді мала назву «Земле моя». Через чверть віку С. Пушик та головний режисер театру А. Канцедайло здійснили нове втілення стефаникових творів.

вічна тема землі, поневіряння, злиденна доля і бідність зuboжілого галицького селянства давніх літ, їх марні прагнення шукати краще життя за кордоном перекликається із сьогоденням. Із вибраних для інсценізації новел взято найхарактерніше, найсуттєвіше, найголовніше та узагальнене в єдиний драматичний твір. Сценічне втілення А. Канцедайлом сценарію С. Пушика, вивело на сценічний майданчик типові образи, правдиво відображені риси бідного селянства Галичини, дало глядачеві глибше відчуття весь сердечний біль, краще зрозуміти життя як в минулому, так і тепер.

Єдине, як зазначав театральний критик В. Передрук, «в чому не відбулося кульмінаційного вивершення драматизму, – це масові сцени селян. За режисерським вирішенням в них переважали індивідуальні виявлення персонажів, а загального колориту не досягнуто» [14].

1990-ті рр. в Україні характеризуються кризовими явищами, зумовленими загальним станом економіки країни. На розвиток культури продовжують впливати такі негативні факти, як нестача коштів і відповідної законодавчої бази, комерціалізація культури. Не дивлячись на складні фінансові умови, упродовж театального сезону 1995–1996 рр. в Івано-Франківському обласному українському музично-драматичному театрі ім. І. Франка було поставлено сім вистав.

Однак творчі успіхи колективу могли тільки тимчасово відвернути увагу від складного фінансового становища установи. Через безгрошів'я була призупинена робота над оперетою «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича. Заробітна плата почала виплачуватися із затримкою в декілька місяців. Попри всі намагання обласної влади – дотації з бюджету не могли компенсувати грошовий дефіцит у театрі.

14 жовтня 1996 р., напередодні відкриття нового театального сезону, відбулася акція, яка підкреслила велику роль театру в історико-патріотичному вихованні суспільства. На замовлення влади була поставлена вистава «Остання симфонія» за п'єсою «Підпілля» представника української діаспори Р. Лапіки. Вистава, в якій зображені останні дні одного із загонів УПА була створений за постійних консультацій з ветеранами визвольних змагань і мала на меті об'єктивно відтворити історію недавнього минулого, стати містком взаєморозуміння між минулим, нинішнім і прийдешнім поколіннями. Режисером-постановником вистави виступив В. Савченко, відомий Івано-Франківській публіці за постановкою вистави «Гетьман Дорошенко».

На відкриття сезону 1996–97 рр. глядачам була запропонована прем'єра вистави «Сини Адама», здійснена в постановці М. Яремківа за повістю О. Кобилянської «Земля». Варто зазначити, що в підборі репертуару, з певних причин театр, почасти орієнтувався на запити публіки, зокрема, розважальні постановки. Так, на Різдвяні свята театр представив глядачам шоу-концерт-виставу «Різдвяні чудасії, або трохи перцю... і буде люкс» (автор та режисер-постановник О. Добряк). Сценічне дійство мало форму колажу із жартів та каламбурів, скетчів на злободенні для глядачів теми: політика, приватизація,

комунальні послуги, популярні серіали тощо. Подекуди творці вистави перебували на грані фолу, окремі елементи сценічної дії виявилися неприховано вульгарними, що викликало неоднозначну реакцію як преси, так і глядачів [19]. Утім високий інтерес глядачів змушує констатувати, що в суспільстві на театр покладена не лише естетично-виховна, але й розважальна роль.

Яскравим прикладом «касового» підходу театру до репертуару послуговує «Чорний дипломат», постановку яку здійснив автор – головний режисер Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського, народний артист України В. Селезньов. Напрочуд простий сюжет вистави, як стверджував театральний критик В. Передрук, відповідав радше рівню самодіяльного драмгуртка, однак серед публіки вистава набула широкого розголосу [15]. Не в останню чергу цим вона завдячувала задіяному акторському ансамблю. Головну роль у комедії положень зіграв провідний актор театру С. Романюк. Актор тонко й філігранно відтворює риси характеру свого героя – нечистого на руку бізнесмена, що надумав інсценізувати власну смерть, надає йому яскравої сценічної забарвленості. Як не парадоксально, упродовж кількох років «Чорний дипломат» був однією з найпопулярніших вистав серед глядачів. До речі, протягом короткого часу до постановки цієї вистави звернулися театри Вінниці, Черкас, Хмельницького та Житомира, що засвідчувало тенденції тяжіння до комедійного жанру не тільки в Івано-Франківську.

Дещо ексцентричну форму мала вистава головного режисера театру А. Канцадайла «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Ключем сценічного вирішення вистави стало синкретичне поєднання канонічного тексту автора з візуальною естетикою кін. ХХ ст. У першій дії сценічної версії Івано-Франківського театру Уляна (артистка С. Овчарова) з'являється в сучасному одязі з плеєром, дурник Стецько (артист Ю. Литвинов) їздить на самокаті, еkleктично на сцені виглядав єдиний елемент декорації – віз, що апелював до давньої традиції ярмаркових акторів. Натомість друга дія вибудовувалася в традиційному ключі – з відображенням канонічного обряду сватання [2]. Несподівані модерні елементи в другій дії видавалися чужорідними, що дезорієнтувало глядача і заважало цілісному сприйняттю вистави, а музичні експерименти автора музичного оформлення А. Ремезова виявилися непереконаливими, як і виконання арій акторами. Очевидно, не маючи фінансових ресурсів, постановочній частині довелося (і не вперше!) створювати виставу з наявних матеріалів, пропонуючи глядачам легку, невибагливу драматургію. Таким чином, колектив театру подекуди жертвував естетикою та ідейною цінністю вистав.

Творчий застій співпадає з глибокою фінансовою кризою в державі. У результаті починається відтік кадрів з театру. Так, Ю. Горбунов та Г. Свечнікова вирішили розвивати свій професіоналізм у продюсерській справі, вступив на режисерський факультет КТІ ім. І. Карпенка-Карого І. Сорока.

Натомість аргументів для заохочення приходу в колектив молодих акторів не було. Зрештою фінансові незгоди та творчі розбіжності приводять до того, що в 1998 р. А. Канцедайло покидає крісло головного режисера театру. Потрібно віддати належне – головний режисер прийшов на посаду в час нелегкий не тільки для Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру, але й для української економіки в цілому, тому його метою було не так творче зростання, як економічне виживання колективу. Головний режисер перебував у перманентній опозиції до художньої ради та директора театру, що не завадило йому створити такі цікаві роби як «Наймичка» (І. Карпенка-Карого), «Автобус» (С. Стратієва), «Заплакані вікна» (С. Пушика), «Сватання на Гончарівці» (Г. Квітки-Основ'яненка).

На окрему увагу заслуговує частина репертуару, спрямована на наймолодшу аудиторію. Так, протягом 1990-х рр. на сцені театру з'явилося дев'ять дитячих казок. Серед них – п'єси зарубіжних («Всі миші люблять сир» Д. Урбана, «Король Олень» К. Гоцці, «Незвичайні пригоди в країні ігор» Р. Кудлика та Б. Янівського за К. Гоцці, «Мала баба Яга» О. Пройслера) та українських («Хлопчина Лоскотон і царський трон» В. Симоненка, «Козак Мамай та його друзі» Б. Жолдака) авторів, п'єси за мотивами українських народних казок («Чарівна рукавичка» І. Златопольської та Я. Златопольського). У цих виставах набували професійного досвіду молоді актори (Ю. Литвинов, Ю. Горбунов, Р. Держипільський), реалізовували режисерські експерименти актори театру (О. Добряк, С. Якубовський).

**Наукова новизна.** Вперше надається аналіз творчої діяльності Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І. Франка в період 1990-х рр. Таким чином надається підґрунтя для подальших досліджень як театральної культури регіону зокрема, так і вітчизняного театру загалом.

**Висновки.** Таким чином, підводячи ризик під втрати та досягненнями Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка, варто зазначити, що мистецький доробок колективу виявився напрочуд багатоманітним. Будучи у місті єдиною професійною театальною установою для дорослого глядача, у побудові репертуару театр мусив враховувати естетичні смаки якомога ширшого загалу, що стояло на заваді формуванню єдиного мистецького обличчя колективу.

Неможливо ігнорувати той факт, що творчі досягнення театру були тісно пов'язані з економічними умовами краю. Саме фінансова ситуація диктувала можливості здійснення постановок і подекуди цілковито обмежувала творчі плани режисерів. Неспроможність забезпечення житлом завадила притоку молодих фахівців до театру. Не витримала випробування фінансовою кризою і любов глядачів. На жаль, втрачав театр і своїх кращих акторів – в пошуках фінансової стабільності і творчого самовираження поїхали до столиці Г. Свечнікова, Ю. Горбунов, В. Лінецький, зосередився на роботі в кінематографії провідний актор театру, обличчя колективу С. Романюк.

Попри це, Івано-Франківському театру вдалося вижити в непростих умовах, зберегти колектив і поповнити афішу театру самотутніми виставами. Театр зумів гідно представити відроджену після років забуття українську драматургію В. Винниченка («Розп'яті»), Лесі Українки («Камінний господар»), І. Багряного («Сад Гетсиманський»), Р. Лапіки («Остання симфонія»), вперше в новітній історії був продемонстрований вертеп. Паралельно з'являлися твори українських класиків І. Карпенка-Карого («Наймичка», «Мартин Боруля»), М. Кропивницького («Титарівна»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»). Поруч з українською драматургією на афішах з'являлися імена світових класиків Ж.-Б. Мольєра («Скупий»), К. Гольдоні («Господиня заїзду»). Свій театральний статус музично-драматичного засвідчила наявність у репертуарі оперет І. Кальмана («Баядера»), Й. Штрауса («Циганський барон»). Зважаючи на вимоги часу, колектив майстерно утримував баланс між виховною та розважальною функціями театру. Поряд зі знаковими виставами «Заплакані вікна» С. Пушика, «Сини Адама» О. Кобилянської, створювалися такі високохудожні комедії, як «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Чорт і шинкарка» К. Кшивошевського та ін.

Гордістю та обличчям колективу періоду становлення української незалежності були народні артисти України Ю. Суржа, С. Романюк, заслужені артисти України В. Струнников, Р. Лапко, Р. Іваницький, В. Мельник, М. Гурін, В. Родь, О. Шиманський, Ж. Добряк-Готв'янська, Т. Перета, В. Дронова, Г. Талалай, О. Іваницька, молоді актори театру, які визначатимуть його обличчя в майбутньому: Ю. Литвинов, А. Луценко, Р. Держипільський, С. Овчарова.

### **Список використаних джерел**

1. Державний архів Івано-Франківської області Ф. Р – 1047. Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка. Оп. 1. Спр. 104. Протоколи художньої ради – 54 арк.
2. Заник В. Як можна з успіхом влити в старі міхи нове вино / В. Заник // Вперед. – 1997. – №57. – С. 6.
3. Коломієць Р. Українська сцена: у побутовій свідомості та історичній перспективі / Р. Коломієць. // Український театр. – 1989. – №1. – С. 4–6.
4. Малащук А. Азартно, щедро, весело... / А. Малащук // Культура і життя. – 1994. – №35. – С. 4.
5. Назарчук Д. «Баядера» таки народилася / Д. Назарчук // Галичина. – 1995. – №56. – С. 8.
6. Назарчук Д. «Маленькі трагедії» на малій сцені / Д. Назарчук. // Галичина. – 1994. – №73. – С. 8.
7. Назарчук Д. Вертеп у вертепі / Д. Назарчук. // Галичина. – 1992. – №4. – С. 4.
8. Назарчук Д. Від великого до смішного – крок у «Дім божевільних» / Дарина Назарчук. // Галичина. – 1995. – №171. – С. 8.

9. Назарчук Д. Гра вартувала не тільки свічок, а й купальських вогнів / Дарина Назарчук. // Галичина. – 1993. – №20. – С. 8.
10. Назарчук Д. Дуель на камінній горі / Д. Назарчук. // Галичина. – 1993. – №190. – С. 4.
11. Назарчук Д. Чому ми розп'яті ? / Д. Назарчук. // Галичина. – 1995. – №41. – С. 6.
12. Назарчук Д. Я пішов з театру, щоб зберегти до нього любов / Д. Назарчук. // Тижневик Галичини. – 1997. – №18. – С. 4.
13. Передрук В. Остання симфонія. Рецензія / В. Передрук. // Прикарпатська правда. – 1997. – №9. – С. 6.
14. Передрук В. Поетика новел В. Стефаника на франківській сцені / В. Передрук. // Вперед. – 1997. – №33. – С. 6.
15. Передрук В. Таємниці «Чорного дипломата» / В. Передрук. // Прикарпатська правда. – 1997. – №20. – С. 6.
16. Сім Д. Театральна прем'єра «Чорт і шинкарка» / Д. Сім. // Світ молоді. – 1995. – №46. – С. 1.
17. Степовичка Л. Н. Канцедайло Анатолій Іванович [Електронний ресурс] / Л. Н. Степовичка // Енциклопедія сучасної України. – 2012. – Режим доступу : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=9360](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9360). – Назва з екрану. – Дата звернення 11.02.2016.
18. Стефурак Н. Всі ми їдемо в цьому автобусі / Н. Стефурак. // Галичина. – 1995. – №166. – С. 8.
19. «Трохи перцю»... і було люкс // Західний кур'єр. – 1997. – №2. – С. 4.

### References

1. *Ivano-Frankivsk Oblast State Archive F. R – 1047*. Ivano-Frankivsk Oblast Ukrainian Music and Drama Theatre named after I. Franko. – Op. 1. Spr. 104. Protokoly khudozhnioi rady (protocols of Arts Council). – 54 pages.
2. Zanyk, V. (1997). How one can successfully pour fresh wine into an old wineskin. *Vpered [Forward]*, No. 57, p. 6.
3. Kolomiets, R. (1989). Ukrainian scene: in everyday consciousness and historical perspective. *Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]*, No. 4, pp. 4–6.
4. Malashchuk, A. (1994). Gambling, generous, fun ... *Kultura i zhyttia [Culture and life]*, No. 35, p.4.
5. Nazarchuk, D. (1995). «The Bayadere» was born. *Halychyna [Galicia]*, No. 56, p. 8.
6. Nazarchuk, D. (1994). «Little tragedies» on a small stage. *Halychyna [Galicia]*, No. 73, p. 8.
7. Nazarchuk, D. (1992). The Nativity play in the crib. *Halychyna [Galicia]*, No. 4, p. 4.
8. Nazarchuk, D. (1995). From big to funny – a step into the “House of Crazy”, *Halychyna [Galicia]*, No. 171, p. 8.



9. Nazarchuk, D. (1993). The game was worth not only candles but also St. John the Baptist's lights. *Halychyna [Galicia]*, No. 20, p. 8.
10. Nazarchuk, D. (1993). A duel on a rocky mountain, *Halychyna [Galicia]*, No. 190, p. 4.
11. Nazarchuk, D. (1995). Why are we crucified? *Halychyna [Galicia]*, No. 41, p. 6.
12. Nazarchuk, D. (1997), I left the theater to save my love to it, *Tyzhnevyyk Halychyny [Weekly Galicia]*, No. 18, p. 4.
13. Peredruk, V. (1997). The last symphony. Review, *Prykarpatska pravda [Precarpathian truth]*, No. 9, p. 6.
14. Peredruk, V. (1997). The poetics of V. Stefanyk's short stories on the Frankivsk stage, *Vpered [Forward]*, No. 33, p. 6.
15. Peredruk, V. (1997). Secrets of the «Black diplomat», *Prykarpatska pravda [Precarpathian truth]*, No. 20, p. 6.
16. Sim D. (1995). Theatrical premiere of «The Devil and the Waitress», *Svit molodi [The world of youth]*, No. 46, p.1.
17. Stepovychka, L. Kantsedailo Anatolii Ivanovych. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of modern Ukraine]*, Available at: <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=9360](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9360)> [Accessed 11 February 2016].
18. Stefurak N. (1995). We are all on this bus. *Halychyna [Galicia]*, No. 166, p.8.
19. «A little bit of pepper» ... and it was superb (1997). *Zakhidnyi Kurier [West Courier]*, No. 2, p.4.

© Василюк Т. А., 2017

УДК 791.632

*Дубина Микола Миколайович*  
доктор філологічних наук, професор,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна,  
*nikolai.branitsky@yandex.ua*

## ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В. ЗЕМЛЯКА

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості сценарної майстерності В. Земляка в контексті розвитку українського кіномистецтва 1960–1970-х рр. **Методи дослідження** становить органічна сукупність методів персонології, об'єктивності, багатofакторності, системності, комплексності та історико-біографічного методу. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні сценарної спадщини В. Земляка в контексті життєвих колізій як фактора впливу на формування світогляду, ідейно-художньої системи та авторського стилю митця. Висвітлено особливості творчої діяльності В. Земляка при створенні кіносценаріїв героїко-пригодницьких художніх фільмів та воєнних драм («Донька Стратіона», «На Київському напрямку», «Совість», «Зухвалість»).

**Висновки.** Внесок В. Земляка в збагачення української літератури та кіномистецтва важко переоцінити. Присвятивши дане дослідження аналізу сценарної спадщини письменника 1960–1970-х рр. у контексті життєвих колізій як фактора впливу на формування світогляду, ідейно-художньої системи та авторського стилю митця, з'ясовано, що проблема вибору в найскладнішому аспекті – самопожертви, проблема совісті й честі, не у дріб'язкових ситуаціях, а коли від моральних орієнтирів і принципів залежить життя чи смерть друзів, рідних і близьких, обов'язку людини, яка бачить себе, передусім патріотом, дієвого пошуку виходу із найскрутніших, фатальних ситуацій щоразу порушується В. Земляком у контексті філософського осмислення душевних переживань персонажів у складні, переломні моменти життя, змін людської долі та характерів під час війни.

**Ключові слова:** сценарії, кіноповісті, українське кіномистецтво, автор сценарію, письменник

*Дубина Николай Николаевич, доктор филологических наук, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

#### **Особенности сценарного мастерства В. Земляка**

**Цель исследования.** Исследовать и проанализировать особенности сценарного мастерства В. Земляка в контексте развития украинского киноискусства 1960–1970-х гг. **Методы исследования** составляет органическая совокупность методов персоналогии, объективности, многофакторности, системности, комплексности и историко-биографического метода. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании сценарного наследия В. Земляка в контексте жизненных коллизий как фактора влияния на формирование мировоззрения, идейно-художественной системы и авторского стиля писателя. Освещены особенности творческой деятельности В. Земляка при создании киносценариев героико-приключенческих художественных фильмов и военных драм («Дочь Стратион», «На Киевском направлении», «Совість», «Дерзость»). **Выводы.** Вклад В. Земляка в обогащение украинской литературы и киноискусства трудно переоценить. Посвятив данное исследование анализу сценарного наследия писателя 1960–1970-х гг. в контексте жизненных коллизий как фактора влияния на формирование мировоззрения, идейно-художественной системы и авторского стиля художника, выяснено, что проблема выбора в сложном аспекте – самопожертвования, не в мелочных ситуациях, а когда от моральных ориентиров и принципов зависит жизнь или смерть друзей, родных и близких, обязанности человека, который видит себя прежде всего патриотом, действенного поиска выхода из трудных, фатальных ситуаций всякий раз освещается В. Земляком в контексте философского осмысления душевных переживаний персонажей в сложные, переломные моменты жизни, изменений человеческой судьбы и характеров во время войны.

**Ключевые слова:** сценарии, киноповести, украинское киноискусство, автор сценария, писатель

*Mykola Dubyna, Doctor of Philology, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Peculiarities of V. Zemlyak's screenwriting**

**The purpose of the article** is to study and analyze the peculiarities of V. Zemlyak's screenwriting in the context of the development of Ukrainian cinematography in the 1960s-1970s. **The research methodology** consisted in the organic set of methods of personology, objectivity, multifactoriness, systematicity, complexity, and the historical-biographical method. **The scientific novelty of the work** lies in the study of V. Zemlyak's screenplay heritage in the context of life conflicts as a factor of influence on the formation of the worldview, ideological-artistic system and author's style of the artist. The peculiarities of V. Zemlyak's activity of writing screenplays for heroic-adventure feature films and military dramas («The Daughter of Strathion», «On the Way To Kiev», «Conscience», «Impudence») are highlighted. **Conclusions.** V. Zemlyak's contribution to the enrichment of Ukrainian literature and cinematography is difficult to overestimate. Having devoted this research to the analysis of the screenplay heritage of the 1960s-1970s in the context of life conflicts as a factor of influence on the formation of the worldview, ideological-artistic system and author's style of the artist, it was established that the problem of choice in the most difficult aspect - self-sacrifice; the problem of conscience and honor, not in petty situations but when the life or death of friends, relatives and beloved people depends on the moral principles; the duty of a person who considers themselves first and foremost a patriot; an effective search for ways out of the most abnormal, fatal situations - was repeatedly highlighted by V. Zemlyak in the context of philosophical comprehension of the emotional experiences of the characters in challenging, critical moments of life, changes in human destiny and characters during war.

**Key words:** screenplays, movie-essay, Ukrainian cinematography, scriptwriter, writer.

**Вступ.** Об'єктивне, достовірне та всебічне дослідження творчого доробку письменника неможливо здійснити лише в контексті оглядового аналізу його літературної спадщини, висвітлення головних етапів життя і творчості або виявленні структурно-семантичних та стилістичних особливостей будови художнього тексту тощо – головним завжди лишається особистість автора, сформована внаслідок життєвих обставин, чинників, ситуацій та подій, які свідомо чи несвідомо вплинули на формування авторського стилю та вибору теми – своєрідного лейтмотиву творчої діяльності. На сучасному етапі – становлення та затвердження української культури, переосмислення та нового погляду на творчість відомих діячів літератури і мистецтва радянської доби, актуальним та доцільним, на нашу думку, є неупереджене та ґрунтовне дослідження творчого доробку митця в контексті життєвих колізій як фактора впливу на формування його ідейно-художньої системи.

**Аналіз джерел.** Творчій спадщині В. Земляка присвячено такі наукові дослідження: монографія М. Слабошпицького («Василь Земляк: Нарис життя та творчості», 1994), розвідка М. Наєнка («Художня література України. Від міфів до модерної реальності», 2012), проте здебільшого про постать письменника

і кіносценариста, творчої особистості та людини великого таланту дізнаємося з мемуарної літератури І. Дзуби, О. Дмитерка, П. Загребельного, Б. Комара («Незабутні побратими», 2003), А. Скрипника («Над весняними ріками», 1983), В. Яворівського, рецензій та відгуків на літературні твори. Діяльність В. Земляка в українському кінопроцесі 1960–1970-х рр. висвітлена хіба що побіжно, в контексті дослідження режисерської діяльності В. Денисенка, М. Мащенко, І. Миколайчука, В. Левіна та ін. Велике зацікавлення в сучасних культурологів та мистецтвознавців викликає роман В. Земляка «Лебедина зграя» та його екранізація – «Вавилон-XX». Серед інших відмітимо наукові праці та розвідки Л. Брюховецької («Безсмертний дух народу: історія створення фільму «Вавилон –XX»», 2011), Н. Криворучко та Н. Олійник («Спостереження над модифікацією образу Мальви Кожушної в романі В. Земляка «Лебедина зграя» в фільмі «Вавилон-XX» І. Миколайчука», 2014), О. Пуніної («Лебедина зграя» Василя Земляка та «Вавилон XX» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіно інтерпретації», 2013), М. Романченко та О. Пуніної («Кінематографічне прочитання образу Мальви в екранізації роману Василя Земляка «Лебедина зграя», 2016). О. Роговий («Бойова юність Василя Земляка», 2011), на основі архівних джерел досліджує партизанську діяльність В. Земляка під час Другої світової війни. Проте, нажаль, й досі відсутні комплексні дослідження та окремі наукові розвідки присвячені творчому доробку В. Земляка в контексті розвитку українського кіномистецтва 1960–1970-х рр., які з огляду на об'єм невивченого й невисвітленого матеріалу є перспективними й актуальними.

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості сценарної майстерності В.Земляка в контексті розвитку українського кіномистецтва 1960–1970-х рр.

**Виклад основного матеріалу.** Помітне місце в українському кіномистецтві кін. 1950-х – поч. 1960-х рр. зайняли фільми відзняті за сценаріями та мотивами творів відомого українського радянського письменника В. Земляка (В. Вацик), який на початку 1960-х рр. займав посаду головного редактора Київської кіностудії ім. О. Довженка, а згодом керував сценарною майстернею. У творчому доробку письменника і кіносценариста повісті «Кам'яний брід» та «Рідна сторона», оповідання «Тихоня», «Ганна Лебідь», «Як закувала зозуля», «Лісникова дочка», діалогія «Лебедина зграя» та «Зелені млини» – твори, сповнені алегоричних образів, міфологічних сцен та «химерно-філософських перетворень» [6, с. 7], новели, поезії, літературно-критичні нариси та статті, повісті «Гнівний Стратіон» (1960) та «Підполковник Шиманський» (1966), які були екранізовані в 1965 р. – військова драма «Донька Стратіона» (режисер В. Левін, автори сценарію В. Земляк та В. Левін) та в 1971 р. – героїко-пригодницький художній фільм «Зухвалість» (режисер Г. Юнгвальд-Хількевич, автор сценарію В. Земляк, оригінальна назва «Відвага») на Київській кіностудії ім. О. Довженка та Одеській кіностудії відповідно; роман «Лебедина зграя» – екранізовано в 1979 р. режисером І. Миколайчуком – художній фільм «Вавилон XX» (автори сценарію В. Земляк та І. Миколайчук). За його кіноповістями та сценаріями було поставлено

художньо-ігрові фільми «Люди моєї долини» (1960 р., режисер С. Навроцький), «Новели Красного дому» (1963 р., режисер М. Машенко), «На Київському напрямку» (1967 р., режисер та співавтор сценарію В. Денисенко), «Совість» (1968 р., вперше вийшов на екрани в 1991 р., режисер та співавтор сценарію В. Денисенко), «Важкий колос» (1969 р., режисер та співавтор сценарію В. Денисенко).

Провідне місце в творчості В. Земляка посідали напівбіографічні оповідання, кіноповісті та сценарії присвячені партизанському руху часів Другої світової війни, які, на думку М. Шудрі, «за своїм художнім рівнем перевершували все, що досі писали на цю тему найкращі українські письменники» [6, с. 6].

Безумовно, події періоду війни, участь в партизанському русі, спочатку в ролі організатора підпільної групи, що діяла неподалік села Самгородок Казатинського району Вінницької області, а потім командира взводу та кінного загону ім. О. Суворова в Ружинському партизанському об'єднанні відомого Пилипа Шуляка, до якого приєднався в травні 1942 р. [11], диверсійні й підривні операції та криваві зіткнення з німецькими окупантами, не могли не вплинути на формування світогляду та морально-етичних якостей Василя Вацика, а відтак і на його подальшу творчість, що простежується навіть у тому, що свій партизанський псевдонім «Василь Земляк» письменник зробив згодом літературним. Варто зазначити, що головною причиною появи псевдоніму стала звичайна обачність хлопця і турбота про близьких, про що потім напише у повісті «Гнівний Стратіон» [5, с. 33].

Вражаючи душу подробиці партизанських шляхів В. Земляка, криваві розправи німецьких окупантів над мирними жителями, які ціною власного життя переховували його разом з другом Миколою Бистрицьким, простежуються в кіноповісті «Останній патрон», де письменник описує і своє перше поранення влітку 1942 р. [7, с. 464]. Негативного персонажа – міського мера Ріхтера, якого вбивають партизани, що й стає головною подією, провокуючою нелюдську помсту з боку окупантів та поліцаїв, В. Земляк наділяє усіма характеристиками реального жандарма Ріхтера, начальника Самгородської жандармерії, з яким особисто вів кровопролитні сутички під час виконання диверсійних партизанських завдань. О. Роговий, посилаючись на архівні дані Ружинського партизанського об'єднання зазначає, що відповідно до запису, датованого 17 липня 1943 р., В. Вацик був причетний до ліквідації Самгородського жандарма Ріхтера, а на основі даних ЦДАГО України доводить, що влітку-восени того ж року він «особисто розстріляв і двох комендантів Дзюнькова Погребищенського району: Ковальського і Янца» [11].

Проблема вибору в найскладнішому аспекті – самопожертви, проблема совісті й честі, не у дріб'язкових ситуаціях, а коли від моральних орієнтирів і принципів залежить життя чи смерть друзів, рідних і близьких, обов'язку людини, яка бачить себе, передусім патріотом, дієвого пошуку виходу із найскрутніших, фатальних ситуацій щоразу порушується В. Земляком у контексті філософського осмислення душевних переживань персонажів у складні, переломні моменти життя, змін людської долі та характерів під час війни.

Тема людської самопожертви стає провідною і в сценарії фільму «Совість» (1968 р.), написаного у співавторстві з режисером В. Денисенко, який

на його основі розробив режисерський сценарій для практичної роботи студентів випускного курсу кінофакультету Київського театрального інституту, керівником якого й був на той час. За сюжетом, молодий сільський хлопець Василь (А. Соколовський) внаслідок сутички на дорозі вбиває німецького офіцера. Ховаючись у односельців, хлопець наражає всіх на смертельну небезпеку, адже окупанти погрожують розстріляти усіх до одного жителів села, якщо ті не видадуть убивцю, проте ненависть до загарбників у поєднанні з людяністю та сумлінням, виявляються сильнішими за страх смерті. С. Тримбач, аналізуючи сценарний матеріал та його втілення засобами кіномистецтва, відмічає, що трагічну ситуацію з життя звичайних людей, автори подають у контексті реалізації філософських підходів екзистенціалізму, підіймаючи разом із темою сумління тему позбавлення вибору – «зрозуміло, що всіх розстріляють – незалежно від того, з'явиться він перед німецькими очима, чи ні» [13].

Засобами синтезу майстерної візуалізації, здійсненої оператором-постановником О. Деряжним, музичного супроводу К. Пендерецького, вирішеного в модерно-мінімалістському руслі, знімальній групі (режисери О. Мороз, В. Криштофович, О. Мельник, О. Кибальник, оператор М. Шибасєв) та акторському складу (А. Соколовський, В. Гришокіна, В. Богост, В. Маляревич, Г. Долгозвяга, М. Гудзь, Н. Колофідін та ін.) на чолі з В. Денисенко вдалося створити один з візуально найвиразніших фільмів українського кінематографу ХХ ст., який між тим, через існуючі на момент зйомок – 1968 р. – ідеологічні заборони, було навіть не заховано в архівах, а знищено співробітниками КДБ, усі копії, окрім режисерської, яку В. Денисенко особисто віддав на збереження до Музею кіностудії ім. О. Довженка. Вперше стрічку було показано в 1991 р. на Першому Всеукраїнському кінофестивалі імені Івана Миколайчука [13].

Працюючи в жанрі «кіноповість», що сублімує діалогічність, монтажну композиційність, розширені ремарки (для розкриття часопростору і ходу подій), тобто елементи екранного твору та оповідне начало твору літературного, складні сюжетні перипетії, епічну широту охоплення зображуваної дійсності, певний психологізм та ліричні відступи властиві белетристичній повісті тощо, В. Земляк створив велику кількість творів («Олесь Чоботар», «Новели Красного дому» та «Останній патрон»), у яких майстерно поєднав мистецтво слова з зоровим уявленням, що сприяло їх високохудожньому екранному вираженню засобами кіномистецтва (художній фільм «Новели Красного дому», режисер М. Мащенко, автор сценарію В. Земляк, оператор М. Кульчицький, композитор К. Домінчен; актори: Л. Мерщій, Ю. Панич, В. Чекмарьов, М. Волков, Є. Гвоздєв, В. Волков, П. Шкрьоба, Ф. Гладков, М. Талюра та ін., прем'єра якого відбулася в лютому 1964 р.).

Майстерно побудовані сюжетні лінії з відчутною динамікою розвитку, пригодницька манера викладу, яка склалася завдяки чітко вираженому в характерах героїв та моделюванні ситуацій протиборстві ворогуючих сторін, використання виразних художніх засобів та удосконалення характерних для прози письменника минулих років манери мовлення та своєрідного світосприйняття, що особливо гостро відчувається в повістях «Гнівний

Стратіон» та «Підполковник Шиманський», визначають вже сформовану творчу особистість В. Земляка. Ще однією особливістю даних творів є відсутність прохідних чи невиписаних персонажів війни, адже кожен окремих характер має власне втілення і розкривається автором з позиції людяності, за певних обставин, завдяки майстерному змалюванню психологічного та морального аспектів. Звернення до метафоричних мовних засобів при створенні художніх образів персонажів та понять як до провідного в мовній композиції, було свідомим, адже сприяло вірній інтерпретації та розумінню головної ідеї твору, не дивлячись на те, що певною мірою порушувало взаємозв'язок семантичних та лексичних елементів, проте ні в якому разі не впливало на обмеження використання засобів художньої виразності, адже скоріше відображало власне світосприйняття письменника. Літературознавці зазначають, що передусім цьому посприяла сценарна робота письменника. Екранізація повісті «Підполковник Шиманський» мала великий резонанс не лише в українському, а й в світовому кінематографі – в 1973 р. художній фільм «Зухвалість» (за мотивами повісті) було нагороджено дипломом міжнародного кінофестивалю пригодницьких фільмів у Празі.

Варто зазначити, що екранізація літературного твору – досить складний процес, що передбачає створення засобами кіномистецтва своєрідної аналогії екранізованого твору, відображення мовою кіно особливостей авторського стилю й змісту першоджерела і полягає, насамперед, у рівноцінному втіленні в образах кіно ідеї, образів, стилів та інших художніх особливостей оригіналу, створення відеоряду має підсилювати сенсові навантаження і сприяти глибшому зануренню в світ емоцій психології героїв. На думку Дж. Елліс, «всі стилістичні засоби, застосовані на письмі, повинні передаватися через звукову частину, інакше поняття «художності» буде втрачено для кінотексту [14, с. 3–5]. Саме подрібнення тексту першоджерела є небажаним наслідком будь-якої екранізації, проте уникнути його не можливо. «Екранне втілення твору письменства як переклад словесного тексту в аудіовізуальний неминуче тягне за собою інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем, тобто використання кіно мови, зображально-виражальні засоби якої суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова. Неможливість тотожно передати художній зміст літературного першоджерела за допомогою мови іншого виду мистецтва спричинює його смислове переакцентування, внесення нових художніх значень у його екранну версію» [12, с. 29–33].

Порушуючи питання про створення нового літературного жанру – кінодраматургії, О. Довженко зазначав, що «навіть найдобросовісніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються в якості самим оригіналам... Очевидячки, не можна твір одного мистецтва виразити адекватно зображальними засобами іншого мистецтва» [9, с. 96].

Як автор сценарію фільмів за мотивами власних творів, В. Земляк приділяв багато уваги саме вдалій адаптації текстового матеріалу.

Варто зазначити, що специфічні особливості кіносценарію, як і будь-якої літературної форми, мають власне функціональне навантаження. Н. Нікоряк акцентує на наявності в жанровому контурі архітектонічної структури й форми,

функції яких пов'язані з композиційною будовою, запису подвійної (драматичної та епічної) тенденції, як на визначальній особливості кіносценарної форми, що сублімує їх і виробляє власні [8, с. 11]. Однією з автентичних ознак композиційної побудови кіносценарного тексту є залучення автором засобу логічного поєднання емоційної напруги з емоційними паузами задля підвищення сприйняття глядачами найбільш значущих подій, що створюється за рахунок чергування динамічних сюжетних та статичних елементів, й здійснюється за рахунок монтажу.

Військова драма «Донька Стратіона» (1964 р., режисери В. Левін та М. Вінграновський, оператор Ф. Сільченко, композитор М. Каретніков, художник Ю. Богатиренко; актори: М. Крюков, Л. Платонова, В. Гатаєв, В. Піменов, Ю. Аверін, О. Бахарь, С. Дворецький, В. Панарін, В. Фушич, В. Погорельцов, К. Худяков, Д. Орловський, В. Васильєв, В. Баташев та ін.) за повістю В. Земляка «Гнівний Стратіон» – стала першою екранізацією режисера В. Левіна. На головну роль Штюрмера-капітана Ворона, було затверджено молодого актора В. Гатаєва, хоча спочатку М. Вінграновський, другий режисер фільму й тодішній директор кіностудії ім. О. Довженка, мав намір запропонувати цю роль відомому письменнику – Гр. Тютюннику, який окрім колоритної та яскравої зовнішності був наділений неабияким артистизмом. Проте, не дивлячись на напроцуд вдалі кінопроби, М. Вінграновський, під тиском «зверху», змінив рішення.

Події в фільмі відбуваються у 1943 р., під час Другої світової війни. Щоб знищити партизанський загін невлимого Стратіона (М. Крюков), гітлерівці зібрали загін псевдопартизан капітана Ворона – німецького агента Штюрмера (В. Гатаєв), який здійснює диверсію. У сюжетну військову лінію тісно вплетено любовну – дочка Стратіона Галинка (Л. Платонова) закохалася у Ворона і стала його дружиною, привівши до радянських партизан. Коли ж дівчина розуміє хто перед нею насправді, то допомагає батьку заманити в засаду підрозділ німців ціною власного життя.

Б. Буркатов, аналізуючи повість «Гнівний Стратіон», акцентує на переконливості описаних перепетій, спостережливості автора і його компетентності в зображенні умов партизанського побуту, проникливості описів природи та душевного стану героїв, відзначаючи, що «повість чимось споріднена з поезією, пройнята її красою, пафосом і ладом» [3, с. 213–214]. Рецензії критиків на фільм «Донька Стратіона», надруковані в журналі «Радянський екран» були не надто позитивні, відмічалася лише чудова операторська робота [12, с. 6], хоча це й не завадило стрічці стати лідером кінопрокату в 1966 р. – 26,7 млн. глядачів [1, с. 1].

У 1970 р. екранізацію повісті «Підполковник Шиманський», на базі Одеської кіностудії, здійснив режисер Г. Юнгвальд-Хількевич (автор сценарію В. Земляк, оператор О. Полинніков, композитори В. Власов, Л. Степанов; актори: М. Олялін, В. Гуляєв, В. Гришокіна, Б. Зайденберг, В. Балон, Т. Чернова, Ю. Дубовін, Г. Михайлов та ін.). Натурні зйомки героїко-пригодницького фільму, присвяченого складній операції радянських розвідників, яким вдалося знайти місцезнаходження підземного комплексу



східної ставки Гітлера – «Вервольф», що відбувалися в Івано-Франківську, оскільки на той час залізничні шляхи в місті не було електрифіковано, а за сценарієм більшість сцен мали знімати саме біля вокзалу. І хоча за сюжетом події територіально відбуваються на окупованій Вінниччині, знімальній групі вдалося досить владно відтворити атмосферу Козятинського вокзалу 1942–1943 рр., де збиралися вищі чини німецьких військових. Працюючи над сценарієм фільму, В. Земляк зберіг авантюрну фабулу повісті, натомість вдало підібраний акторський склад втілює відверто гротескні образи та іронічні ситуації, які лише сприяють створенню оптимістичного героїко-патріотичного настрою.

Надзвичайно цікавою виявилася для В. Земляка робота над сценарієм фільму «На Київському напрямку» в співпраці з режисером В. Денисенком, який звернувся до нього не лише як до головного редактора кіностудії, а й як до талановитого сценариста, який спеціалізувався на темі війни, майстерно, створюючи відчуття присутності, описував події та розкривав характери персонажів з позиції екранного вираження. Події в фільмі відбуваються під час героїчної оборони Києва протягом перших місяців Другої світової війни та по новому, занадто правдиво для звичного оприлюднення лише потрібних владі фактів, зображували героїзм радянських солдат, моряків Дніпровської флотилії, звичайних людей, які захищали своє місто до останнього та найголовніше – обставини загибелі армії генерал-полковника М. Кирпоноса, командувача Південно-Західним фронтом, коли у вересні 1941 р. частини другої танкової групи генерала-полковника німецьких військ Х. Гудеріана об'єдналися під Києвом з першою танковою армією групи «Південь», а звернення Кирпоноса до головнокомандуючого Червоною армією для підтримки Південного фронту виявилися марними. У контексті пануючої ідеологічної обстановки вихід на екрани такого фільму – подія, щоправда, минуло кілька років перед тим як сценарій, за величезного сприяння директора кіностудії ім. О. Довженка В. Цвіркунова було остаточно затверджено в кабінетах Держкіно СРСР (наприкінці 1967 р.) і розпочався безпосередньо організаційний та знімальний процес. Наведемо подані Л. Брюховецькою наступні факти: назву фільму кілька разів доводилося змінювати («Київ, грізні роки» (1965 р.), «Дума про місто» (1966 р.), «Неопалима купина» (1967 р.) і зрештою «На Київському напрямку»), а висновки студійної ради, хоча й були ніби позитивними, все ж вимагали колосальної переробки сценарію. Насправді це була цілеспрямована руйнація поетичних відступів (вилучення епізодів, у яких переплітаються різні історичні епохи), асоціативних зв'язків з фільмом «Україна в огні» та схожістю образу головного героя Олекси Славуги з О. Довженком [2, с. 4]. Змінивши концепцію та композиційну будову сценарію, В. Денисенко та В. Земляк сконцентрувалися на неупередженому та достовірному відтворенні подій, на основі історичних джерел. Беззаперечно, блискучий акторський склад – А. Барчук, В. Розстальний, С. Олексенко, К. Степанков, Л. Сердюк, М. Державін, А. Джигарханян, І. Миколайчук, В. Мізіненко, П. Куманченко, Н. Наум, М. Криницина, В. Гришокіна та ін. майстерно відтворили стилістику режисерського бачення одного з найстрашніших моментів в історії Києва.

Варто зазначити, що в постановці другої серії, в якій режисер планував відтворити життя киян під час окупації, боротьбу за збереження фресок Софійського собору, масові розстріли в Бабиному Яру, правдиво показати моменти деокупації Києва, було категорично відмовлено, за словами Г. Денисенко, в зв'язку з неактуальністю теми [4].

Звичайно, тема партизанського руху та боротьби українського народу проти німецьких окупантів не лишилася єдиною в сценарній творчості В. Земляка. Новим, нестандартним поглядом осмислена ним тема відбудови повоєнного села, промислово-виробничого життя країни тощо, проте навіть змальовуючи звичайні трудові будні, акцентуючи на певних виробничих проблемах, письменник прагне вивести на перший план філософське осмислення персонажами власних вчинків й загальнолюдських моральних якостей.

**Наукова новизна** статті полягає в дослідженні сценарної спадщини В. Земляка в контексті життєвих колізій як фактора впливу на формування світогляду, ідейно-художньої системи та авторського стилю митця. Висвітлено особливості творчої діяльності В. Земляка при створенні кіносценаріїв героїко-пригодницьких художніх фільмів та воєнних драм («Донька Стратіона», «На Київському напрямку», «Совість», «Зухвалість»).

**Висновки.** Внесок В. Земляка в збагачення української літератури та кіномистецтва важко переоцінити. Присвятивши дане дослідження аналізу сценарної спадщини письменника 1960–1970-х рр. у контексті життєвих колізій як фактора впливу на формування світогляду, ідейно-художньої системи та авторського стилю митця, з'ясовано, що проблема вибору в найскладнішому аспекті – самопожертви, проблема совісті й честі, не у дріб'язкових ситуаціях, а коли від моральних орієнтирів і принципів залежить життя чи смерть друзів, рідних і близьких, обов'язку людини, яка бачить себе, передусім патріотом, дієвого пошуку виходу із найскрутніших, фатальних ситуацій щоразу порушується В. Земляком у контексті філософського осмислення душевних переживань персонажів у складні, переломні моменти життя, змін людської долі та характерів під час війни.

### Список використаних джерел

1. Анашкин А. За успех! / А. Анашкин // Искусство кино. – 1967. – № 2. – С. 1.
2. Брюховецька Л. Про Володимира Денисенка та радянську систему. Доля одного фільму : Як «Дума про місто» під тиском чиновницької цензури перетворилася на картину «На Київському напрямку» / Л. Брюховецька // День. – 2012. – № 159. – 7 вересня. – С. 4.
3. Буркатов Б. Сталь і ніжність / Б. Буркатов // Вітчизна. – 1960. – № 8. – С. 213–214.
4. Денисенко Г. Чуєш, брате мій [Електронний ресурс] / Г. Денисенко // Кіно-Театр. – 2007. – № 3. – Режим доступу: [http://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=703](http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=703). – Назва з екрану. – Дата звернення 15.01.2018.
5. Земляк В. Гнівний Стратіон // В. С. Земляк. Твори: в 4 т. – Київ: Дніпро, 1983. – Т. 2. – 390 с.
6. Земляк В. Я поведу вас у вічність. – Київ: Держ. б-ка України для юнацтва, 2005. – 64 с.

7. Земляк-Чубар О. Три пагінці калини / О. Земляк-Чубар // Заповіт любові. – Київ : Радян. письменник, 1983. – 471 с.
8. Нікоряк Н. В. Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми (український досвід) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. В. Нікоряк. – Чернівці : Б. в., 2011. – 20 с.
9. Погрібна Л. З. Твори М. Коцюбинського на екрані / Л. З. Погрібна. – Київ : Наук. думка, 1971. – 157 с.
10. Размышления о нескольких военных фильмах // Советский экран. – 1966. – № 8. – С. 6.
11. Роговий О. Бойова юність Василя Земляка / О. Роговий // Краєзнавство: історичний досвід та перспективи розвитку: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Вінниця, 13–15 жовтня 2010 р. – Режим доступу: [http://www.library.vn.ua/publications/2011/Konferentsia\\_2010.html](http://www.library.vn.ua/publications/2011/Konferentsia_2010.html). – Назва з екрану. – Дата звернення 08.01.2018.
12. Ткаченко А. О. Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наук. пр. – Полтава, 2004. – С. 29–33.
13. Тримбач С. Про Володимира Денисенка і картину «Совість» [Електронний ресурс] / Сергій Тримбач // Національна спілка кінематографістів України. – 2016. – 07 січня. – Режим доступу: <http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=4035> – Назва з екрану. – Дата звернення 12.01.2018.
14. Ellis J. The literary adaptation. An introduction / J. Ellis // Screen. – 1982. – № 23 (1). – pp. 3–5.

### References

1. Anashkin, A. (1967). To success! *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 2, p. 1.
2. Brukhovetska, L. (2012). On Volodymyr Denisenko and the Soviet system. The fate of one film: How the «Duma About the City» under the pressure of bureaucratic censorship turned into the motion picture «On the Way To Kiev». *Den [Day]*, September 7, p. 4.
3. Burkatov, B. (1960). Steel and tenderness. *Vitchyzna* [Homeland], no. 8, pp. 213–214.
4. Denysenko, H. (2007). ‘Can you hear me, my brother’. *Kino-Teatr* [Cinema-Theater], [online] issue 3. Available at: <[http://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=703](http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=703)> [Accessed 15 January 2018].
5. Zemlyak, V. (1983). *Angry Strathion*. Kyiv: Dnipro.
6. Zemlyak, V. (2005). I will lead you to eternity. Kyiv State Library of Ukraine for Youth.
7. Zemlyak-Chubar, O. (1983). Three sprouts of guelder. *Zapovit liubovi* [The will of love: collection]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk.
8. Nikoriak, N. (2011). Zhanrova avtentychnist kinostsenariiu yak spetsyfichnoi literaturnoi formy (ukrainskyi dosvid) [Genre authenticity of the screenplay as a specific literary form (Ukrainian experience)] : Extended abstract of candidate’s thesis. Chernivtsi : B.V.
9. Pohribna, L. (1971). Works by M. Kotsyubinsky on the screen. Kyiv: Naukova dumka.

10. Reflections on several military films. (1966). Sovetskii ekran [Soviet screen], no. 8, p. 6.

11. Rohovyi, O. (2011). War youth of Vasyl Zemlyak. Local studies: historical experience and development prospects: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference, Ukraine, Vinnytsia, October 13–15, [online] Available at: <[http://www.library.vn.ua/publications/2011/Konferentsia\\_2010.html](http://www.library.vn.ua/publications/2011/Konferentsia_2010.html)> [Accessed 08 January 2018].

12. Tkachenko, A. (2004). Gogol and cinema: intertextual and inter-semiotic models. VII Mizhnarodni Hoholivski chytannia [VII International Gogol's readings], pp. 29–33.

13. Trymbach, S. (2016). 'On Volodymyr Denysenko and the motion picture «Conscience»'. Natsionalna spilka kinematohrafistiv Ukrainy [National Union of Cinematographers of Ukraine], [online] Available at: <<http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=4035>> [Accessed 12 January 2018].

14. Ellis J. (1982). The literary adaptation. An introduction. Screen, no. 23(1), pp. 3–5.

---

© Дубина М. М., 2017

УДК 7.01:111.852

**Кукоренчук Володимир Вікторович**

**ORCID ID 0000-0002-0162-6596**

заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри фотомистецтва,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

м. Київ, Україна

*vkukorencuk@gmail.com*

**Вдовиченко Наталія Віталіївна**

**ORCID ID 0000-0002-2263-0703**

викладач кафедри фотомистецтва

Київський національний університет

культури і мистецтв,

м. Київ, Україна

*nataphoto@ukr.net*

## ФОТОГРАФІЯ ЯК ДОКАЗ НАШОГО ІСНУВАННЯ

**Мета роботи.** Це дослідження покликане доповнити загальну картину історії розвитку фотографії та її можливості впливати на реальність. Фотографія за своєю природою є технічним мистецтвом, але керує надзвичайно складною сучасною технікою людина. Питання «що таке сучасна фотографія?» набуває особливої актуальності в зв'язку з тим, що в ХХІ ст., завдяки введенню абсолютно нової техніки, виникає альтернативний розвиток фотографії. **Методи дослідження.** У статті прослідковується ланцюжок від появи перших

фотографічних зображень до фотографій сьогодення. Особливу увагу було приділено розгляду ролі в культурі аматорської та побутової фотографії. Виявлено, що ці напрями фотографії доволі суттєво впливають на становище фотографічної справи як виду мистецтва. Аналізуючи зміст даних видів фотографії, було зазначено, що саме фотографії цих напрямків стають «дзеркалом реальності». **Наукова новизна.** Аналізуючи поведінку людини в сучасному культурному середовищі, можна зробити припущення, що людина, яка занурена у світ фотографічних образів, починає діяти та ідентифікувати себе як образ. **Висновки.** Намагаючись дослідити розвиток сучасної фотографії, неможливо чітко визначити її роль і розкрити механізми впливу фотографії на суспільство. Це пояснюється тим, що фотографія впливає на людину і культуру своїми власними шляхами, що призводить до неоднорідності формування реальності. Ще однією тенденцією є глибоке занурення фотографії в сферу Інтернет простору. Поширення соціальних мереж, блогів і сервісів мікроблогінгу дозволили фотографії стати засобом актуалізації віртуальної реальності або «реальної віртуальності» в просторі повсякденного життя.

**Ключові слова:** фотографія, документ, реальність, мистецтво, сучасність, візуальна культура, фотограф-художник, фотокамера, образ.

*Кукоренчук Владимир Викторович, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

*Вдовиченко Наталья Виталиевна, преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

#### **Фотография как доказательство нашего существования**

**Цель работы.** Это исследование должно дополнить общую картину истории развития фотографии и ее возможности влиять на реальность. Фотография по своей природе является техническим искусством, но руководит сложнейшей современной техникой человек. Вопрос «что такое современная фотография?» приобретает особую актуальность в связи с тем, что в XXI в., благодаря введению совершенно новой техники, возникает альтернативное развитие фотографии. **Методы исследования.** В статье прослеживается цепочка от появления первых фотографических изображений к фотографиям сегодняшних дней. Особое внимание было уделено рассмотрению роли в культуре любительской и бытовой фотографии. Вывявлено, что эти виды фотографии оказывают сильное влияние на положение фотографии, как вида искусства. Анализируя содержание данных видов фотографии, было определено, что именно они все больше становятся «зеркалом реальности». **Научная новизна.** Анализируя поведение человека в современной культуре, можно предположить, что человек, погруженный в мир фотографических образов, начинает действовать и идентифицировать себя как образ. **Выводы.** Пытаясь исследовать развитие современной фотографии, невозможно четко определить ее роль и раскрыть механизмы влияния фотографии на общество. Это объясняется тем, что фотография влияет на человека и культуру своими

собственными механизмами, что приводит к неоднородности формирования реальности. Еще одной тенденцией является глубокое погружение фотографии в сферу Интернет пространства. Распространение социальных сетей, блогов и сервисов микроблогинга позволили фотографии стать средством актуализации виртуальной реальности или «реальной виртуальности» в пространстве повседневной жизни.

**Ключевые слова:** фотография, документ, реальность, искусство, современность, визуальная культура, фотограф-художник, фотокамера, образ.

*Volodymyr Kukorenchuk, Honored Artist of Ukraine, associate professor at the Department of Photography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*Nataliia Vdovychenko, lecturer at the Department of Photography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Photography as a proof of our existence**

**The purpose of the article** is to supplement the overall picture of the history of photography and its ability to influence reality. Photography is by its very nature a technical art, but the sophisticated modern equipment is controlled by people. The question of what modern photography is gains ground due to the fact that, thanks to the introduction of completely new technology, the 21st century is witnessing the emergence of the alternative development of photography. **The research methodology.** The article traced the evolution of photography from the appearance of the first photographic images to the photographs of today. Particular attention was paid to the role of amateur and household photography in culture. It was revealed that these types of photography exert a strong influence on the position of photographic activity as a kind of art. Analyzing the content of these types of photography, it was stated that the photographs representing these very types of photography become the «mirror of reality». **The scientific novelty of the work.** Analyzing human behavior in the modern cultural environment, it can be assumed that a person immersed in the world of photographic images begins to act and identify themselves as an image. **Conclusions.** Trying to explore the evolution of modern photography, we cannot clearly define its role and reveal the mechanisms of the influence of photography upon society. This is explained by the fact that photography influences man and culture in its own way, which leads to heterogeneity in the formation of reality. Another trend is a deep immersion of photography into the Internet space. The spread of social networks, blogs and microblogging services made photography become a means of actualizing virtual reality or «real virtuality» in the space of everyday life.

**Key words:** photography; document; reality; art; modernity; visual culture; photographer-artist; camera; image.

**Вступ.** Актуальність теми дослідження. За півтора століття свого існування фотографія настільки міцно увійшла в різні сфери нашого повсякденного життя, що її присутність вже здається непомітною. Вона стала невід'ємною складовою нашого існування й суттєво вплинула на формування стереотипів та світогляду людини. Цим обумовлена важливість вивчення

повсякденної фотографії, історії її розвитку та її функцій для осмислення процесів сучасної культури. Ситуація візуальної експансії сьогоdnішнього життя, масштаби поширення електронних і цифрових технологій надають питанню вивчення повсякденної фотографії особливої актуальності.

Постановка наукової проблеми та її обґрунтування. Дослідники такої науки як мистецтвознавство вже більше сторіччя намагаються визначити соціально-естетичну сутність фотографії, її особливості і закономірності розвитку. Але головною проблемою залишається неможливість остаточно визначити роль та місце фотографії в соціальному та духовному житті суспільства. У поданих дослідженнях наголошується, що функції, які виконує фотографія, визначаються безпосередньо автором або суб'єктом, який, насамперед, є «продуктом» сучасного суспільства. Тобто, фотографія стає тим лакмусовим папірцем, що може змінювати свій колір у кожній окремій ситуації.

Аналіз досліджень і публікацій. Здатність фотографії впливати на розвиток сучасного мистецтва розглядається в різних аспектах багатьма авторами. Дотичними до зазначеної проблематики є роботи В. Флюссера [6], Р. Барта [8], Д. Кампані [11]. Особливе місце в активних дискусіях займає робота Сьюзан Сонтаг «Про фотографію» [5]. Історико-культурологічний підхід, який визначає не стільки технічну, скільки культурну значимість фотографії, представлений в роботах К. Бажака [1], М. Фризо [3] і С. Морозова [2]. Величезний внесок в розуміння становлення фотографії як засобу контролю зробив М. Саймон [4]. Фотографія як технічний образ постала предметом філософського аналізу В. Бенджаміна [10] і В. Флюссера [6], і в цій якості Флюссер пов'язав з нею початок «апаратного універсуму» – нового типу взаємин і нового способу комунікації, в яких перетинається прагнення фотографа, техніки і глядача. Осмислення фотографії як художньої практики знайшло відображення в роботах Дж. Жарковського [14] та Д. Кампані [11]. Суб'єктивне сприйняття автором свого твору й основні характеристики, що застосовуються в створенні зображення, дослідили Дж. Лонг, А. Нобл, та Е. Уэлч [12]. Дигітальність пост-фотографічної епохи знайшла відображення в роботі Рітчана Фреда «Після фотографії» [13]. Це дослідження відкрило можливості для нової ери фотографії, яка характеризується постійними маніпуляціями із зображенням. Він висвітлив дуже багато питань, що представляють особливий інтерес для подальшого вивчення пост-фотографічної практики. Так, наприклад, він ставить під сумнів роль фотографа як автора та задається питанням про визначення кордонів мистецтва.

**Мета роботи.** Наше дослідження покликане доповнити загальну картину історії розвитку фотографії та її можливості впливати на реальність. Фотографія за своєю природою є технічним мистецтвом, але керує надзвичайно складною сучасною технікою людина. Питання «що таке сучасна фотографія?» набуває особливої актуальності в зв'язку з тим, що в ХХІ ст., завдяки введенню абсолютно нової техніки, виникає альтернативний розвиток фотографії.

**Виклад основного матеріалу.** Слово фотографія з грецької дослівно означає «малюнок світлом». Фотографія – це процес фіксування зображення на

світлочутливий аналоговий матеріал або, у випадку цифрової фотографії, за допомогою цифрового електронного носія.

Фотографія проявляється практично в усіх сферах сучасного життя. Як форма спілкування та документації фотографія є скрізь – у газетах, журналах, рекламі, банерах, телебаченні, Інтернеті, паспортах, посвідченнях, архівах, системах безпеки та спостереження, судово-медичній експертизі та медицині [7]. Фотографія також відіграє важливу роль у вітчизняній та рекреаційній діяльності. Більшість зроблених сьогодні фотографій мають форму фіксації звичайних подій.

На початку свого існування фотографія була відзначена своєю універсальністю. Її використовували для створення власних або сімейних портретів; вона мала офіційне користування для створення візуальних записів (фотографії на паспорт) та в наукових дослідженнях, комерційне використання в рекламних цілях, використання фотографії для створення художніх образів та ін. Фотографи та винахідники займалися технологічними інноваціями, що зумовило перехід від дагеротипів до зображень, надрукованих з негативу, від пластинчастого скла до плівки та від аналогового методу фотографування до цифрового [1]. Спостерігаючи за таким стрімким розвитком, дуже важко визначити місце та роль фотографії в історії людства.

Мабуть, основне питання «Що таке фотографія?» провокує складні відповіді, які потребують розгляду різноманітних ролей і можливостей фотографії.

У 1922 р. в листі до фотографа Альфреда Стігліца Марсель Дюшан писав: «Ви точно знаєте, як я ставлюся до фотографії. Тому я хочу змусити людей зневажати живопис, поки щось інше не зробить фотографію нестерпною» [11, с. 13].

Ще ніколи фотографія не панувала так у візуальній культурі, як сьогодні; кожна повсякденна подія або звичайний погляд миттєво фіксується і стає «жертвою смартфонів» та сайтів соціальних мереж. Варто відзначити, що в 2016 р. тільки в соціальних мережах було зафіксовано понад 10 мільярдів фотографій. Розповсюдженість фотографічного зображення найчастіше викликає гнітюче відчуття присутності в сучасному середовищі. І тому все складнішим стає знайти ту нішу, що є притулком для справжніх художніх, витончених образів.

Зазвичай, фотографія розглядається як документ, що дозволяє реалістично відображати світ, але існує й творчий напрям, який наразі є потужним середовищем в образотворчому мистецтві. Обмін між цими протилежними поглядами на предмет – фактичним і творчим, повсякденним життям і «високою» культурою – створив багату сферу виробництва іміджу.

Новітня апаратура й техніка, що дозволяє швидко та точно відтворення дійсності, створює візуальний запис всіх аспектів життя. Фотографія пропонує візуальне знання світу за межами безпосереднього досвіду. Візуальні уявлення стають дедалі важливішими у поширенні знань; нескінченна відтворюваність фотографії зробила її центральною фігурою сучасного, ефективного, споживчого суспільства [4].



Фотографія не просто представляє сучасне життя, вона стала однією з складових умов сучасного життя. Успіхи в розвитку технологій, зокрема у фотографії дозволяють швидко і точно фіксувати будь-що, та за мить зображувати об'єкти, місця та людей безпосередньо перед глядачем. Таким чином змінюється уява про відстані та час.

Перші фотографічні зображення найчастіше викликали в глядачів чітке уявлення про диво та магію фотографічного процесу.

Вальтер Бенджамін цитує німецького автора Макса Даутендзе: «Ми були вражені чіткістю цих людських образів і вважали, що крихітні обличчя в картині можуть бачити і нас, тому що жоден з нас, хто це бачив, не міг уявити природу перших дагерротипів» [9, с. 8]. Незважаючи на все це, відстань фотографії від дійсності можна побачити через її можливості спотворення часу та простору, її двомірність, її відбірковість при кадруванні. Проте, навіть, не враховуючи ці особливості, фотографія, зазвичай, має потужний зв'язок з реальністю.

Цей зв'язок з реальністю відбувається завдяки енергії справжньої фотографії, яка може заряджати або емоційно впливати на глядача.

Фотографія відзеркалює реальність, як аналогова фотографія фіксує фізичний відбиток світла, коли воно падає на фактичні об'єкти. Фотографія також подає правдиве зображення світу, тому що вона уникає особистого, суб'єктивного вираження, на відміну від живопису. Фотографія, насамперед, виступає як документ, а не інтерпретація. Передбачувана правда та об'єктивність фотографії – це те, що ми очікуємо від неї; це те, що в ній повинно бути.

При розгляданні фотографічного зображення може виникнути безліч асоціацій та значень, що зробить фотографію ще цікавішою й різноманітнішою. Для допомоги правильного розуміння змісту фотографії використовується назва. Вальтер Бенджамін визначає назву як директиву, що створює дорожні знаки для глядача [10, 8].

Коли в 90-х рр. вперше з'явилися цифрові технології, було багато сподівань стосовно фотографічної «правди». Але, як виявилось, фотографія може бути лише частиною «реального» незалежно від того, в який спосіб вона була зроблена.

Сфера фотожурналістики найбільш вразлива до сумнівів та суперечок щодо зв'язку фотографії з реальністю. Для багатьох професійних фотографів найважливішим було і залишається надалі відображати основні події в історії. Фотожурналістика напевно здається менш престижною сьогодні, ніж у період її розквіту з 1930-х до 1960-х рр., коли такі журнали, як *Life* і *Vu* були присвячені розповіді про головні події тих часів, де в повній мірі були використані документальні картини історії [13]. Однак падіння фотожурналістики пов'язане не з сумнівами щодо правди фотографії, а з появою нових медіа та форумів для обігу новинних зображень. Багато з образів нещодавніх революцій і повстань в Україні і світі були зняті протестуючими та простими громадянами, які потім поширювали зображення в Інтернеті. Багато робіт досягають досить високого

професійного рівня, що дає можливість більш демократично ставитися до документальної фотографії.

За межами різних дебатів, у повсякденному досвіді візуальної культури, переконливим залишається те, що фотографія є надійним і правдивим свідченням всього існуючого. Навіть зображення продуктів, що відображаються в інтернет-магазинах, впливають на продаж більше, ніж текстовий опис. Товар для продажу на електронному сайті без супроводжуючої фотографії автоматично втрачає свій рейтинг і вже не буде таким важливим, ніж ті цінні якості, які він має.

У той час, коли деякі фотографи як професіонали, так і аматори, цінують фотографію за здатність документувати та записувати світ, інші звертаються до творчих можливостей, що надає фотокамера. У другій пол. XIX ст. фотографія намагалася наблизитися до живопису. І саме тому в сфері фотографії виникає напрямок – пікторіалізм (або піктореалізм – у спеціальній літературі можна зустріти два варіанти написання), прихильники якого прагнули до пікторіального – картинного, подібного до живопису фотографічного зображення. У роботах фотографів-пікторіалістів помітно вплив австрійського символізму, англійського прерафаелізму, німецького югендштиля, французького арт-деко і особливо імпресіонізму, тому пікторіалізм ще іноді називають фотоімпресіонізмом.

Пікторіалізм відкрив для фотографії різні способи друку зображення, зокрема й благородні техніки. Бромомасляний процес (бромойль) полягав у додатковій обробці позитиву, надрукованого на бромосрібному фотопапері.

Пікторіалісти використовували м'якомалюючі об'єктиви, що дають зображення зниженого контрасту за рахунок зменшення їх різкості, і моноклі, які дозволяли з більшими можливостями передавати в пейзажах повітряну легкість, морську далечінь, надавати розпливчастості малюнку. Європейські фотографи-пікторіалісти прагнули підняти світлопис до рівня високого мистецтва [3].

На поч. XX ст., з появою авангардних течій, таких як дадаїзм, радянський конструктивізм та сюрреалізм, кардинально змінився підхід до фотографії як мистецтва. Ці групи були прихильниками новітніх форм фотографії і не пов'язували її з живописом, вони шукали нову естетику, започатковану на різних технічних можливостях фотокамери.

Олександр Родченко вважав, що фотографія дозволила художникам відійти від «старої точки зору», яку він пов'язував з буржуазними «пострілами з кулемету», і стверджував, що камера дозволила використовувати менш традиційні погляди на дійсність, такі як верхній та нижній ракурси, екстремальні крупні плани та кадрування [2, с. 182]. Фотографію можна вважати як захоплююче продовження природнього зору, яка фіксує те, що є недосяжним для людського ока. Мікрофотографія з використанням потужних збільшувальних лінз, використання серії фотоапаратів для фіксації руху та рентгенівських променів, все неосяжне бачення природи, створило те, що Вальтер Бенджамін назвав «оптичним несвідомим» [9, с. 7].

Деякі фотографи-художники, зокрема ті, працювали з журналом *Aperture* (Ансель Адамс, Доротей Ланж) у 1940-х і 1950-х рр., створили течію модерністського фотографічного живопису. Абстраговані предмети були представлені у вигляді модних чорно-білих зображень, що підкреслювалися виразними можливостями фотоапаратури. Девід Кампані стверджував, що цей підхід був спрямований на відокремлення художньої фотографії від повсякденних, народних знімків. Саме тому вони вирішили використовувати чорно-білий матеріал, а не колір; виразність і абстрактні ефекти зображення досягалися завдяки незвичним кутам або вишуканому оформленню [11, с. 17].

Навпаки, інші фотографи-художники займаються документальним жанром, який часто фокусує увагу на міському житті вуличної фотографії. Впливовий каталог Джона Шарковського «Око фотографа» зібрав митців, яких об'єднувала зацікавленість до народного, аматорського знімку. Використовуючи «народні» стежки, вони робили ті ж самі зображення, але з більшою якістю та майстерністю. Як і позаминулі ідеї авангарду, цей підхід до фотографії намагався кодифікувати середовище, засноване на властивостях камери. Шарковський стверджував, що однією з центральних особливостей камери є те, що вона змушує нас бачити світ як образ, який стає ізольованим і остаточно відокремленим від оточення актом фотографування. Отримане зображення, що відрізане від потоку часу, привертає до себе увагу і мусить уважно роздивлятися, зупиняючи свій погляд на переконливих деталях [14, с. 97].

Художники з 1960-х рр. почали відходити від того, щоб ототожнювати фотографію як мистецтво, і лише зверталися до неї як до повсякденної документації про земне життя.

Так зване концептуальне мистецтво зіштовхує зі сцени виразну естетику модерністського мистецтва, залучаючи її до мистецтва інтелектуалів. Художники-концептуалісти почали використовувати фотографію як порожні, нейтральні зображення, але незабаром це стало впливовою естетикою в рамках художньої фотографії. Вони повернули предмет у мистецтво, але це був предмет, що не був опоетизований художнім баченням, а предмет побутовий, пов'язаний з сучасною індустріальною культурою і, особливо, з сучасними формами інформації [10]. Міжнародну популярність новому мистецтву надали такі особистості як Роберт Раушенберг, Рой Ліхтенштейн, Енді Ворхол.

**Наукова новизна.** Аналізуючи поведінку людини в сучасному культурному середовищі, можна зробити припущення, що людина, яка занурена у світ фотографічних образів, починає діяти та ідентифікувати себе як образ.

**Висновки.** Сучасна фотографія дуже пов'язана з повсякденним життям і демонстрацією її реалій. З іншого боку, відбувається втрата унікального, особливого характеру цього мистецтва. Більшість фотографів-художників, зазвичай, працюють в окремих або обмежених виданнях. У фотографії помітно зменшилася «аура» мистецтва, але вона дала можливість розвинутися більш демократичним та аматорським формам мистецтва.

Незважаючи на вражаючу кількість фотографічних зображень, можна стверджувати, що ми все менше звертаємо на них уваги. Якщо ще вчора фотографія демонструвала сучасність і швидкість, бо була більш виразною, а тому і більш помітною, сьогодні вона вже виглядає повільною і нерухомою, саме тому, що не виділяється серед конвеєрної маси. Це відбувається тому, що уніфікується фотографічна мова. Фотографія стає конвеєрним потоком життя, вона втрачає індивідуальні риси. Відмінності цих конвеєрних фото за формою подання все менш помітні. Крім того ми настільки глибоко занурилися у нескінченний потік насаджених нам візуальних образів, що вже важко уявити нашу власну ідентичність та самотність. На жаль, людина дедалі втрачає сама себе; вона акумулює інформацію з величезного потоку правдивої та неправдивої інформації та видає її за своє уявлення дійсного моменту. Вона сама стає тим «продуктом» або образом, що її створює оточуюче середовище. Така тенденція помічається не тільки від впливу сучасної фотографії; ми знаходимося в епіцентрі дуже потужної інформаційної пропаганди, яку створює мас-медіа.

Цифрова фотографія стала буденною та незамінною, її більшість розповсюджується з комп'ютера на комп'ютер, вона не має фізичної форми. Але певні фотографії все ще помічаються, втілюються, відображаються та розглядаються. Ролан Барт стверджує, що фотографія – це застиглий минулий момент, і тільки наша віра в її реальність робить цей момент живим [8, с. 76]. Фотографії створюють потужну ностальгію, і це викликає минуле в теперішній час. Кращим прикладом цього є сімейна фотографія, яка часто стає заміною відсутніх близьких і іноді її торкаються і пестять, немов вона має живу оболонку [12, с. 33].

Звісно, ми уважно ставимось до таких образів, і не має значення в який спосіб вони предстають перед нами. Барт стверджує, що фотографія – це «прозорий конверт», який ми розглядаємо для того, щоб надати йому зміст [8, с. 5]. Ця незбагненна риса дозволила фотографії приймати нові форми і вписати себе в широкий спектр контекстів. Невидимість фотографії не означає кінець середовища, невидимість фотографії – це його таємниця.

### Список використаних джерел

1. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. / К. Бажак; пер. с фр. А. Кавтаскин. – Москва : АСТ, Астрель, 2003. – 160 с.
2. Морозов С.А. Творческая фотография. / С. А. Морозов. – Москва : Планета, 1989. – 415 с.
3. Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо; Пер. с франц., нем., англ. – Санкт-Петербург : Машина; Андрей Наследников, 2008 – 334 с.
4. Саймон М. Мобилография или войны мегапикселей, Компьютерра-Онлайн, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.computerra.ru/hitech/206254/>. Дата доступа: 22.12.2017.
5. Сонтаг С. О фотографии. / С. Сонтаг; Пер. с англ. В. Голышев. – Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.

6. Флюссер В. За философию фотографии / В. Флюссер; Пер. с нем. Г. Хайдаров. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 148 с.
7. Фотография, [Электронный ресурс] (энциклопедия). – Режим доступа: <http://bluecat.com.ua/ru/artgallery/photo/>. Дата доступа: 20.12.2017.
8. Barthes, R.G. (1981), *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, 119 p.
9. Benjamin, W.B.S. (1979), *A Small History of Photography*, London: Harcourt Brace Jovanovich, 26 p.
10. Benjamin, W.B.S. (1969), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York: Schocken Books, 26 p.
11. Company, D. (2003), *Art and Photography*, London: Phaidon, 304 p.
12. Long, J.J., Noble, A., & Welch E. (2009), *Photography: Theoretical Snapshots*, London: Routledge, 179 p.
13. Ritchin, F. (2009), *After photography*, NY.: W.W. Norton & Company, Inc., 27 p.
14. Szarkowski, T.J. (2007), *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art (New York, N.Y.), 156 p.

### References

1. Bazhak, K. (2003). *The history of photography. The appearance of the image*. Moscow: AST, Astrel.
2. Morozov, S. (1989). *Creative photography*. Moscow: Planeta, 415 p.
3. The new history of photography, M. Friso (ed.). St. Petersburg: Machina; Andrey Naslednikov, 2008.
4. Saimon, M. “Mobilography or the megapixel war”, Computerra-Online, [Electronic resource]. available at: <http://old.computerra.ru/hitech/206254/>. (accessed 22.12.2017).
5. Sontag, S., (2013). *On the photo*. Moscow: ООО “Ad Marginem Press”
6. Flusser, V. (2008) *For the philosophy of photography*. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University.
7. *Photography*, [Electronic resource], (encyclopedia). available at: <http://bluecat.com.ua/ru/artgallery/photo/>. (accessed 20.12.2017).
8. Barthes, R.G. (1981). *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang.
9. Benjamin, W.B.S. (1979). *A Small History of Photography*. London: Harcourt Brace Jovanovich.
10. Benjamin, W.B.S. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books.
11. Company, D. (2003). *Art and Photography*. London: Phaidon.
12. Long, J.J., Noble, A., & Welch E. (2009). *Photography: Theoretical Snapshots*. London: Routledge.
13. Ritchin, F. (2009). *After photography*, NY.: W.W. Norton & Company, Inc.
14. Szarkowski, T.J. (2007). *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art (New York, N.Y.).

© Кукоренчук В. В., 2017

© Вдовиченко Н. В., 2017

УДК [792.632:792.026](477)

**Курінна Ганна Вікторівна,  
ID ORCID 0000-0003-2728-8465**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківський національний університет  
імені В. Н. Каразіна  
м. Харків, Україна  
vip\_ann@ukr.net*

## ВАРІАТИВНЕ ПРОЕКТУВАННЯ КОНСТРУКЦІ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ФІНАЛУ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з аналізом стану варіативного проектування конструкту сучасної теледраматургії на прикладі третього фінального акту сценарної побудови та визначенням його подальших векторів розвитку в контексті екранного мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на структурно-функціональному підході, який дозволяє виділити основні структурні елементи телевізійної драматургії, використовуючи методи структуризації та мистецтвознавчого дослідження. **Наукова новизна.** Сучасна вітчизняна теледраматургія, в контексті теорії створення сценарію екранного твору, сьогодні знаходиться в стані постійних трансформацій. Зважаючи на малу ступінь теоретичних досліджень українських науковців у галузі теледраматургії, наукова новизна полягає в спробі такого теоретичного вивчення в контексті представленої наукової статті. **Висновки.** Доведено, що зважаючи на активний розвиток екранних мистецтв, який ми нині спостерігаємо, виникнення нових телевізійних жанрів призводить до нових форм оповідей – оповідей варіативних. Сутність варіативності на телебаченні – в залученні глядача в процес творення, співучасті в драматургічній складовій телетвору. Варіативність конструкту фіналів на телебаченні особливо яскраво виражена в жанрах телевізійних шоу, таких як ток-шоу, талант-шоу, реаліті-шоу.

Трансформації фіналу в драматургічній телевізійній структурі є важливим процесом розвитку сучасного телевізійного мистецтва, а його вивчення потребує самостійного дослідження теоретиками драматургії екрану, відкриваючи нові перспективи в цьому процесі.

**Ключові слова:** сценарій, телесценарій, телевізійна драматургія, драма, сучасне мистецтво.

*Куриная Анна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент,  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, Харьков, Украина*

**Вариативное проектирование конструкции телевизионной драматургии: трансформации финала**

**Цель работы.** Исследование связано с анализом состояния вариативного проектирования конструкта современной теледраматургии на примере третьего финального акта сценарного построения и определения его дальнейших векторов развития в контексте экранного искусства. **Методология**

**исследования** ґрунтується на структурно-функціональному підході, який дозволяє виділити основні структурні елементи телевізійної драматургії, використовуючи методи структуризації та мистецтвознавчого дослідження. **Научная новизна.** Сучасна вітчизняна теледраматургія, в контексті теорії створення сценарію екранного виробу, сьогодні знаходиться в стані постійних трансформацій. Приймаючи до уваги малу ступінь теоретичних досліджень українських учених в галузі теледраматургії, наукова новизна заключається в спробі такого теоретичного вивчення в контексті представленої наукової статті. **Выводы.** Доведено, що приймаючи до уваги активне розвиток екранних мистецтв, яке ми в нинішнє час спостерігаємо, виникнення нових телевізійних жанрів призводить до нових форм оповідання – варіативним. Суть варіативності на телебаченні – в привертанні глядача до процесу створення, співучастя в драматургічній складовій телевиробу. Варіативність конструкції фіналів на телебаченні особливо яскраво виражена в жанрах телевізійних шоу, таких як ток-шоу, талант-шоу, реаліті-шоу.

Трансформації фіналу в драматургічній телевізійній структурі є важливим процесом розвитку сучасного телевізійного мистецтва, а його вивчення потребує самостійного дослідження теоретиків драматургії екрана, відкриваючи, тим самим, нові перспективи в цьому процесі.

**Ключевые слова:** сценарій, телесценарій, телевізійна драматургія, драма, сучасне мистецтво.

*Hanna Kurinna, PhD in Art Criticism, Associate Professor, V. N. Karazin  
Kharkiv National University, Kharkiv, Ukraine*

### **Variable design of television dramatic structure: final scene transformations**

**The purpose of the article** is to analyze the condition of variable design of the modern television dramatic structure through the example of the third final scene of the script structure and to define vectors of its further development in the context of screen art. **The research methodology** was based on the structural and functional approach, which allowed for identifying the main structural elements of television drama, using the methods of structuring and art critical research. **The scientific novelty of the work.** Modern national television dramaturgy, in the context of the theory of scripting a piece of screen artwork, is in the state of permanent transformation nowadays. Taking into account the lack of theoretical research in the field of television dramaturgy by Ukrainian academicians, the scientific novelty consists in an attempt to provide this theoretical study in the context of the presented article. **Conclusions.** This study proved that, taking into account the rapid development of screen arts, which is currently observed, the emergence of new television genres leads to new forms of narrative – variable ones. The essence of variability on television is in attracting the viewer to the creative process and their engagement into the dramatic component of the television production. The variability

of the final scene structure on television is strongly pronounced in the genres of television shows, such as talk shows, talent shows and reality television shows.

Final scene transformations in the television dramatic structure are an important process of development of modern television art, and its study requires independent research by theorists of screen drama, which will help to discover new prospects in this process.

**Key words:** script, screenplay, television dramaturgy, drama, modern art.

**Вступ.** Сучасна вітчизняна теледраматургія, в контексті теорії створення сценарію екранного твору, сьогодні знаходиться в стані постійних трансформацій та пошуків шляхів свого розвитку. Це особливо помітно в ідейно-тематичному й структурному контекстах програм різноманітних телевізійних жанрів. Один з них – варіативність.

Варіативність на телебаченні починається саме з того моменту, коли глядач опиняється перед екраном телевізора. Завдяки пульта дистанційного керування, глядач обирає серед багатьох варіантів той чи інший телевізійний канал і продукт. Фактично він власноруч проектує свою власну оригінальну програму телепередач на свій смак та розсуд. Проте глядач навіть не замислюється над тим, що з моменту «гри» в його «індивідуальне проектування» починається й інша, яку вже «завантажив» для нього теледраматург, назва їй «варіативний конструкт» або «віртуальний монтаж» (за А. Г. Соколовим).

Своєрідним показником для визначення конструкційної варіативності та структурної еволюції теледраматургії, на наш погляд, є саме фінальна частина телевізійного твору. Її драматургічне дослідження вказує не лише на проблемні аспекти існування телесценарію, але й на шляхи подальшого розвитку сценарного конструкту теледраматургії.

Варто зазначити, що проблеми конструкту фіналу в драматургічному творі вже досліджувалися деякими теоретиками драматургії і літературознавства. Одне з них «Текстоорганізаційна роль фінального абзацу речення в художньому творі» [9], в якому автор досліджує сутність фінальних частин літературних творів. Американський теоретик Р. Маккі детально розглядає фінальну конструкцію кінотвору [4]. Драматургічний конструкт сценарію для телебачення розглядається у деяких працях Г. М. Фрумкіна «Сценарна майстерність: кіно, телебачення, реклама» [8] та Г. В. Курінної «Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія» [3]. Що ж стосується наукових досліджень відносно варіативності в теледраматургії, то вони практично відсутні, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

**Мета статті** – проаналізувати стан варіативного проектування конструкту сучасної теледраматургії на прикладі третього фінального акту сценарної побудови та визначити його подальші вектори розвитку в контексті екранного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Методологія дослідження ґрунтується на структурно-функціональному підході, який дозволяє виділити основні



структурні елементи телевізійної драматургії, використовуючи методи структуризації та мистецтвознавчого дослідження.

Зважаючи на малу ступінь теоретичних досліджень українських науковців у галузі теледраматургії, наукова новизна полягає в спробі такого теоретичного вивчення в контексті представленої наукової статті.

Результати дослідження. Сучасний теоретик видовища екрана А. Г. Соколов називає драматургію екранного твору «віртуальним монтажем», адже «в матеріальному втіленні драматургію виявити на екрані неможливо, проте вона обов'язково наявна... Усе розпочинається з драматургії. Усе підпорядковується її завданням: монтаж міжкадровий та внутрішньокадровий, і монтаж звуку, і звукозоровий, тобто все від композиції кадру до шуму вітру... Драматургія – це засіб вибору (відбору) змісту твору та взаєморозміщення його частин, які дозволяють авторові активно управляти мисленням, цікавістю й увагою глядачів» [7, с. 8–13]. Проте в даній статті, як вже було зазначено вище, ми зосередимося на драматургічному елементі – «варіативному конструкті» фіналу телевізійного твору.

Згідно зі «Словником російської мови» С. І. Ожегова фінал є «завершення», кінець, завершальна частина чого-небудь, блискучий фінал п'єси» [5, с. 741].

Структурно телевізійна програма виглядає наступним чином (рис. 1).

Початок	Середина	Фінал
I акт (частина)	II акт (частина)	III акт (частина)

**Рис. 1.** Трьохчастинний (актовий) поділ конструкції телевізійної програми

*Акт 1* – біля 25 %. Глядача вводять у курс справи, ознайомлюють з місцем дії і відношеннями між героями. На цьому етапі передається загальна атмосфера та виникає зав'язка сюжету. У визначний момент виникає подія, яка сигналізує про перехід до акту 2.

*Акт 2* – біля 50 %. Глядач знайомиться із другорядними сюжетними лініями та героями, відбувається близьке знайомство з героями. Конфлікт зростає, пристрасті теж, і переломний момент веде до акту 3.

*Акт 3* – біля 25 %. Темп збільшується. Глядач отримує відповіді на питання, що виникли під час перегляду, конфліктна ситуація вирішується і настає кульмінаційний момент, що ставить логічну крапку в усій історії (рис. 2).

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
	Акт I	Акт II		Акт III

**Рис. 2.** Розташування елементів композиції та актів у сценарії телевізійної програми

Отже, фінал у теледраматургії – це завершення, кінець, завершальна частина трьохактної драматургічної структури. Це третій завершальний акт, в основі якого знаходяться такі композиційні елементи як кульмінація і розв'язка. У ключі драматургічного аналізу, дослідження кульмінації,

допомагає розкрити сутність конфлікту як драматургічного елементу. А розв'язки – сутність ідейно-тематичної складової драматургії.

Отже, під «варіативністю фіналу» ми розуміємо ті драматургічні конструкції, які мають менше ніж два варіанти розв'язки драматургії телевізійної програми. (Адже, саме поняття «варіант» (у перекладі з французької мови) означає «той, що змінюється», «мінливий»; а також одну з редакцій твору). Водночас при виборі лише одного того чи іншого варіанту в глядача все одно залишиться стійке розуміння розв'язання колізії та ідеї телетвору.

Під «варіативним проектуванням конструкції» ми розуміємо драматургічну побудову елементів сценарної структури у бік варіативності щодо задоволення інтересів вибору та свободи глядацької аудиторії.

Зазначимо, що витoki подібної варіативності ми вбачаємо в нових медіа (зокрема в комп'ютерних іграх) та кінодраматургії.

М. Є. Вайно так зазначає про фінальну частину сценарію: «Фінал – це певна післямова історії. Можна, наприклад, поставити фінал на початку, а потім показати як герої до такого фіналу прийшли... Можна зовсім відмовитися від фіналу... а закінчити розв'язкою. Можна в фіналі (епілозі) показати долі героїв багато років потому (американці часто починають з цього фінальні титри: такий-то помер у в'язниці, такий-то зробив запаморочливу кар'єру). Часто кульмінація поєднується з розв'язкою. А є ще «відкритий фінал» – багато крапок замість крапки або знака оклику в історії...» [1, с. 154].

Варіативність конструкту фіналів на телебаченні особливо яскраво виражена в жанрах телевізійних шоу, таких як ток-шоу, талант-шоу, реаліті-шоу. Простежити його впровадження можемо й в телевізійних оповідях – таких як телесеріали.

Драматургічне дослідження сучасних телепрограм цих жанрів демонструє існування в сучасній теледраматургії декількох провідних типів фіналів.

1) Фінал «закритого типу» (або ж «закритий фінал»). Сутність закритого фіналу полягає в обов'язковому елементі розв'язки і донесенні до глядача основної ідеї. Найбільш поширений тип фіналів є сучасній теледраматургії.

2) Фінал «відкритого типу» (або ж «відкритий фінал»). Сутність відкритого фіналу полягає у відсутності елементу розв'язки як такої, залишаючи глядачеві можливість для власних висновків. Такі фінали можна простежити, наприклад, у деяких сучасних аналітичних програмах і ток-шоу.

3) Фінал у вигляді «пост-шоу». Відносно нова форма існування фіналу на телебаченні, перетвореного в окремий формат, зазвичай, ток-шоу. Пост-шоу особливо популярні для програм в жанрі реаліті-шоу. Подібні фінали подовжують драматургічну структуру за межі розв'язки, розкриваючи розвиток стосунків героїв і «секрети» їх взаємовідносин під час зйомок реаліті-шоу. Серед популярних українських пост-шоу: «Як вийти заміж» (СТБ, програма об'єднує самотні серця), «Холостяк» (СТБ, реаліті, в якому самотній і багатий холостяк вибирає наречену серед багатьох претенденток), «Пристрасті за

ревізором» («Новий канал». «Ревізор» – «народне реаліті, яке розповідає усю правду про те, як працює український сервіс» – (з опису проекту – А. К.)) та ін. На наш погляд, популярність пост-шоу свідчить про тенденцію до багатосерійності драматургічної структури на телебаченні подібно до жанру сіткому. Теледраматургія стає частиною буденного, переходячи в критерій «нескінченності» драматургічної структури, при цьому залишаючи глядачеві можливість фантазування і домислення, дискусії й особистих висновків. Таким чином, сучасне телебачення транслює життя в усіх його проявах (без обмежень), але життя це, в контексті питання, що розглядається нами, саме з розряду повсякденності.

4) Пост-шоу з масштабним анонсуванням після завершення проекту. На кшталт: «Дмитро Комаров виверне «Світ навиворот» (телепроект від однойменного телевізійного тревел-шоу, що розкриває «таємниці» знімального процесу програми, так би мовити, «по той бік екрану». Або ж «...студія “Квартал 95” завершила зйомки телевізійного серіалу “Слуга народу-2”». Про особливості зйомок дізнаємося в «фільмі про фільм». І будемо чекати на продовження. Отже, такий варіант розгортання сюжету інтригує глядачів, приваблюючи для чергової серії проекту. Адже інтрига – це певний універсальний елемент структури, що утримує глядача перед екраном телевізора, змушуючи його додивитися телевізійний твір до кінця.

Під час вивчення ідейно-тематичної складової фінальної структури деяких телепрограм стає очевидним їх низький сценарний рівень. За відсутності фіналу авторська позиція частіше втрачається. Проте, на нашу думку, вибір варіативності і є авторською позицією, коли автора хвилює не стільки відповідь на питання (спровоковане проблематикою, темою програми), скільки сама постановка питання. Постановка питання як привід глядачеві задуматися. На кшталт: «Це стосується кожного. Це стосується кожного з нас» (ток-шоу «Стосується кожного» на каналі Інтер).

Телебачення нівелює людську особистість, пропонуючи одну й ту саму їжу десяткам мільйонів людей, уніфікує, позбавляючи їх обличчя, робить схожими один на іншого, схожими не у єдності духовної любові, а в єдності одноманіття; люди втрачають цікавість один до одного... Таку думку висловив А. Ляхов [3]. Але здавалося б варіативність і привносить у телевізійний контент «індивідуальність», надаючи глядачеві можливість індивідуального вибору.

Сьогодні рейтингова система вимірів телевізійної аудиторії є одним з найважливіших показників популярності того чи іншого екранного твору в медіа просторі. «...Кількість аудиторії програми в цілому складається з двох складових. По-перше, кількість людей, які ввімкнулися на даний канал за час програми та затрималися хоча б одну хвилину; по-друге – час, який кожний з цих, «хто ввімкнувся» дивився дану програму. Перший показник має назву «обсяг» (Reach). Другий може мати вираз через «середній час перегляду» (Average Time of Viewing), кількість хвилин, яка припадає на одного глядача даної програми» [6, с. 119]. Тобто, рейтинг виступає своєрідним індикатором рівня глядацького сприйняття екранного продукту.

**Наукова новизна.** Отже, за телевізійними рейтингами 2017 р. найбільшим попитом серед української глядацької аудиторії користувалися телепрограми новин, розважальні ток-шоу та телесеріали. Саме ті канали, які мають такий контент, стали першими в рейтингах популярності. А це – «Інтер» та «СТБ». Отже, бачимо наслідки «варіативного проектування» в дії.

Варто зазначити, ще за часів Античності в контексті драматургічної структури з'явився античний термін «катарсис». Введений Аристотелем із спеціальної лікарської термінології в ролі метафори для «медицини духу», він означає символічне очищення емоціями, особливо скорботою, печаллю і страхом; зняття емоційної напруги, після будь-якої напруженої події, яка освіжає і підтримує дух. Катарсис – є очищення, причому драматургічно властиве саме фіналу твору. Такий спектр емоцій повинен пережити глядач у кінці перегляду вистави, тобто в фінальній частині драматургії, трансформуючи цей термін у контекст екранної оповіді: фільму або телепрограми, наприклад. Проте, в сучасній теледраматургії все частіше спостерігається тенденція до недовомовленості і «відсутності фіналу» як завершального третього акту драматургічної структури. Стає очевидним, що термін «катарсис» практично недоречний в застосуванні до драматургії екрану.

**Висновки.** Таким чином, зважаючи на активний розвиток екранних мистецтв, який ми нині спостерігаємо, виникнення нових телевізійних жанрів призводить до нових форм оповідей – оповідей варіативних.

Сутність варіативності – в залученні глядача в процес творення, співучасті в драматургічній складовій телетвору. Адже варіативність означає вибір, вибір – свободу. Окрім того, він найближчий до життя та аристотилівського «мімесису», адже в реальному житті людина постійно знаходиться у «варіативності» – стані вибору. Отже прийом варіативності посилює враження глядача про реальність дії на екрані (навіть у тих випадках, коли сюжет є цілком ігровим). Вбачаємо в цьому процесі подальший перехід до співучасті глядача в формуванні контенту телебачення, що вірогідно призведе до фундації нових телевізійних жанрів і неминучий перехід телебачення у віртуальний простір.

Трансформації фіналу в драматургічній телевізійній структурі є важливим процесом розвитку сучасного телевізійного мистецтва, а його вивчення потребує самостійного дослідження теоретиками драматургії екрану, відкриваючи нові перспективи в цьому процесі. Адже «хто винайде нові кінці для п'єси, той відкриє нову еру» (А. П. Чехов).

Подана стаття є першою спробою автора щодо вивчення варіативного конструкту в теледраматургії, і матиме продовження в наших наступних працях.

### **Список використаних джерел**

1. Вайно М. Е. Сценарна майстерність: написання п'єси, написання кіносценарію: навч. посіб. У 2. кн. Кн. 1. /М. Е. Вайно – Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2015. – 232 с.

2. Курінна Г. В. Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія: навч. посіб. / Г. В. Курінна. – Харків : ХДАК, 2013. – 189 с.
3. Ляхов А. Телевизор в доме: друг или враг? / А. Ляхов // Телерадіокур'єр. – Київ, 2005. – №2 (43). – С. 22–23.
4. Макки Р. История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. – 2-е изд. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2010. – 456 с.
5. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – 17-е изд. / С. И. Ожегов. – Москва : Рус. яз., 1985. – 792 с.
6. Полуэхтова И. Можно ли обойтись без рейтингов? / И. Полуэхтова // Искусство кино. – Москва, 2007. – №11. – С. 115–125.
7. Соколов А. Г. Монтаж : телебачення, кіно, відео Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. – Москва : Изд. А. Г. Дворников, 2010. – 206 с.
8. Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство : кино – телевидение – реклама : учеб. пособ. / Г. М. Фрумкин. – 2-е изд. – Москва : Академ. проект, 2007. – 224 с.
9. Храмушина Л. М. Тексторганизующая роль финального абзаца предложения в художественном произведении / Л. М. Храмушина // Молодой ученый. – 2012. – №3. – С. 274–279.

#### References

1. Vajno, M.E., (2015). *Screenwriting: writing a play, writing a script*. In vol. 2. vol.1. Ivano-Frankivsk: Misto-NV.
2. Kurinna, G.V. . (2013). *Screenwriting on television. Television dramaturgy*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
3. Lyahov, A. (2005). 'A TV in the house: a friend or an enemy?' [*Teleradiokurier*], no. 2 (43). pp. 22–23.
4. Makky, R. (2010). *A million-dollar story: a master class for screenwriters, writers and not only them*. Moscow: Alpina non-fiction.
5. Ozhegov, S. (1985). *Dictionary of the Russian language*. 17th ed. Moscow: Russkiy yazyk.
6. Poluekhtova, I. (2007). 'Can I do without ratings?' *Iskusstvo kino*. [*Art of cinema*], no, 11. pp. 115–125.
7. Sokolov, A. (2010). *Editing: television, cinema, video*. Moscow: Izdatel A. Dvornikov.
8. Frumkin, G. (2007). *Screenwriting: cinema – television – advertising*. 2nd ed. Moscow: Akademicheskiiy proekt.
9. Khramushyna L. (2012). 'The text-organizing role of the final paragraph of a sentence in an artwork'. *Molodyi uchenyi* [*Young scientist*], no. 3. pp. 274–279.

УДК 791.6

*Моженко Микола Володимирович*  
старший викладач,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
mozhenko@gmail.com

## ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНОЛОГІЙ КОЛЬОРОКОРЕКЦІЇ В КІНО ТА НА ТБ

**Мета роботи.** Здійснити аналіз функцій кольорокорекції в кіно та на телебаченні в системі організації візуального рішення аудіовізуальних творів, виявити особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації за допомогою комп'ютерних програм для кольорокорекції. **Методологія дослідження** передбачає застосування візуального аналізу фільмів, що дозволить перейти до розуміння основних функції кольорокорекції в сучасних аудіовізуальних творах. **Наукова новизна** дослідження в тому, що практично вперше проаналізовано зв'язок розвитку технологій кольорокорекції з творчими колористичними рішеннями, а також розглянуті основні принципи роботи і використання програм для кольорокорекції та описано процес виконання комп'ютерної кольорокорекції. **Висновки.** Вдаючись до кольорокорекції режисер та колорист повинні подбати про те, щоб глядач зрозумів їх творчий задум. Колір привносить певні емоційні й смислові асоціації в зображення. Колір може використовуватись як ілюстративно, так і творчо, як драматургічний елемент і як візуальний символ. Еволюція технологій кольорокорекції пройшла шлях від простого віражування кіноплівки і електронної корекції відео до сучасних комп'ютерних програм кольорокорекції, які надають режисерові та колористу практично необмежені можливості для творчості. Таким чином, аналіз розвитку технологій кольорокорекції дозволив автору статті проаналізувати їх вплив на творчі рішення кіномитців, що має суттєве значення для практики візуального вирішення кінофільму.

**Ключові слова:** кольорокорекція, грейдинг, віражування, колоризація.

*Моженко Николай Владимирович, старший преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

### **Эволюция технологий цветокоррекции в кино и на ТВ**

**Цель работы.** Осуществить анализ функций цветокоррекции в кино и на телевидении в системе организации визуального решения аудиовизуальных произведений, выявить особенности ее применения в различных фильмах и определить способы ее реализации с помощью компьютерных программ для цветокоррекции. **Методология исследования** предполагает применение визуального анализа фильмов, что позволит перейти к пониманию основных функции цветокоррекции в современных аудиовизуальных произведениях. **Научная новизна** исследования состоит в том, что практически впервые

проаналізована зв'язь розвитку технологій цветокорекції з творчими колористическими рішеннями, а також розглянуті основні принципи роботи і використання програм для цветокорекції і описан процес виконання комп'ютерної цветокорекції. **Висновки.** Прибегая до цветокорекції режиссер і колорист повинні поглядати на те, щоб глядач зрозумів їх творчий задум. Колір привносить певні емоційні і смислові асоціації в зображення. Колір може використовуватися як ілюстративно, так і творчо, як драматургічний елемент і як візуальний символ. Еволюція технологій цветокорекції пройшла шлях від простого вираження кіноплівки і електронної корекції відео до сучасних комп'ютерних програм цветокорекції, які надають режиссеру і колористу практично неограничені можливості для творчості. Таким чином, аналіз розвитку технологій цветокорекції дозволив автору статті проаналізувати їх вплив на творчі рішення кінорежисерів, що має суттєве значення для практики візуального рішення фільму.

**Ключові слова:** цветокорекція, грейдинг, вираження, колоризація.

*Mozhenko Mykola, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **Evolution of color correction technologies in cinematography and on TV**

**The purpose of the article** is to analyze the functions of color correction in cinematography and on television in the system of organizing visual design of audiovisual works, to find out the peculiarities of its use in various films and determine the ways of its implementation with the help of color correction software. **The research methodology** consisted in the application of visual analysis of films, which allowed for understanding the basic functions of color correction in modern audiovisual works. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to analyze the connection between the development of color correction technologies and creative color design, as well as to consider the basic principles of the work and use of color correction software, and describe the process of computerized color correction. **Conclusions.** Resorting to color correction, the director and the colorist should make sure that the viewer understands their creative idea. Color brings certain emotional and semantic associations into the image. Color can be used both as an illustrative and creative means, a dramatic element or a visual symbol. The evolution of color correction technologies has gone from simple colorization of the film and electronic video correction to modern color correction software, which gives the director and the colorist virtually unlimited opportunities for creativity. Thus, the analysis of the development of color correction technologies allowed the author to analyze their influence on the creative decisions of filmmakers, which is essential for the practice of visual design of the film.

**Key words:** color correction, grading, colorization.

**Вступ.** З появою кольорового кіно важливою проблемою стало підтримання високої якості кольоропередачі кінозображення. Останнім часом

значно поліпшилась якість зображення не лише в кінотеатрах, а й на екранах домашніх телевізорів, у зв'язку з переходом телебачення на формати високої роздільної здатності HD. Тому на етапі поствиробництва необхідно виконувати кольорокорекцію відзнятого матеріалу як для поліпшення якості та виправлення операторських помилок під час зйомок, так і для створення творчих колористичних рішень. Ось чому прослідкувати еволюцію технологій кольорокорекції від тонування кіноплівки до використання сучасних комп'ютерних програм і відстежити вплив цих технологій на візуальну стилістику аудіовізуальних творів є важливим завданням.

С. Ейзенштейн був одним із перших теоретиків кіно, який в наукових статтях «Колірне кіно», «Перший лист про колір» [7] розглядав колір як важливий інструмент у творчому задумі режисера. Свої думки про роль кольору в кіно український класик О. Довженко виклав у статті «Колір прийшов» [4]. Історія розвитку технологій кольорового кіно досліджувалась у монографії С. Філіпова [6]. М. Ізволів [5] присвятив свою роботу першим експериментам з кінокольором на початку ХХ ст. Серед українських дослідників проблемі кольору в кіно присвячене ґрунтовне дослідження В. Горпенка «Колір» [3], статті про колір та колірне кіно С. Безклубенка [1], Ю. Гармаша та В. Прядка [2]. Практиці використання комп'ютерних програм для кольорокорекції присвячено монографію А. Ван Харкмана [9], а колористичні схеми сучасних фільмів досліджує в своїй статті Р. Лакей [8]. Але в цих творах кольорокорекція майже не розглядалась з точки зору взаємозв'язку розвитку технологій з творчими можливостями, які вони надають режисеру і колористу для втілення свого художнього задуму. Тому наша стаття й акцентує свою увагу саме на цьому аспекті.

**Мета статті** – дослідити складові функції кольорокорекції в кіно та на телебаченні в організації візуального вирішення фільмів, проаналізувати їх вплив на візуальну естетику фільмів, визначити способи її реалізації в аудіовізуальних творах за допомогою різноманітних технологій.

Виходячи з цього були поставлені конкретні завдання, а саме:

1. Дослідити, як колір творчо використовується в кінофільмах та в іншій аудіовізуальній продукції.
2. Дослідити як зміна технологій кольорокорекції впливала на творчі рішення режисерів.
3. Проаналізувати, які завдання виконують та як функціонують сучасні програми цифрової кольорокорекції.

**Виклад основного матеріалу.** Важливим творчим і технологічним етапом сучасного поствиробництва є робота з кольором зображення – кольорокорекція, тобто процес внесення певних змін у візуальні параметри відзнятого кіно-, відеоматеріалу, та його поліпшення за допомогою спеціалізованого програмного та апаратного комп'ютерного забезпечення. Інколи використовується ще й термін ґрейдинг (*color grading*) – (*grading* (англ.) – упорядкування, градування, калібрування). Хоча обидва терміни вважаються синонімами, проте фахівці в галузі кольорокорекції (їх називають колористами) вважають, що термін «кольорокорекція» описує процес



виправлення недоліків у зображенні, тоді як процес «грейдингу» – це, насамперед, створення загального візуального стилю фільму.

Як відомо, самі технології фіксації рухомих зображень пройшли 3 етапи – зйомка на кіноплівку, запис на аналогову відеоплівку та збереження зображення в цифровому (дигітальному) вигляді в відеофайлах. Відповідно з цим і технології коригування кольору зображення пройшли три етапи.

На першому етапі для зміни кольорової гамми відзнятого на кіноплівку матеріалу його обробляли за допомогою спеціальних хімічних реактивів. Цей процес отримав назву таймінг (color timing) і відбувався в фотохімічних лабораторіях.

Зображенням з аналогових відео та телекамер можна було маніпулювати з допомогою відеомікшерних пультів, які дозволяли змінювати яскравість та колір аналогового відеосигналу. Матеріал з кіноплівки за допомогою спеціального пристрою – телекіно (telecine) перезаписували на відеоплівку, де вже виконувалися корекція та трансформація зображень.

Сьогодні ж майже вся кіно- та відеопродукція на етапі поствиробництва монтується та обробляється в цифровій формі, з використанням спеціалізованих комп'ютерних програм для монтажу та кольорокорекції.

Якщо поглянути на еволюцію використання колористичних виражальних засобів у кіно, то можна помітити, що кіно ніколи не було «безбарвним», тобто абсолютно чорно-білими. Багато фільмів ще на зорі кінематографу або розмальовували покадрово від руки, або віражували чи тонували, тобто фарбували їх в певний колір. Ще Едісон почав фарбувати свої ролики, а в 1993 р. в кіноархівах була знайдена кольорова версія фантастичного фільму Жоржа Мельєса «Подорож на місяць» (1902), яку теж розфарбовували вручну. Дослідник раннього кіно М. Изволов зазначає, що «в збереженій масі оригіналів ранніх фільмів зовсім нефарбований позитив був дуже рідкісним явищем у порівнянні з фільмами які піддавались кольоровій обробці» [5, с. 66]. Але сучасники колір на кіноекрані наче не помічали. Можливо, це було пов'язане з тим, що фарбування плівки тоді мало довільний характер і не було семантично означене. Різні копії одного й того ж фільму часто фарбувалися в різний колір. «Наприкінці 1900-х рр. і до середини 1920-х рр. повсюдною була практика вірірування (хімічний процес, при якому в фільмокопії чорне і відтінки сірого перетворюються в відтінки будь-якого кольору) або тонування (рівномірне забарвлення копії в який-небудь колір, в результаті чого біле і світло-сіре перетворюються в відтінки цього кольору) різних сцен у різні кольори в залежності від їх характеру» [6, с. 42].

Найчастіше холодний синій колір віражу відповідав нічним сценам, теплий жовто-помаранчевий – сценам, відзнятим у приміщені. Ранкові сцени тонувались у рожевий, а пожежі – в червоний. Тоді віражування мало ілюстративний характер, як, до речі, і музичний супровід кінострічок. Проте, поступово режисери німого кіно почали творчо використовувати колір. Наприклад, у «Наполеоні» (1927) Абея Ганса три полієкрани, на які проектувався фільм, у фіналі розфарбовуються у 3 кольори французького прапора.

Хрестоматійно відомий розмальований вручну червоний прапор, який піднімається над щоглою в чорно-білому «Броненосці Потьомкіну» (1925)

Сергія Ейзенштейна, потім переріс у кольорові сцени другої частини «Івана Грозного» (1945).

Хоча експерименти з кольором велися майже з самого винаходу кіно, все ж промислове використання кольорового кіно почалося в 30–40 рр. ХХ ст. Однією з найкращих виявилася технологія Техніколор, яка дозволила отримувати дуже яскраві й насичені кольори на кіноекрані. На перших етапах використання кольору в кіно подекуди перетворювалось на справжнє «буяння кольорів». Критикуючи такий підхід Олександр Довженко писав, що «не кількість, а архітектоніка кольору – ось головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму» [5, с. 122]. С. Ейзенштейн бачив використання кольору в кіно подібним до музичних лейтмотивів: «Ми дивимось на колір як на елемент загальної драматургії фільму. А за засобами застосування – десь в одних вимірах і застосуванні з музикою» [7, с. 582]. «Доки ми не зуміємо відчувати «лінію» руху кольору крізь фільм, як таку ж лінію, що самостійно розвивається, як і лінію музики, так само пронизуючи хід руху речі і в цілому, нам з кольором в кінематографі робити нічого» [7, с. 586].

Ейзенштейн розробив теорію колірної кіно, в якій осмислив колір, як могутній виражальний засіб, який не повинен бути пов'язаний тільки з натуральним кольором предмету, а міг використовуватися як самостійний творчий та драматургічний елемент. «Теорія колірної кіно поставила в порядок денний завдання інтегрувати колір до творчо використовуваних засобів виразності, тобто: зробити колір самостійним носієм сюжетних смислів, включити його до поліфонії інших виражальних засобів фільму (поряд з музикою, акторською грою, діалогами тощо), котрі можуть застосовуватися на засадах контрапункту чи співзвучності» [1, с. 188] – відмічає С. Безклубенко.

У радянському та українському кіно серед найвідоміших прикладів творчого використання кольору можна назвати фільм Довженка «Мічурін. Життя в цвіті» (1948), «Тіні забутих предків» (1963) С. Параджанова та його ж «Колір граната» (1968), поява кольорових ікон у фіналі чорно-білого «Андрія Рубльова» (1966) А. Тарковського.

Проте можливості кольорокорекції в кіно обмежувалися технологіями хімічної обробки кіноплівки. Практично неможливо було змінити колір лише одного об'єкта в кадрі – а це задача елементарна для сучасних програм комп'ютерної кольорокорекції. Тому, наприклад, Мікеланджело Антоніоні в «Червоній пустелі» (1964) довелося навіть фарбувати траву та дерева на знімальному майданчику в бажаний для творчого задуму колір.

Поява відеотехнологій значно спростила керування кольором зображення. У телефільмі «Таємниця Обервальду» (1982) Антоніоні вже експериментував з трансформацією кольору в кадрі, використовуючи можливості аналогової відеотехніки. Ми бачимо, як в кімнату вривається зелений вітер, як та частина кадру, куди заходить негативний персонаж стає холодного синього кольору, а головну героїну оточує тепла жовта аура. Конфлікт героїв не лише візуалізується, а й динамічно змінюється, ніби ми бачимо невидимий емоційний ореол навколо них. Режисер Френсіс Форд Коппола та оператор Віторіо Стораро в фільмі «Від усього серця» (1982) також

використали аналогові електронні технології для досягнення різноманітних колористичних ефектів.

Наприкінці 90-х рр. XX ст. в кінопоствиробництві настає ера DI – Digital Intermediate (цифровий посередник). DI – це процес конвертації відзнятого на кіноплівку матеріалу в цифрову форму у вигляді файлів Cineon або DPX, для подальшого комп'ютерного монтажу і кольорокорекції. Процес завершується створенням «цифрового негативу», який потім вже остаточно або виводиться знову на кіноплівку з допомогою лазерного принтеру або в цифровому вигляді демонструється в кінотеатрі з допомогою цифрових кінопроекторів.

Технологія DI дозволила не лише контролювати кольорову гамму фільму, а й створювати дуже цікаві ефекти, як, наприклад, у голлівудському фільмі «Плезентвіль» (1998) режисера Гарі Росса. У цьому фільмі, одному з перших, зроблених за технологією DI, в одному кадрі поряд знаходяться як чорно-білі, так і кольорові персонажі. Драматургічно таке сусідство кольору й «безколірності» персонажів візуалізувало здатність героїв на справжні почуття на тлі чорно-білого рутинного життя провінційного містечка. До речі, цей ефект отримав назву «ефект Плезентвіль» і сьогодні досить часто використовують не лише в кіно, а й в рекламі та кліпах.

Інший приклад цікавого застосування такого ефекту продемонстрував режисер Роберт Родрігес у своєму «Місті гріха» (Sin City) (2005) та Sin City 2 (2014). Стилiстично візуальний ряд цих фільмів нагадує чорно-білі графічні комікси з невеликим вкрапленням кольорів, в основному червоного та жовтого. Також подібний ефект використано в фільмі Стівена Спілберга «Список Шиндлера» (1993), де червоне пальто маленької дівчинки виразно контрастує з чорно-білим натовпом німецьких солдат. Брати Коени, в фільмі «О, брате, де ти?» (2000), за допомогою технології DI досягли вражаючих колористичних ефектів переходів чорно-білого зображення в колір.

У кіно для показу «флеш беків» традиційно застосовували чорно-біле зображення або сепію. Сьогодні ж для означення подій минулого часу часто використовують технологію Bleach Bypass (відбілювання), яка створює ефект вицвілого зображення, як в «Спасінні рядового Райана» (1998) С.Спілберга.

Цікаве використання кольорової гами для передачі образу певної епохи можна побачити, наприклад, у фільмі «Авіатор» (2004) Мартіна Скорсезе. Режисер показав зміну часу подій, зображених у фільмі, через зміну колористичної гами зображення, яке досить точно відповідало еволюції плівки Техніколор. Так, події в фільмі до 1933 р. стилізовані під двоколірну плівку Technicolor 2 Strip, а те, що відбувається після 1933 р. знято вже під триколірну плівку Technicolor 3 Strip – адже саме тоді й була винайдена ця технологія.

Також інколи виконують «психоділічне» розфарбування зображення незвичними кольорами – як в фіналі «Космічної Одисеї 2001 року» (1968) режисера Стенлі Кубрика чи в багатьох відеокліпах.

Нещодавно в кольорокорекції з'явився новий напрямок – «кологізація», тобто розфарбування старих чорно-білих стрічок у колір, яка викликає досить багато справедливих нарікань, адже більшість тих стрічок створювались саме з розрахунку на чорно-білу гаму зображення.

Отже, які ж основні функції кольорокорекції? Алексіс Ван Харкман визначає шість основних завдань кольорокорекції та грейдингу [9, с. 18–20]:

- 1) корекція помилок у передачі кольору та в експозиції зображення;
- 2) ключові елементи зображення повинні виглядати саме такими, якими ми їх звикли бачити – людське обличчя та шкіра повинні мати натуральний відтінок;
- 3) вирівнювання кольوروبалансу сусідніх кадрів або приведення відзнятих сцен, так би мовити, до єдиного «колірного знаменника». Для цієї операції колористи використовують термін *color match*;
- 4) створення візуальних стилів зображення (*Looks*);
- 5) надання зображенню просторової глибини;
- 6) дотримання стандартів якості кінозображення та телемовлення.

Для кольорокорекції відеофайлів використовують таке програмне забезпечення:

- 1) спеціалізовані програми для кольорокорекції (*Apple Color*, *Adobe SpeedGrade*, *Blackmagic DaVinci Resolve*, *Assimilate Scratch*, *FilmLight Baselight*, *Autodesk Lustre*);
- 2) модулі кольорокорекції, вбудовані в програми відеомонтажу та композитингу (*Adobe Premiere Pro*, *Apple Final Cut Pro X*, *Avid Media Composer*, *Adobe AfterEffects*);
- 3) сторонні (*third-party*) плагіни для кольорокорекції (*Red Giant Magic Bullet Looks*, *Mojo*, *Colorista*, *Color Finale*, *Film Converter*, *Color Finesse Synthetic Aperture* та ін.).

Хоча модуль для кольорокорекції є практично в кожній сучасній програмі відеомонтажу або композитингу, проте для професійної й точної роботи з кольором можливостей цих програм часто виявляється замало. Досить потужна вбудована кольорокорекція є в *Adobe Premiere Pro* (модуль *Lumetri Color*) та в *Apple Final Cut Pro X*. Для більш серйозної роботи з кольором зображення потрібні або спеціальні плагіни, або ж, особливо для матеріалу, який потребує витончених колористичних рішень (кінофільми, рекламні ролики, музичні відеокліпи), – спеціалізовані програми кольорокорекції (*Apple Color*, *Adobe SpeedGrade*, *DaVinci Resolve* та ін.).

Зазвичай, колористичне вирішення фільму закладається ще на етапі режисерського задуму, втілюється під час зйомок з допомогою оператора та художника-постановника, а вже на етапі поствиробництва після монтажу відшліфовується в програмах кольорокорекції. Під час кольорокорекції також використовують спеціальні контрольні панелі, які дозволяють набагато комфортніше виконувати саму корекцію.

Розглянемо процес комп'ютерної кольорокорекції на прикладі *BlackMagic DaVinci Resolve* – безумовно найбільш популярної на сьогодні програми кольорокорекції. Існують як безкоштовна версія *DaVinci Resolve* з трохи урізаним функціоналом, так і *DaVinci Resolve Studio* з більш розширеними можливостями. Остання, 14 версія програми має декілька робочих модулів:

- 1) *Media* – послугове для роботи з медіа-контентом;

2) Edit – це вбудована монтажна програма рівня Apple Final Cut Pro всередині програми кольорокорекції;

3) Color – основний модуль, де саме й відбувається кольорокорекція. Структурною одиницею процесу є нода (node) – «вузол». За допомогою нод процес кольорокорекції можна представити у вигляді «дерева», яке схематично зображає процес грейдингу. Кожна окрема нода може відповідати окремій корекції, а можна кілька корекцій виконувати в одній ноді;

4) Fairlight – новий модуль для роботи з багатоканальним звуком;

5) Deliver – останній модуль, де відбувається фінальний прорахунок (рендерінг) проекту, та його експорт в програми монтажу чи соціальну мережу.

Для контролю за рівнем відеосигналу яскравості та колірності в програмах кольорокорекції використовують 4 різновиди контролюючих приладів (scopes):

1) Y waveform – послуговує для контролю за яскравістю сигналу;

2) RGB parade – демонструє рівні трьох складових колірних сигналів RGB, послуговує для коригування кольорового відтінку (color cast);

3) Vectorscope – послуговує для відстеження кольорової складової відеосигналу;

4) Histogram – показує кількість пікселів різної яскравості в зображенні.

Для регулювання візуальних параметрів зображення в програмах кольорокорекції використовують як «колірні колеса» (color wheel), які дозволяють надати зображенню певного відтінку, так і «криві» (curves), які графічно регулюють співвідношення вхідного та вихідного відеосигналу. Регулювання відбувається як для всього відеосигналу (master), так і для окремих діапазонів яскравості – в тінях (shadow), найяскравіших ділянках (highlights) та в ділянках з нормальною яскравістю (midtone). Розрізняють два етапи кольорокорекції – первинну (Primary Color Correction), коли коригується зображення всього кадру та вторинну (Secondary Color Correction), коли корекція застосовується лише до певних об'єктів в кадрі, шляхом виділення їх за допомогою масок – наприклад, неба, трави, чи однокольорових об'єктів для створення того ж «ефекту Плезентвіль». Маски бувають двох різновидів – векторні (на основі геометричних фігур – прямокутника, овалу чи кривих Безьє з довільною формою) та растрові (виділяються пікселі зображення однакового кольору або невеликого кольорового діапазону). Якщо об'єкт, який виділений векторними масками, рухається, то тоді використовують трекер, який прив'язує маску до об'єкту і переміщує маску разом з ним.

Самі корекції можна зберігати як всередині програми, у вигляді Versions чи Stills, так і експортувати в інші програми кольорокорекції чи монтажу за допомогою LUT (Look Up Tables) – таблиць для конвертації одного кольорового простору в інший. LUT бувають технічні, які імітують певні камери чи кіноплівки і творчі, що нагадують своєрідний світлофільтр, який можна застосовувати для надання зображенню певного візуального стилю.

Отже, DaVinci Resolve – це не лише програма кольорокорекції, а, за своєю суттю, вже програма фінішингу, тобто в ній можна виконувати не лише кольорокорекцію, а й повноцінний монтаж відео та звуку.

Колір в кіно може мати певне емоційний підтекст. Розрізняють теплі кольори – червоний, жовтий, помаранчевий (кольори сонячних відтінків) та холодні – сині, фіолетові. Існує багато теорій, які обґрунтовують певне емоційне і культурологічне значення того чи іншого кольору [2]. Насичений червоний колір, наприклад, часто використовується для підняття емоційної напруги, в той час як синій, навпаки, заспокоює.

У сучасному кіно використовуються кілька колористичних схем [8]:

1) Компліментарна (Complementary). Базується на двох контрастних кольорах, розташованих на протилежних сторонах кольорового кола. Наприклад, червоний і зелений як домінуючі кольори в фільмі «Амелі» (2001) Жан Жака Анно. Сьогодні дуже популярною в голлівудських блокбастерах є кольорова схема «Teal and orange» (лазурний та помаранчевий), як кольори людської шкіри та неба – «Трансформери» (2007) та «Острів» (2005) М. Бея, «Божевільний Макс: дорога люті» (2015) Д. Міллера.

2) Аналогічні кольори (Analogous). Ця схема використовує кольори, зазвичай неконтрастні, розташовані поруч на кольоровому колі – наприклад, жовто-зелена гамма в «Дитя людське» (2006) А. Куарона.

3) Тріади (Triadic). Формуються з трьох кольорів, рівновіддалених один від одного на кольоровому колі. Один колір домінує, інші відтіняють його. Наприклад, у фільмі «Божевільний П'єро» (1964) Жан-Люка Годара використовується тріада з синього, червоного та жовтого кольорів.

4) Розщеплені доповнюючі кольори (Split-complimentary). Дуже схожа на компліментарні кольори, але замість використання одного протилежного базовому кольору, використовуються два сусідніх кольори. Контраст зменшується в порівнянні з компліментарною схемою. У фільмі «Після прочитання спалити» (2008) братів Коенів основні кольори – червоний, зелений, лазурний.

5) Тетради (Tetradic). Тетради складаються з 4 кольорів, які представляють дві компліментарні пари, в яких, проте, один колір домінує – «Мамма міа!» (2008) Ф. Лойда, «Магнолія» (1999) П. Андерсона.

6) Монохромний (Monochromatic). У цій схемі використовуються відтінки практично одного кольору. У «Матриці» (1999) братів Вачовських це є відтінки зеленого, який нагадує колір комп'ютерних моніторів і уособлює віртуальний світ Матриці. У фільмах Веса Андерсона «Королівство повного місяця» (2012) – кольорова гамма побудована на відтінках жовто-зеленого, а в «Гранд Готелі Будапешт» (2014) – рожевого. Ця схема чимось нагадує тонування зображення в німому кіно.

Звичайно, деякі режисери інколи вибирають і нестандартні колористичні рішення для своїх фільмів, як в тому ж «Місті Гріха» чи «Плезентвілі».

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовано зв'язок розвитку технологій кольорокорекції з творчими колористичними рішеннями, а також основні принципи роботи і використання програм для кольорокорекції та описано процес виконання комп'ютерної кольорокорекції.

**Висновки.** З вище викладеного матеріалу можна зробити наступні висновки.

Засоби кольорокорекції в кіно та на телебаченні пройшли еволюцію від простого віражування кінозображення і ручного розмалювання кадрів на кіноплівці через електронну корекцію відеозображень до можливості практично попиксельної кольорокорекції за допомогою сучасних комп'ютерних програм. Отже, використання комп'ютерних програм у процесі кольорокорекції та грайдингу дозволяє кіномитцям значно розширити свої творчі можливості, роблячи колір повністю підвладним майстру для створення власного візуального стилю, надаючи йому таку ж творчу свободу в роботі з кольором, яку до цього мали лише живописці.

### Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Український енциклопедичний кінословник. Т. 1. Основні терміни та поняття / С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 500 с.
2. Гармаш Ю. Т. Від кольорової символіки до драматургії кольору в екранних мистецтвах / Ю. Т. Гармаш, О. М. Прядко // Культура і сучасність : альм. – Київ : Міленіум, 2017. – № 1. – С.36–41
3. Горпенко В. Г. Колір / В. Г. Горпенко. – Київ : КІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 1995. – Ч. 1/2. – 124 с.
4. Довженко О. П. Твори. В 5 т. Т.4 / О. П. Довженко. – Київ : Дніпро. 1984. – 351 с.
5. Изволов Н. А. Феномен кино / Н. А. Изволов. – Москва : Материк, 2005. – 164 с.
6. Филлипов С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. А. Филиппов. – Москва : Клуб «Альма Анима» 2005. – 207 с.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6. т. Т. 3 / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство. 1964.– 672 с.
8. Lackey, R. 5 Common Film Color Schemes – Learning Cinematic Color Design. [Electronic resource] / R. Lackey. – Mode of access: <https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/>. – Title from the screen. – Last access 29.01.2018.
9. Van Hurkman, Alexis. Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema, Second Edition / Alexis van Hurkman. – Peachpit Press, 2014. – 644 с.

### References

1. Bezklubenko, S., Rutkovskiy, O. (2006). *Ukrainian Encyclopedic Dictionary*. Vol. 1. Basic terms and concepts. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts
2. Harmash, Yu., Priadko, O. (2017). *From color symbols to the drama of color in screen arts*. Kyiv: Millenium.
3. Horpenko, V. (1995). *Color*. Kyiv: Kyiv National I. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University.
4. Dovzhenko, O. (1984). *Works*. In vol. 5. Vol. 4. Kyiv: Dnipro.
5. Izvolov, N. (2005). *The phenomenon of cinema*. Moscow: Materik [in Russian].

6. Filipov, S. (2005). *Film language and history*. In vol. 6. vol.3. Moscow: Klub «Al'ma Anima».
7. Eisenstein, S. (1964). *Selected Works*. In vol.6. vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
8. Lackey, Richard. (2018). 5 Common Film Color Schemes – Learning Cinematic Color Design. Available at: <<https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/>> [Accessed 29 January 2018].
9. Alexis Van Hurkman, (2014). *Color Correction Handbook*.

© Моженко М. В., 2017

УДК 791.229.2(477)“2004/2005”

**Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна**  
Заслужений працівник культури України, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
*film\_editor@ukr.net*

## МИСТЕЦЬКІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

**Мета дослідження.** У статті розглянуто документальні фільми Української студії хронікально-документальних фільмів 2004–2005 рр., які аналізуються в контексті розвитку жанрів у сучасній українській кінодокументалістиці. Метою дослідження є виявлення взаємовпливу різних мистецьких жанрів, поєднаних у документальних екранних творах. У зв'язку з цим, у статті подано опис соціокультурної атмосфери та її вплив на основні тенденції, виявлені у фільмах студії «Укркінохроніка» зазначеного періоду. **Методологія дослідження** базується на проведенні контекстуального методу, що дає змогу проаналізувати кінострічки в площині віддзеркалення суб'єктивної моделі авторського бачення режисерів-документалістів. Це допомагає розглянути кінотвори крізь призму художнього контексту та світоглядних критеріїв сучасної доби. **Предметом дослідження** стали короткометражні фільми режисерів Валентина Васяновича «Проти сонця», Артема Сухарева «Замки України», Володимира Васильєва «Миттєвості Помаранчевої». **Висновки.** Аналізуючи фільми однієї з українських кіностудій, автор подає загальновиражену тенденцію до модифікації жанрів у сучасних документальних фільмах, які досягли рівня справжніх мистецьких творів, що доводить наявність високого рівня художності серед майстрів документального кіно покоління *next*.

**Ключові слова:** стиль, жанр, документальний фільм, художнє вирішення, авторське кіно, мистецька форма, психологічний арт-хаус, елегія, танка.

**Москаленко-Висоцькая Елена Николаевна**, заслуженный работник культуры Украины, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина.



### Художественные произведения украинской кинодокументалистики

**Цель исследования.** В статье рассмотрены документальные фильмы Украинской студии хроникально-документальных фильмов 2004–2005 гг., которые анализируются в контексте развития жанров в современной украинской кинодокументалистики. Целью исследования является выявление взаимовлияния различных художественных жанров, объединенных в документальных экранных произведениях. В связи с этим, в статье представлено описание социокультурной атмосферы и ее влияние на основные тенденции, проявленные в фильмах студии «Укркинохроника» указанного периода. **Методология исследования** базируется на проведении контекстуального метода, позволяющего проанализировать фильмы в плоскости отражения субъективной модели авторского видения режиссеров-документалистов. Это помогает рассмотреть кинопроизведения сквозь призму художественного контекста и мировоззренческих критериев современности. **Предметом исследования** стали короткометражные фильмы режиссеров Валентина Васяновича «Против солнца», Артема Сухарева «Замки Украины», Владимира Васильева «Мгновения Помаранчевой». **Выводы.** Анализируя фильмы одной из украинских киностудий, автор доказывает выраженную тенденцию к модификации жанров в современных документальных фильмах, которые возвышаются до определения художественных произведений, что доказывает наличие высокого уровня художественности среди мастеров документального кино поколения *next*.

**Ключевые слова:** стиль, жанр, документальный фильм, художественное решение, авторское кино, художественная форма, психологический арт-хаус, элегия, танка.

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

#### **Works of Ukrainian documentary filmmaking art**

**The purpose of the article** is to analyze the documentary films produced by the Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films within the period of 2004–2005 in the context of the development of genres in modern Ukrainian documentary filmmaking. The aim of the research is to identify the mutual influence of various artistic genres united in the documentaries. In this regard, the article describes the socio-cultural atmosphere and its impact on the main trends observed in the films created at the «Ukrkinokhronika» studio within the abovementioned period. **The research methodology** was based on the application of the contextual method, which provided for the analysis of the documentaries in the context of the reflection of the subjective model of the author's vision of documentary filmmakers. This helped to consider the films through the prism of the artistic context and worldview criteria of modernity. **The subject of the research** was short documentaries directed by Valentyn Vasianovych («Against the Sun»), Artem Sukharev («Castles of Ukraine»), and Volodymyr Vasyliiev («Moments of The Orange»). **Conclusions.** Through the analysis of the documentaries produced by one of the Ukrainian film studios, the author outlined the common tendency towards the modification of genres

in modern documentary films, which rose to the level of works of art. This fact proves the presence of a high level of artistry among the millennial masters of documentary filmmaking.

**Key words:** style, genre, documentary, artistic solution, independent films, artistic form, psychological art-house, elegy, tank.

**Вступ.** «Теоретики та історики кіно трактують хід кінематографічних перетворень крізь призму власного світосприйняття і подеколи апелюють до різних естетичних традицій. Таким чином, простежується варіативність у відображенні основних ліній семіотичного і навіть семантичного трактування мистецького твору» [8, с. 110]. Досліджуючи, зокрема, документальні фільми українських режисерів, відомі вітчизняні мистецтвознавці, серед яких І. Зубавіна, Л. Брюховецька, С. Тримбач, В. Скуратівський, О. Мусієнко, С. Д. Безклубенко, Л. М. Кульчинська, Л. Г. Лемешева, В. Войтенко та ін. не зосереджувались спеціально на темі жанрового використання у фільмах студії «Укркінохроніка».

Автор представленої роботи проводить дослідження жанрово-тематичних особливостей документальних фільмів студії, створення яких відбулося в добу ХХІ ст. Ця тема започаткована в попередніх роботах – «Жанровий спектр документальних фільмів студії «Укркінохроніка» початку ХХІ ст.», «Укркінохроніка»: теми і жанри 2001–2003 рр.», «Антологія фільмів «Укркінохроніки» 2006–2010 рр.», «Огляд контенту, створеного студією «Укркінохроніка» упродовж 2005–2010 рр.», «Реальне кіно в контексті драми. Фільми студії «Укркінохроніка» 2014–2017 рр.».

Особливістю даної статті є аналіз декількох фільмів 2004–2005 рр., які поєднуються між собою незвичними для традиційного документального кіно форматами жанрів.

Злам епохи на рубежі ХХ та ХХІ ст. спроектував нові вимоги до вирішення мистецьких задумів у всіх видів художніх творів, зокрема й в кінодокументалістиці. На думку відомого українського кінознавця і культуролога Ірини Зубавіної, «Нова матриця свідомості передбачала привернення уваги до людини у всій повноті її проявів.., намагання розшукати виходи з її страхів, комплексів, фобій (зокрема – похідних катастрофічної свідомості, характерної для людини зламу віків, що помітно проявилися на тлі катаклізмів ХХ ст.). Спираючись на фрейдизм, структуралізм та філософію життя, кінематограф нібито наново відкриває людину. Таке «відкриття суб'єкта» передбачало зміну самої моделі художнього мислення» [1, с. 191].

В Україні на початку нульових років почали з'являтися фільми, стиль і жанр яких був далекий від епохи соціалістичного реалізму. Зрушення суспільної свідомості дзеркально відобразилося у новітніх за формотворчістю мистецьких творах і в документальних фільмах студії «Укркінохроніка».

Оскільки мистецтво прийнято вважати однією з форм суспільної свідомості, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів, молоде покоління режисерів-документалістів сміливо репрезентувало свої оригінальні екранні твори, які не відповідають

колишнім ідеологічним нормам і суспільним штампам, а сповнені естетичних новацій.

Кожен художник будь-якого виду мистецтва репрезентує свою палітру естетичних ідеалів. На думку професора театрознавства Патріса Паві «Поняття «естетизм», яке досить часто є об'єктом критики, зазвичай стосується одного елементу постави: акцентування суто естетичного (не семантичного чи ідеологічного!) виміру постави і водночас пошук єдиної форми прекрасного» [3, с. 152].

Такий підхід повністю використали у своєму фільмі режисер Валентин Васянович, який разом зі співавтором сценарію та оператором Іваном Сауткіним створили на студії «Укркінохроніка» в 2004 р. Його назва – «Проти сонця» ґрунтується на повір'ї, за яким створювати гончарний виріб потрібно тільки за умови, коли гончарне коло крутиться за сонцем. Прадавні українці вважали, що кожен гончар є чарівником, бо він володіє магією, підкоряє землю (глину) та вогонь.

Герой фільму Валентина Васяновича – київський художник, майстер гончарної справи Тимофій Сауткін, все робить навпаки, бо від природи він шульга. Його талант вирізняється від інших, його твори не схожі на інші своєю оригінальністю. І коло гончарне у нього крутиться не так як в інших, а проти сонця. Та кінострічка не створена в жанрі фільму-портрету, де зазвичай розглядається творчий шлях і доробок художника. Залишивши традиційний жанр, режисер задумав і створив концептуальний твір.

Драматургічна основа цього короткометражного фільму і проста, й складна одночасно. Фабула містить лише один з епізодів митця, котрий зібравши глину, вирушає на безлюдний острівець, де творить і обпалює оригінальну скульптуру.

У даному випадку документальний портрет художника зображується екранними фарбами не через традиційну жанрову схему – біографія, творчий доробок, сокровенні думки героя, а через певну експериментальну жанрову форму, в якій важливий лише процес створення художнього твору і його вплив на свідомість оточуючих.

Манера зйомок – кіноспостереження, за кадром якого наполегливо звучить лайливий монолог «дружини» героя. Але, в кінці фільму, коли-під рук головного героя на світ з'являється справжній витвір мистецтва у вигляді прадавньої скульптури, дратівливий монолог вщухає, перетворюючись на подив і відкриття, ніби відчуваючи катарсис від прояву справжнього таланту.

Мистецька форма фільму «Проти сонця» не притаманна класичній кінодокументалістиці. Як зазначила в своїй науковій статті «Дисциплінарний дискурс екранних мистецтв і становлення індивідуальності» доктор філософських наук, професор Г. П. Чміль: «Поняття мистецької форми є зовнішнім щодо категорії стилю. Мистецтво завжди використовувало набір вічних трансцендентних цінностей, що були результатом традиції чи культурної конвенції або ідеологічних імплікацій, але стильові характеристики, стилізацію, диктували епоха і мода. В екранних мистецтвах на перший план виходить аналіз апарату візуальної репрезентації – її рецептивних властивостей» [10].

Епоха сучасної кінодокументалістики дозволяє мистецьке поєднання різних форм, видів і жанрів твору. У даному фільмі візуальною репрезентацією режисера стало сполучення «ігрового» елемента з документальними зйомками реального героя, який «грає» сам себе. Тобто, автор фільму, відштовхуючись від реальної мрії гончара – створити глиняну язичницьку скульптуру – побудував епізоди фільму через етапи створення справжньої ним такої скульптури. І, фактично, відбувся процес «нанизування» ігрового кіно на документальних героїв.

Але для повноцінного кіно такої драматургії замало, тому, природно, що автор-режисер придумав своєрідний звуковий ряд – голос «дружини», який своєю колоритністю і змістом закадрових монологів надав концептуальної стрункості екранному твору. До того ж, пунктирно, у фільмі також використані побутові хроніки, що раніше знімав оператор Іван Сауткін зі своїм братом Тимофієм, які увійшли в конструкцію фільму чорно-білими флешбеками.

Творчу стилістику кінострічки оцінювали рецензенти, зокрема, кінопубліцист Олексій Радинський висловив думку, що цей фільм руйнує не лише канони традиційної документалістики, а й саму межу поміж художнім та неігровим кінематографом [6].

І, хоча, далеко не всі студійці в той час зрозуміли і сприйняли двадцятихвилинний фільм «Проти сонця», кінострічка отримала справжню фестивальну славу, мала великий оберемок нагород у багатьох країнах світу, зокрема, «Спеціальний приз журі» XXVII Міжнародного фестивалю короткометражних фільмів у Клермон-Феррані (Франція, 2005 р.), Гран-прі та приз міжнародного журі у м. Нансі (Франція, 2005 р.), Гран-прі фестивалю «Кінолітопис-2005» та диплом «За кращий короткометражний фільм» фестивалю «Контакт» обидва в м. Києві (Україна, 2005 р.), відзнаки міжнародного журі кінофестивалів у м. Торонто (Канада) та міжнародного кінофестивалю IMAGO (Португалія). Фільм став Лауреатом мистецької премії «Київ» ім. Івана Миколайчука (2005 р.).

Кінострічка «Проти сонця» за жанром – це психологічний артхаус про жагу творчого ставлення до реальності, яку з певним іронічним оптимізмом, герой зятято втілює в життя, стверджуючи свою мистецьку мрію. Стрічка увійшла до першої DVD-збірки Української кінофундації.

У 2005 р. на Українській студії хронікально-документальних фільмів низку по справжньому мистецьких творів продовжили дебютанти, випускники Київського національного університету культури і мистецтв, талановиті режисер Артем Сухарев (вихованець творчої майстерні заслуженого діяча мистецтв України Романа Натановича Ширмана) та оператор Костянтин Амброзів (майстерня заслуженого діяча мистецтв України Едуарда Леонідовича Тимліна).

Їх увагу привернула тема літературного сценарію «Замки України» про унікальні пам'ятки нашого краю. Сценарій передбачав показ найбільш величних і добре збережених замків України (автор – Олена Азарова) не традиційним способом, а досить художньо – використовуючи лише зображальний ряд і драматургію музичного оформлення, без традиційних

екскурсійних розповідей, без позакадрового дикторського тексту, без «*talking heads*».

Молоді кінематографісти зацікавилися таким багатим історико-архітектурним матеріалом, тому й розпочали креативно працювати над візуалізацію теми замків (Олеського, Хотинського, Підгорецького, Острозького, Кам'янецького та Білгород-Дністровського замку-фортеці).

Насамперед, винайшли прийом – вікна та бійниці треба подавати як образ очей замків, які закриваються, і ніби бачать сни, в яких перед ними постає минуле життя, що вирувало в цих велетенських спорудах.

Традиційність кінодраматургії жанру видового фільму автори розширили завдяки залученню інших художніх форм, що збагатило й змінило сприйняття творів архітектури відповідно до філософських вершин в онтологічному понятті.

Створюючи подих минулих епох, використовуючи свою авторську кіномову, дебютанти-кінематографісти принципово не зверталися до енциклопедичних словників чи прийому «реконструкції подій», або костюмованих сцен, тощо, а все минуле старовинних споруд втілювалося через «сни замків», і яскраво виражалось через їх облаштунки, картини, гобелени, музику клавесину, органу і скрипок – звуки європейської старовинної народної музики, а також твори Кейджа та Вівальді.

Режисер і оператор фільму приділили багато уваги своєрідному візуальному рішенню, завдяки якому кінострічка «Замки України» не стала тотожною категорії «фільми для реклами і туристів», а своєю естетичною мистецькою довершеністю кожного кадру, опинилась найближче до жанру елегії, в якій екран наповнюється алюзіями класичних полотен, флером загадковості, чуттєвості, навіть філософічності.

За жанром образний стиль фільму також споріднений з поетичністю японської танки, про який писав у своїй монографії «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. Генеза. Структура. Функція» відомий український мистецтвознавець Вадим Скуратівський, розмірковуючи про її вплив на кінематограф, коли свого часу відбулося «...естетичне «щеплення» багатющої японської образотворчої, а зати́м і поетичної традиції до дерева європейської культури... з її надзвичайними часово-просторовими ефектами» [7, с. 166].

Як і в поетичній естетиці танки, у фільмі «Замки України» на екрані було зображено фактурність, просторову наповненість та інформаційну вичерпність екранного повідомлення. Щоб досягти цього, автори активно використовували в своєму фільмі часово-просторові ефекти шляхом залучення «режимних» зйомок, завдяки яким, в результаті з'явилося стильне зображення та відчуття глибокої філософічності буття.

Значна заслуга в цьому належить молодому кінооператору Костянтину Амброзієву, який застосував певний креативний підхід у вирішенні колористичних завдань та композиційної довершеності кожного кадру. Він не тільки, керуючись задумом режисера, знаходив цікаві ракурси, застосовував незвичне освітлення об'єктів, темпоритм зйомок та внутрішньо-кадровий монтаж, але й створював особливі пристосування, щоб кадри виглядали як «витвори мистецтва» (за висловом відомого французького кінокритика Алена

Бузі, який колись саме так охарактеризував один з фільмів Жан-Жака Анно: «Фільм нагадує сумлінно виготовлену фотографію з печаткою «Витвір мистецтва»» [5, с. 219].

На кінофестивалі документального кіно «КОНТАКТ» (м. Київ, Україна) фільм отримав приз «За кращу режисуру» та Спеціальний диплом «За кращу операторську роботу». Під час обговорення даної роботи члени журі сприйняли фільм дуже позитивно, навіть зауважили, що вийшов не зовсім документальний фільм, він певною мірою мистецько-художній з поєднанням різножанрових структур. Двадцятихвилинний документальний фільм «Замки України» створено на межі міксу жанрів – елегійних, танкових, експериментальних, містичних, музичних. Він як елегійний «ліричний вірш, з настроями смутку, задуми, жалю» [9, с. 465], виконаний елегантно, артистично і стильно.

На Київському міжнародному фестивалі документальних фільмів «Кінолітопис – 2006» стрічка отримала диплом «За оригінальне рішення теми документального фільму».

Аналіз фільмів студії «Укркінохроніка» початку нульових років показує також, що життя підкидало кінодокументалістам і соціально-драматичні тематики. Як зазначав у своїй роботі «Сім «С» український кінокритик Ярослав Підгора-Гвяздовський «Документальне кіно має функцію – проникнути в ситуацію, зафіксувати фрагмент часу, задати питання чи відповісти на нього» [4].

У той час, коли на Майдані в Києві відбувалась Помаранчева революція, багато кінематографістів знімали ці історичні події, навіть не виконуючи замовлення кіностудій чи Держкіно, а тільки з власного громадянського та професійного пориву. Українські документалісти, хто мав на той час власні відеокамери, постійно перебували у вирі подій, знімаючи їх для історії.

Так у 2004 р. вчинив і режисер-оператор Володимир Васильєв, з матеріалів якого потім у 2005 р. на «Укркінохроніці» був створений двадцятихвилинний документальний фільм «Миттєвості Помаранчевої» (автори сценарію Володимир Васильєв та Володимир Колодяжний, режисер-оператор Володимир Васильєв).

Драматургічна стрічка не є аналітичним підсумком подій на Майдані. За жанром – це мозаїчне авторське кіноспостереження за щоденним життям Майдану. Тло фільму підсилює стриманий і лаконічний закадровий коментар, побудований на авторських рефлексіях по відношенню до того, що відбувалося перед об'єктивом відеокамери: польовий госпіталь, годування киянами революціонерів, які стояли на Майдані вдень і вночі, дарування квітів міліціонерам, що перекрили Банківську вулицю, побут наметового містечка тощо.

Цей фільм можна назвати фільмом-замальовкою знакових моментів Революції гідності. І, безперечно, ці образні замальовки ще слугуватимуть безцінним кінодокументом для кіно-, теледокументалістів, котрі в майбутньому ще звертатимуться до теми української Помаранчевої революції.

Саме такою тематикою закінчилися п'ять перших років кіновиробництва у Третьюму тисячолітті для Української студії хронікально-документальних фільмів, які мають яскраві авторські знахідки та високий рівень естетизму

Якщо естетика – це наука про чуттєве пізнання світу та споглядальне або творче відношення людини до дійсності, то естетика документальних фільмів

спрямована на вивчення специфічного досвіду освоєння оточуючої нас дійсності. І саме від того наскільки вміло, доречно і природно кінодокументаліст вибудує естетику свого екранного твору, глядач відчуватиме і переживатиме стан духовно-чуттєвого піднесення, суму чи радості, катарсису чи духовної насолоди.

«Естетизм – погляд, згідно з яким естетичні цінності займають головне місце в культурі та життєвій позиції» [9, с. 480]. Тому автор документального фільму, як справжній інтелектуал, беручись за створення дійсно мистецького твору, кожен раз «просіває нескінченний пісок» культурного контексту в пошуках художніх образів, співзвучних його особистому внутрішньому стану, а також сучасному соціуму. Для молодих у той час режисерів В. Васяновича та А. Сухарева та для досвідченого режисера-оператора В. Васильєва в їх фільмах, вочевидь, проявилась своєрідна синергетика, за якої «мистецькі системи є складними утвореннями з високою мірою самоорганізації» [8, с. 111].

Художні форми і жанрові модифікації, які обрали для себе автори у своїх фільмах пояснюються «унікальністю змісту кожної особистості і кожного художнього образу, що підвищує рівень складності і тип складності цих систем і робить безмежним розмаїття їх конкретних модифікацій» [2, с. 579].

Таким чином, можна зробити висновки, що на українських теренах на початку нового тисячоліття, завдяки унікальному виду мистецтва – кіно, що поєднує техногенний та художньо-образний виміри, з'явилися нові мистецькі твори, які містять у собі інноваційність тем та їх творчих рішень у поєднанні з глибинними зв'язками різнобічних кіновимірів. Їх спільна творча ознака – жанрова модифікація на тлі творчих естетичних змагань.

Але цьогочасна ситуація засвідчує недостатність наукових розробок із цього питання в галузі вітчизняного кінознавства. Багато українських мистецтвознавців, серед яких Н. Нікоряк, К. Шершньова, О. Радинський, Г. Десятник, О. Мусієнко, І. Зубавіна, Л. Брюховецька, С. Безклубенко, М. Мазур, М. Недопитанський, Б. Потятник, Л. Кульчинська, Д. Колос досліджували теми жанрової особливості фільмів, але їх творчі розвідки не розглядали документальні фільми Української студії хронікально-документальних фільмів нової доби саме в жанровому аспекті.

Зважаючи на це, можна зазначити, що в даній роботі вперше зроблена спроба дослідження жанрів документальних фільмів студії 2004–2005 рр. Як результат, визнали незаперечний факт наявності значного творчого потенціалу, реалізованого режисерами різних поколінь студії «Укркінохроніка», які залишили осторонь традиційні часто вживані жанри і створили оригінальні кінотвори, використавши жанрові новації для документального кіно. Це, безперечно, збагачує вітчизняну кінодокументалістику, до якої природно додалися жанрові ознаки флеру ліричної елегії, візуалістичної просторовості поетичної танки, непередбачуваність психологічного артхаусу, революційна енергія художньої кінозамальовки, і ще багато завуальованих піджанрів, які ще будуть досліджуватися кінознавцями, котрі переглядатимуть ці фільми, а також автором даної статті, чий дослідження жанрово-тематичного аспекту будуть продовжені у наступних наукових розвідках.

**Список використаних джерел**

1. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) : монографія / І. Б. Зубавіна. – Київ : Ін-т проблем сучасного мистецтва ; Акад. Мистецтв України, 2006. – 272 с.
2. Каган М. Избранные труды: труды по проблемам теории культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2007. – Т. 3. – 745 с.
3. Паві П. Словник театру : пер. з франц. М. Якуб'як / П. Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
4. Підгора-Гвядзовський Я. Сім «С» [Електронний ресурс] / Я. Підгора-Гвядзовський // Збруч. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/71239/>. – Назва з екрану. – Дата доступу: 20.12.2017.
5. Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры / А. Плахов. – Винница : Аквилон, 1999. – 464 с.
6. 6. Радинський О. Нашому кіно живих людей не вистачає / О. Радинський // Кіно-театр. – 2002. – №6 (44). – С. 50.
7. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція : у 2-х ч. Ч. 2. / В. Л. Скуратівський. – Київ : Іван Федоров, 1997. – 240 с.
8. Софієнко М. Пріоритети і тенденції розвитку сучасного українського кінознавства / М. Софієнко // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2012. – Вип. 10. – С. 108–117.
9. Універсальний словник-енциклопедія / Керівник проекту О. Коваль. – Львів : ЛДКФ «Атлас», 2001. – 1576 с.
10. Чміль Г. Дисциплінарний дискурс екранних мистецтв і становлення індивідуальності [Електронний ресурс] / Г. П. Чміль // Практична філософія та правовий порядок: зб. наук. ст. – Режим доступу: <http://www.pravoznavec.com.ua/books/letter/320/%CA/24673>. Назва з екрану. – Дата доступу: 20.12.2017.

**References**

1. Zubavina, I. (2006). Screen Culture: Means of Modeling Artistic Reality (Time and Space in Cinematography): monograph. Kyiv: Modern Art Research Insitute of the National Academy of Arts of Ukraine.
2. Kagan, M. (2007). Selected Works: Proceedings on the Theory of Culture, vol. 3. Saint-Petersburg: Petropolis.
3. Pavis, P. (2006). The Dictionary of the Theater. Lviv : Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.
4. Pidhora-Hviadzovskyi, Y. (2017). Seven «S». Zbruch, [online] Available at: <<https://zbruc.eu/node/71239>> [Accessed 5 January 2017].
5. Plakhov, A. (1999). The total of 33. Luminaries of world filmmaking. Vinnytsia: Akvilon.
6. Radynskyi, A. (2002). Our movie lacks flesh and blood. Kino-Teatr [Movie-Theater], no. 6 (44), p. 50.
7. Skurativskyi, V. (1997). Screen arts in the socio-cultural processes of the twentieth century. Genesis. Structure. Function. In 2 Parts, Part 2. Kyiv: Ivan Fedorov.



8. Sofiienko, M. (2012). The priorities and tendencies of the development of modern Ukrainian cinema studies. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho* [Scientific Bulletin of Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University], issue 10, pp. 108–117.

9. Koval, O. ed. (2001). *Universal Dictionary and Encyclopedia*. Lviv: Atlas.

10. Chmil, H. (2000). *Disciplinary Discourse of Screen Arts and the Formation of Individuality. Praktychna filosofii ta pravovyi poriadok*. [Practical Philosophy and Legal Order]. Available at: <<http://www.pravoznavec.com.ua/books/letter/320/%CA/24673>> [Accessed 4 January 2018].

© Москаленко-Висоцька О. М., 2017

УДК 792.07:378.147.

*Пацунов Валерій Петрович,  
професор кафедри  
режисури та акторської майстерності,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ Україна  
v.patsunov@gmail.com*

## ПАРАДОКСИ «СЛОВЕСНОЇ ДІЇ». ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

**Мета дослідження** полягає в переосмисленні поняття «словесна дія» в акторському мистецтві. **Методи дослідження**. Концептуальним методологічним ядром дослідження є компаративний, семіотичний, етимологічний та аналітичний аналіз поняття «словесна дія» та відповідності цього терміну природі людської поведінки та акторської творчості. **Новизна дослідження** полягає у переосмисленні поняття «словесна дія» та у визначенні алгоритму народження слова. **Висновок**. Поширений в театральній теорії та практиці термін «словесна дія» суперечить органічній природі людської поведінки взагалі та акторської творчості, зокрема, що завдає шкоди як процесу виховання актора, так і процесу втілення ним художнього образу, гальмуючи загальний процес розвитку вітчизняного театру.

**Ключові слова:** «словесна дія», «система» Станіславського, Іван Павлов, друга сигнальна система, невербальні канали зв'язку.

*Пацунов Валерій Петрович, професор кафедри режисури  
иактерского искусства, Киевский национальный университет культуры  
и искусств, г. Киев, Украина*

### **Парадоксы «словесного действия». Теория и практика**

**Цель исследования** заключается в переосмыслении понятия «словесное действие» в актерском искусстве. **Методы исследования**. Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный, семиоти-

ческий, этимологический и аналитический анализ понятия «словесное действие» и соответствия этого термина природе актерского творчества. **Новизна исследования** заключается в переосмыслении понятия «словесное действие» и в определении алгоритма рождения слова. **Вывод.** Распространенный в театральной теории и практике термин «словесное действие» противоречит органической природе человеческого поведения вообще и актерского творчества в частности, что наносит ущерб как процессу воспитания актера, так и процессу воплощения им художественного образа, тормозя общий процесс развития украинского театра.

**Ключевые слова:** «словесное действие», «система» Станиславского, Иван Павлов, вторая сигнальная система, невербальные каналы связи.

*Valerii Patsunov, Professor at the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **Paradoxes of verbal action. Theory and practice**

**The purpose of the article** is to rethink the concept of verbal action in acting. **The research methodology.** The conceptual methodological core of the study was the comparative, semiotic, etymological and analytical analysis of the concept of verbal action and the relevance of this term to the nature of human behavior and acting. **The scientific novelty of the work** lies in rethinking the concept of verbal action and determining the algorithm for the birth of a word. **Conclusion.** The term of verbal action, which is widespread in the theory and practice of theater, contradicts the organic nature of human behavior in general and acting in particular, which harms both the process of actor's education and the process of stage impersonation, inhibiting the overall development process of domestic theater.

**Key words:** verbal action, Stanislavski's system, Ivan Pavlov, second signal system, non-verbal communication channels.

**Вступ.** Однією з найболючіших проблем мистецтва сучасного театру є монопольна роль сценічного слова. І хоча безліч наукових досліджень свідчить про те, що сила впливу вербальних засобів спілкування на людину взагалі, і на театрального глядача, зокрема, принаймні втричі слабша за невербальні засоби, однак слово продовжує «правити бал» на сцені, хоча й значно меншою мірою, ніж у часи Станіславського. Проте впроваджений у вжиток майже століття тому класиком режисури термін «словесна дія» досі культивується як один з головних елементів «системи», входить у навчальні програми театральних кафедр попри те, що він суперечить органічній природі людської поведінки взагалі та акторської творчості, зокрема, завдаючи шкоди як процесу виховання актора, так і процесу втілення ним художнього образу, врешті-решт цей навчальний інструмент гальмує розвиток вітчизняного театру.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Слово автору терміна «словесна дія» К. С. Станіславському: «В жизни почти всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать (...) ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия» [8, с. 81–82].

Це парадоксальне твердження не відповідає природі поведінки людини, що буде доведено нижче. Мабуть, магія культового імені не дозволила мистецтвознавцям, теоретикам та практикам театру протягом кількох десятиліть зважитись на «оскарження» очевидної помилки генія, тому про парадокси «словесної дії» публікацій в наукових виданнях не знайти, хоча про роль слова в театрі їх вдосталь. І одним із фундаментальних досліджень є праця В. Галендєєва «Учение Станиславского о сценическом слове» [2], де автор у делікатній формі зважився, врешті-решт, на аналіз окремих помилок Станіславського, однак, лише в сфері теорії техніки сценічної мови, а не «словесної дії», тому ми змушені зазіхнути на «святая святых» акторської творчості – на «словесну дію».

Головна мета дослідження полягає в очищенні традиційної школи виховання актора від застарілих догматичних норм, зокрема, в переосмисленні сумнівного поняття «словесна дія», яке міцно закріпилося у вжитку як у театрознавстві, так і в театральних навчальних закладах.

**Виклад основного матеріалу.** Проаналізуємо вищенаведену тезу Станіславського: *«В жизни почти всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать (...) ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия»* [8, с. 81–82].

Парадокс – видатний режисер припускається елементарної помилки. Адже, в житті ніхто не говорить заради «словесної дії». Загальновідомо, що всі ми говоримо заради реалізації своїх потреб, заради досягнення певної мети. А «словесна дія» аж ніяк не може бути самоціллю. Заради неї взагалі не можна виходити на сцену. Як і на вулицю, в люди, в метро, навіть в баню. Прикладом дійсно словесної дії можуть бути хіба що військові команди або оголошення на вокзалах про час приїзду транспортних засобів. Почувши їх, пасажери стрімголов прямують на перон. У реальному спілкуванні все інакше, бо там діє не слово, а жива людська природа.

І в цьому неважко переконатись з наукових праць сучасника Станіславського, фізіолога, академіка І. Павлова, який заснував теорію про Першу та Другу сигнальні системи. За Павловим, весь комплекс вражень та відчуттів, тобто, почуттєві реакції на сигнали дійсності становлять Першу сигнальну систему. І це в однаковій мірі стосується як людини, так і тварини. Діяльність першої сигнальної системи зумовлена наявністю в нас інстинктів, на яких тримається життя на Землі. Відомо, що всі наші дії на підсвідомому рівні детерміновані інстинктами, тотожними тваринним, без яких ми не спроможні були б дихати, бачити, чути, їсти, пити, ходити тощо. Отже, насамперед, нами рухають інстинкти, і це є першим рівнем поведінки.

Друга сигнальна система – це система мовних сигналів, тобто, слово. Лише слова та думки, що сховані в них, роблять нас Людьми. Звідси випливає, що первинним у нас є тваринне (враження, відчуття, почуття), і лише вторинним – людське (слово). Далі І. Павлов повідомляє найцікавіше для нашої теми: *«Вторая сигнальная система имеет значение благодаря первой, а когда она отрывается от первой сигнальной системы, то вы становитесь пустословным бовтуном. (...) Выходит, нормальный человек будет*

*пользоваться второй сигнальной системой только до тех пор, пока он постоянно соотносится с первой сигнальной системой» [3, с. 318–319].*

Звернемо увагу на наступне: «...а когда она (друга сигнальна система, тобто, слово – В. П.) *отрывается от первой сигнальной системы* (тобто, від вражень та відчуттів – В. П.), *то вы становитесь пустословным болтуном...*» [Там само].

Отже, без реакцій, відчуттів та почуттів, не кажучи вже про інстинкти, тобто, без тваринної складової, слово, як окрема категорія, не існує, бо керує процесом словоутворення Перша сигнальна система, а саме: весь комплекс вражень, відчуттів та почуттів, що детерміновані інстинктами. «Тваринне» керує «людським», бо, насамперед, ми є тваринами приблизно на дев'яносто відсотків! Ця арифметика давно доведена наукою, тому не буду забирати часу читачів на зайву аргументацію.

Отже, підсумуємо. Без «включення» в процес словоутворення Першої сигнальної системи ми стаємо «пустословними болтунами». Тому поняття «словесна дія» не існує в природі поведінки. Аби вийти ракеті в космос (народитися слову), її має відірвати від Землі перша ступінь ракети (у нашому випадку – перша сигнальна система). Хіба не знав про це Станіславський? Безперечно, знав. Але, на подив, в режисерському плані «Отелло» (29–30-й рр.) він продовжить наполягати на своїй помилці: «...Прежде всего необходимо слово, мысль, то-есть текст автора. Актер прежде всего должен действовать словом. На сцене важно только слово» [7, с. 232]. Це все одно, що заявити: «У космічній ракеті важлива лише її друга ступінь». Сакральне твердження «Спочатку було слово» не працює ні в науці, ні в реальному житті, ні в театрі.

Професіоналам театру відомо, що перш, ніж вимовити слово, актор має, насамперед, засіяти в свою свідомість запропоновані обставини, що сформулюють плідний почуттєвий ґрунт першої (тваринної) сигнальної системи, тобто, відчуття, потребу, мету, дію, що, насамперед, витворить диво – народить паросток Живого Слова, Слова-Відчуття, Слова-Бажання, Слова-Спокуси, Слова-Пастки, Слова-Вбивці тощо. Так створюються природні умови для народження живого слова.

Отже, природний алгоритмічний ланцюг народження Живого Слова має таку послідовність:

*Сприйняття події – враження від неї – відчуття – почуття – потреба – мета – психофізична дія – народження Слова.*

Як бачимо, місце слова – неодмінно наприкінці процесу, а не на початку його! І діяння ним ні за яких умов не може розглядатись відірвано від усього алгоритму. Бо діє не саме слово (воно – ніщо без свого коріння), а весь вищенаведений ланцюг. І кожне кільце цього ланцюга на вагу золота – випаде будь-яке одне кільце, або переплутає своє місце – розірветься ланцюг і народиться слово-потвора, слово-брехня, слово-каліка. І закричить Станіславський: «Не верю!» А довжина цього ланцюга нехай нікого не лякає – у талановитого актора, як і взагалі у здорової людини, процес цей твориться автоматично, миттєво та органічно.

Аби наочно уявити, як наші обидві сигнальні системи автоматично співпрацюють, прекрасно поводяться без «словесної дії», згадаймо такий знайомий всім стан, як стан любові, в якому блискуче орієнтується все доросле людство, не спотворене театральною освітою.

Уявімо собі, як знайомляться двоє людей протилежної статі. Згадаймо, чим впливає на нас потенційний партнер? «Словесною дією»? Боже збав! Він (вона) тобі «замилує очі», а ти ось так легко повіриш йому? Ні в якому разі. Поки він (вона) теревенить, ти підсвідомо та свідомо зчитуватимеш з цього суб'єкта найціннішу для себе інформацію. І не вербальним (словесним) каналом, а почуттєвим (не виключенням є і астральний), тобто всім спектром невербального поля.

*«Говори, говори, – чуємо внутрішній монолог жінки, – поки ти «заливаєшся солов'єм», я ловитиму сигнали твоєї природи і зчитуватиму з них інформацію про твою сутність. Наскільки ти серйозна людина? Чим дихаєш? Чим живеш? Боже, скільки енергії! І куди ти її цілиш? А-а-а, бачу – туди ж, куди й усі. І чи надовго? На одну ніч, чи на все життя?»*

При цьому жінка фізіологічно відчуває потік його енергії, що впливає на її поведінку значно ефективніше, ніж його красномовність. У ці хвилини не зміст слів, а мелодика мови, її ритм, окраса тембру наскрізь пронизують її єство, бо чуттєве (тваринне) йде попереду словесного. Бо працює на повну потужність щойно пробуджена в ній Жіноча Природа.

Поміняймо позитивне сприйняття жінкою мужчини на негативне – все одно природа буде діяти точнісінько за тими ж законами, лише знак «плюс» зміниться на знак «мінус». Однак, повернемося до позитивної історії.

*«Боже, яка краса, – чуємо внутрішній монолог мужчини, – скільки тайни, ніжності, жіночості! А яка сексуальність! Вона лише кокетує, чи справді захоплена мною?»* І мужчина підпадає під потужні промені її ласкавих, п'янкх, звабливих чар чудодійної жіночості, що впливають на його поведінку значно ефективніше, ніж її слова, які в цей момент не мають для нього майже ніякого значення. *«Говори, говори, я тебе не чую, я тебе вдихаю, я тебе п'ю, я тебе ковтаю...»*. Почуттєве (тваринне) йде попереду словесного. Бо працює на повну потужність щойно пробуджена його Чоловіча Природа.

Дві Природи насолоджуються обміном енергії, спілкуються невербальними мовами, бо в природі немає слів у філологічному виразі. Слова слугують закоханим лише акомпанементом для мелодії двох сердець, вони прикрашають процес взаємо-опромінення, як аромат прикрашає букет, як спеції прикрашають смак м'яса. І цей процес твориться фактично поза нашою свідомістю – запрацював механізм геніальної Природи, яка через підсвідомість керує нашими інстинктами, відчуттями, почуттями, потребами, діями тощо. І лише на гребні цих хвиль та під напругою щойно пробудженого почуттєвого струму можуть народитись слова, яким аж ніяк не личить «діяти». Бо діють не слова, а Цариця Природа. А нам залишається лише відкривати рота для витоку з нього потоку необов'язкових слів та чіплятися за залишки розуму, аби стримувати власні гальма – ну не одразу ж у постіль! Хоча й надто вже свербить!

От і розберіться тепер, шановні, де, коли, і яка тут у нас з вами, вибачте на слові, «словесна» дія? Як бачимо, в такі хвилини ми діємо не словом, а всіма нашими інстинктами, флюїдами, полями, поглядами, паузами, енергіями, мільйонами непередбачуваних пристосувань. А втім, це не ми діємо, а вони діють у нас, як невидимі імпульси бездоганного комп'ютера. Саме вони творять нашу долю, а не нікчемне слово, якому вірять хіба що діти або дурні. А ми ж не хочемо виглядати ні тими, ні іншими, ні в житті, ні на сцені.

І ті ж самі закони людської природи діють в будь-яких інших ситуаціях, за будь-яких обставин. Згадаймо, приміром, спектр почуттів при спілкуванні з людиною, від якої залежить наша доля – начальник, директор, ректор, прокурор, ревізор, вахтер, міліціонер, врешті-решт, бандит. У таких випадках потужно діє інстинкт самозбереження. А це ж та сама Природа, яка веде нас тим же вищенаведеним ланцюгом, і провокує нас на нові маневри, хитрощі, пристосування, вчинки, що завжди йдуть попереду слова.

Слово – лише піна на гребні морської хвилі. Щоб народити піну, треба збудити море. Щоб відкрити рота, треба створити хвилю (роз-хвилю-ватись). Слово – вінець, а не початок. І діяти ним окремо від хвиль не можна. Інакше воно буде лише коливанням повітря. Адже без хвиль піна не утвориться. Тому твердження Станіславського: *«На сцене важно только слово»* рівнозначно твердженню: *«На морі важлива лише піна»*.

Про питому вагу слова в процесі спілкування більше можемо дізнатись з наукового дослідження В. Поспєєва «Диагностика человека»: *«Современные исследования показали, что при реализации процессов межличностных общений в повседневной жизни невербальные средства выражения или передачи информации (жесты, мимика и телодвижения человека) в 3–4 раза более информативны и доступны в практическом применении в любой точке нашей планеты, чем вербальные (речевые) средства»* [4, с. 26]. Отже, вербальним засобам, тобто мові, залишається лише біля двадцяти відсотків від загального спектру інформації.

У науковому дослідженні «Система Станіславського та фізіологія емоцій» психолог П. Симонов запитує: *«Чем определяется сила словесного воздействия?»* І відповідає: *«Сила словесного воздействия зависит от того, насколько свежи непосредственные чувственные запечатления, обозначаемые этим словом»* [5, с. 47]. Як бачимо, знову попереду – *«чувственные запечатления»*, що формують енергію, струм, хвилю, а, отже, і силу впливу слова на об'єкт.

Навряд чи хтось заперечить, що рушійною силою морської піни є «кипіння» моря. А тому спонукати актора до «словесної дії» – це все одно, що вимагати від морського штилю піни. Звідси й плодяться в театрі *«пустословные болтуны»*, які спроможні лише на булькання піною. Один з видатних мислителів театру ХХ ст. Антонен Арто в ставленні до слова був категоричнішим: *«Театр, где все (...) подчинено тексту, это театр глупца, безумца, извращенца, лавочника, антипоэта...»* [1, с. 42].

Діагностику «словесної дії» доречно завершити застереженням одного з найкращих послідовників реалістичної школи Станіславського Г. Товсто-

ногова: *«Ни при каких обстоятельствах, ни в многословном театре, ни в современном, слово не имеет право прозвучать само по себе, как самоцель. Оно должно восприниматься только через действенный процесс как конечное выражение этого процесса. (...) Если же мы сделаем слово первичным и самодовлеющим, оно не только пропадет как средство воздействия, но и будет работать против тех задач, которые мы поставили перед собой в спектакле»* [9, с. 252].

Яскравим підтвердженням цієї тези може слугувати давня вистава Товстоногова «Ідіот», яку автору пощастило побачити на власні очі та відчутти власним серцем. Про ту легендарну виставу згадує А. Смілянський, який наводить фрагмент відгуку М. Берковського про Інокентія Смоктуновського в ролі князя Мишкіна: *«...голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, – интонации выражаются сами собой, «от сердца», лишённые всякой предумышленности (...) Диалоги князя Мышкина в исполнении Смоктуновского парадоксальны: борьбы в них нет. Это не диалоги, но желание вторить, найти в самом себе того самого человека, к кому обращена речь, откликнуться ему, втянуться в его внутренний мир»* [6, с.70].

Вражаюче тонке сприйняття! Що означає: *«...интонации, лишённые всякой предумышленности»*? Це означає, що «словесної дії» в них не існує! Мабуть, це словесна антидія! Що означає: *«Борьбы в них нет»*? Це означає, що якщо тисяча сердець завмерло, то знайдена зовсім інша, нова природа духовної напруги, а не прямолінійна форма конфлікту! Що означає: *«...это не диалоги»*? Це означає, що знайдено природний, а не технічний механізм діалогу. Певен, Станіславський щиро порадив би за таких послідовників, спаливши свою «систему» та започаткувавши нову. І сьогодні ми б мали, безумовно, іншого Станіславського. І зовсім інший його погляд на проблему слова в театрі та на шляхи її розв'язання.

Дозволю собі припущення, що горезвісний термін «словесна дія» народився у Станіславського не від хорошого життя. Маючи справу з низькою мовною культурою акторів того часу, режисер помилково, можливо, за браком часу, виокремив проблему мови від почуттів, піну від хвиль. Нам залишається лише дивуватись вельми непрофесійній фільтрації редакторами чернеток великого режисера.

**Новизна дослідження** полягає у переосмисленні поняття «словесна дія» та у визначенні алгоритму народження слова.

**Висновки.** З огляду на вищевикладене, термін Станіславського «словесна дія», поширений у театрознавстві та театральних навчальних закладах, є анахронізмом, що не відповідає алгоритму народження живого слова, а, отже, органічній природі людської поведінки, завдаючи шкоди як вихованню актора, так і розвитку театрального мистецтва.

### Список використаних джерел

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто; пер. з франц. В. Максимов. – Москва : Мартис, 1993. – 192 с.

2. Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове : учеб. пособие / В. Н. Галендеев. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1990. – 147 с.
3. Павловские Среды. Протоколы и стенограммы физиологических бесед / Под ред. Л. А. Орбели. – Москва; Ленинград.: Изд-во АН СССР, 1949. – 337 с.
4. Поспеев В. В. Диагностика человека / В. В. Поспеев. – Минск : Деловая инициатива, 1997. – 224 с.
5. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П. В. Симонов. – Москва : АН СССР, 1962. – 138 с.
6. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства / А. М. Смелянский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.
7. Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло» / К. С. Станиславский. – Москва; Ленинград : Искусство, 1945. – 392 с.
8. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1955. – 502 с.
9. Товстоногов Г. А. О профессии режисера / Г. А. Товстоногов – Москва: Искусство, 1966. – 360 с.

#### References

1. Arto, A. (1993). *Theater and its double*. Translated from French by V. Maksimov. Moscow: Martis.
2. Galendeev, V. (1990). *The doctrine of Stanislavski on the stage word*. Leningrad: Leningradskii gosudarstvennyi institut teatra, muzyki i kinematografii.
3. Orbeli, L. Ed. (1949). *Pavlovsky Wednesdays. Protocols and Transcripts of Physiological Interviews* Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR.
4. Pospeev, V. (1997). *Diagnostics of a person*. Minsk: Delovaya initsiativa.
5. Simonov, P. (1962). *The method of Stanislavski and the physiology of emotions*. Moscow: Akademiya nauk SSSR.
6. Smelyanskiy, A. (1999). *Suggested circumstances*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
7. Stanislavski, K. (1945). *The director's plan for «Othello»*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
8. Stanislavski, K. (1955). *Collected Works*. In 8 vol. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
9. Tovstonogov, G. (1966). *On the profession of director*. Moscow: Iskusstvo.



УДК 792.091:316.346.2-055.2(=161.2)''18/19''

*Погуца Наталя*  
аспірантка,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
natic\_matyash@ukr.net

## СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНКИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СТАНОВИЩА ЖІНКИ НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

**Мета статті** – дослідити соціокультурні причини, які зумовили формування переважно трагічного образу жінки на сцені українського професійного театру. Створені, в обмеженому театральному просторі М. Заньковецькою, образи жінок із народу розкривали силу характеру, глибину почуттів, духовну красу українки, приреченої на страждання силою обставин, однак не жалюгідної, а величної у важких випробуваннях. Художня правда сценічного образу відображала правду життя й характер українки, а через глядацьке сприйняття виявляла також ставлення до жінки в традиційній українській культурі, носієм якої був масовий український глядач. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-порівняльного, культурологічного та мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити художню правду сценічного образу українки як відображення правди життя гнобленого народу, проаналізувати історичні, культурологічні й естетичні аспекти еволюції українського театрального простору. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**: охарактеризувати особливості становлення і розвитку професійного українського театру; визначити причини обмеження театрального простору; виявити взаємозалежність обмеженого театрального простору та сценічного образу українки, створеного М. Заньковецькою. **Висновки.** Виявлено, що театральний простір, у якому функціонував класичний український театр, був обмежений комплексом урядових заборон. З'ясовано також, що специфіка глядацької аудиторії, котра на зламі ХІХ–ХХ ст. представляла неповноструктурне українське суспільство, була одним із чинників відсутності в репертуарі українського театру драматичних творів з життя інтелігенції.

**Ключові слова:** український театр, театральний простір, глядач, українка, сценічний образ.

*Погуца Наталя, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, г. Київ, Україна.*

**Сценический образ украинки как отражение статуса женщины на рубеже ХІХ–ХХ веков**

**Цель исследования.** В статье исследованы социокультурные причины, обусловившие формирование преимущественно трагического образа женщины

на сцене украинского профессионального театра. Созданные в ограниченном театральном пространстве М. Заньковецкой образы женщин из народа раскрывали силу характера, глубину чувств, духовную красоту украинки, обреченной на страдание силой обстоятельств, однако не жалкой, а величественной в тяжелых испытаниях. Художественная правда сценического образа отображала правду жизни и правду характера украинки, а через зрительское восприятие выявляла также отношение к женщине в традиционной культуре, носителем которой являлся массовый украинский зритель. **Методология исследования** заключается в применении историко-сравнительного, культурологического и искусствоведческого методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть художественную правду сценического образа Украинки как отражение правды жизни угнетаемого народа, проанализировать исторические, культурологические и эстетические аспекты эволюции украинского театрального пространства. **Выводы.** Установлено, что специфика зрительской аудитории, которая на рубеже ХІХ–ХХ ст. представляла неполноструктурное украинское общество, была одной из причин того, что в репертуаре классического украинского театра отсутствовали драматические произведения из жизни интеллигенции.

**Ключевые слова:** украинский театр, театральное пространство, зритель, украинка, сценический образ.

*Natalia Pohutsa*, postgraduate, *Kyiv National University of Culture and Arts*, *Kyiv, Ukraine*

**The stage image of the Ukrainian woman as a reflection of the status of women at the turn of the 20<sup>th</sup> century**

**The purpose of the article** is to study the sociocultural reasons that preconditioned the formation of a predominantly tragic image of the woman on the Ukrainian professional theater stage. Created by M.Zankovetska in a limited theater space, the images of common women revealed the strength of nature, the depth of feelings, and the spiritual beauty of the Ukrainian woman, doomed to suffering by force of circumstances, yet not miserable but majestic in hardship. The artistic truth of the stage image reflected the truth of life and that of the Ukrainian woman's character, and through the audience's perception also revealed the attitude towards women in traditional Ukrainian culture, the bearer of which was the mass Ukrainian spectator. **The research methodology** consisted in the application of the historical-comparative, cultural, and art-critical methods. The abovementioned methodological approach provided for the revelation of the artistic truth of the stage image of the Ukrainian woman as a reflection of the truth of life of the oppressed people, the analysis of historical, cultural and esthetic aspects of the evolution of the Ukrainian theater space. The accomplishment of the stated purpose implied solving the following tasks: to characterize features of the formation and development of the Ukrainian professional theater; to determine the reasons for limiting the theater space; to explore the interdependence between the limited theater space and the stage image of the Ukrainian woman created by M.Zankovetska. **Conclusions.** The research showed that the theater space in which the classical Ukrainian theater was

functioning was limited by a set of governmental restrictions. It was also established that the specificity of the audience, which at the turn of the 20<sup>th</sup> century represented the misstructured Ukrainian society, was one of the reasons why the repertoire of the classical Ukrainian theater lacked dramatic works on the life of the intelligentsia.

**Key words:** Ukrainian theater, theater space, spectator, Ukrainian woman, stage image.

**Вступ.** На зламі ХІХ–ХХ ст. предметом пильної суспільної уваги стає проблема становища жінки. Про нестерпні умови життя селянки оповідає, зокрема українська письменниця й громадська діячка Любов Яновська в доповіді «Сучасне становище селянки-українки», виголошеної на Першому всеросійському жіночому з'їзді 12 грудня 1908 р. Одночасно з протестом громадської думки створюється сценічний образ українки, найяскравіше втілений у трагедійних ролях М. Заньковецької. Характерні особливості цього образу були зумовлені соціокультурними обставинами життя бездержавного народу та специфікою розвитку національного театру.

Матеріалом для статті послужили театрознавчі й культурологічні праці: «Український театр» Д. Антоновича, «Український театр: 1900-ті – 1941 рік» О. В. Красильникової, «Марія Заньковецька – легенда українського театру» А. Демещенко, «Театр і публіка» О. Мірошніченка, «До ювілею М. К. Заньковецької» С. Петлюри та ін. Аналізуючи історично зумовлені особливості розвитку українського професійного театру, Д. Антонович наголошує, що на початку його становлення сценічний образ українки міг бути представлений лише в жанрі комедії. О. В. Красильникова досліджує якісні зміни в українському театральному мистецтві на межі ХІХ–ХХ ст., які призвели до розквіту, всупереч усім обмеженням і заборонам, і перемогу над російським театром у боротьбі за глядача. О. Мірошніченко звертає увагу на особливості українського театального простору, зважено оцінює позитивні й негативні наслідки орієнтації на масового, «низового» глядача, адже «виграючи так би мовили в демократизмі, український театр програвав в інтелектуальності, освіченості» [7, с. 658]. На думку О. Мірошніченка, природний розвиток українського театру стримувався не тільки утисками, а й «неповноцінністю глядацької зали, відсутністю в ній багатьох культурно важливих верств суспільства. Тож, – констатує дослідник, – навіть після утворення розгалуженої мережі театральних труп (1882 р.) українська театральна справа продовжує функціонувати в давніш окреслених соціальних вимірах, в обмеженому театральному просторі» [7, с. 658]. Цю ситуацію варто враховувати, поділяючи слушність зауважень Лесі Українки, сформульованих в уривку з театрознавчого рукопису, опублікованому в збірнику «Леся Українка про мистецтво» [8, с. 214] та інших представників модерного, орієнтованого на Захід мистецтва, щодо відсутності на українській театральній сцені творів з життя освічених верств українського суспільства. Адже, віддавши перевагу модерній драматургії, театр ризикував утратити живий зв'язок зі своїм масовим глядачем, а також свою роль у збереженні духовних цінностей. Залишаючись традиційним

і консервативним, функціонуючи в обмеженому театральному просторі, український театр мав безперечні естетичні здобутки, чи не найвагомимим з яких був сценічний образ українки, створений М. Заньковецькою. Епохальне значення творчості великої акторки розкривають її сучасники, зокрема С. Петлюра у статті «До ювілею М. К. Заньковецької» [9] та російський письменник О. В. Амфітеатов у статті «Українська Дузе» [1], вперше опублікованій в українському перекладі в часописі «Нова хата» (1935. – Ч. 2). Інше ставлення до створених М. Заньковецькою сценічних образів виявляє Є. Кононенко в праці «Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко)», вміщеній в збірникові культурологічних нарисів «Герої та знаменитості в українській культурі». Можливо причина полягає в неприйнятті дослідницею «народницької ідеологічної позиції», в контексті котрої вона розглядає сценічні образи українок, створені М. Заньковецькою.

**Виклад основного матеріалу.** Становлення та розвиток українського театального мистецтва відбувалися впродовж тривалого часу в атмосфері обмежень та заборон з боку представників влад і культур домінуючих держав. У часи І. Котляревського був поширений термін «малоросійські ролі», що означав виключно «комічно-побутові ролі в українській мові» [2, с. 468]. Сценічні образи «хохла» й «хохлушки» осмислювались переважно в форматі водевільних персонажів. «За Щепкіним та Солеником з'явилася ціла школа українських акторів на ролі коміків, між якими особливо визначався Домбровський у ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці», Дрейсх у ролі Шельменка, Микульський у ролі Чупруна («Москаль-чарівник»), Александрів у ролі дяка (з «Різдвяної ночі»), Молотковська в жіночих українських ролях, які перебрала після Нолетової, – відзначає Д. Антонович. – Все це були актори-коміки – українці, що були і в російських столицях найкращими коміками» [2, с. 466].

Українська й російська акторка Катерина Нальотова – перша виконавиця ролі Наталки в «малоросійській опері» І. Котляревського «Наталка Полтавка» створила знаковий сценічний образ українки, започаткувавши нескінченні його подальші інтерпретації. Наталка – втілення ідеалу української дівчини, сповненої людської гідності, яка, реалізуючи своє право на вибір, санкціоноване традиційною культурою, віддає перевагу кохання, а не багатству. Сценічний образ Наталки відповідає критеріям життєвої й художньої правди, розкритої в форматі комедійної вистави зі щасливим фіналом. До цього формату був звужений тогочасний український театральний простір. Однак образ українки, який підпорядкований всій структурі твору І. Котляревського, ніби зануреного в стихію народної гумористичної культури, мав епохальне значення: проста дівчина-полтавчанка презентувала на сцені український народ і реальні цінності його культури, які, спотворюючи мову й характери українців, часто й охоче висміювали в побуті, пресі, недолугих водевілях, зокрема О. Шаховського, котрі здобули популярність у російської публіки. Знаменно, що становлення нового українського театру пов'язане зі створенням сценічного образу українки, котрий утверджував позицію національного мистецтва. Наталка є довірливим дитям, але з цілісним сценічним утіленням певних

аспектів національної ідентичності й у цьому сенсі розкривається тенденційність сценічного образу, котрий започаткував історію українського професійного театру.

Сценічний образ Наталки був знаменним і для найяскравішої зірки української сцени М. Заньковецької: з виконанням цієї ролі пов'язані дебюти артистки як на аматорській сцені в юні роки, так і на професійній у складі трупи М. Садовського 23 жовтня 1882 р. в Єлисаветграді. Риси Наталки стають складовою частиною монументального сценічного образу українки, створеного М. Заньковецькою на зламі ХІХ–ХХ ст. Цей багатогранний, але трагічний образ формується в театральному просторі, збагаченому драматургією І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Панаса Мирного, М. Старицького та ін. авторів, які писали спеціально для М. Заньковецької, а насамперед – новою якістю сценічного мистецтва. «Якщо європейський театр ХІХ ст. прожив “під знаком” драматургії, – відзначає О. В. Красильникова, то у прийдешньому ХХ ст. він утверджував себе вже “під знаком” сценічного мистецтва...» [5, с. 556]. Аналогічний процес, хоч дещо повільніше, переживав і український театр, концентрованим виявом інноваційності котрого був театр корифеїв. Оновлений театральний простір сприяв самовияву таланту М. Заньковецької. Створені нею трагічні образи українських жінок – Оксани в соціальній драмі «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, Харитини в «Наймичці» І. Карпенка-Карого, Наталі в «Лимерівні» Панаса Мирного та ін. стали узагальненим образом українки, а сама акторка сприймалася сучасниками як символ національної культури. «Вона – артистичний символ... горя, – писав С. Петлюра, – сценічне втілення тих мук, які доводиться зазнавати українській нації» [9, с. 59].

С. Петлюра називав М. Заньковецьку «реальним втіленням ідеї страждання», що була наскрізною в історії поневоленого народу. Оцінки театрального критика й українського націоналіста С. Петлюри багато в чому збігаються з оцінками постаті М. Заньковецької О. В. Амфітеатровим – російським драматургом і критиком, який в 1920-ті рр. жив за кордоном і, займаючи антирадянські позиції, друкувався в російських виданнях консервативно-націоналістичного спрямування. «Якщо мистецтво може сприяти росту й зміцненню національної ідеї, то хто ж більше зробив для виявлення української жіночої душі, як не Заньковецька? Хто переконливіше вчив любити й відчувати поезію, як не Заньковецька? Заньковецька в українському театрі – така ж сила й духовна влада, як Тарас Шевченко в українській поезії» [1, с. 8]. О. В. Амфітеатров відзначає певну однотипність героїнь М. Заньковецької. «Завдяки глибокому почуттю, яке вона з наївною щирістю вкладала у своїх Марусь, Оксан та Олен, ці трафаретні дівчата справді виростили до зворушливого суперництва з Офелією, Корделією, Дездемоною, Джульєтою... – писав О. Амфітеатров. – І яка шкода, що доля так звузила коло творчості Заньковецької й не дала їй можливості випробувати свою геніальність на справжніх Офеліях і Дездемонах» [1, с. 10].

Як відомо, «коло творчості» М. Заньковецької обмежила не абстрактна доля, а «спеціальні обмеження», встановлені царським урядом для українського

театру. Виступаючи з доповіддю на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів, що відбувся в 1897 р. в Москві, артистка говорила про негативний вплив обмежень, утисків та заборон, які заважали природному розвитку національного театру: «...Малоруський народ позбавлений можливості ознайомитись з творами європейських класиків, з особами своєї історії, а артисти малоруських труп не можуть достатньою мірою розвивати свої сили, змушені діяти в надто вузькій сфері, усунені від тих широких горизонтів, які їм розкривають животрепетні інтереси життя інтелігенції, минуле життя рідного народу й твори великих творців інших літератур» [3, с. 259].

Про обмеженість українського театрального простору писала й Леся Українка, на відміну від М. Заньковецької, вбачаючи причини того, що театр «у своєму зрості не встигав з зростом потреб і вподобань нашої громади», не тільки в цензурних утисках: «...І в ті часи, коли цензура найгірше лютувала, таки було дозволено виставляти деякі українські п'єси з життя інтелігентів. Тепер, як настала маленька полегкість на українське слово, таких п'єс написано і перекладено з чужих мов і дозволено цензурою вже скільки, що якби всі ті п'єси справді виставлялися, то український театр зразу б знявся вгору» [8, с. 214–215]. На думку Лесі Українки, причина коренилася в консерватизмі «ватажків театральних дружин», котрі «не хочуть тих нових п'єс виставляти і мовчки ковтають всі докори, якими українські інтелігенти сподіваються їх дошкулити і привести до поступу» [8, с. 215]. Небажання антрепренерів виставляти модерні п'єси Леся Українка пояснювала тим, що вони дбали не про поступ театру, а про те, щоб привабити більшу кількість глядачів і мати найбільші прибутки [8, с. 216].

Звинувачення Лесі Українки та багатьох інших представників інтелігенції на адресу антрепренерів були, звичайно, слушні, однак не завжди враховували специфіку українського театрального простору, котру добре знали антрепренери. Специфіка полягала в тому, що в українському театральному просторі «чи не найважливішим елементом була й поки що залишається публіка»: «У відомій тріаді драматург – актор – глядач саме в Україні глядач набував домінуючого значення, – стверджує О. Мірошніченко, – до того ж глядач демократичний» [7, с. 656]. Доповнення на зламі XIX–XX ст. цієї тріади постаттю режисера як носія мистецтва нового типу, що сприяло кардинальній перебудові всього «інструментарію» сценічного втілення п'єси [5, с. 555], не змінило ситуацію. Демократичний глядач сприймав ідею страждання, геніально втілену М. Заньковецькою в образах «трафаретних» українських жінок, тому що ця ідея була ключовою в самосвідомості гнобленої нації. Створений акторкою сценічний образ українки виростав із глибин традиційної культури, цінності котрої народ, позбавлений права на вільний культурний розвиток, зберігав надзвичайно дбайливо. Сценічний образ українки, створений М. Заньковецькою, був суголосний народнопісенним і образам Шевченка українських дівчат і жінок.

На виставах за участю М. Заньковецької глядач переживав катарсис – трагічне очищення через співпереживання. Формуючи домінуючий сегмент

українського театрального простору, масовий глядач – представник переважно низових верств суспільства – був співтворцем близького йому сценічного образу українки, котрий завдяки таланту М. Заньковецької став маркером тогочасної національної культури.

Феномен М. Заньковецької неправомірно ігнорує О. Кононенко. Пишучи про героїнь в українській культурі – реальних і створених засобами літератури та мистецтва, дослідниця стверджує: «Невеличка множина правдивих українських героїнь, яких любить і шанує український народ, входить до більшої множини “м’ятежних інтелігентів”, до якої, з огляду на сакральність літератури як головного українського культурного медіума, належать переважно поети та письменники» [4, с. 234]. По-перше, вже й квапливе ознайомлення зі змістом таких видань, як «Українка» й «Українки в історії» спростовує твердження Є. Кононенко про нечисленність героїнь в українській культурі (до речі, окремі розділи в згаданих виданнях присвячені М. Заньковецькій). По-друге, дослідниця не бере до уваги, що в Україні, де згідно з переписом 1897 р. було 76% неписьменних, серед сільського населення – 80%, серед жінок – 90%, роль «головного культурного медіума» виконував театр, а не література. Недооцінюючи роль і значення сценічного мистецтва, О. Кононенко звужує коло героїнь в українській культурі, до яких по праву належать і сценічні образи українок, створені М. Заньковецькою, і сама акторка.

**Висновки.** Особливістю українського класичного театру було те, що він розвивався в часи бездержавності, більшою мірою, ніж європейський, залежав від волі цензорів й уподобань глядача переважно з низових верств суспільства. Це обмежувало український театральний простір, зумовлювало консерватизм сценічного мистецтва, гальмувало його розвиток.

Еволюція сценічного образу українки була відображенням динаміки змін життя народу і зростаючої ролі театру, найяскравішою зіркою котрого стала М. Заньковецька. Як утиски, так і специфіка глядацької аудиторії, котра на зламі ХІХ–ХХ ст. представляла неповноструктурне українське суспільство, спричинювали відсутність у репертуарі українського класичного театру п’єс з життя інтелігенції. На відміну від образу простої українки, геніально розкритого в трагедійних ролях М. Заньковецької, сценічний образ освіченої українки не сформувався.

#### **Список використаних джерел**

1. Амфітеатров О. В. Українська Дузе / О. В. Амфітеатров // Український театр. – 2000. – № 1/2. – С. 8–10.
2. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович // Українська культура : лекції / за ред. Д. Антоновича. – Київ : Либідь, 1993. – С. 443–473
3. Доклад артистки М. К. Заньковецкой // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей 9–23 марта. – Москва, 1898. – Ч. 2. – С. 258–259.

4. Кононенко Є. Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко) / Є. Кононенко // Герої та знаменитості в українській культурі. – Київ, 1999. – С. 234–248.
5. Красильникова О. В. Український театр: 1900-ті – 1941 рік / О. В. Красильникова // Історія української культури. У 5 т. Т. 5. Кн. 2. – Київ, 2011. – С. 553–596.
6. Лемешенко А. Марія Заньковецька – легенда українського театру / А. Лемешенко // Українки в історії. – Київ, 2004. – С. 259–264.
7. Мірошніченко О. Театр і публіка / О. Мірошніченко // Нариси української популярної культури. – Київ, 1998. – С. 655–666.
8. Українка Л. Про мистецтво / Упор. О. Бабишкін / Л. Українка. – Київ : Мистецтво, 1966. – 299 с.
9. Петлюра С. До ювілею М. К. Заньковецької / С. Петлюра // Україна. – 1907. – С. 59.
10. Яновська Л. Сучасне становище селянки-українки / Л. Яновська // Українка : зб. – Київ, 2016. – С. 414–427.

#### References

1. Amfiteatrov, O. (2000). The Ukrainian Duse. *Ukrainskyi teatr [Ukrainian Theater]*, no. 1/2, pp. 8–10.
2. Antonovych, D. (1993). Ukrainian Theater. *Ukrainska kultura [Ukrainian culture]*, pp. 443–473.
3. Report of the artist M.K. Zankovetskaya (1898). *Trudy Pervogo vserossiiskogo s'ezda stsenicheskikh deyatelei 9–23 marta [Proceedings of the First All-Russian gathering of stage actors 9–23 March]*, part 2, pp. 258–259.
4. Kononenko, Ye. (1999). The singing soul of Ukraine (Marusia Churai, Lesia Ukrainka, Lina Kostenko). *Heroi ta znamenytosti v ukrainskii kulturi [Heroes and celebrities in Ukrainian culture]*, pp. 234–248.
5. Krasylnykova, O. (2011). Ukrainian Theater: 1900s – 1941. *Istoriia ukrainskoi kultury*. In 5 vol. Vol. 5. Book 2. [*History of Ukrainian Culture*. In 5 vol. Vol. 5. Book 2], pp. 553–596.
6. Lemeshchenko, A. (2004). Maria Zankovetska – the legend of the Ukrainian theater. *Ukrainky v istorii [Ukrainian women in history]*, pp. 259–264.
7. Miroshnychenko, O. (1998). Theater and the public. *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury [Essays on Ukrainian popular culture]*, pp. 655–666.
8. Ukrainka, L. (1966). *On art*. Kyiv: Mystetstvo, p. 299.
9. Petliura, S. (1907). To the anniversary of M. Zankovetska. *Ukraina [Ukraine]*, pp. 59.
10. Yanovska, L. (2016). The current situation of Ukrainian peasant women. *Ukrainka [Ukrainian woman]*, pp. 414–427.



УДК 791.43+784.3(474)

*Рязанцев Лев Васильович*

*Заслужений працівник культури України, доцент,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*м. Київ, Україна*

*l.ryazancev2016@gmail.com*

## РОЛЬ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКОМУ ФІЛЬМІ

**Мета роботи.** Проаналізувати роль пісні в українському фільмі при організації звукового рішення фільму, виявити особливості застосування пісні в фільмах різних жанрів. **Методологія дослідження** передбачає застосування аудіовізуального аналізу українських фільмів, що дозволить прийти до розуміння основних значення пісні в українському фільмі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше сформовані основні принципи застосування пісні в фільмі та показано її вплив на звукове вирішення кінофільму. **Висновки.** Пісня може бути лейтмотивом усього фільму, звукозоровим контрапунктом, коментарем до фільму. Об'єднати воедино і рухати вперед дію та підсилювати драматизм ситуації, чітко охарактеризувати час дії в фільмі. У кінофільмі пісня звернена до зображуваних на екрані «слухачам», вона впливає на їх почуття, переживання, поведінку, тобто бере участь у розвитку сюжету. Пісня у фільмі, насамперед, сольна, представляє не тільки себе, але одночасно й певний тип виконання. Іноді пісня функціонує на прикладі симфонічної коди в фіналі фільму.

**Ключові слова:** кіномузика, пісня, фільм, музика.

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

### **Роль песни в украинском фильме**

**Цель работы.** Осуществить анализ роли песни в киномузыке при организации звукового решения фильма, выявить особенности применения песни в фильмах различных жанров. **Методология исследования** предполагает применение аудиовизуального анализа кинофильмов, что позволит перейти к пониманию основных функций песни в киномузыке. **Научная новизна** исследования состоит в том, что впервые сформированные основные принципы применения песни в фильме, и показано ее влияние на звуковое решение фильма. **Выводы.** Песня может быть лейтмотивом всего фильма, звукозрительным контрапунктом, комментарием к фильму. Связывать воедино и двигать вперед действие и усиливать драматизм ситуации, точно охарактеризовать время действия в фильме. В фильме песня обращена к изобразяемому на экране «слушателям», она влияет на их переживания, поведение, то есть участвует в развитии сюжета. Песня в фильме, прежде всего сольная, представляет не только себя, но одновременно и определенный тип

исполнения. Иногда песня функционирует по образцу симфонической коды в финале фильма.

**Ключевые слова:** кіномузыка, песня, фільм, музика.

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

### **The role of the song in the Ukrainian film**

**The purpose of the article** is to analyze the role of the song in the Ukrainian film in the process of organizing the film score and identify the features of using the song in films of different genres. **The research methodology** consisted in the application of audiovisual analysis of Ukrainian motion pictures, which provided for understanding the main functions of the song in film music. **The scientific novelty of the research** lies in the fact that the basic principles of using the song in the film were formed for the first time, revealing its influence on the film score. **Conclusions.** The song can be the leitmotif of the whole film, an audiovisual counterpoint, or a comment on the film. It can unite and move forward the action, enhance the dramatic nature of the situation, and accurately describe the time setting of the film. In the film, the song is addressed to the on-screen "listeners"; it affects their feelings, emotional experience, behavior, that is, participates in the development of the plot. The song in the film, most notably a solo, represents not only itself but a certain type of performance at the same time. Sometimes the song functions as a symphonic coda in the final scene of the film.

**Key words:** film music, song, film, music.

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

Роль кіномузики в фільмі розглядалась С. Ейзенштейном ще на початку появи звукового кіно в працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [7, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж». [7, с.189–268]. Останнім часом ця тема розробляється сучасними авторами. Так, в монографії Горпенко В. Г. [2, с. 71–110], яка присвячена проблемам режисури екранних мистецтв, в третьому томі розглядаються принципи музично-зорового монтажу. Про значення кіномузики йдеться в розділі «Значення звукового ряду в кіно». У Зофії Лісси [4, с. 133–285], Маньковського В. С. [5, с. 28–49] в розділі «Особенности художественной передачи звука» розглядається роль музики в художніх фільмах. Розлогов К. Є. [3, с. 120–197] розглядає шляхи аудіовізуального синтезу. Ролі лейтмотивів присвячена стаття автора «Техніка лейтмотивів в кіномузиці» [6, с. 124–130]. Треба підкреслити, що проблема пісні в українському фільмі в наукових дослідженнях у всіх аспектах не достатньо висвітлена. Перед нами постає проблема, яку висуває практика звукового рішення фільму, тому потрібно детально зупинитися на проблемі ролі пісні в українському фільмі.

**Мета статті** – виявити роль пісні в українському фільмі при організації звукового вирішення фільму, проаналізувати особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації.

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

1. дослідити що пісня привносить у фільм;
2. проаналізувати, які значення може виконувати пісня у фільмі;
3. систематизувати матеріал і сформулювати систему понять про роль пісні в фільмі.

**Виклад основного матеріалу.** «Пісня – найдоступніший, найулюбленіший, наймасовіший вид музики та жанр музичного мистецтва. Пісні розрізняють: за джерелом походження (народні та авторські, останні – на аматорські та професійні); за функціональним призначенням (обрядові, весільні, похоронні, військові тощо); за місцем виконання (побутові, естрадні, туристичні тощо); за характером (сумні, веселі, жартівливі, «сороміцькі» та ін.). Пісня – первісний музичний жанр, тобто хронологічно найбільш ранній та за значенням найважливіший. Вона стала ґрунтом розквіту інших видів мистецтва – поезії, вокальної та інструментальної музики, танцю» [1, с. 97].

Завдяки своєму невеликому обсягу, а також своїй переважно строфічній будові пісня може виступати як щось цілісне. Використання пісні – це найстаріший, найпростіший та реалістичніший метод введення музики в фільм. Тож не дивно, що цей метод з самого початку був застосований в звуковому кіно. Згадаємо перші звукові фільми «Співак з джазу», 1927 р., «Бродвейська мелодія», 1929р., «Наталка Полтавка», 1936 р., «Сорочинський ярмарок», 1938р. У ці роки до сценаріїв майже усіх кіножанрів висувалися вимоги обов'язкового включення пісні.

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу за багатовікову його історію. Будучи невід'ємною складовою кращих здобутків світу, вона посіла в них, безперечно, визначне місце. У народних піснях відображено найрізноманітніші прояви життя трудового народу – його нележку, але героїчну історію, тривалу й запеклу боротьбу з чужоземними поневолювачами, побут та уподобання трударів. На українській пісенній культурі побудований фільм-опера «Запорожець за Дунаєм», 1957 р. (режисер Василь Лапокниш). Думка про створення української опери з'явилася у Гулака-Артемівського у зв'язку з загальним прагненням до створення національної культури на народній основі. Підбираючи сюжет, композитор намагався, насамперед, вивести на сцену театру близькі йому образи українського народу, його побут і пісню, привернути до них увагу слухача: арія Оксани «Місяцю ясний, зорі прекрасні», каватина Карася «Ой, щось дуже загулявся», дует Одаркі й Карася «Відкіля це ти узявся», арія Карася «Тепер я турок, не козак», патріотична пісня Андрія («Блаженний день, блаженний час», фінальний хор «Там, за тихим за Дунаєм». Ролі виконують і співають зірки української опери: Іван Паторжинський – Іван Карась, Марія Литвиненко-Вольгемут – Одарка, Єлизавета Чавдар – Оксана, Микола Шелюженко – Андрій.

В опері дія служить для співу як би канвою, в фільмі пісня пристосовується до кожної окремої ситуації. Відносини між дією і музикою

складаються зовсім по-іншому. Включення в фільм пісні завжди має бути переконливо мотивоване, тому що, в залежності від кінематографічної ситуації, можна вибирати найрізноманітніші форми пісень і їх виконання. Головна причина, чому пісня в кіно грає особливу роль, полягає в тому, що вона звучить в таких ситуаціях, в яких зустрічається і в реальному житті. У фільмі «У бій ідуть самі „старі“», 1973 р. (режисер Леонід Биков, композитор В. Шевченко, звукооператор Н. Авраменко) розповідається про бойові будні гвардійського полку льотчиків-винищувачів під час другої світової війни, «співочої» ескадрильї, і пісні тут органічно мотивовані. А «Смуглянка» (автор музики Анатолій Новіков, слова Якова Шведова) є лейтмотивом усього фільму, пісня поєднує воєдино і рухає вперед дію, а кожне її повернення в новій ситуації набуває нового значення. Вперше вона звучить у титрах, за кадром, як коментар героїв фільму. Закадрова музика адресується авторами безпосередньо глядачеві, герої фільму її ніби не чують. Далі за сюжетом один з головних героїв фільму, молодий льотчик, знайомить з цією піснею свою ескадрилью й одразу отримує прізвисько Смуглянка (Віктор Щедронов):

*Как-то летом на рассвете  
Заглянул в соседний сад,  
Там смуглянка-молдаванка  
Собирает виноград.  
Я краснею, я бледнею,  
Захотелось вдруг сказать ...*

... але тут і далі, під час виконання всією ескадрилією, на імпровізованому концерті в землянці, звучить в кадрі. Її чують не тільки кіноглядачі, ми думаємо, що її чують й герої фільму. У цьому епізоді пісня сприймається як в реальному житті. Далі, після загибелі в першому бойовому вильоту Смуглянки, глядач чує пісню в виконанні великого хору та оркестру, а в зображенні бачить: атакуючі наші винищувачі, залпи «Катюш», палаючі ворожі танки, що перетворює пісню в реквієм за усіма полеглими, що підсилює драматизм ситуації. Сповнена ліризму «Ніч яка місячна» (популярна українська пісня на слова поезії М. Старицького «Виклик» та покладена М. Лисенком на музику до арії опери з повісті М. Гоголя «Утоплена») виконується на прохання дівчат льотчиць. Коли Сергій Скворцов (Володимир Талашко) декламує:

*Ти не лякайся, що ніженьки босії  
Вмочиш в холодну росу:  
Я тебе, вірная, аж до хатиньки  
Сам на руках однесу...*

...а на екрані ми бачимо, як дівчата виносять з поля бою поранених бійців. Це – яскравий приклад звукозорового контрапункту.

У фільмі зображено людину, яка виконує пісенну композицію – це просто герой кінофільму, який співає в ході дії, пісня звернена до зображуваних на екрані «слухачів», вона впливає на їх переживання, поведінку, тобто бере участь у розвитку сюжету, як у фільмі «Літа молодії», 1958 р. (режисер Олексій Мішурін, композитор Платон Майборода, текст пісень Андрія Малишка, звукооператор С. Сергієнко). У фільмі звучить «Пісня про рушник» у виконанні

Олександра Таранця. За музику до фільму Платон Майборода отримав Першу премію на ВКФ у Києві.

Головна героїня фільму, Наташа (Світлана Живанкова) мріє скласти вступні іспити в театральне училище в Києві. Дорога в столицю виявилась непростою: Наташі довелося навіть їхати на даху вагона, переодягнувшись хлопчиком, де вона вперше почула «Пісню про рушник» від Сергія (Валерій Рудой). Удруге пісня прозвучить на вступних випробуваннях, що й робить дуже зворушливим цей епізод. У фіналі вона звучить як сповідь-спогад героя, в якій матір дарує синові рушник, вишитий як символ життєвої дороги:

*Рідна мати моя, ти ночей недоспала  
І водила мене у поля край села,  
І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,  
І рушник вишиваний на щастя дала...*

Якщо згадати, що мелодія пісні ще декілька разів звучить в інструментальному виконанні, можна вважати її лейтмотивом фільму. До того ж «Пісня про рушник» стала улюбленою в народі і серед виконавців, зокрема Квітка Цісик, Дмитро Гнатюк, Рашид Бейбутов, Бернард Ладиш, гурт Чарівна, Дмитро Яремчук, Олександр Малінін.

Пісня у фільмі, насамперед, сольна, представляє не тільки себе, але одночасно й певний тип виконання. Такий момент може бути використаним у фільмі вельми специфічним чином: герой може декілька разів проспівати одну й ту ж пісню в залежності від ситуації абсолютно по-різному, як у фільмі «За двома зайцями», кіностудія ім. А. Довженко, 1961р. Музична комедія, за однойменною п'єсою М. П. Старицького. Автор сценарію та режисер-постановник – Віктор Іванов, композитор – Вадим Гомоляка, звукорежисер – Ростислав Максимцов. Тексти пісень – Євген Кравченко, виконання пісень – Олег Борисов. Пісня «Канарєчка» написана для фільму, такі пісні завжди стають лейтмотивами персонажів, в нашому випадку Голохвостого (Олег Борисов), який тримав у місті власну цирюльню й був великим модником і «вітрогоном». Одного разу, програвши цирюльню в карти, герой вирішив уладнати свої справи вигідним одруженням. Перший раз ми чуємо його зухвалий спів, коли він з друзями іде на «полювання»:

*В небі канарєчка літає  
І співає прямо в горизонт  
А підем вип'єм, погуляєм  
В цьому все життя і весь наш резон.*

Другій раз, на вечірці з нагоди майбутнього одруження, спів стає нахабним:

*Нас чекають баршині, коханки  
Жізнє така, що просто мармелад  
Так заграй, заграй же нам гітарка  
На веслий дуже та очень лад.*

Останній раз, після провалу авантюри, виконання пісні стає сумним:

*В небі канарєчка літає  
І співає прямо в горизонт.*

Народна пісня – незатьмарене джерело життя і повсякденних турбот трудівників. Вона правдиво відображала найрізноманітніші події в житті простих людей. Виняткова мистецька краса постає з поетичних слів і мелодій пісень про кохання, достовірно й сердечно передано в них взаємну любов і щастя закоханих. А скільки смутку, горя, журби й печалі в піснях про невірність чи підступність!

Розглянемо фільм «Тіні забутих предків» – український художній фільм режисера Сергія Параджанова, відзнятий у 1964 р. на кіностудії «Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка», екранізація однойменної повісті Михайла Коцюбинського.

Десятки років ворогували два гуцульських роди – Палійчуки та Гутенюки. Але сталось так, що покохав Іван Палійчук красуню із ворожого роду – Марічку, якій судилося прожити коротке, але щасливе життя... Не міг без неї бути щасливим Іванко. Але він жив далі. Одружився. Був коханим. Дітей не було. Господарював. І шукав смерть, яка забрала в нього кохану. Тільки у передсмертному маренні Іван знову набув свого щастя.

Поетичний рефрен картини – три пастухи, що з'являються в переломні моменти дії. Ридаючі голоси їх трембіт надають подіям необхідне емоційне забарвлення, підкреслюючи колорит легенди. У масових та обрядових сценах задіяно мешканців села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області, в якому відбувалися зйомки. У їхньому виконанні звучать також народні пісні й закадрові тексти. Музика стала одним з головних компонентів образної структури фільму. У стрічці звучать поширені в Карпатах інструменти – сопілка-денцівка, флюяра, коза, дрімба, трембіта. Співанки, мелодії весільних музик, голосіння, колядки і щедрівки («Добрий вечір тобі, пане господарю», «Во Вифлеємі нині новина», «Го-го-го, коза»), інші обрядові пісні (веснянка «Вербовая дощечка») та автентичність народної говірки створюють особливу цілісну звукову філософсько-естетичну концепцію фільму. За визначенням сучасних дослідників, такого багатства звукових складових до „Тіней забутих предків“ не знав жоден український фільм, що є однією з новаторських ознак стрічки.

Ясна річ, що не тільки краса природи, не лише історія та життєві турботи хвилювали творців та носіїв народних пісень. Силу-силенну їх було створено в стилі й характері жартівливого, гумористичного, навіть сатиричного. Потяг народу до творчості такого типу не випадковий, він засвідчує любов українців до гострого слова й вигадливих мелодій, справжню оптимістичність їх світогляду, як у фільмі «Зникла грамота», (1972 р., Режисер: Борис Івченко, автор сценарію: Іван Драч, звукорежсер: Рива Бисноватая). За мотивами ранніх творчих здобутків Н. В. Гоголя, вільна фантазія про пригоди лихого козака Василя й запорожця Андрія, що відправилися до цариці в Петербург із гетьманською грамотою. У постановці фільму брав участь Іван Миколайчук (у титрах не зазначений), він же зібрав народну музику й пісні для фільму.

У фільмі звучать такі пісні: «Танцювала риба з раком»; «Чорна земля ізорана»; «Розпрягайте, хлопці, коней»; «Благословіть і отець і мати своєму дитяті»; «А я бідний, нещасливий»; «Колискова (Гойда, гойда-гой, ніченька

іде...»); «Нумо хлопці до зброї (Ой збиралися орли чайку рятувати...)». Пісні співали Н. Матвієнко, В. Ковальська, М. Миколайчук. Бандура – Г. Менкуш. Скрипки – брати Чередники. Прикрасою фільму став «Козацький марш» у виконанні оркестру народних інструментів під керівництвом Я. Орлова.

Іншу виразну атмосферу, на відміну від сільської народної пісні, дають професійні пісні, які можуть точно охарактеризувати час дії в фільмі. Наприклад, в стрічці «Поводир, або квіти мають очі», 2014 р. (режисер і сценарист Олесь Санін). В основу сюжету покладено мандри американського хлопчика Пітера (Антон Грін) та українського сліпого музики Івана Кочерги (Станіслав Боклан), якого разом з іншими кобзарями стратять під Харковом. Пітер намагається запобігти загибелі кобзарів, проте це йому не вдається. Події фільму відбуваються під час Голодомору й репресій представників Розстріляного українського відродження.

Американський інженер Майкл Шемрок (Джефф Баррелл) разом зі своїм десятирічним сином Пітером приїздить працювати до Харкова, де закохується в актрису Ольгу Левицьку (Джамала). В експозиції фільму під час концерту, який влаштований для іноземних інженерів, Ольга виконує джазовий стандарт 30-х років «My Feeling», який підкреслює час дії в фільмі. Крім того, пісня дала можливість Ользі відкрито виразити Майклу свої почуття, бо вона знає, що англійську розуміють тільки вони, і це зрозуміло глядачу. Зовсім інші почуття виникають, коли Кобзарі перед стратою співають «Ой, віє ж вітер», і стає зрозуміло, що це «сіль» нашого народу:

*Скажи вітре, скажи буйний,  
Де козацька воля?  
Де фортуна, де надія,  
Де слава і доля?...*

Це кульмінаційно-драматична крапка фільму на рівні шекспірівських трагедій.

Іноді пісня об'єднує воєдино дію і функціонує за зразком симфонічної коди в фіналі фільму. Наприклад, в кінці першої серії «Роксолана», 1997 р., (режисер Борис Небієридзе, композитор Євгеній Станкович, звукорежисер Лев Рязанцев) після жахливого нападу татар на Рогатин вдало підібрана українська народна пісня «Чорна рілля» у виконанні Жданкіна Василя. Звучить вона як емоційне узагальнення всього фільму.

*Чорна рілля ізорана, гей-гей.  
Чорна рілля ізорана,  
І кулями засіяна, гей-гей,  
Ще й кулями засіяна...  
Білим тілом зволочена, гей-гей.  
Білим тілом зволочена,  
І кровію сполощена, гей-гей  
І кровію сполощена...*

В українських мультиплікаційних фільмах пісня теж має велике значення, наприклад в мультфільмі «Пригоди капітан Врунгеля», 1979 р., (режисер Давид Черкаський, композитор Георгій Фіртич, текст пісень – Юхим Чеповецький, звукооператор Віктор Груздев), який побудований в стилі водевілю – легкої

комедійної вистави з анекдотичним сюжетом та виконанням веселих пісень. Старий морський вовк капітан Врунгель приймає запрошення взяти участь у міжнародній вітрильній регаті. Однак у порту відправлення на борт його яхти «Біда» потрапляє викрадена з музею статуя Венери, на яку полюють не тільки правоохоронні органи в особі агента Нуль-нуль-ікс, але й безжалісні гангстери Джуліко Бандитто та Де ля Воро Гангстеритто, що працюють на загадкового Шефа. Усього звучить 13 пісень, які з часом випускалися фірмою «Мелодія» на платівках, аудіокасетах та аудіодисках:

1. «Пісня Врунгеля» у виконанні Зиновія Гердт.
2. «Як ви яхту назвете» у виконанні Зиновія Гердт.
3. «Нуль-Нуль-Ікс (00X)» у виконанні Георгія Кислюка.
4. «Пісня Фукса» у виконанні Георгія Кишка.
5. «Велика регата» у виконанні Євгена Паперного та Олександра Бурмістрова.
6. «Навчання Фукса» у виконанні Зиновія Гердт і Георгія Кишка.
7. «Бандито, Ганстеріто» у виконанні Євгена Паперного та Олександра Бурмістрова.
8. «Іспит Лома» у виконанні Зиновія Гердт і Євгена Паперного.
9. «Пісня Нептуна» у виконанні Зиновія Гердт.
10. «Мани, мани, мани, мани» у виконанні Семена Фаради і Олександра Бурмістрова.
11. «Баня» у виконанні Зиновія Гердт, Євгена Паперного та Георгія Кишка.
12. «Гавайські частівки» у виконанні Зиновія Гердт і Георгія Кишка.
13. «Потрібен відпочинок вітрилам» у виконанні Зиновія Гердт, Євгена Паперного та Георгій Кишка.

Хоча пісня, звичайно, і сьогодні ще відіграє велику роль у фільмі, але в деяких жанрах зараз її застосування вже обмежене. До того ж пісня у фільмі уповільнює дію та темп розвитку фабули. І тут завдання режисера компенсувати статику більшою динамікою зміни кадрів. Тому зараз все частіше з'являються фільми в стилі мюзиклу: «Вечори на хуторі біля Диканьки» – телевізійний фільм-мюзикл 2001 р. за мотивами повісті Миколи Гоголя «Ніч перед Різдом», прем'єра фільму відбулася в новорічну ніч 2002 р. на телеканалі «Інтер» (Україна) та «Сорочинський ярмарок» – музичний фільм, який знятий за мотивами однойменного твору М. В. Гоголя (режисер Семен Горов, композитор Костянтин Меладзе, автори текстів пісень – Костянтин Меладзе і Діанна Гольде). Прем'єра відбулася 1 січня 2004 р. на телеканалі «Інтер».

Варто також відзначити те, що пісню в фільмі найлегше запам'ятати, бо вона завжди пов'язана з конкретними кінокадрами, з дією, а також зі словом, вона має здатність різними шляхами проникнути в свідомість і залишитися в пам'яті. Особливо, якщо пісня як лейтмотив повторюється неодноразово. Один з найпоширеніших і найпростіших шляхів передачі музики – це її участь у створенні кінофільму. Адже музична композиція, яка звучить у кінофільмі розрахована на менш вибагливу та музично обізнану публіку в порівнянні



з публікою в концертному чи оперному залі, і тому така пісенна форма найлегше сприймається телеглядачем.

**Наукова новизна** дослідження в тому, що вперше сформульовані основні поняття значення пісні в фільмі та відображено їх вплив на звукове вирішення кінофільму.

Теоретична значущість статті полягає в тому, що вона допомагає узагальнити інформацію про роль пісні в українському фільмі та сприяє розвитку музичної культури.

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

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

1. Використання пісні – це найстаріший, найпростіший і реалістичний метод введення музики в фільм. Але включення в фільм пісні завжди має бути переконливо мотивоване.

2. Пісня може бути лейтмотивом усього фільму, звукозоровим контрапунктом, коментарем до фільму. Об'єднувати і рухати вперед дію, підсилювати драматизм ситуації, надавати чітку характеристику часу дії в кінофільмі фільмі.

3. У фільмі пісня звернена до зображуваних на екрані «слухачів», вона впливає на їх переживання, поведінку, тобто бере участь у розвитку сюжету. Пісня у фільмі, насамперед, сольна, представляє не тільки себе, але одночасно й певний тип виконання. Іноді пісня функціонує за зразком симфонічної коди в фіналі фільму.

4. Особливе місце в українському кіно займають народні пісні, в яких українці вкотре підтверджують свою любов до гострого слова й вигадливих мелодій, оптимістичність їх світогляду. Виняткова мистецька краса постає з поетичних слів і мелодій пісень про кохання, в яких правдиво й сердечно передається взаємна любов і щастя закоханих.

5. Зазначимо, що пісня в окремих жанрах кіно має саме різне значення, є фільми в яких вона відіграє другорядну роль але є й інші, – в яких вона є головним стрижнем усієї дії. До останніх відносяться музичні фільми, насамперед, музичні кінокомедії, фільм-опери, фільм-мюзикли, мультиполікаційні фільми. Як жанр кіно, так і роль пісні вимагають, щоб пісня в фільмі була більш зрозуміліша, тоді вона легко сприймається. І це, природно, сприяє її популярності та її самостійному житті за межами фільму.

#### Список використаних джерел

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

2. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5т. Т. 3 / В. Г. Горпенко. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145с.

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

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

4. Лисса З. Эстетика киномузыки пер. с нем. / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495с.
5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы : учеб. пособие / В. С. Маньковський. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с.
6. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів в кіномузиці / Л. Рязанцев // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2015. – Вип. 33. – С.124– 130.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 5 т. Т. 2. Монтаж / Эйзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549с.

**References**

1. Bezklubenko, S. (2008). *Art: terms and concepts*. In Vol. 2. vol. 2. Kyiv: Maister-Prynt.
2. Horpenko, V. (2000). *Architectonics of the film: directorial means and methods of forming the structure of an on-screen spectacle*. In Vol. 5.vol. 3. Kyiv: Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University.
3. Rozlogov, K. ed. (2005). *Introduction to Screen Culture: New Audiovisual Technologies*. Moscow: Iskusstvo.
4. Lissa, Z. (1970). *Aesthetics of Chinese music*. Moscow: Muzyka.
5. Mankovskiy, V. (1984). *Fundamentals of Sound Director's Work*. Moscow: Iskusstvo.
6. Riazantsev, L. (2015). *The technique of leitmotifs in cinematic music*. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo» [Bulletin of KNUKiM. «Art Criticism» series]*, issue 33, pp.124–130.
7. Eizenshtein, C. (1964). *Selected Works*. In Vol. 5. vol. 2. *Assembling*. Moscow: Iskusstvo.

© Рязанцев Л. В., 2017

**УДК 792.028:130.2**

*Хлисту́н Олена Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
м. Київ, Україна,  
with\_joy@ukr.net*

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ  
ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ:  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ АКТОРСЬКОГО  
ПЕРЕВТІЛЕННЯ**

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу на основі мистецтвознавчого аналізу методів акторського перевтілення;

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

виявити спільні та відмінні підходи до процесу перевтілення засобами зовнішньої техніки актора та виявити доцільність їх застосування в контексті сучасної мистецької освіти студентів вищих навчальних закладів. **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.** Проведено детальний і всебічний мистецтвознавчий аналіз систем та методів створення сценічного образу в контексті процесу акторського перевтілення засобами зовнішньої техніки; висвітлено головні аспекти роботи над пластичними та мовними елементами на прикладі провідних акторських тренінгів. **Висновки.** Проведений мистецтвознавчий аналіз найвідоміших систем, шкіл, методик театральної педагогіки та акторських тренінгів дозволив виявити спільні й відмінні підходи до процесу створення сценічного образу засобами зовнішньої техніки актора. Пластичні та мовні засоби при створенні сценічного образу, беззаперечно, є превалюючими в процесі акторського перевтілення і посідають провідне місце в системах та методиках К. Станіславського, В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова та ін. видатних режисерів. Проте, особливості та відмінності в методах і засобах їх втілення, а також взаємозв'язок та взаємозалежність засобів зовнішньої техніки актора з внутрішньою технікою, великою мірою обумовлені загальною концепцією кожної системи. Саме несвідомий органічний симбіоз пластики, мови та емоцій актора визначає рівень його майстерності. З огляду на те, що засоби та підходи до перевтілення у кожного актора власні і залежать, насамперед, від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ, вважаємо за доцільне залучити на сучасному етапі до навчального процесу не лише теоретичне, а й практичне ознайомлення студентів із відомими системами створення художнього образу та тренінгами, що сприятимуть формуванню та розвитку зовнішніх засобів акторського перевтілення.

**Ключові слова:** пластичні елементи, мистецтво слова, зовнішня техніка актора, перевтілення, характерність, рухи, жести, акторський тренінг.

*Хлисту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Особенности применения пластических и речевых средств в процессе создания сценического образа: искусствоведческий анализ методов актерского перевоплощения**

**Цель исследования.** Исследовать и проанализировать особенности применения пластических и речевых средств в процессе создания сценического образа на основе искусствоведческого анализа методов актерского перевоплощения; выявить общие и отличительные подходы к процессу перевоплощения средствами внешней техники актера и целесообразность их

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

применения в контексте современного художественного образования студентов высших учебных заведений. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведен детальный и всесторонний искусствоведческий анализ систем и методов создания сценического образа в контексте процесса актерского перевоплощения средствами внешней техники; освещены основные аспекты работы над пластическими и речевыми элементами на примере ведущих актерских тренингов. **Выводы.** Проведенный искусствоведческий анализ самых известных систем, школ, методик театральной педагогики и актерских тренингов позволил выявить общие и отличительные подходы к процессу создания сценического образа средствами внешней техники актера. Пластические и языковые средства при создании сценического образа несомненно является преобладающими в процессе актерского перевоплощения и занимают ведущее место в системах и методиках К. Станиславского, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, О. Таирова, М. Чехова и др. выдающихся режиссеров. Однако, особенности и различия в методах и средствах их воплощения, а также взаимосвязь и взаимозависимость средств внешней техники актера с внутренней техникой, во многом обусловлены общей концепции каждой системы. Именно бессознательный органичный симбиоз пластики, языка и эмоций актера определяет уровень его мастерства. Учитывая то, что средства и подходы к перевоплощению у каждого актера собственные и зависят все же от начальной ориентации – на внешний вид персонажа или на его внутренний образ, считаем целесообразным привлечь на современном этапе в учебный процесс не только теоретическое, но и практическое ознакомление студентов с известными системами создания художественного образа и тренингами, которые способствуют формированию и развитию внешних средств актерского перевоплощения.

**Ключевые слова:** пластические элементы, искусство слова, внешняя техника актера, перевоплощения, характерность, движения, жесты, актерский тренинг.

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

**Features of application of plastic and linguistic means in the process of creating a stage image: art criticism analysis of the actors' impersonation methods**

**The purpose of the article.** To investigate and analyze the features of the use of plastic and speech tools in the process of creating a stage image based on the art history analysis of the methods of acting; to reveal common and distinctive

approaches to the process of reincarnation by means of the foreign technique of the actor and the expediency of their application in the context of contemporary art education of students of higher educational institutions. **The methods of research** constitute the organic totality of the basic principles of research: objectivity, historicism, multifactority, systemic, complex, development and pluralism, and to achieve the research objective, methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** A detailed and comprehensive art history analysis of the systems and methods for creating a stage image in the context of the process of acting as an actor with means of foreign technology was conducted; The main aspects of work on plastic and speech elements on the example of leading actor's trainings are covered. **Conclusions.** The conducted art criticism analysis of the most famous systems, schools, methods of theatrical pedagogy and actor's trainings made it possible to identify common and distinctive approaches to the process of creating a stage image using the means of the actor's external technique. Plastic and linguistic means when creating a stage image are undoubtedly prevailing in the process of acting as an actor and occupy a leading place in the systems and techniques of K. Stanislavsky, V. Meyerhold, E. Vakhtangov, O. Tairov, M. Chekhov and other outstanding directors. However, the peculiarities and differences in the methods and means for their implementation, as well as the interconnection and interdependence of the means of the actor's external technique with internal technology, are largely due to the overall concept of each system. It is the unconscious organic symbiosis of the plastics, language and emotions of the actor that determines the level of his skill. Given that the means and approaches to reincarnation for each actor are their own and depend on the initial orientation - on the appearance of the character or on its internal image, we consider it expedient to involve in the educational process not only theoretical but also practical familiarization of students with known systems of creating an artistic image and training, which contribute to the formation and development of external means of acting.

**Key words:** plastic elements, art of oratory, actor's external technique, impersonation, character, movements, gestures, training course.

**Вступ.** Мистецтво перевтілення в процесі роботи над створенням сценічного образу – складний і багатогранний процес, який вимагає від актора залучення внутрішньої та зовнішньої техніки – однієї з найсильніших виражальних засобів, що не лише створює зовнішній образ персонажу та виявляє його внутрішній світ, але й сприяє створенню діалектично цілісного образу, а відтак створює емоційні відтінки сприйняття глядачем. Без використання зовнішньої техніки (виразне тіло, пластика, володіння голосом, зовнішня характерність, тобто вміння змінювати власні зовнішні прояви, такі як жести, особливості вимови, ходу), процес перевтілення неможливий. Звісно, своєрідність кожної окремої сценічної постановки, в залежності від ідейно-

художніх особливостей драматургічного матеріалу, вимагає застосування відповідних засобів виразності.

На сучасному етапі, за умов реформування багатьох підходів й методів створення сценічного образу, постає необхідність детального теоретичного аналізу та вивчення проблеми перевтілення в культурологічному аспекті, з метою систематизації матеріалу та задіяння одержаних результатів як в театральній педагогіці, так і в практичній діяльності.

Аналіз джерел. Аналіз та пошуки нового осмислення вже відомих систем та методик театральної педагогіки займають провідне місце в колі наукових інтересів багатьох сучасних театрознавців, мистецтвознавців та культурологів, які висвітлюють засади акторської та режисерської майстерності в різних наукових контекстах. Так, наприклад, дослідження М. Найденко («Система К. С. Станіславського: соціокультурні основи та культурологічні підстави», (2005) присвячено вивченню культурологічних засад художньої системи К. Станіславського; О. Олійник, («Театральна педагогіка і система К. С. Станіславського у педагогічній діяльності», 2015), розглядає її в контексті формування педагогічної майстерності; В. Галацька («Система К. Станіславського: манера її естетично-образної інтерпретації в журнальній театральній критиці незалежної України», 2011) – з точки зору декодування сценічних прийомів у словесні, які інтерпретують театральну дійсність в інформаційно-аналітичних жанрах журналістики; В. Гребельна досліджує системи та методики театральної педагогіки в контексті діяльності режисера при постановці естрадного вокального номера («Робота режисера над пластичною виразністю актора при постановці естрадного вокального номера», 2011); І. Сілантьєва («Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве», 2008) доводить перевагу впливу внутрішньої природи на процес перевтілення в вокально-сценічному мистецтві; в навчальному посібнику Н. Звереві та Д. Лівнева («Создание актерского образа: Теоретические основы», 2008) відображено головні процеси, що призводять до створення актором образу на матеріалі драматургічного тексту; М. Жабровець («Тренінг як засіб реалізації художньо-педагогічних завдань у процесі підготовки режисера (на матеріалах вузів мистецтв та культури)», 1997) – творче опанування ідей та методів театральної педагогіки в процесі професійної підготовки режисера.

Проведений історіографічний аналіз свідчить про відсутність сучасних культурологічних розробок, присвячених актуальним проблемам театральної педагогіки в контексті особливостей застосування засобів зовнішньої виразності актора в процесі створення сценічного образу, що й зумовлює актуальність статті.

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу на основі культурологічного аналізу методів акторського перевтілення; виявити спільні та відмінні підходи до процесу перевтілення засобами

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

зовнішньої техніки актора та виявити доцільність їх застосування в контексті сучасної мистецької освіти студентів вищих навчальних закладів.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні існує багато методик та рекомендацій щодо вдосконалення психічних та фізичних властивостей актора, які сприяють формуванню та тренуванню внутрішньої й зовнішньої техніки, а відтак роблять його більш піддатливим творчому імпульсу, сприяють роботі над створенням художнього образу та гармонійному й майстерному процесу перевтілення.

З метою проведення культурологічного аналізу методів акторського перевтілення вважаємо за доцільне звернутися до детального дослідження особливостей застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу за системами та техніками К. Станіславського, Є. Вахтангова, А. Дрозніна, В. Кісіна, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Т. Сузукі, М. Чехова.

Аналізуючи етимологію терміна «перевтілення» (створення образу в «школі переживання»), що наближена до слова «втілення», Д. Лівнів висловлює думку, що зміст найсуттєвіших понять у науці про мистецтво актора – втілення, перевтілення – варто вбачати у створенні внутрішнього духовного життя нової особистості, зазначаючи, що найбільш глибоке тлумачення процесу «втілення», яке призводить до слів К. Станіславського про «створення людського духу» як мети мистецтва актора, подає В. Даль – «спочатку – «дарувати тіло, тілесний образ; постачати тіло...», а потім – «вкласти духовне, нематеріальне в тіло...» [3, 4].

Відповідно до системи К. Станіславського, дев'ять десятих роботи актора при створенні образу залежить від того, щоб відчути роль духовно, а лише одна десята – від свідомої роботи над втіленням. Водночас режисер зазначав, що задля втілення створених «хотінь, завдань і прагнень» актору необхідно передавати словами або рухами власні думки і почуття, тобто діяти, говорити [11, 161, 183], адже фізичний апарат актора підкорений його творчою волею, а відтак задля художнього та цікавого втілення необхідний тренований апарат.

Варто зазначити, що Є. Вахтангов сформував власну інтерпретацію системи К. Станіславського в процесі її практичного освоєння. Як зазначає Б. Захава, аналізуючи роль, актори театру Вахтангова користуються вченням Станіславського про дієву сценічну задачу, але в контексті трьох елементів інтерпретації Вахтангова – дія, мета і прагнення та образ виконання або «пристосування», через який безпосередньо передає стиль, жанр твору, виражає режисерське бачення та форму образу, саме образ виконання і є процесом знаходження матеріальної, фізичної оболонки образу, його пластики, що виявляє назовні сформовані на попередніх етапах перевтілення що роблю і заради чого.

Відповідно до системи К. Станіславського, який вперше здійснив логічний поділ та аналіз методів акторської гри, яка може реалізуватися через ремесло (зовнішній прояв внутрішніх почуттів), мистецтво подання

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

(відтворення готових почуттів набутих і запам'ятованих під час самостійних занять і репетицій, відтворених під час виступу за рахунок створеної на їх основі форми прояву) та мистецтво переживання (на основі переживання справжніх почуттів «у моменті і зараз» актор знаходить внутрішню мотивацію і аргументацію дій свого персонажа), професійний актор має володіти майстерністю використання та поєднання елементів переживання та подання, адже вищезазначені методи невід'ємні один від одного в момент творчості, як психологія людини від її фізіології, а в чистому вигляді існують лише в теорії, тоді як у дійсності, яка не рахується ні з якими класифікаціями, «акторська умовність переплітається з істинним, живим почуттям, правда з брехнею, мистецтво – з ремеслом...» [12, с. 47].

Багато прибічників поєднання елементів переживання та подання нарікають на превалюючу роль пошуку засобів зовнішньої виразності, через що виникає враження, що мистецтво актора в ньому сильніше, ніж у школі переживання.

У мистецтві подання, створивши раз і назавжди найкращу форму втілення, актор вчиться природно втілювати її механічно, не задіюючи почуття в момент виступу, що досягається за допомогою привчання м'язів обличчя й тіла, голосу, інтонацій тощо за допомогою постійних повторів. Тобто, необхідність синтезу елементів переживання та подання обумовлена підвищенням ролі професійного володіння апаратом і формами вираження. У методиці Художнього театру спостерігається величезна залежність зовнішнього втілення образу від внутрішнього переживання, що виникає кожного разу під час вистави, а відтак зовнішня форма не є сталою, а, мабуть, імпровізаційною, проте на чітко зафіксовану тему, що й надає мистецтву акторського перевтілення свіжості та безпосередності під час виконання.

Д. Лівнєв зазначає, що пережити роль можна лише один чи кілька разів, щоб помітити зовнішню форму природного виявлення почуття і навчитися повторювати її механічно, за допомогою м'язів. Він зазначає, що в мистецтві переживання найголовнішим є не момент творчості, а один із підготовчих етапів артистичної роботи, що складається з пошуків зовнішніх художніх форм сценічного створення, які наочно пояснюють його внутрішній зміст. Аналізуючи аспекти акторського перевтілення за К. Станіславським, він зазначає, що голос і тіло мають з величезною чуттєвістю, миттєво і точно передавати найтонші, майже невлітні внутрішні почуття, оскільки саме зовнішній тілесний апарат здатний правильно передати результати творчої роботи почуття, тобто внутрішню форму втілення [7, с. 36–37].

Відповідно до системи К. Станіславського, центральною проблемою постає вчення про сценічну дію (головний виразний засіб актора та матеріал для його мистецтва, який здійснюється засобами симбіозу розуму, волі, почуттів та психофізичних даних) елементами творчості є увага до об'єкта, органи сприйняття, пам'ять на відчуття і створення образних видінь, уява, здатність до взаємодії зі сценічними об'єктами, логічність і послідовність дій та



*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

почуттів, творче виправдання, віра та наївність, відчуття перспективи дій та думок, відчуття ритму, сценічна свобода, пластичність, володіння голосом, вимова, відчуття фрази, вміння діяти словом, відчуття характерності.

Якщо внутрішня техніка передбачає створення певних психічних умов, внутрішнього стану актора, що має сприяти органічному зародженню дії, то зовнішня техніка – створення умов за яких тіло стає чутливим та сприйнятливим для внутрішнього імпульсу, надає можливість вільно володіти всім спектром виражальних засобів, а відтак, найбільш повноцінно впливати на глядача, що зрештою за Станіславським є сценічною виразністю акторської гри.

До головних ознак зовнішньої виразності відповідно до системи К. Станіславського належить чіткість та чистота зовнішнього малюнку рухів і мови, проста та ясна форми вираження, інтонаційна та жестова відповідність тощо, які виробляються в процесі регулярної роботи над голосом, мовою (сценічна мова), рухами та розвитком виразності тіла (пластика, ритміка, танець).

Без використання зовнішньої техніки (виразне тіло, пластика, володіння голосом, зовнішня характерність, тобто вміння змінювати власні зовнішні прояви, такі як жести, особливості вимови, ходу) процес перевтілення неможливий. Звісно, своєрідність кожної окремої сценічної постановки, в залежності від ідейно-художніх особливостей драматургічного матеріалу, вимагає застосування відповідних засобів виразності.

Значення мови в процесі роботи над створенням художнього образу важко переоцінити. Інтонаційні побудови, тембральні особливості, залучення елементів мовних вад тощо наділяють персонажа яскравими особистісними якостями. Техніка мови актора, що передбачає чітку дикцію, артикуляцію, орфоепічну виразність та контрастність мови потребує постійного, регулярного тренінгу, який сприятиме вдосконаленню голосової техніки актора. Застерігаючи від застосування голосових штампів та інтонаційних вигадок, найкращим засобом для того, щоб оживити мову М. Чехов вважав акторську уяву, адже «слово, за яким стоїть образ, набуває сили, виразності та лишається живим, скільки б разів ви б його не повторювали» [15, с. 18]. Є. Вахтангов надавав мистецтву мови при створенні образу величезного значення і на відміну від інших не відокремлював його від пластичної образності, вважаючи, що актори мають грати виставу так, щоб навіть глухий зміг би «почути» текст завдяки міміці й жестам, а сліпий – «побачити» просторове рішення вистави та пластичну образність акторів завдяки інтонаційним нюансам.

Безумовно, зовнішня характерність – одна з найсильніших виражальних засобів актора, що не лише створює зовнішній образ персонажа та виявляє його внутрішній світ, але й сприяє створенню діалектично цільного образу, а відтак створює певною мірою емоційні відтінки його сприйняття глядачем. Як зазначає Д. Лівнев, саме її, на жаль, мало використовують сучасні актори в процесі перевтілення, хоча пошук і втілення в ролі зовнішньої характерності – правила загальні для усіх видів акторської виразності, адже без них театральне

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

мистецтво втрачає силу впливу, звісно за умови, що вона відображає внутрішній стан втіленого образу [3, с. 43]. Стосовно цього К. Станіславський зазначав, що без використання характерності у процесі перевтілення, актори демонструють замість власної індивідуальності лише природні дані.

Вірно знайдена та втілена зовнішня характерність стає своєрідним фундаментом для внутрішнього змісту образу. Головними віхами перевтілення К. Станіславський вважав життєві обставини персонажа і віру в них, оволодіння новим надзавданням, а поруч з тим – роботу над розвитком невластивих собі звичок, засобів втілення, зміну манери, зовнішності, необхідних для втілення образу персонажу, акцентуючи на тому, що при перевтіленні актор не повинен втрачати власну індивідуальність і шарм, а навпаки, в кожній ролі повинен знайти і власний шарм і власну індивідуальність, проте в кожній ролі бути іншим [10, с. 124].

Пластичні елементи, на думку багатьох майстрів сцени, є одними з найбільш виражальних засобів актора, адже саме завдяки міміці та жестам передають емоційний стан персонажа, навіть без використання мовних засобів, до того ж глядачем, насамперед, сприймається те, що він бачить, а не чує, а відтак вони є превалюючими в процесі створення образу та перевтіленні.

Сукупність пластичних елементів, що допомагають розкриттю характеру персонажа, його індивідуальних рис і є тим самим пластичним образом, який визначають мізансцена, ракурс тіла актора, особливості авторської мови та ін. чинники.

На думку В. Немировича-Данченко, зовнішні характерні риси завжди корисні, якщо виправдані головним задумом образу, відтак він застерігав акторів бути обачними обираючи деталі [2, с. 371]. Надаючи величезного значення саме пластичній виразності тіла актора, В. Немирович-Данченко вважав необхідною умовою вдалого перевтілення участь тіла актора.

Варто зазначити, що при створенні виразного пластичного образу необхідно враховувати не лише внутрішній стан, почуття та думки персонажу, а й запропоновані автором п'єси чи режисером обставини місця й часу (історична епоха, національна приналежність, соціальне положення тощо).

Виразність жестів, яка виражає духовні переживання образу, пластичність рук, хода персонажа не повинні мати нічого спільного з пластичними та характерними особливостями самого актора, а відтак образна пластика стає фундаментом для процесу перевтілення засобами зовнішньої техніки актора. Щодо жестів, М. Чехов зазначав, що вони виражають бажання, тобто волю. Неможливо підкорити волю, але можливо зробити жест на який вона відреагує. Передусім, жести мають бути характерними для персонажа і відповідати його психічному стану, історичному періоду, стилю автора, постановки в цілому тощо [15, с. 18].

Варто зазначити, що рухи руками Є. Вахтангов та М. Чехов вважали дуже важливими в процесі створення образу, оскільки руки – це очі людського тіла,

найбільш рухома й вільна частина, що пов'язана з почуттями, а відтак саме руки здатні виразити тонкощі почуттів та настроїв персонажа.

Тренінг, розроблений Є. Вахтанговим, складається з вправ на розвиток внутрішньої, зовнішньої техніки та розвитку уяви, сприяє мотивуванню та поясненню вчинків персонажа. Це своєрідна методика роботи над образом і здатністю природньо й достовірно проявляти себе на сцені. Тренінг розрахований на сприяння розвитку в студентів та молодих акторів здатності до імпровізаційної творчості високохудожнього рівня, яка в перспективі має перетворитися на потребу. Відповідно до даної методики, актор має звільнити м'язи від напруги, шляхом виконання певних вправ, і навчитися концентрувати увагу – лише тоді він буде здатний проявити сутність образу в достовірності й правдивості зображення та ясності думки, що виражає.

М. Чехов вважав сценічні рухи найголовнішими при створенні та розкритті образу. М. Кнебель, описуючи втілення ним образу Мальволю у виставі «Дванадцята ніч» У. Шекспіра у постановці К. Станіславського (перша студія Художнього театру, Москва, 1917 р.), зазначає, що актор підійшов до перевтілення та переживання ролі саме через пошук характерності. Зробивши акцент на поставі голови та рухах шиї «...голова була гордо закинута, а шия ніби застрягла між вузькими, піднятими догори плечима» [6, с. 17], актор віднайшов пластичні та мовні засоби (тембр голосу, манера, інтонації).

М. Чехов концентрував свої пошуки безпосередньо у сфері акторського втілення та «переживання», в основі його методики – певні загальні психофізичні закономірності між рухами тіла і пробудженням почуттів під впливом цих рухів; робота виключно з образами, в якій жести та психологічні жести (сформоване співвідношення частин тіла), ритм і стиль вже з самого початку задуму художнього образу належать не актору, а персонажу; внаслідок перенесення результатів внутрішньої душевної та розумової діяльності з підсвідомості у свідомість, актор входить в образ і перевтілюється на іншу людину – свого персонажа, а відтак живе на сцені його життям, а не проживає власне у запропонованих обставинах.

Варто зазначити, що К. Станіславський в монографії «Моє життя в мистецтві» наводив кілька випадків знаходження вірного творчого самопочуття від випадково знайдених елементів зовнішньої характерності образу (ходи, положення рук, пластики, манери вимови тощо), проте вважав їх, насамперед, виключенням із правил, збігом обставин.

С. Юрський, порівнюючи та аналізуючи системи К. Станіславського та М. Чехова, застерігає від «небезпеки» останньої як для акторів початківців, так і для професіоналів, наголошуючи, що керуючись при створенні художнього образу методами М. Чехова «неможливо довго приховувати відсутність таланту», тоді як «на довгому шляху від простої органіки до далекого образу можна іноді роками вводити в оману і себе й інших» [18, с. 130–135].

Відповідно до системи М. Чехова, вправи для тіла мають величезне значення в творчості актора, адже на його думку «будь-який актор тією чи

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

іншою мірою страждає від опору, яке чинить йому тіло» [15, с. 40], проте вони будуються на інших засадах – сприяють розвитку тіла під впливом душевних імпульсів (вібрації уяви, почуттів та волі впливають на тіло, роблячи його чуттєвим, гнучким та рухливим), на противагу звичним для театральних шкіл акробатиці, гімнастиці, пластиці, танців, фехтування, які «роблять тіло грубим і несприйнятливим для тонкощів внутрішніх переживань» [15, с. 40]. Вочевидь, М. Чехов має на увазі й систему підготовки актора, яку запропонував К. Станіславський, що окрім вивчення основ драматургії, теоретичних і практичних занять з мови, складалася й з гімнастичних та пластичних тренінгів, а також з акробатики, ритміки і фехтування, які є базою акторської майстерності [13, с. 78].

Обговорюючи втілення образу і характерність, М. Чехов зазначав, що під час того, як актор починає слідкувати за життям персонажу у власній уяві (помічаючи його рухи, особливості вимови та інтонації, осягаючи його духовне життя), тіло, не відокремлюючись від цього процесу, починає ледь помітно реагувати рухами, відчуттям голосового апарату, що свідчить про бажання втілити образ, створений творчою уявою. Він рекомендує скористатися методикою поступового перевтілення – обрати і уважно вивчити подумки лише одну рису (рух рук, ходу, поворот і нахил голови, слово, фразу, погляд, характерний жест, стан душі) і лише потім втілити її, повністю імітуючи побачене чи почуте в уяві. Репетиторська робота над рисою має тривати доки не стане близькою виконавцю настільки, що втілюватися буде легко і невимушено. Тільки після цього можна переходити до послідовного вивчення та втілення інших рис, «аж доки не з'явиться відчуття, ніби увесь образ живе у вас» [15, с. 47–48].

Стосовно поділу характерності на внутрішню та зовнішню, М. Чехов зазначав, що неможливо уявити і відтворити манери зовнішньої поведінки іншої особи, не зрозумівши його психологію і навпаки, а відтак «будь-яка характерність завжди є і зовнішньою, і внутрішньою» [15, с. 48].

Варто зазначити, що навіть у межах однієї методики акторської техніки засоби та підходи до перевтілення в кожного актора власні і залежать від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ. Л. Сverdлін, викладач біомеханіки в театрі ім. Вахтангова, вважав, що майстерність акторського перевтілення залежить, насамперед, не від застосованих методів, не наслідуванню системам, а від його індивідуальності. Він стверджував, що «можна розпочинати роботу над роллю з психологічних моментів, які підкажуть потрібне відповідне фізичне положення. Можна з фізичних... які допоможуть знайти вічне внутрішнє життя» [16, с. 459–460].

В. Кісін, відомий український театральний педагог, вважав за доцільне переходити до зовнішнього рухового вілення образу лише після процесу спостереження і сприйняття внутрішнього життя персонажу, своєрідного аналізу та наслідування його «поведінкової, характерної логіки» [5, с. 16–17], сприймаючи перевтілення, насамперед, як процес відтворення (копіювання, імітація) сутності багатьох характерів, який починається зі спостережень за типовими об'єктами, але не обмежується ними, а сублімує багато аспектів,

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

зокрема й умовний (драматичний) матеріал, уявні обставини тощо і призводить до формування головної риси характеру персонажа.

Вважаючи перевтілення онтогенетичним наслідком копіювання, імітації, наслідування та відтворення характеру, В. Кісін зазначав, що вони «стихійно зосереджені на психологічному “привласненні” спостережуваної поведінки і внутрішнього життя» [5, с. 16–17].

Цікавою та корисною в процесі акторського перевтілення є й концепція В. Мейерхольда, втілена ним в акторському тренінгу, відомому за назвою «біомеханіка». Якщо у системі К. Станіславського превалюючим стає психотехніка (техніка емоцій), то В. Мейерхольд вважав, що внутрішнє перевтілення цілком залежить від перевтілення зовнішнього, тобто емоційна правда залежить від фізичного положення тіла, точно знайдених пластичних рухів та мовної інтонації; що почуття вторинне, оскільки сприйняття художнього образу глядачем та фінальний успіх вистави в цілому залежить від уміння віднайти та створити в найдрібніших деталях позу, жест, інтонацію. Основою його методики є техніка тіла, доцільність, природність та виразність рухів, що залежить від фізичних можливостей організму, які актор має правильно використовувати. Його методика спрямована на сприяння точно і природно керувати тілом (позбутися зайвих рухів, знайти баланс, досягти ритмічності, стійкості) та внутрішньою енергією актора, яку він має підпорядковувати собі, а не виплескувати назовні. Присутні в його системі експериментальні схеми тренувальних вправ – симбіоз гімнастики, акробатики та пластики, сприяли чіткому відпрацюванню рухів актора, розвитку окоміру, формуванню доцільних та координованих рухів відносно партнера на сценічному майданчику.

Надаючи величезного значення в перевтіленні саме виразності тіла, В. Мейерхольд наводив як приклад ляльку-рукавичку бібабо, яка при тій самій міміці, в різноманітних ракурсах зображує абсолютно різний ефект на глядача, адже саме рухи і пластика здатні виразити та передати ті самі відчуття, що й міміка обличчя. Паралелі знаходимо у виставі «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта (Берлінер Ансамбль, 1954 р.), де негативні персонажі виступали в образах кукли або маски, а актори за допомогою ходи, жестів, ритму, поворотам фігури «окреслюють малюнок образу, котрий по життєвості того, що він виражає, може посперечатися з живим образом» [17, с. 277].

На думку І. Ільїнського, методика В. Мейерхольда надзвичайно збагачує і технічно озброює актора, «особливо якщо її розуміти широко» [4, 1с. 54–158].

Величезну роль пластиці у мистецтві створення сценічного образу надавав О. Таїров. Вважаючи, що вистава не повинна в усьому наслідувати п'єсу, тобто драматичний матеріал, він відводив режисеру роль людини, яка розтлумачує літературний матеріал, співставляє драму з об'єктивною реальністю. Істинним творцем вистави він вважав актора, який має поєднувати в собі музичність мови, ритмічний малюнок жестів, скульптурність та гнучкість рухів, тобто актора «синтетичного». Спираючись на впевненість у тому, що

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

головне у виставі, а відтак й при втіленні актором сценічного образу не демонстрація засобами зовнішньої техніки характеру персонажа, а пристрасть очищена від банальних проявів, О. Таїров створив власну школу. Головними інструментами актора він вважав голос та руки – поєднання музикальності мови та пластичності жестів, адже «внутрішній світ й душевні сили» проявлялися саме звуком та пластиком. Варто зазначити, що учні школи Камерного театру в 1920-х рр. навчалися опановувати ритміку та закони музичного руху тіла в школі-студії лялькового театру, яка працювала в тому ж приміщенні й була своєдною дослідною лабораторією, де завдяки освоєнню рухів маріонеток, актори засвоювали схеми пантомімічних рухів [14].

А. Дроздін, відомий викладач сценічного руху, вважав пластику найвищою формою акторської майстерності, через яку можна передавати і стан душі, і суто біологічну характерність персонажу. Він зазначав, що театр як самостійний вид мистецтва потребує власної тренінгової системи, в межах якої створюється форма жесту, «певний дієвий каркас, у якому актор і може жити» [1, с. 23]. Синтезуючи певні елементи системи К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Гротовського, Є. Вахтангова та О. Таїрова, А. Дроздін створив власну методіку викладання пластичної культури, яка спрямована на відпрацювання акторських жестів і поз, створення природньої, життєвої дії, а безпосередньо тіло – на найважливіший інструмент створення художнього образу.

Т. Сузукі, відомий японський театральний режисер, зазначає певні особливості та відмінності між роботою над перевтілення і створенням сценічного образу в театрах на Сході та існуючих в Європі. Так, наприклад, поки не досягнуто певного енергетичного рівня, актори під час репетиційного процесу викрикують текст без жодних інтонаційних нюансів, а головним принципом при втіленні образу засобами зовнішньої техніки є мінімалізація рухів та максималізація енергії, яка концентрується в єдиний потужний лазерний промінь. Акторська майстерність, на думку Т. Сузукі, найбільшою мірою виражена, коли в статичному положенні виконавець передає глядачу почуття так, що вони відчувають і бачать стрімкість, рухи та енергію. У контексті акторського тренінгу він використовує спеціальні м'язові партитури для тіла, які сприяють осмисленому переключенню затиску з однієї м'язи на іншу. Поміж іншого він зазначає, що в Японії виконавиця однієї ролі не зайнята більше в жодній виставі, «не знімається в серіалах, і не грає в кіно» [9].

Варто зазначити, що не дивлячись на те, що в основу сучасної української професійної театральної педагогіки покладена система К. Станіславського, наразі багато акторських труп і театральних колективів орієнтуються й на інші методіки. Так, наприклад, Є. Тищук, головний режисер Мукачівського драматичного театру, створив акторську трупу, яка займається біомеханікою за методикою В. Мейєрхольда.

У контексті навчального процесу у вищих театральних навчальних закладах України, відомий режисер М. Резнікович нарікає на відсутності в навчальних планах та методичних розробках сучасного акторського тренінгу,

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

заснованого на традиціях і системах українських, радянських та світових майстрів акторського та режисерського мистецтва: «усі ці методики (...) взяті на озброєння всіма престижними театральними школами Європи, однак реально перебувають у зародковому стані на наших профільюючих кафедрах» [8].

На думку Д. Лівнева, школа перевтілення на основі «переживання», що виникла і сформувалася в театральній практиці як система розуміння і здійснення в творчій діяльності процесу створення образу, нині з багатьох причин «зокрема морального і навіть політичного характеру» [7, с. 7] нівелюється, акцентуючи, що початок цьому було покладено ще наприкінці ХХ ст., а відтак «замість втілення, відтворення характеру актором, у кращому випадку цей характер ілюструється, а то й просто демонструється аж до награвання» [7, с. 7].

**Наукова новизна.** Проведено детальний і всебічний мистецтвознавчий аналіз систем та методів створення сценічного образу в контексті процесу акторського перевтілення засобами зовнішньої техніки; висвітлено головні аспекти роботи над пластичними та мовними елементами на прикладі провідних акторських тренінгів.

**Висновки.** Проведений мистецтвознавчий аналіз найвідоміших систем, шкіл, методик театральної педагогіки та акторських тренінгів дозволив виявити спільні й відмінні підходи до процесу створення сценічного образу засобами зовнішньої техніки актора. Пластичні та мовні засоби при створенні сценічного образу, беззаперечно, є превалюючими в процесі акторського перевтілення і посідають провідне місце в системах та методиках К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова та ін. видатних режисерів. Проте, особливості та відмінності в методах і засобах їх втілення, а також взаємозв'язок та взаємозалежність засобів зовнішньої техніки актора з внутрішньою технікою, великою мірою обумовлені загальною концепцією кожної системи. Саме несвідомий органічний симбіоз пластики, мови та емоцій актора визначає рівень його майстерності. З огляду на те, що засоби та підходи до перевтілення у кожного актора власні і залежать, насамперед, від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ, вважаємо за доцільне залучити на сучасному етапі до навчального процесу не лише теоретичне, а й практичне ознайомлення студентів із відомими системами створення художнього образу та тренінгами, що сприятимуть формуванню та розвитку зовнішніх засобів акторського перевтілення.

#### **Список використаних джерел**

1. Вейгандт С. Пластический тренинг актера по методике Андрея Дрознина / С. Вейгандт // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства. – 2011. – № 1. – С. 22–45.
2. В. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года / ред. Е. Г. Иванова. – Москва : Искусство, 1965. – 556 с.

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

3. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Создание актерского образа: Теоретические основы / сост. и отв. редакторы Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства, 2008. – 224 с.
4. Ильинский И. В. Сам о себе / И. В. Ильинский. – Москва : Всерос. театральное общество, 1961. – 370 с.
5. Кисин В. Б. перевоплощение и жизненный опыт актера : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В. Б. Кисин. – Москва : ГИТИС, 1980. – 22 с.
6. Кнебель М. О. О Михаиле Чехове, и его творческом наследии / М. О. Кнебель // Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – 2-е изд. испр. и доп. – Москва : Искусство, 1995. – 542 с.
7. Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение / Д. Г. Ливнев. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства, 2012. – 264 с.
8. Резнікович М. Нічний театр / М. Резнікович // День. – 2005. – № 34.– Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nichiy-teatr> – Назва з екрану. – Дата звернення 23.11.2017.
9. Селютина Л. Тадаси Сузуки: «Мой театральный центр можно назвать партией» / Л. Селютина. – 2003. – 29 июня. – Режим доступа : <http://coru.lyubimov.info/taganka/index-2115.htm>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 29.11.2017.
10. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1954. – 514 с.
11. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1957. – 552 с.
12. Станиславский К. С. Собр. Соч. В 8 т. Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938) / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1959. – 457 с.
13. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. Письма: 1874 – 1905 / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1995. – 735 с.
14. Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 130, оп. 4, ед. хр. 69, лл. 48–48 об., 49–51.
15. Чехов М. О технике актера [ebook]. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2007. – С. 18. – Режим доступа : <http://igtnd.ru/wp-content/uploads/2015/02/O-tehnike-aktera.pdf>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 20 нояб. 2017 г.
16. Элкана А. Советская театральная трагедия. В 3 кн. Кн. 1. Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд : исследование жизни и творчества / Арье Элкана. – Москва : Крук, 2006. – 708 с.
17. Юзовский Ю. Бертольт Брехт и его искусство / Ю. Юзовский // О театре и драме. В 2 т. Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. – Москва : Искусство, 1982. – 478 с.
18. Юрский С. Ю. Попытка думать / С. Ю. Юрский. – Москва : Вагриус, 2003. – 240 с.



### References

1. Veigandt, S. (2001). 'Plastic training of the actor by the method of Andrei Droznin'. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], no. 1, pp. 22–45.
2. Ivanova, E.G. (1965). *V. Nemirovich-Danchenko is rehearsing. «Three Sisters» by A. Chekhov staged by the Moscow Art Theater of 1940*. Moscow: Iskusstvo.
3. Zvereva, N., Livnev D. (2008). *Creating the actor's image: Theoretical foundations*. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
4. Ilyinsky, I. (1961). *About myself*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo.
5. Kisin, V. (1980). *Perevoploshchenie i zhiznennyi opyt aktera* [Impersonation and life experience of the actor]. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
6. Knebel, M. (1995). 'On Mikhail Chekhov and his creative heritage: M. A. Chekhov'. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage], in vol. 2. vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
7. Livnev, D. (2012). *Stage impersonation*. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
8. Rieznikovych, M. (2005). 'Night theater'. Den [Day], [online]. Available at : <<http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nichiy-teatr>>. [Accessed 23 November 2017].
9. Selyutina, L. (2003). Tadashi Suzuki: «My theater center can be called a party» [online] Available at : <<http://copy.lyubimov.info/taganka/index-2115.htm>>. [Accessed 29 November 2017].
10. Stanislavsky, K. (1954). *Collected Works. In Vols. 8, vol. 1. Moya zhizn' v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo.
11. Stanislavsky, K. (1957). *Collected Works. In Vols. 18, vol. 4. Rabota aktera nad rol'yu. Materialy k knige* [The work of the actor on the role. Materials for the book]. Moscow: Iskusstvo.
12. Stanislavsky, K. (1959). *Collected Works. Vols. 8, vol. 6. Stat'i. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya (1917–1938)* [Articles. Speeches. Responses. Notes. Memoirs (1917–1938)]. Moscow: Iskusstvo.
13. Stanislavsky, K. (1995). *Collected Works. Vols. 9, vol. 7. Pis'ma: 1874–1905* [Letters: 1874–1905]. Moscow: Iskusstvo.
14. The Central State Archive of the October Revolution (TSGAR), f. 130, op. 4, hr. 69, p. 48–48, vol., 49–51.
15. Chekhov, M.O. (2007). *On the technique of the actor*. [ebook] Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. Available at: <<http://igtnd.ru/wp-content/uploads/2015/02/O-tehnike-aktera.pdf>>. [Accessed 20 Nov. 2017].
16. Elkana, A. (2006). *Soviet Theatrical Tragedy. Karl-Kazimir-Theodore-Vsevolod Meyerhold: a study of life and creativity*. Moscow: Kruk.

17. Yuzovsky, Yu. (1982). *Bertolt Brecht and his art. O teatre i drame. Stat'i. Ocherki. Fel'etony* [About Theater and Drama. Articles. Essays. The feuilleton]. Moscow: Iskusstvo.

18. Yursky, S. (2003). *An attempt to think*. Moscow: Vagrius.

© Хлустун О. С., 2017

УДК 7.08:097'06

**Цімох Наталія Іванівна,**  
доцент кафедри тележурналістики  
дикторів та ведучих телепрограм  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
tsimoh.n@gmail.com

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ЕКРАННИХ ТВОРІВ

**Мета дослідження.** Стаття присвячена розгляду еволюції жанрів екранних творів та виявленню зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними. Аналізуються та визначаються причини, що сприяли створенню нових екранних форм, дифузії та гібридизації традиційних жанрів, становленню нових типів і форматів телевізійного мовлення.

**У методологія дослідження** застосовуються аналітичний, історичний, компаративний та порівняльний методи, що дозволяє проаналізувати сучасне телебачення, на якому в процесі еволюції телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення спостерігається стала тенденція інтегрованого відбору телевізійних програм, диференціація та гібридизація нових жанрів.

**Наукова новизна роботи** полягає в дослідженні дифузії, гібридизації жанрів екранних творів у процесі еволюції та виявленні зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними, визначенні причин виникнення нових жанрів.

**Висновки.** Доведено, що в процесі еволюції жанрів екранних творів виникають гібридні жанрові форми, з'являються нові жанрові утворення, змінюється контент передач. Система жанрів починає еволюціонувати – виникають нові жанри, зникають старі, також відбувається взаємопроникнення, злиття жанрів. Соціально-економічні та політичні зміни вплинули на дифузії всієї жанрової системи. На сучасному етапі цей процес відбувається за рахунок злиття, або заміщення одних жанрів іншими та появою нових жанрових утворень.

**Ключові слова:** еволюція, екранні твори, телевізійний жанр, дифузія, жанри.

*Цімох Наталія Іванівна, доцент кафедри тележурналістики і ведучих телепрограм, Київський національний університет культури і мистецтв, г. Київ, Україна*

### **Эволюция жанров экранных произведений**

**Цель исследования.** Статья посвящена рассмотрению эволюции жанров экранных произведений, и выявлению внешних и внутренних связей между ними. Анализируются и определяются причины, которые способствовали рождению новых экранных форм, диффузии и гибридизации традиционных жанров, становлению новых типов и форматов телевизионного вещания.

**В методологии исследования** используются аналитический, исторический, компаративного и сравнительный методів, что позволяет проанализировать современное телевидение, на котором в процессе эволюции телевизионных жанров, типов и форматов телевещания наблюдается сталая тенденция интегрированного отбора телевизионных программ, дифференциация и гибридизация новых жанров.

**Научная новизна работы** заключается в исследовании диффузии, гибридизации жанров экранных произведений в процессе эволюции, выявлении внешних и внутренних связей между ними, определении причин возникновения новых жанров.

**Выводы.** Доказано, что в процессе эволюции жанров экранных произведений возникают гибридные жанровые формы, появляются новые жанровые образования, изменяется контент передач. Система жанров начинает эволюционировать – возникают новые жанры, исчезают старые, также происходит взаимопроникновение, слияние жанров. Социально-экономические и политические изменения повлияли на диффузии всей жанровой системы. На современном этапе этот процесс происходит за счет слияния, или замещения одних жанров другими и появлением новых жанровых образований.

**Ключевые слова:** эволюция, экранные произведения, телевизионный жанр, диффузия, жанры.

*Nataliia Tsimokh, Associate Professor, Department of Television Journalism and Broadcasting, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **The evolution of on-screen works**

**The purpose of the article** is to study the evolution of genres of on-screen works, to identify the internal and external links between them, to analyze and determine the reasons that caused the emergence of new television forms, the diffusion and hybridization of traditional genres, and the formation of new types and formats of television broadcasting.

**The research methodology** consisted in the application of the analytical, historical, and comparative methods, which provided for the analysis of modern television, where in the process of evolution of television genres, types and formats of telecasting the firm tendency towards integrated selection of telecasts, differentiation and hybridization of new genres is observed.

**The scientific novelty of the work** lies in the research into diffusion, hybridization of genres of television works in the process of their evolution, identifying the external and internal links between them and determining the reasons for the emergence of new genres.

**Conclusions.** It can be concluded that in the process of evolution of genres of on-screen works new hybrid genre forms appear, which alter the content of telecasts. The system of genres is starting to evolve: new genres are appearing, the old ones are disappearing, and there is evident interpenetration, fusion of genres. Socio-economic and political changes influenced the diffusions in the whole genre system. Nowadays this process is taking place due to the fusion or substitution of some genres with others and the emergence of new genre forms.

**Key words:** evolution, on-screen works, television genre, diffusion, genres.

**Вступ.** Теорії жанрів присвячено чимало наукових праць і досліджень. Витоки класифікації родів і жанрів криються в сивій давнині. Уже в давньогрецькій естетиці склалися умови для розгляду епосу, лірики та драми як способів вираження художнього змісту. Зокрема, Платонові належить ідея покласти в основу поділу на роди форму вираження авторської свідомості. Арістотель вважав кожен із трьох літературних родів окремим «способом наслідування» і пропонував враховувати три моменти – «різні зображувальні засоби», «різні предмети» та «спосіб зображування». Гомер вважав, що події, які відбуваються, потрібно відокремлювати від себе (мова про епос).

У середньовіччі питання про поділ поезії на роди майже не розглядалося. Повернення до поглядів Платона та Арістотеля пов'язане з добою Відродження. Зокрема, в трактаті А. С. Мінтуріно «De Poeta» (1559 р.) словесне мистецтво поділялося на епос, меліку (тобто лірику) та сценічну поезію (тобто драму).

Теоретик класицизму француз Н. Буало в написаному віршами трактаті «Поетичне мистецтво» (1674 р.) розглядав теорію родів і жанрів з позицій раціоналізму. На його думку, кожен літературний жанр повинен мати незмінні формальні ознаки. Саме в естетиці Н. Буало утвердилася думка про нерівноправність різних жанрів: одні з них (трагедія, поема) він відніс до високих, інші (комедія, байка, роман) – до низьких.

В епоху Просвітництва ідеї мислителів античності знайшли свій подальший розвиток у працях Г. Е. Лессінга та Д. Дідро. Зокрема в дослідженнях Д. Дідро «Прекрасне», «Парадокс про актора», «Про драматичну поезію», «Побічний син», він рішуче виступив проти догматичних постулатів естетики класицизму. Лессінг порушив питання про жанри драматичного мистецтва.

Розмежовуючи епос і драму, німецький учений А. Шлегель, віддав перевагу певній духовній суті, а не формальним рисам цих літературних родів.

Аналогічні підходи характерні й для Ф. В. Шеллінга. Відкидаючи формальні ознаки, пов'язані зі специфікою словесного мистецтва, він шукав родо-жанрові параметри поезії в сфері філософії.

Подібна точка зору знайшла подальшу еволюцію в естетиці Гегеля. Для розрізнення родів літератури він користувався категоріями гносеології. Праці Шеллінга та Гегеля ніби вилучили з літературознавства категорію роду й перенесли її до сфери філософії. Найцікавішими видаються підходи до жанру в естетиці Гегеля та І. Франка, хоча вони й не вживали саме цей термін. Досліджуючи явища світової культури, І. Франко зазначив, що протягом віків

поетичні форми не залишалися сталими, отож він запропонував відмовитися від оперування сталими на всі віки ознаками для визначення того чи іншого жанру Продуманою є його жанрова концепція. Подібні до Франкових позицій обстоювала й Леся Українка, яка зробила блискучий аналіз розвитку європейської драми протягом віків. Сам же термін «жанр» – досить молодий. Його ми не знаходимо не лише у Платона чи Арістотеля, не користуються ним ні Лессінг, ні Гегель, ні І. Франко, ні Леся Українка.

Але всі ці вивчення жанрів відбувалися в літературознавстві, естетиці та філософії. Оскільки телебачення з'явилося набагато пізніше і в силу технічного прогресу постійно розвивається, то і жанрові дефініції на телебаченні потребують наукового дослідження.

Про тенденції розвитку телебачення, аспекти з історії, теорії та еволюції жанрів, писали як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники. Зокрема, у своїх наукових працях такі автори як А. С. Вартанов, В. В. Єгоров, Я. Н. Засурский, Г. В. Кузнецов, А. Я. Юровский та ін. виявили основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті, його специфіку та роль для культурного розвитку суспільства, особливості драматургії телевізійних жанрів.

Радянський та російський тележурналіст, професор факультету журналістики МДУ, автор першого в Росії підручника з телевізійної журналістики «Інформаційні жанри телебачення» Р. А. Борецький, вперше розробив класифікацію жанрів телебачення.

Вивченням цієї теми займалися українські та закордонні вчені, зокрема етапи становлення і розвитку телебачення, та його жанрові й функціональні особливості проаналізував у своїх працях російський науковець Є. Г. Багіров. Основні риси телемовлення та розвиток жанрів на телебаченні описав російський дослідник В. В. Єгоров у монографії «Телебачення між минулим і майбуттям». Телевізійну журналістику та телевізійні жанри досліджував у своїх працях російський вчений в галузі теорії й практики телебачення, професор МДУ ім. Ломоносова В. Л. Цвік. Російський філософ і культуролог М. М. Бахтін, зокрема, у збірнику «Епос і роман» підкреслював, що на кожному новому етапі, незалежно один від одного, жанр відроджується й оновлюється одночасно пам'ятаючи своє минуле. Радянський і російський філолог, культуролог, мистецтвознавець Д. С. Ліхачов, вважав, що жанри, незалежно один від одного, утворюють певну систему, яка змінюється історично. Московський вчений Д. Г. Бекасов, у навчально-методичному посібнику «Кореспонденція, стаття – жанри публіцистики» з курсу «Теорія і практика партійно-радянської преси» писав, що теоретичне розроблення класифікації видів і жанрів ще не закінчене, а їх поділ відносний та умовний тому, що основна ознака жанру залишається визначальною у всіх видах.

Серед українських дослідників варто відзначити науковий доробок в галузі телебачення і, зокрема, жанрів професора Київського національного університету культури і мистецтв, кандидата мистецтвознавства, доктора філософських наук, автора численних наукових публікацій С. Д. Безклубенка, який дослідив історико-культурологічні аспекти розвитку телебачення, художніх жанрів, уточнив мистецький зміст понять: «жанр».

Український тележурналіст, Академік Телевізійної академії України, член Національних спілок журналістів і кінематографістів України відомий, як дослідник вітчизняних і зарубіжних електронних мас-медіа, І. Г. Мащенко приділяв особливу увагу історичним аспектам розвитку телебачення, питанням тележурналістики і жанровим ознакам.

Кандидат філологічних наук, доцент, тележурналіст, автор наукових публікацій з питань діяльності вітчизняних ЗМІ М. І. Недопитанський досліджував сучасну практику журналістського інтерв'ю, технологію виготовлення теленовин, секрети популярності та виробництва телевізійного ток-шоу.

Незважаючи на велику кількість наукових праць і публікацій, еволюція жанрів сучасного телебачення досліджена не в повній мірі, а дифузія жанрів та їх гібридизація розглянуті частково. Сучасна система жанрів – це структура, яка постійно рухається, змінюється і перетворюється. Тому, враховуючи динамічний розвиток телебачення, наслідком якого стала зміна телевізійного контенту, було прийнято рішення дослідити еволюцію жанрів, розширити уявлення про жанрові аспекти, виявити зовнішні і внутрішні зв'язки між ними, визначити причини виникнення нових жанрів, систематизувати практичні знання на основі наукового підходу. Але зважаючи на історичні зміни в суспільстві та розвиток технічного прогресу, досі не має достатньо чітких наукових дефініцій.

**Мета дослідження.** Стаття присвячена розгляду еволюції жанрів екранних творів, та виявленню зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними. Аналізуються та визначаються причини, що сприяли народженню нових екранних форм, дифузії та гібридизації традиційних жанрів, становленню нових типів і форматів телевізійного мовлення.

**Виклад основного матеріалу.** За філософією Лао-цзи, в світі немає нічого постійного, незмінного: все рухається і змінюється, розвивається і перетворюється. Відповідно до принципів інь і ян, речі постійно переходять із однієї категорії в іншу. Відбувається еволюція. Згідно з гіпотезою Ламарка, еволюція – це процес надбання корисних ознак, які успадковуються нащадками. Види змінюються, але дуже повільно, тому непомітно. Еволюція має прогресивний характер, тобто розвиток відбувається від простого до складного. Еволюція жанрів екранних творів та постійний процес розмитості жанрових кордонів призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й до їх постійного взаємозбагачення. З'являються нові жанрові утворення, змінюється контент передач. Система жанрів починає змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри, зникають старі, також відбувається взаємопроникнення, злиття жанрів. Соціально-економічні та політичні зміни вплинули на дифузії всієї жанрової системи. На сучасному етапі цей процес відбувається за рахунок злиття, або заміщення одних жанрів іншими, появою нових жанрових утворень.

Історичні зміни в суспільстві, реорганізація структури телебачення, боротьба за рейтинги каналів, сприяли виникненню та розвитку нових жанрів, появі нових телепрограм. Класичні програми, які були типовими й існували в єдиній системі, стали нецікавими, що призвело до падіння рейтингів.

Відповідно автори програм починають шукати і втілювати нові ідеї, використовувати нові зображально-виражальні методи і прийоми, застосовувати досвід світового телебачення. Змінюються особливості написання текстів, режисури, зйомки і монтажу даних програм. Відбувається кардинальний процес «перегляду» жанрових кордонів, який призводить до дифузії та гібридизації жанрів.

Жанр [фр. «genre», від лат. «genus (*generis*)» – рід, вид] – формально-змістовна категорія, розроблена в літературознавстві з метою класифікації творчих продуктів текстового характеру (творів) за їхнім типом. Жанр – тип, рід твору, який відзначається особливими, тільки йому властивими рисами й ознаками щодо композиції, структури, образних засобів і творчих прийомів, мови і стилю викладу.

Телевізійний жанр – це широке поняття, яке включає в себе засоби відображення навколишнього світу на телеекрані за допомогою нарису, інтерв'ю, репортажу, телеспектаклю, художнього фільму, багатосерійного телефільму та ін. Сучасна система телевізійних жанрів об'єднує різні жанри журналістики, мистецтва, наукової популяризації, форми розваги та навчання – починаючи від ток-шоу, телепередач і навчальних програм до «мільних опер», теленовел і розважальних шоу.

Дифузія жанрів (взаємопроникнення, злиття, зміщення) – явище еволюційного перетворення жанрів, пов'язане з інтерференцією (зміни, взаємодія, наслідок впливу одного жанру на інший) й химеризацією (зміщення кордонів – в межах одного жанру, знаходяться елементи іншого), що, наприклад, призвело до заміни диктора як «голови, що вміє говорити» на ведучого-коментатора, інакше – модератора, а інформаційної програми – на аналітичну. Жанри можуть зникати й з'являтися, причому за рахунок химеризації та інтерференції вже наявних, що виходять від одного або різних коренів.[2, с. 41]. Але переплетення жанрів не обов'язково конструктивне в сенсі результату й може мати характер контамінації – раніше ми не могли собі уявити, з яким запалом можна дивитися інтерв'ю з бійкою або репортаж із використанням ненормативної лексики. Зауважимо, що часто вживане слово «дифузія» менш вдале. І все ж таки, як було зазначено вище, найбільш виражена еволюція жанрів у змінах жанрової структури, насамперед, місця й часу жанру на екрані. Існують навіть сезонні коливання – наприклад, улітку збільшується відносна частка екстер'єрних зйомок. Найбільш стабільною в часі є функція кожного конкретного жанру, що часто народжується й помирає разом із ним [2, с. 41].

Із невичерпної теми ми вибірково торкнемося суттєвих для даної теми моментів. У певному розумінні можна сказати, що жанри походять один від одного, і це, як уже було зазначено, ріднить жанри творчості з біологічними видами [8, с. 4]. Генетична взаємонаступність жанрів є відображенням живої творчості реальних людей. Але за основу, зазвичай, береться щось стале або принаймні відоме. «Нове», нехай це вид або жанр, легко заявляє про себе на арені історії, але завершення процесу – стабілізація й довге життя *de novo* виниклої форми (*таксона*) – визначається вже не автором, а зовсім в іншому

місці й в інший час. Однак критик, як і автор, теж прагне самовиразитися, показати, що жанрів він знає більше за всіх і що, наприклад, дрібні відгалуження від майже вічного модернізму – зовсім не маячня чергового божевільного, а цілком самостійні жанри [1, с. 31]. Телевізійний жанр може бути простим запозиченням на екран, прямою екранною експлікацією. Так, есе на екрані є прямим нащадком літературного (*гомологія*). Але може бути й незалежним повтором. Наприклад, літературна й екранна замальовки – зовсім різні у своїй суті речі, успадковано лише назву (*аналогія*). Саме в дії інваріантних еволюційних законів будь-яких систем аналогія часто обертається гомологією, і навпаки. [4, с. 60]. На успадковану від літератури систему жанрів накладається система стилів і способів творчого самовираження, що, зокрема, перетинається з розмаїтістю спонукальних мотивів творчості. Один «творить» лише те, що люди підхоплять і повторять, але вже у зв'язку з ім'ям «автора»-родоначальника. У такому разі роль зводиться фактично до пошуку необхідної істини людиною, котра вже має певне положення. Інший будує текст у формі відображення внутрішнього світу образів мови його свідомості. У принципі, результат не зобов'язаний чомусь відповідати в реальному світі, але це може бути алегоричний опис «типології телевізійних жанрів». У суворій науці, здавалося б, можливо уникнути неформалізованої художності. Утім, для художнього твору цілком природне творче відображення не реального світу, а його емоційного сприйняття людиною. Так би мовити, подорож лабіринтами свідомості.

Є й інші психологічні мотиви й механізми, що приводять до жанротворення й диференціації адресності, наприклад, екстравертивність або інтравертивність [4, с. 60]. У зв'язку з еволюцією жанрів, поряд з поняттями дифузії і диференціація жанрів виникає поняття злиття жанрів. Постійний процес розмитості жанрових кордонів призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й до постійного жанрового збагачення.

Якщо мислили дедуктивно, тобто, від загального до конкретного, то у філософському розумінні будь-яка спроба гібридизації таких принципово різних явищ, як інформація та розважальне мовлення, інформація та пропаганда, інформація та мистецтво зводиться до розв'язання більш широкої світоглядної проблеми. А саме: чи існує взагалі об'єктивність, на яку весь час посилаються прихильники «чистої» інформації?

Найсуттєвіші сумніви з цього приводу висловили не теоретики мас-медіа, а філософи, психологи й фізики. Відомий фізик Нільс Бор стверджував: суб'єктивізм закладено в природі. Прилад впливає на експеримент. Досліджуючи мікросвіт, ми не можемо бути впевненими: реальний трек елементарної часточки зафіксовано приладом, чи результат експерименту є продуктом взаємовпливу елементарної часточки та приладу, який реєструє її рух? Так само – у психоаналізі. Психоаналітик ніколи не може бути впевнений: досліджує він реальний світ підсвідомого чи власну інтерпретацію афективних вражень пацієнта? [3, с. 39].



З цієї точки зору, будь-яка спроба створити чистий інформаційний продукт, позбавлений домішок суб'єктивного, авторського ставлення (яке є неодмінною ознакою продукції мистецької та розважальної) видається проблематичною.

Певно, саме тому спроби «схрестити» інформацію з розвагою (і не тільки) розпочалися ще до народження телебачення. Класичний фільм «Звичайний фашизм» М. Ромма дуже нагадує передачу Леоніда Парфьонова. Але ще задовго до «Звичайного фашизму», у «дозвукову» добу кінематографа кінодокументаліст Дз. Вертов почав створювати з документального матеріалу – видовище, надаючи завдяки вишуканому монтажу динамізм і виразність подіям, насправді позбавленим цих рис [3, с. 39].

Антиподом Вертова вважають американського документаліста Р. Флаерті. Флаерті вважав зайві монтажні втручання в матеріал – порушенням принципу документальності. Намагався знімати – довгими планами. Показувати життя – як воно є. Але – і йому закидали, що його стрічки ідеалізують дійсність і скоріше є мистецькими творами, ніж візуальними документами. [3, с. 39].

Відомо, що проблемою гібридизації мистецтва і документального матеріалу цікавився Олександр Довженко. І навіть намагався створити фільм, використовуючи творчі методи документального та ігрового кіно. Але зазнав на цьому шляху творчої поразки.

Досить цікавими зразками переосмислення документального матеріалу засобами мистецтва є сучасні (відносно, кінець ХХ ст.) документальні фільми М. Павлова за сценаріями В. Фоменка. Щоправда, це не розважальні, а елітарні проекти. Але створювалися вони для телебачення, на студії «Укртелефільм».

Безумовно, справжнім полігоном для синтезу інформації, мистецтва і розваги стало радіомовлення. Варто лише перерахувати назви «гібридних жанрів» зі спеціальної літератури минулого: «*feature*», «жанр-кентавр», «псевдоевристичний репортаж» (мистецька чи розважальна програма, стилізована під документальну, найвідоміший зразок – «Війна світів» О. Уеллса, передача, що спричинила масову паніку), «документальна радіодрама», «пратеатральне радіомистецтво» [10, с. 48].

Завдання підсилити вплив інформаційних передач засобами мистецтва було сформульовано керівництвом Українського радіо ще на початку тридцятих років. Для цього у ВУКРі (Всеукраїнському комітеті радіомовлення) було створено спеціальний сектор технічної пропаганди. Його очолював Б. Мамонтов. Надзвичайно цікаві творчі знахідки цієї редакції не втратили актуальність і зараз. Але її співробітники використали свій творчий арсенал для того, щоб (принаймні, на рівні прихованих асоціацій, Езоповою мовою) розповісти по радіо правду про жахливу реальність 1933–34 рр., років репресій і голодування. Їх звинуватили в шкідництві та націоналізмі. На тому згадані експерименти і скінчилися [5, с. 113].

Окремою цікавою сторінкою розвитку «гібридних жанрів» є український радіофільм 1960–70-х рр. У своїй суті – це спроба відтворити творчі шукання німецьких радіомитців Ф. Брауна і Р. Леонгарда, які намагалися шляхом акустичного монтажу створювати нову, художню реальність з документального матеріалу [7, с. 8].

З цим жанром пов'язана певна термінологічна невизначеність. Досліджуючи джерела тридцятих років минулого століття, варто звернути увагу на те, що тоді радіофільмом називали будь-яку передачу, організовану за принципом кінематографічного поепізодного монтажу. То могла бути і радіодрама, і документальна програма, і навіть музична. Термін «радіофільм» зовсім не означав у цьому контексті передачу, записану на стрічку (тобто, «*film*»). Передачі про які йдеться, звучали в прямому ефірі. Ані магнітофонний, ані оптичний (на кіноплівку) запис українським радіо тоді не використовувався (хоча теоретично про тонфільми і магнітофон фахівці знали). Отже, жанрову природу явища визначила саме аналогія з кіномонтажем. Саме це мала на увазі журналіст Українського радіо Галина Дмитрієнко, називаючи серіал своїх пізнавальних радіовистав з шкільного життя «Кость Барабаш і 10 „Б” клас» (1970 р.) радіофільмами. [9, с. 19].

Але насправді на той час значення терміну «радіофільм» вже змінилося. Скінчилася «до магнітофонна» доба. Радіофільмом стали називати переважно документальні (неігрові, «*нон фікшн*») програми (хіба що з окремими інсценованими епізодами), в яких реальна дійсність осмислювалася за допомогою виразних засобів радіомовлення не тільки на аналітичному, а й на естетичному рівні. Справжні події подавалися в аранжуванні потужного арсеналу засобів впливу на слухача, народженого досвідом художнього мовлення. Звук підносився до рівня образу. Інтонація часом «важила» більше, ніж значення слова. Ось, наприклад, як починався радіофільм «Дума про живу воду», присвячений радянським солдатам, які були «відрізані» німцями від своїх побратимів у Аджимушкайських катакомбах (автор – Олександр Воронюк, режисер – Василь Обручов). «Лейтенант Петров марив...» І – звук крапель, що розбиваються о камінь... Акустичний символ спраги... Звук, який передавав стан людей, що залишилися без води, краще за будь-які пояснення [9, с. 19].

Отже – радіофільм, безумовно, можна вважати тим, що називають «жанром межі» (між інформацією й мистецтвом, або між інформацією та розвагою). Інфотейнмент – це також «жанр межі» в телебаченні, що межує між розвагою й інформацією.

Певно, як про різновид цих жанрів можна говорити і про радіокомпозицію (досліджену В. П. Олійником у книзі «Радіопубліцистика»). Найсуттєвіша проблема в створенні таких передач – це така спроба подолати «притаманний природі суб'єктивізм» і бути якщо не відсторонено – об'єктивним – то, принаймні, правдивим [6, с. 57].

Типологічна структура (система) жанрів має властивість змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри (наприклад, телемости або телеігри), зникають старі (наприклад, телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу в чистому вигляді нехарактерно). Деякі жанри з розширенням тематичного простору поступово підвищують ранг, як це сталося з драмою, яка пройшла

еволюцію від ординарного літературного жанру до групи жанрів у понятті роду (згідно з Р. Борецьким). Для позначення процесів еволюції жанрової структури різні автори фігурально застосовують запозичені терміни: дифузія, інтерференція, химеризація й контамінація конкретних жанрів. Однак не все, що зустрічається в літературі, адекватно зрозуміле й доступне для визначення.

**Наукова новизна роботи** полягає в дослідженні дифузії, гібридизації жанрів екранних творів, їх еволюції, та виявленні зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними, визначенні причин виникнення нових жанрів.

**Висновки.** Еволюція жанрів екранних творів та постійний процес розмитості жанрових кордонів призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й до їх постійного збагачення. З'являються нові жанрові утворення, змінюється контент передач, з'являється багато програм на історичну тематику, про кримінальні події, боротьбу з корупцією, політичну ситуацію та ін. Система жанрів починає змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри (наприклад, телемости або телеігри), зникають старі (наприклад, телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу в чистому вигляді нехарактерно).

Історичні зміни в суспільстві, реорганізація структури телебачення, боротьба за рейтинги каналів, сприяли виникненню та розвитку нових жанрів, появі нових телепрограм. Класичні програми, які були типовими й існували в єдиній системі, стають нецікавими, що призводить до падіння рейтингів. Відповідно автори програм починають шукати і втілювати нові ідеї, використовувати нові зображально-виражальні методи і прийоми, застосовувати досвід світового телебачення. Змінюються особливості написання текстів, режисури, зйомки і монтажу даних програм. Відбувається кардинальний процес «перегляду» жанрових кордонів, який призводить до того, що звіт, інтерв'ю, репортаж, перестають бути лише інформаційними і аналітичними, а набувають ознак розважальності.

Упроваджуючи новітні цифрові технології, використовуючи багатство виражальних засобів, телевізійники постійно розширюють та урізномунітнюють жанрову палітру програм.

### Список використаних джерел

1. Вартанова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по направлению 520600 и спец. 021400 «Журналистика» / Е. Л. Вартанова. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 335 с.
2. Ганеева А. Б. Презренная журналистика : особенности светской и желтой журналистики / А. Б. Ганеева. – Уфа : Башгоспедуниверситет, 2000. – 48 с.
3. Гриценко О. М. Суспільство, держава, інформація / О. М. Гриценко; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. – Київ, 2001. – 165 с.

4. Інформаційне суспільство: дефініції: людина, її права, інформація, інформатика, інформатизація, телекомунікації, інтелектуальна власність, ліцензування, сертифікація, економіка, ринок, юриспруденція / [В. М. Брижко, О. М. Гальченко, В. С. Цимбалюк, О. А. Орехов, А. М. Чорнобров]. – Київ : Інтеграл, 2002. – 220 с.
5. Кудрявцева С. П. Міжнародна інформація : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / С. П. Кудрявцева, В. В. Колос. – [2-ге вид.]. – Київ : Слово, 2008. – 400с .
6. Макаров Ю. В. Ти не один! : з новітньої історії українського телебачення / Ю. В. Макаров, О. В. Герасим'юк, С. В. Чернілевський. – Харків: Фоліо, 2004. – 302 с.
7. Мащенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу / І. Г. Мащенко. – Київ : Україна, 2005. – 381 с.
8. Муратов С. А. ТВ – еволюція нетерпимости: (История и конфликты этических представлений) / С. А. Муратов. – Москва : Логос, 2001. – 238 с.
9. Недопитанський М. І. Журналіст у світі інформації : текст лекції для студ. інституту журналістики з курсу «Інформаційна політика та безпека» / М. І. Недопитанський ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики, Лекційний фонд. – Київ : Ін-т журналістики, 2002. – 25 с.
10. Олейник В. П. Радиопублицистика : проблемы теории и мастерства : учеб. пособие для студ. фак. журнал. ун-тов / В. П. Олейник. – Київ : Вища школа, 1978. – 191 с.

### References

1. Vartanova, E. (2003). *Media economics of foreign countries*. Moscow: Aspekt Press.
2. Ganeeva, A. (2000). *Despicable journalism: features of secular and yellow journalism*. Ufa: Bashgospeduniversitet.
3. Hrytsenko, O. (2001). *Society, state, information*. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism.
4. Bryzhko, V., Halchenko, O., Tsymbaliuk, V., Oriekhov, O., and Chornobrov, A. (2002). *Information society: definitions: the person, their rights, information, informatics, informatization, telecommunications, intellectual property, licensing, certification, economics, market, jurisprudence*. Kyiv: Intehral.
5. Kudriavtseva, S. (2008). *International information*. Kyiv: Slovo.
6. Makarov, Yu. (2004). *You're not alone!: on the modern history of Ukrainian television*. Kharkiv: Folio.
7. Mashchenko, I. (2005). *The Chronicle of Ukrainian Radio and Television in the Context of the World Audiovisual Process*. Kyiv: Ukraina.
8. Muratov, S. (2001). *TV – the evolution of intolerance: (The history and conflicts of ethical ideas)*. Moscow : Logos.
9. Nedopytanskyi, M. (2002). *Journalist in the information world: lecture for students of Institute of Journalism on the course in Information Policy and Security*.

Kyiv: lecture stock of Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism.

10. Oleinyk, V. (1978). *Radio-journalism: problems of theory and skill*. Kyiv: Vyshcha shkola.

---

© Цімох Н. І., 2017

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 378.091.64:793.31:7.072.2

*Бойко Ольга Степанівна*  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
boykoolgast@ukr.net

### ЛІТЕРАТУРА З УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

**Мета статті** – обґрунтувати необхідність розробки цільової програми підготовки й видання мистецтвознавчої літератури з українського народного танцю. **Методи дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного й мистецтвознавчого методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати сучасний стан і проблемні зони літератури з народної хореографії та виявити нові творчі ресурси для розширення предметного поля хореографічної освіти й формування адекватної рецепції народного хореографічного мистецтва для широкого загалу. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано фахові видання та зроблено ґрунтовний аналіз стосовно створення різножанрових мистецтвознавчих праць з народного хореографічного мистецтва. **Висновки.** За роки незалежності українська мистецтвознавча література збагатилася багатьма якісними виданнями, однак забезпечення фаховою літературою має сьогодні дещо однобічний характер: з'явилися якісні посібників при дефіциті підручників. Вдалою спробою впровадити нову модель підручника є праця С. Л. Зубатова «Методика викладання українського народного танцю», адресованого студентам першого року навчання і побудованого на матеріалі народної хореографії Наддніпрянщини. Подібні підручники варто підготувати в усіх регіонах України.

**Ключові слова:** український народний танець, мистецтвознавство, література.

*Бойко Ольга Степанівна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Литература по украинской народной хореографии:  
искусствоведческий и теоретико-методический аспекты**

**Цель статьи** – обосновать необходимость разработки целевой программы подготовки и издания искусствоведческой литературы по украинскому народному танцу. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического и искусствоведческого методов. Такой методологический подход позволяет проанализировать

современное состояние и проблемные зоны литературы по народной хореографии и выявить новые творческие ресурсы для расширения предметного поля хореографического образования и формирования адекватной рецепции народного хореографического искусства для широкой общественности. **Научная новизна.** В статье впервые проанализированы профессиональные издания, обоснована необходимость создания разножанровых искусствоведческих исследований народного хореографического искусства. **Выводы.** За годы независимости украинская искусствоведческая литература обогатилась многими качественными изданиями, однако обеспечение профессиональной литературой имеет сегодня несколько односторонний характер: появились качественные пособия при дефиците учебников. Удачной попыткой внедрить новую модель учебника является труд С. Л. Зубатова «Методика преподавания украинского народного танца», адресованного студентам первого года обучения и построенного на материале народной хореографии Приднестровья. Подобные учебники следует подготовить во всех регионах Украины.

**Ключевые слова:** украинский народный танец, искусствоведение, литература.

*Boiko Olha, Candidate of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Literature on Ukrainian folk choreography: art criticism and theoretical and methodological aspects**

**The purpose of the article** is to justify the need of developing a special program for the preparation and publication of the art criticism literature on Ukrainian folk dance. **The methodology of the study** is to apply comparative, historical and logical, and art-historical methods. This methodological approach allows us to analyze the current state and problem areas of literature on folk choreography and to identify new creative resources for expanding the subject field of choreographic education and the formation of an adequate reception of folk choreographic art for the general public. **Scientific novelty.** For the first time professional publications have been analyzed, the necessity of initiating different genre art studies of national choreographic art is grounded. **Conclusions.** For years of independence, Ukrainian art criticism has been enriched by many quality publications; however the today professional literature provision has nearly one-sided character: on one hand there are qualitative textbooks, on the other hand one can witness a shortage of textbooks. A successful attempt to introduce a new model of the textbook is a work of S. L. Zubatov on “Methodology of Teaching Ukrainian Folk Dance”, designed for the first year of study students and based on Naddnipyrianshchyna folk choreography materials. Similar textbooks should be prepared in all regions of Ukraine.

**Key words:** Ukrainian folk dance, art criticism, literature.

**Вступ.** Народнo-хореографічне мистецтво сучасної України активно нарощує свій базовий теоретико-методологічний потенціал. Позитивною динамікою характеризується розвиток хореографічної освіти, хоч студентам і викладачам кафедр народної хореографії ВЧЗ бракує високоякісної фахової літератури. Можна погодитися з викладачами кафедри народної хореографії КНУКіМ, які зауважують, що рівень сучасного забезпечення навчально-методичною літературою з фахових хореографічних дисциплін є недостатнім. Ще гострішою є проблема відсутності мистецтвознавчих праць, присвячених народному танцю, в наших книгарнях.

У статті використані матеріали науково-практичної конференції «Стан народної хореографії в Україні» (2002 р.) та Всеукраїнської науково-практичної конференції «Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал» (2016 р.). Матеріалом для статті послужили найпомітніші праці посібникового характеру, що з'явилися в останні роки: «Методика роботи з хореографічним колективом» С. Забрєдовського, «Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка» В. О. Каміна, «Теорія і практика викладання фахових дисциплін» (Збірник науково-методичних праць кафедри народної хореографії НКУКіМ) та ін. На особливу увагу заслуговує праця К. Ю. Василенка «Український танець», яка, не втрачаючи об'єктивної мистецтвознавчої цінності, в певних моментах віддзеркалює застарілі чи надто суб'єктивні погляди автора на розвиток народної хореографії. Фахового обговорення потребує останній за часом видання підручник «Методика викладання українського народного танцю» С. Л. Зубатова, що його, на нашу думку, можна трактувати як «пілотний проект» нової перспективної моделі підручника з української народної хореографії. Обґрунтовуючи тезу про необхідність активнішого використання в підручниках і посібниках з народного танцю здобутків сучасного мистецтвознавства, етнології та культурології, а водночас – необхідність повного, об'єктивного представлення в літературі з етнології та культурології наукових здобутків сучасних теоретиків хореографічного мистецтва, ми апелювали до таких праць як «Українська етнологія» (за ред. В. Борисенко), «Танець» О. Різника, «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» В. О. Шкоріненка.

**Мета статті** – обґрунтувати необхідність розробки цільової програми підготовки й видання мистецтвознавчої літератури з українського народного танцю.

**Виклад основного матеріалу.** Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: визначити динаміку розвитку етнохореологічної думки в сучасній Україні; з'ясувати, якою мірою здобутки сучасної хореології та суміжних наук відображаються в підручниках і посібниках, а також висвітлюються та популяризуються в мистецтвознавчій літературі.

Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного й мистецтвознавчого методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати сучасний стан і проблемні зони літератури з народної хореографії та виявити нові творчі ресурси для розширення предметного поля



хореографічної освіти й формування адекватної рецепції народного хореографічного мистецтва для широкого загалу. Теорія українського народного танцю невіддільна від процесу відродження народного танцювального мистецтва в пострадянську добу, перебуває в постійному розвитку й посідає дедалі вагомніше місце в системі гуманітарних наук.

«Революція гідності» актуалізувала роль традиційної культури, зокрема народної хореографії, як дійового інструменту пробудження національної свідомості й віднайдення національної ідентичності. Свідченням нового, глибшого усвідомлення суспільством сутності народного танцю як виразника національного характеру став завершальний етап IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського. «У багатогодинному гала-концерті лауреатів та переможців у листопаді 2014 р., що проходив у Національній опері України кожен номер зустрічали, попри технічні та стилістичні недоліки, з особливою гордістю за наше хореографічне мистецтво, яке сприймалося як уособлення національної ідентичності», – відзначає А. М. Підлипська в статті «Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного підйому кінця 2013 – початку 2016 років» [8, с. 23]. Стилістика народного танцю органічно вписалася в художню тканину хореографічної сюїти «Український майдан», присвяченої героям Небесної сотні, котра стала творчим відгуком колективу Житомирського академічного ансамблю танцю (балетмейстери Михайло й Тетяна Гузун) на суспільні події в новітній історії України.

Українська хореографічна література постійно збагачується новими виданнями. Дослідники приділяють особливу увагу автентичному танцеві різних регіонів України, з сучасних позицій висвітлюють еволюцію народного танцю в контексті розвитку національної культури, осмислюють взаємодію народної хореографії з суміжними видами мистецтва як джерело взаємозбагачення змістів і форм. У сьогоденній українській хореології виокремились певні напрямки досліджень, присвячених фольклорній і народно-сценічній танцювальній культурі. Як констатує Л. Л. Козинко, «науковцями досліджуються історичні (Г. Боримська, О. Єльохіна, К. Кіндер, Б. Кокуленко, В. Купленник, С. Легка, О. Мерлянова, Т. Павлюк), теоретико-методологічні (К. Василенко, В. Верховинець, Р. Герасимчук, А. Гуменюк), педагогічні (О. Жаров, С. Забрєдовський, А. Тараканова, О. Таранцева) та культурологічні (Д. Бернацька, П. Білаш, О. Бойко, П. Чуприна, О. Шабаліна, В. Шкоріненко) аспекти становлення і функціонування української фольклорної і народно-сценічної хореографії» [5, с. 62–63].

Загалом погоджуючись із цим визначенням головних напрямків етнохореологічних досліджень, варто відзначити його умовність, оскільки в таких випадках, на думку Л. Л. Козинка, автори осмислюють різні аспекти еволюції народного танцю. Зокрема це стосується праці К. Ю. Василенка «Український танець» – першої в пострадянській Україні ґрунтовної праці, в котрій, як зазначається в анотації, «простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зв'язків з формами та жанрами, лексикою,

композицією, музикою, образно-тематичним ладом в українській народній хореографії, аналізуються форми обробки першоджерела, а також взаємозв'язки українських танців з танцями народів, які мешкають в Україні» [1].

Праця К. Ю. Василенка – плід його п'ятдесятирічної діяльності як балетмейстера й мистецтвознавця, донині залишається актуальною, оскільки в ній певною мірою узагальнено накопичений у вітчизняній науці досвід теоретичного осмислення процесів і явищ народного хореографічного мистецтва, відображений крізь призму авторського сприйняття. Однак потрібно визнати, що окремі положення і висновки авторитетного дослідника потребують корекції або й критичного переосмислення з позицій сьогодення. Ось деякі приклади: «Зоряним часом українського хореографічного мистецтва, яке дало поштовх і до пульсуючої в ритмі часу теорії, методики, освіти, були 50–80-ті рр. ХХ ст.» – стверджує К. Ю. Василенко в «Передмові». – Саме тоді на найвищій щабель піднялось професійне і самодіяльне мистецтво. Конкурувати з українськими хореографічними ансамблями, особливо в галузі сюжетного танцю, неспроможними були колективи жодної з республік колишнього Союзу РСР» [1, с. 7]. Адже, в означений період розквітло мистецтво талановитих балетмейстерів – П. Вірського, самого К. Василенка та багатьох інших, уславились окремі хореографічні колективи. Однак не варто забувати, що «розквіт», відбувався в тісних рамках мистецтва соціалістичного реалізму – національного лише за формою і «соціалістичного за змістом». Однозначно висока оцінка досягнень хореографічної теорії, методики, освіти 50–80-х рр. ХХ ст., «пульсуючих» у ритмі радянського часу, сьогодні є неприйнятною. Той період характеризується дуже суперечливими тенденціями. Згадаймо хоча б те, що саме в період, означений К. Ю. Василенком, сформувався «шароварно-вишиванковий» стереотип танцюючого українця-східняка й танцюючого «західного українця» в кептарику. «При цьому вбранню та рухам надавалося такого самого стереотипно-уніформованого вигляду» [8, с. 648].

З висновками сучасної української історіографії розходяться й окремі історичні екскурси К. Ю. Василенка. Так, у розділі «Взаємозв'язки та взаємовпливи українського народного танцю і хореографії народів, які мешкають в Україні» він стверджує, що «в умовах Київської Русі сформувалася давньоруська народність», пише, що «давньоруський народ створив... самобутню культуру, яка стала основою культур українського, російського й білоруського народів» та ін. [1, с. 270–271]. Цілком очевидно, що ці тези використані з джерела радянської історичної науки.

К. Ю. Василенко приділяє велику увагу проблемі взаємодії хореографічних культур: «Нині дуже широко побутує термін “взаємодія” як внутрішня основа розвитку національних культур, – пише він у підручнику. – Саме ця категорія набирає значення методологічного принципу, який включає до себе такі поняття як взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв'язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють, уточнюють, фіксують відносини поміж культурами, конкретизують останні» [1, с. 274]. Відзначивши, що «ці положення варто розглядати всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема», К. Ю. Василенко слушно зауважує, що тенденція до

«зміщення акцентів» простежується «в роботах російських радянських авторів»: «Усе, що було до Київської Русі та за періоду її розквіту, трактується ними як золота скарбниця *російської* хореографії» [1, с. 274]. Як відомо, така тенденція характерна для робіт не тільки радянських, а й пострадянських російських авторів, що для нас значно актуальніше. Не відповідає сучасним реаліям і характеристика процесу взаємодії української та білоруської хореографічних культур: «У минулому процес запозичення відбувався дещо стихійно... – пише К. Ю. Василенко. – Тепер цей процес взаємовпливу та взаємозбагачення хореографічних культур налагоджено добре, можливості спілкування необмежені»[1, с. 275]. На жаль, це не так.

Ми досить детально зупинилися на окремих наріжних проблемах хореографічного мистецтва, які розглядає К. Ю. Василенко, щоб наголосити: висвітлення цих проблем у праці «Український танець» часто суперечить усталеним у сьогоденній науці концептуальним підходам. Отже, поданий в підручнику матеріал історичного, культурологічного, етнологічного характеру потребує перегляду. Зрозуміло, що ймовірно перевидання праці К. Ю. Василенка має бути оснащено коментарями і ґрунтовною передмовою. Зрозуміло також, що потрібні нові мистецтвознавчі дослідження, написані з сучасних позицій.

Кафедри хореографії українських ЗВО готують переважно посібники, які певною мірою гамують попит на фахову літературу навчально-методологічного характеру. Наведемо приклади якісних посібників: «Методика викладання народно-сценічного танцю» В. Ф. Володько, «Методика роботи з хореографічним колективом» С. Г. Забрєдовського, «Гармонія танцю» А. Кривохижі. Підсумком багаторічної діяльності кафедри народної хореографії КНУКіМ став збірник «Теорія і практика викладання фахових дисциплін». Автори збірника – І. М. Гутник, С. Л. Зубатов, В. А. Литвиненко, А. І. Мороз, В. П. Поклад, О. Д. Помпа, Л. Ю. Цветкова, О. Л. Яценко представили сучасні теоретичні розробки з основних фахових дисциплін, що, на нашу думку, надає колективній праці значення етапної, так само етапним вважаємо підручник С. Л. Зубатова «Методика викладання українського народного танцю», котрий є спробою впровадити нову модель підручника. Новизна підручника полягає в тому, що він обмежує подачу матеріалу певними рамками: підручник охоплює матеріал лише першого року навчання, містить методика викладання танцю лише Наддніпрянщини й інформацію про особливості етнорухів, жіночого й чоловічого одягу, етикету, звичаїв, побуту тощо, характерні саме чи й виключно для цього регіону. Креативний підхід, запропонований С. Л. Зубатовим, може спонукати до створення аналогічних підручників, присвячених народному танцю інших регіонів України. При цьому важливо, що ці підручники не були ускладнені, а за прикладом праці С. Л. Зубатова, знайомили з основами українського народного танцю певного регіону. Як наголошує сам автор, головна мета полягає в тому, щоб «познайомити учнів, майбутніх викладачів з методикою розучування рухів біля станка і на середині залу, з особливостями побудови танцювальних композицій,

характерною манерою їх виконання на основі використання елементів народного танцю...» [3, с. 8]. Такий підхід готує учнів до сприйняття нюансів автентичного танцю, виробляє імунітет щодо еkleктичних уявлень про українську хореографічну культуру, успадкованих з радянських часів. Однак хотілося б, щоб видання містило ґрунтовнішу інформацію мистецтвознавчого характеру, приділялося більше уваги власне естетичним проблемам створення хореографічного образу.

Побудовані на регіональному матеріалі підручники з основ народного танцю були б корисні не тільки для студентів спеціалізованих навчальних закладів, а й, враховуючи доступність форм подачі матеріалу, – для керівників та учасників аматорських ансамблів танцю, що сприятиме популяризації народного танцю, мотивуватиме збирати хореографічний матеріал. До цього закликав ще В. Верховинець у «Теорії українського народного танцю», а В. Авраменко в монографії «Українські національні танки, музика і стрій», виданій у Вінніпегу 1947-го р. писав: «Особливу увагу на це мусять звернути вчителі українських шкіл, щоби плекати при школі український танок для нашої молоді, починаючи навчати її своїх таночків від діточок» [10, с. 315].

Цитуючи В. Авраменка в колективній праці «Українська етнологія», Валентина Борисенко робить дещо несподіваний висновок: «Ці слова набули для нас ще більшої актуальності, оскільки в Україні на сьогодні немає фахівців з народної хореографії, а значить народному танцю загрожує небуття» [10, с. 315]. Можливо, кажучи про відсутність фахівців з народної хореографії, авторка мала на увазі лише вчителів сільських шкіл, до яких апелював В. Авраменко, і тоді з нею можна частково погодитись. А втім, і тут не все безнадійно. Прикладом може слугувати досвід хореографічної роботи в загальноосвітній школі I–III ступенів с. Оринин Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, де існує хореографічний колектив «Ритми серця» (молодша, середня і старша групи). Штатним хореографом у школі працює А. А. Оринівська, котра має багаторічний фаховий стаж [6, с. 78]. Якщо ж висновок В. Борисенко про те, що «в Україні на сьогодні немає фахівців з народної хореографії», розуміти в широкому сенсі, то його категоричність можна пояснити хіба необізнаністю шановного етнолога зі станом народної хореографії в Україні. Надто стисле й тенденційне висвітлення феномена українського танцю в розділі «Музика й танці» за авторством В. Борисенкане сприяє формуванню в свідомості нових поколінь українських народознавців адекватного уявлення про вітчизняну хореологію як фундаментальну складову етнології. Праця «Українська етнологія» побачила світ у 2007 р., а в 2003 р. В. О. Шкоріненко писав у дисертаційному дослідженні: «Народний танень у традиційній і сучасній культурі України» про те, що, незважаючи на ідеологічний тиск у радянську добу з'явилося ряд ґрунтовних праць з народної хореографії в її регіональних різновидах і сучасних формах функціонування. Дослідник наголошував: «Суттєві корективи у тематику досліджень були внесені останньому десятилітті, якій накреслили нові напрямки наукового пошуку» [11, с. 1]. Досі актуальною залишається теза В. О. Шкоріненка про «цілком

очевидну “непрописаність” теорії та історії танцю у вимірах культурологічного аналізу, який дозволяє розглянути її як складову національної духовної спадщини не тільки в історичній, але й у філософсько-естетичній площині як цілісне явище у взаємозв’язках з іншими складовими національної ментальності»[11, с. 2].

Доводиться констатувати, що нариси про народний танець відсутні в мистецтвознавчих розділах узагальнюючих фундаментальних культурологічних праць, зокрема в п’яти томній академічній «Історії української культури». Український танець недостатньо або й зовсім не представлений в сьогоденній мистецтвознавчій та народознавчій літературі, розрахованій на широкого читача. Нещодавно довелося обійти певну кількість київських книгарень у пошуках мистецтвознавчих видань, присвячених народній хореографії. Результати виявилися невтішними: у жодній із книгарень відповідної літератури не було виявлено.

**Наукова новизна.** Проаналізовані фахові видання доводять необхідність створення різножанрових мистецтвознавчих праць з народного хореографічного мистецтва.

**Висновки.** За роки незалежності українська мистецтвознавча література збагатилася якісними виданнями, однак забезпечення фаховою літературою має сьогодні дещо однобічний характер: з’явилися якісні посібники при дефіциті підручників. Вдалою спробою впровадити нову модель підручника є праця С. Л. Зубатова «Методика викладання українського народного танцю», адресована студентам першого року навчання і побудована на матеріалі народної хореографії Наддніпрянщини. Подібні підручники варто підготувати в усіх регіонах України.

Турбує той факт, що в наших книгарнях відсутня література, присвячена українському народному танцю. Заповнення існуючої прогалини якісними виданнями ознаменує новий, ще більш продуктивний етап у розвитку народного хореографічного мистецтва. Вихід за рамки спеціальних видань для читацького загалу, популяризація українського народного танцю в різножанровій мистецтвознавчій літературі – веління часу.

#### Список використаних джерел

1. Василенко К. Ю. Український танець : підруч. / К. Ю. Василенко. – Київ : ПІК ПК, 1997. – 282 с.
2. Забрєдовський С. Методика роботи з хореографічним колективом / С. Забрєдовський. – Київ : НАКККіМ, 2010. – 135 с.
3. Зубатов С. Л. Методика викладання українського народного танцю: підручник / С. Л. Зубатов. – Київ : Ліра-К., 2017. – 376 с.
4. Камін В. О. Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка / В. О. Камін. – Київ : ДАКККіМ, 2008. – 151 с.
5. Козинко Л. Л. Збереження фольклорних танцювальних традицій у практиці професійних хореографічних колективів західного регіону України / Л. Л. Козинко // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. – Київ : КНУКіМ, 2016. – С. 62–67.

6. Маркович А. В. Сучасна фахова література з народно-сценічного танцю / А. В. Маркович // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2016. – С. 77–80.
7. Орининська загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів. Її минуле й сьогодні: історичний нарис / Упор. вчитель історії та географії В. М. Підгірний. – Кам'янець-Подільський: П. П. «Мошак М. І.», 2012. – 100 с.
8. Підлипська А. М. Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного підйому кінця 2013 – початку 2016 років / А. М. Підлипська // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2016. – С. 21–26.
9. Різник О. Танець / О. Різник // Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. – Київ, 1998. – С. 645–654.
10. Українська етнологія: навч. посіб. / За ред. В. Борисенко. – Київ : Либідь, 2007. – 400 с.
11. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: автореф. дис. канд. мистецтвознавства / В. О. Шкоріненко. – Київ : ДАКККіМ, 2003. – 18 с.

### References

1. Vasylenko, K. Yu. (1997). *Ukrainian dance: a textbook*. Kyiv: Institute for Professional Training Advancement of Cultural Workers.
2. Zabredovskyi, S. (2010). *Method of work with a choreographic team*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management.
3. Zubatov, S.L. (2017). *Methodology of teaching Ukrainian folk dance: a textbook*. Kyiv: Lira.
4. Kamin, V.O. (2008). *Folk-stage dance: a group division of exercises at the lathe*. Kyiv: State Academy of Culture and Arts Management.
5. Kozynko, L.L. (2016). Preservation of the folk dance traditions in the practice of professional choreographic teams of the Western region of Ukraine. V: *Choreography of the XXI century: artistic and educational potential: All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Ukraine, Kyiv April 15–16 2016*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp. 62–67.
6. Markovych, A.V. (2016). Modern professional literature on folk-stage dance: *Choreography of the XXI century: artistic and educational potential: All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Ukraine, Kyiv April 15–16 2016*. – Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp. 77–80.
7. Pidhirnyi, B.M. ed. (2012). *Orynyh I–III level Secondary School. Its past and present: a historical essay*. Kamianets-Podilskyi: Private Entrepreneur “Moshak M. I.”.
8. Pidlypska, A.M. (2016). Choreographic Art in the Situation of the National Patriotic Rise: late 2013 – early 2016. V: *Choreography of the XXI century: artistic and educational potential: All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Ukraine, Kyiv April 15–16 2016*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp. 21–26.

9. Riznyk, O. (1998). A Dance. V: O. Hrytsenko Ed. *Essays on Ukrainian popular culture*. Kyiv: Ukrainian Centre for Cultural Studies, pp. 645–654.

10. Borysenko, V. Ed. (2007). *Ukrainian ethnology: a teaching manual*. Kyiv: Lybid.

11. Shkorinenko, V. O. (2003). *Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine*. D.Ed. National Academy of Culture and Arts Management.

---

© Бойко О. С., 2017

УДК 78.712:[378.147:793.3]

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

## ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

**Мета дослідження.** Розглянути та проаналізувати особливості концертмейстерської діяльності в контексті вищої хореографічної освіти в Україні, а також дослідити її вплив на формування естетичних поглядів студентів-хореографів. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатofакторності, 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** статті полягає в комплексному дослідженні концертмейстерської діяльності в контексті особливостей вищої хореографічної освіти в Україні та визначенні факторів її впливу на формування естетичних поглядів студентів-хореографів. **Висновки.** Діяльність концертмейстера в процесі формування естетичних поглядів студентів-хореографів залежить від багатьох факторів, серед яких правильно підібране музичне оформлення занять, що допомагає осмислено ставитися до музичного твору, навчитися орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку та динаміці, а відтак сприяє формуванню естетичних смаків; високопрофесійний рівень виконання музичних творів та творча віддача, з якою концертмейстер працює під час занять, вільне володіння й оперування знаннями теорії та історії хореографічного мистецтва, адже, безумовно, це є важливим компонентом педагогічного аспекту діяльності; особистісні психологічні якості концертмейстера хореографа, які впливають на емоційний стан викладача та студентів під час занять; власні морально-етичні цінності, високий рівень естетичного виховання та духовних прагнень концертмейстера,

оскільки саме вони, у симбіозі з виключними теоретичними знаннями, талантом та досконалою технікою виконавської майстерності створюють необхідні умови для гармонійного поєднання танцю й музики, а відтак сприяють збагаченню внутрішнього світу, формуванню та розвитку естетичних поглядів студентів-хореографів.

**Ключові слова:** концертмейстер, музичні твори, хореографічна освіта, студенти-хореографи, естетичні погляди.

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

### **Деятельность концертмейстера как фактор формирования эстетических взглядов студентов-хореографов**

**Цель исследования.** Рассмотреть и проанализировать особенности концертмейстерской деятельности в контексте высшего хореографического образования в Украине, а также исследовать ее влияние на формирование эстетических взглядов студентов-хореографов. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в комплексном исследовании концертмейстерской деятельности в контексте особенностей высшего хореографического образования в Украине и определении факторов ее влияния на формирование эстетических взглядов студентов-хореографов. **Выводы.** Деятельность концертмейстера в процессе формирования эстетических взглядов студентов-хореографов зависит от многих факторов, среди которых правильно подобранное музыкальное оформление занятий, что помогает осмысленно относиться к музыкальным произведениям, научиться ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке и динамике, а следовательно, способствует формированию эстетических вкусов; высокопрофессиональный уровень исполнения музыкальных произведений и творческая отдача, с которой концертмейстер работает во время занятий, свободное владение и оперирование знаниями теории и истории хореографического искусства, ведь, безусловно, это является важным компонентом педагогического аспекта деятельности; личностные психологические качества концертмейстера, хореографа, которые влияют на эмоциональное состояние преподавателя и студентов во время занятий; собственные морально-этические ценности, высокий уровень эстетического воспитания и духовных стремлений концертмейстера, поскольку именно они, в симбиозе с исключительными теоретическими знаниями, талантом и совершенной техникой исполнительского мастерства создают необходимые условия для гармоничного сочетания танца и музыки, а следовательно, способствуют обогащению



внутреннего мира, формированию и развитию эстетических взглядов студентов-хореографов.

**Ключевые слова:** концертмейстер, музыкальные произведения, хореографическое образование, студенты-хореографы, эстетические взгляды.

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

**Accompanist's activity as a factor of formation of aesthetic views of choreography students**

**The purpose of the article** is to explore and analyze the features of accompanist's activity in the context of higher choreographic education in Ukraine, as well as to study its impact on the formation of aesthetic views of choreography students. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, systematicity, integrated approach, 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 a comprehensive study of accompanist's activity in the context of the features of higher choreographic education in Ukraine and the determination of factors of its influence on the formation of aesthetic views of choreography students. **Conclusions.** Accompanist's activity in the process of formation of aesthetic views of choreography students depends on many factors, including the appropriate musical arrangement of classes, which helps to approach a piece of music meaningfully, learn to understand the type of music, its rhythmic pattern and dynamics, which, therefore, contributes to the formation of aesthetic tastes; a highly professional level of performing musical compositions and the accompanist's commitment during classes, fluency in using the knowledge of the theory and history of choreographic art, which certainly are an important component of the pedagogical aspect of the activity; personal psychological qualities of the accompanist-choreographer, which affect the emotional state of the teacher and the students during classes; their own ethical and moral values, a high level of aesthetic education and spiritual needs of the accompanist, which, along with exceptional theoretical knowledge, talent and perfect technical skill, create the necessary conditions for a harmonious combination of dance and music, and therefore contribute to the enrichment of the inner world, the formation and development of aesthetic views of choreography students.

**Key words:** accompanist, musical compositions, choreographic education, choreography students, aesthetic views.

**Вступ.** У контексті розвитку сучасної вищої хореографічної освіти в Україні, необхідності підвищення загальної культури та формування естетичних поглядів студентів-хореографів як факторів необхідних для подальшої творчої праці важливим є дослідження впливу діяльності концертмейстерів на морально-етичні та естетичні аспекти в педагогічному процесі.

Аналіз публікацій. Особливості концертмейстерської діяльності неодноразово висвітлювалися вітчизняними та зарубіжними науковцями, охоплюючи за рахунок різнобічності аспектів музичний (Є. Шендарович, В. Чачава), педагогічний (В. Общанський, С. Куценко, І. Кравченко, С. Метлева, М. Шаркова, М. Петренко), психологічний (О. Островська, Н. Горяніна, О. Ширеніна), мистецтвознавчий (О. Аксьонов, Т. Молчанова, Л. Повзун, С. Саварі, І. Могілевська) та культурологічний (Т. Калугіна, Т. Молчанова) контексти. Проте, проведений історіографічний аналіз свідчить, що діяльність концертмейстера в контексті формування естетичних поглядів студентів-хореографів і досі лишається недостатньо вивченою та висвітленою темою, а відтак, у зв'язку з розвитком сучасної хореографічної освіти в Україні, на нашу думку, є перспективною для дослідження, що й зумовлює актуальність статті.

**Мета статті.** Розглянути та проаналізувати особливості концертмейстерської діяльності в контексті вищої хореографічної освіти в Україні, а також дослідити її вплив на формування естетичних поглядів студентів-хореографів.

**Виклад основного матеріалу.** Концертмейстерська діяльність у системі хореографічної освіти – безумовно невід'ємна складова для успішного виховання кваліфікованих спеціалістів, оскільки зв'язок синтетичного за природою хореографічного мистецтва з музичним є беззаперечний і міцний. Як традиційний вид акомпанементу під час хореографічних занять, не дивлячись на широке розповсюдження фонограми, саме концертмейстерська діяльність наразі стає все більш актуальною й різноманітною.

Концертмейстер (нім. *koncertmeister*; англ. *leader*, франц. *violon solo*) – піаніст, який допомагає виконавцям (співкам, інструменталістам, артистам балету) розучувати партії та акомпонує їм під час виступів [4, с. 456]. У системі хореографічної освіти педагогічна діяльність концертмейстера, що безпосередньо пов'язана з правильним підбором, вивченням та аналізом музичного матеріалу, вмінням творчо переосмислити його, пристосувати до хореографічних комбінацій і донести до студентів відповідно вимогам навчального процесу, передусім базується на симбіозі виключних теоретичних знань, досконалій техніці виконавської майстерності та особистісних психологічних якостях.

Варто зазначити, що психологічні якості особистості концертмейстера, серед яких відомий композитор та музичний критик Ц. Куї виділяв «музичність, гнучкість, чуттєвість, здатність пристосовуватися до кожного виконавця, підтримати його, де потрібно, підкоритися, де потрібно, керувати ним» [6, с. 144] стають відчутними чинниками в процесі естетичного виховання та формування морально-етичних цінностей студентів-хореографів. Дослідники акцентують увагу на вмінні «не лише підмічати найменші риси поведінки людини, але й схоплюючи на льоту глибинну суть швидкоплинної події» [11, с. 5] та індивідуалізацію шляху вдосконалення концертмейстера [9, с. 7].

Не дивлячись на те, що зародження професії концертмейстера розпочалося в XIV ст., з появою клавійно-струнних інструментів, переважна більшість наукових розробок до XVIII ст. були присвячені техніці акомпонементу. Уперше особистість концертмейстера, та його завдання, а також окремі поради з методики навчання визначають Ф. Куперін у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» (1696 р.) та К.Ф.Е. Бах у теоретичній праці «Досвід викладення правильного способу гри на клавикорді» (1780 р.).

Розвиток камерної інструментальної та вокальної музики, концертного та театрального життя в XIX ст. призводить до зростання ролі концертмейстерів і потреби в професійно підготовлених музикантах, хоча педагогічна функція навіть не передбачалася і ще тривалий період ані в академічних музичних навчальних закладів, ані в ролі приватних уроків професійної підготовки концертмейстерів не здійснювалося – піку актуальності дане питання досягло наприкінці XIX ст., а з відкриттям перших консерваторій та уведенням до програми навчання курсу акомпонування даний вид музичної діяльності поступово було трансформовано в окрему спеціальність.

Варто зазначити, що в хореографічному мистецтві, під час балетних репетицій, в ролі концертмейстерів нерідко виступали викладачі-хореографи, акомпонуючи на скрипці: «Наприкінці XIX ст. в Росії та за кордоном російські й іноземні майстри балету, даючи уроки танцю, водночас грали на скрипці» [10, с. 24]. Т. Молчанова зазначає, що не дивлячись на те, що однією з істотних причин для супроводу балетних екзерсисів скрипкою була подібність різноманітних засобів звукодобування на скрипці до артикуляційних засобів елементів балетного екзерсису legato відповідає повільному *developpe*, *staccato* – балетному елементу *jete frappe spiccato*, *adagio pizzicato* – повільному руху на пальцях [8], у другій пол. XIX ст. все частіше в якості супроводу уроків класичного танцю починають використовувати фортепіано і вже на поч. XX ст. починають формуватися художні форми професійного хореографічного акомпонування.

Концертмейстерство як самостійну професію, що потребує розробки науково-теоретичної бази з урахуванням взаємодії з іншими галузями музикознавства в музичній педагогіці безпосередньо почали розглядати лише на поч. 1970-х рр. Однією з найважливіших методологічних праць цього напрямку є монографія О. Люблінського «Теорія і практика акомпонементу» [7]. Варто зазначити, що переважна більшість науково-теоретичних та методичних розробок у галузі концертмейстерської діяльності кін. XX – поч. XXI ст. присвячені роботі з вокально-хоровими та інструментальними колективами, солістами-інструменталістами та вокалістами, тоді як спеціальна підготовка концертмейстерів для роботи з хореографічними колективами й досі лишається без належного методичного забезпечення і в переважній більшості навчальних закладів існує не як окремий напрямок, а лише в контексті підготовки вчителів музики до різноманітних видів виконавства, зокрема й до роботи зі студентами вищих та середніх мистецьких навчальних закладів. Так, наприклад, О. Аксьонов зазначає, що сьогодні

підготовка до роботи в хореографічних колективах не передбачена навіть у програмах дисципліни «Концертмейстерський клас» у навчальних планах з фахової підготовки вчителя музики [1, с. 147], що, звичайно є істотною проблемою, оскільки специфіка діяльності концертмейстерів хореографії, яка є симбіозом творчих, педагогічних, естетичних, морально-етичних та психологічних функцій потребує відповідної підготовки, а відтак вимагає окрім значного акомпаніаторського досвіду та професійних навичок і знань хореографічного мистецтва, педагогічного відчуття і такту.

У контексті спеціальної концертмейстерської підготовки до роботи зі студентами-хореографами доцільно звернути увагу на необхідності ознайомлення зі специфікою та виражальною сутністю хореографічного мистецтва, його музичною основою, умовами і методами роботи акомпаніатора в різноманітних сферах хореографічної практики, навчити правильно в музичному відношенні оформлювати заняття будь-якого танцювального жанру на всіх етапах навчання, отримати знання про природу танцю, образний зміст хореографічного руху, композиції, балетну термінологію.

Значну увагу варто приділити також імпровізації в балетному акомпанементі, традиції використання якої в навчальних формах хореографії досить давні, проте актуальні й нині. Її специфіка полягає у відмінності інтонаційних і метроритмічних формул, у вільній імпровізації та імпровізації як звуковій підтримці хореографічних вправ і учбових комбінацій, що зумовлена особливостями хореографії, насамперед, занять з класичного танцю як профільуючої дисципліни в системі професійної хореографічної освіти, а відтак спонукає концертмейстерів створювати власні композиції, які відповідають потребам навчальної хореографічної практики.

Варто зауважити, що структура хореографічного заняття, його мета та завдання залежить безпосередньо від викладача, тоді як енергетична віддача й емоціональний рівень студентів під час його проведення залежить, безпосередньо, від концертмейстера та запропонованого і підібраного ним, відповідно до хореографічного, музичного матеріалу, який на відміну від супроводу сценічних постановок не є джерелом хореографічного рішення, а відповідає певним загальноприйнятим вимогам, наприклад, гомофонно-гармонійний тип фактури, нескладний тональний план, метричну однорідність, інтонаційно-ритмічну ясність та квадратну структуру в межах восьми або шістнадцятитактного періоду повторної побудови з чітким розподілом на симетричні фрази, що зумовлено структурними особливостями танцювальних рухів та комбінацій.

Величезний вплив на формування в студентів-хореографів правильних естетичних орієнтирів справляє відповідно підібраний музичний супровід. На думку багатьох музикознавців, саме завдяки використанню на заняттях яскравої музики Р. Глієра, Л. Мінкуса, С. Прокоф'єва, П. Чайковського, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, творів світової та української класики, а також сучасних композиторів збагачується емоціональна сфера в студентів, розширюється

музичний кругозір, що, звичайно, сприяє підвищенню загальної культури та формуванню естетичних поглядів, необхідних для подальшої творчої діяльності.

Н. Борисова зазначає, що оскільки хореографічні заняття будуються на музичному матеріалі доцільно зауважити на необхідності студентів виробити свідоме ставлення до музичного твору, навчитися чути музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, динаміці, розпізнавати ритмічний малюнок тощо [2, 130-132]. Відтак, діяльність концертмейстера, без сумніву, безпосередньо впливає на формування музичної культури та естетичних смаків студентів, сприяє розвитку музичного слуху й образного мислення, які допомагають під час постановочної роботи сприймати музику й хореографію як єдине ціле.

Важливим компонентом успішної діяльності концертмейстера є й комунікативно-психологічна складова – створення максимально сприятливої атмосфери під час занять, оскільки лише повноцінний творчий тандем викладача й концертмейстера сприяє створенню яскравих та виразних хореографічних комбінацій з цілісним художнім образом та музично-пластичною мовою.

Серед факторів впливу на формування естетичних цінностей студентів-хореографів варто відмітити власні морально-етичні цінності та рівень естетичного виховання, безпосередньо, концертмейстера, який пропонуючи власну систему світосприйняття засобами музичного мистецтва, формує їхнє світобачення, оскільки в певному сенсі долучає до своїх цінностей, естетичних і духовних прагнень. Є. Іванова в статті «Виконавські аспекти діяльності концертмейстера в хореографічному навчальному процесі» [3] наголошує на чутливості сприйняття студентами-хореографами індивідуальних особливостей виконавської манери концертмейстера, тобто звуко-образного змісту його інтерпретацій музичних творів, акцентуючи на емоційній безпосередності, тобто правдивості реакцій. На думку автора, виразне виконання музичних фрагментів, сприяє донесенню до свідомості студентів ідейного змісту і художніх образів твору, пробудженню творчої фантазії та прагнення виконувати рухи не формально, а художньо, шукати нові відтінки виконання.

Звичайно, подібні засоби впливу можливі лише за умови високопрофесійного й бездоганного технічного виконання музичних творів, а відтак постає питання про необхідність постійного вдосконалення концертмейстром власної виконавської майстерності, збагачення духовного світу й загального культурного рівня.

І. Кравченко, досліджуючи специфіку роботи концертмейстера хореографічних дисциплін, серед обов'язків, які синтезують освітні й виховні завдання, відмічає відповідну завданням занять репертуарну політику, оновлення та поповнення музичних і хореографічних знань; ознайомлення з досвідом роботи щодо естетичного виховання студентів-хореографів; оволодіння новітніми методиками «руху під музику» та проведенням систематичної навчально-ознайомчої роботи з музичного розвитку танцівників, наголошуючи й на необхідності запровадження та використання інноваційних

технологій в освітньому процесі, що, на її думку, позитивно впливає на формування творчої особистості [5, 121].

**Наукова новизна** статті полягає в комплексному дослідженні концертмейстерської діяльності в контексті особливостей вищої хореографічної освіти в Україні та визначенні факторів її впливу на формування естетичних поглядів студентів-хореографів.

**Висновки.** Отже, діяльність концертмейстера в процесі формування естетичних поглядів студентів-хореографів залежить від багатьох факторів, серед яких правильно підібране музичне оформлення занять, що допомагає осмислено ставитися до музичного твору, навчитися орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку та динаміці, а відтак сприяє формуванню естетичних смаків; високопрофесійний рівень виконання музичних творів та творча віддача, з якою концертмейстер працює під час занять, вільне володіння і оперування знаннями теорії та історії хореографічного мистецтва, адже, безумовно, це є важливим компонентом педагогічного аспекту діяльності; особистісні психологічні якості концертмейстера хореографа, які впливають на емоційний стан викладача та студентів під час занять; власні морально-етичні цінності, високий рівень естетичного виховання та духовних прагнень концертмейстера, оскільки саме вони, у симбіозі з виключними теоретичними знаннями, талантом та досконалою технікою виконавської майстерності створюють необхідні умови для гармонійного поєднання танцю й музики, а відтак сприяють збагаченню внутрішнього світу, формуванню та розвитку естетичних поглядів студентів-хореографів.

#### **Список використаних джерел**

1. Аксьонов О. Б. Специфіка роботи концертмейстера хореографічних дисциплін у вищих навчальних мистецьких закладах / О. Б. Аксьонов. // Молодий вчений. – Херсон, 2017. – № 12 (52). – С. 147–150.
2. Борисова Н. М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута / Н. М. Борисова // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – Москва, 1982. – С. 130–140.
3. Иванова Е. В. Исполнительские аспекты деятельности концертмейстера в хореографическом образовательном процессе [pdf] / Е. В. Иванова // Педагогика искусства. – 2010. – № 3. – Режим доступа : <http://www.art-education.ru/AE-magazine>. – [Доступ 12 нояб., 2017 г.].
4. Концертмейстер // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Москва : Совет. энцикл., 1976. – Т. 2. – С 456.
5. Кравченко І. А. Специфіка роботи концертмейстера хореографічних дисциплін / І. А. Кравченко // Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики : тези за матеріалами Всеукраїнської науково-методичної конференції-семінару. – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – С. 120–122.
6. Кюи Ц. Избранные статьи / Ц. Кюи. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 692 с.
7. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / А. Люблонский. – Москва : Музыка, 1972. – 80 с.

8. Молчанова Т. Культурно-исторический контекст становления профессии аккомпаниатора в XIX – нач. XX вв. [pdf] / Т. Молчанова // GESJ : Musicology and Cultural Science. – 2014. – № 1(10). – Режим доступа :[http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list\\_artic\\_ru.php?b\\_sec=muz&issue=2014-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list_artic_ru.php?b_sec=muz&issue=2014-12). – Загл. с экрана. – [Доступ 20 октября, 2017 г.].

9. Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : автореф. дис. на соискание научн. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Елена Анатольевна Островская ; Саратовская гос. консерватория. – Саратов, 2006. – 25 с.

10. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – Москва : Искусство, 1981. – 479 с.

11. Чачава В. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / В. Чачава. – Москва : Радуга, 1987. – 427 с.

### References

1. Aksionov, O. (2017). The specifics of choreographic accompanist's work in higher education institutions of art. *Molodyi vchenyi (Young scientist)*, no.12 (52), pp.147–150.

2. Borisova, N. (1982). The content of the lesson of the accompaniment course at the MPF of Pedagogical Institute. *Voprosy ispolnitelskoi podgotovki uchitelia muzyki [Questions on performance training of a music teacher]*, pp. 130–140

3. Ivanova, E. (2010). Performance aspects of the accompanist's activity in choreographic education process. [pdf]. *Pedagogika iskusstva [Pedagogy of art]*, no. 3. Available at : <http://www.art-education.ru/AE-magazine> > [Accessed 12 November 2017].

4. Accompanist. *Musical encyclopedia* (6th ed.) (1976). Moscow: Sovetskaia entsyklopediia.

5. Kravchenko, I. (2014). *The specifics of a choreographic accompanist's work. Art education in Ukraine: Problems of theory and practice. Abstracts based on the materials of all-Ukrainian scientific-methodical conference-workshop*. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University, pp. 120–122.

6. Cui, C. (1952). *Selected articles*. Leningrad: Muzgiz.

7. Lyublinskiy, A. (1972). *Theory and practice of accompaniment*. Moscow: Muzyka.

8. Molchanova, T. (2014). Cultural and historical context of the formation of the profession of accompanist in the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. [pdf] *GESJ : Musicology and Cultural Science*, 1(10). Available at : [http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list\\_artic\\_ru.php?b\\_sec=muz&issue=2014-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list_artic_ru.php?b_sec=muz&issue=2014-12) [Accessed 20 Oct. 2017].

ВПЛИВ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКІВ ПРОВІДНИХ АНСАМБЛІВ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ  
НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

9. Ostrovskaya, E. (2006). *Psychological aspects of the accompanist's activity in the music and education sphere of instrumental performance. Extended abstract of candidate's thesis*. Saratov : Saratov State Conservatory.

10. Tarasov, N. (1981). *Classical dance. School of men's performance*. Moscow: Iskusstvo.

11. Chachava, V. and Moore, D. (1987). *Singer and accompanist. Memory Lane. Reflections on music*. Moscow: Raduga.

© Бакало Л.К., 2017

УДК 792.82(477)“195/199”

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

ВПЛИВ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКІВ ПРОВІДНИХ АНСАМБЛІВ  
БАЛЬНИХ ТАНЦІВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ  
ОСВІТИ В УКРАЇНІ

**Мета дослідження.** Проаналізувати роботу провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. та простежити вплив діяльності керівників колективів на тенденції розвитку бальних танців та реформування системи професійної хореографічної освіти в Україні на сучасному етапі. **Методи дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані наступні **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні роботи провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті впливу діяльності керівників колективів на тенденції розвитку бальних танців та реформування системи хореографічної освіти в Україні. **Висновки.** Результати проведеного культурологічного дослідження доводять беззаперечний вплив діяльності керівників провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. на тенденції розвитку бальних танців і реформування системи професійної хореографічної освіти в Україні; аналіз наукової та викладацької роботи керівників та учасників ансамблів бальних танців у вищих мистецьких навчальних закладах, дозволив простежити вплив їхньої діяльності на розвиток вищої професійної хореографічної освіти в Україні.

**Ключові слова:** ансамблі бальних танців, хореографічна освіта в Україні, художній керівник, науково-методична робота.



*Горбатова Надежда Александровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры современной бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Влияние деятельности руководителей ведущих ансамблей бального танца на развитие современного хореографического образования в Украине**

**Цель исследования.** Проанализировать работу ведущих украинских ансамблей бальных танцев в конце XX – начале XXI вв. и проследить влияние деятельности руководителей коллективов на тенденции развития бальных танцев и реформирования системы профессионального хореографического образования в Украине на современном этапе. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна статьи** заключается в исследовании работы ведущих украинских ансамблей бальных танцев в конце XX – начале XXI вв. в контексте влияния деятельности руководителей коллективов на тенденции развития бальных танцев и реформирования системы хореографического образования в Украине. **Выводы.** Результаты проведенного культурологического исследования доказывают неоспоримое влияние деятельности руководителей ведущих украинских ансамблей бальных танцев в конце XX – начале XXI вв. на тенденции развития бальных танцев и реформирования системы профессионального хореографического образования в Украине; анализ научной и преподавательской работы руководителей и участников ансамблей бальных танцев в высших художественных учебных заведениях, позволил выявить значительное влияние их деятельности на развитие высшего профессионального хореографического образования в Украине на современном этапе.

**Ключевые слова:** ансамбли бальных танцев, высшее хореографическое образование в Украине, художественный руководитель, научно-методическая работа.

*Nadiia Horbatova, Candidate of History, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Influence of the activity of prominent ballroom dance ensemble leaders on the development of modern choreographic education in Ukraine**

**The purpose of the article** is to analyze the activity of prominent Ukrainian ballroom dance ensembles at the end of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century and to trace the influence of their leaders on the trends in ballroom dancing and the reform of the system of professional choreographic education in Ukraine at the present stage. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity,

development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the study of the activity of prominent Ukrainian ballroom dance ensembles at the end of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> century in the context of the influence of their leaders on the trends in ballroom dancing and the reform of the system of choreographic education in Ukraine. **Conclusions.** The results of the conducted cultural research proved the undeniable influence of the leaders of prominent Ukrainian ballroom dance ensembles at the end of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century on the trends in ballroom dancing and the reform of the system of professional choreographic education in Ukraine; the analysis of scientific and educational activity of the leaders and members of ballroom dance ensembles in higher educational institutions of arts made it possible to trace the influence of their activity on the development of professional choreographic education in Ukraine at the present stage.

**Key words:** ballroom dance ensembles, choreographic education in Ukraine, leader, scientific and methodical work.

**Вступ.** Діяльність провідних українських ансамблів та гуртків бальних танців, які утворилися в 1970–1980-ті рр., в період масштабної популяризації даного виду хореографічного мистецтва, прийняття спортивної класифікації бальних танців та становлення організаційної структури, на нашу думку, мала значний вплив на тенденції розвитку бальних танців, а науково-педагогічна робота їх керівників – на формування професійної хореографічної освіти в Україні. Здійснений історіографічний аналіз засвідчив відсутність ґрунтовних досліджень та наукових розвідок, присвячених цій темі. Наукова новизна дослідження та доцільність залучення в науковий та навчальний процес нових фактів, свідчення його актуальності.

Аналіз публікацій. Історія та теорія бальних танців в Україні в ХХ–ХХІ ст. привертала увагу багатьох радянських та українських науковців, які досліджували аспекти розвитку бального танцю в радянський період (С. Акуленок, М. Алякринська, М. Богданова, П. Горголь, О. Жиров, Р. Захаров, О. Касьянова, Т. Павлюк, А. Підлипська, Т. Путрова, В. Уральська, Л. Шестопап) та сучасному етапі, зокрема й в контексті становлення хореографічної освіти (В. Беляєв, П. Білаш, Т. Благова, Г. Боримська, А. Гуменюк, О. Касьянова, Н. Терещенко, В. Шеремета та ін.). Проте, проведений історіографічний аналіз доводить відсутність наукових праць та публікацій, присвячених діяльності ансамблів бального танцю наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.; дослідженню впливу творчої, наукової та виховної роботи керівного складу та учасників колективів на розвиток бальних танців, формування сучасної системи вищої професійної хореографічної освіти.

**Мета дослідження.** Проаналізувати роботу провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. та простежити вплив діяльності керівників колективів на тенденції розвитку бальних танців

і реформування системи професійної хореографічної освіти в Україні на сучасному етапі.

**Виклад основного матеріалу.** На початку 1970-х рр., у зв'язку з масштабною популяризацією бальних танців, на території України нараховувалося понад чотири тисячі гуртків та ансамблів, діяльність яких пропагувала даний вид хореографічного мистецтва.

Серед найвідоміших українських колективів бальних танців, заснованих у 1970–1980-ті рр., варто відзначити діяльність ансамблів: «Сузір'я» (м. Кременчук, кер. О. Куліш), «Промінь» (м. Запоріжжя, кер. Л. Бочковик), «Каштан» (м. Київ, кер. Б. Калініченко), «Ритм» (м. Київ, кер. В. Корзінін), «Квітень» (м. Харків, кер. І. Назарова), «Грація» (м. Полтава, кер. П. Горголь), «Горизонт» (м. Харків, кер. О. Літвінов), «Грація» (м. Миколаїв, кер. Л. Сливняк, О. Заборовська, В. Почтаренко), «Веселка» (м. Суми, кер. О. Ждановський), «Каскад» (м. Київ, кер. О. Касьянов), «Юність» (м. Кривий Ріг, кер. С. Подлясова), «Промінь» (м. Чернівці, кер. З. та В. Хомицькі), спортивно-танцювального клубу «Вікторія» (м. Севастополь, кер. В. Єлізаров та Н. Маршева), студій сучасного бального танцю Херсонського Палацу піонерів (кер. Г. Лебедева), Будинку культури київського трамвайно-тролейбусного управління (кер. Г. Мігда) та самодіяльного гуртка бального танцю «Ролл» (м. Донецьк, кер. О. Ждановський) [3, с. 34–35].

Вагомий внесок у розвиток і популяризацію бальних танців здійснили й учасники ансамблю «Промінь» Запорізького Палацу культури енергетиків (1969 р., кер. Л. Бочкович), у складі якого було понад 300 осіб. Окрім творчої, хореографи активно займалися й навчальною діяльністю – на громадських засадах керували молодіжними гуртками, провели понад 800 виступів та взяли участь у 120-ти конкурсах бальних танців.

Важливі для подальшого розвитку хореографічної освіти в Україні новачі відбулися наприкінці 1970-х рр. Якщо раніше для бажаючих займатися в ансамблях бальних танців існували вікові обмеження (з 14 років), то в 1979 р., уперше на теренах УРСР, О. Літвінов, художній керівник ансамблю «Горизонт» при Будинку культури Залізничників у Харкові, розпочав набір дитячих груп (7–12 років). Подібну практику запровадили у своїх клубах й В. Єлізаров (м. Севастополь), П. Горголь (м. Полтава), С. Попов (м. Москва) та ін., що й стало початком розвитку дитячого бального танцю не лише в УРСР, а й в Радянському Союзі.

Зважаючи на складні умови роботи в період перебудови, окремі колективи перейшли на комерційну основу, а модернізувавши програму, продовжують діяти й нині – проводять святкові виступи та концерти, беруть активну участь у підготовці до конкурсних виступів та проведенні фестивалів бальних танців в Україні та за її межами. Деякі керівники ансамблів, які сьогодні працюють у системі вищої професійної хореографічної освіти України, розробляють науково-методичне забезпечення для середньої та вищої професійної хореографічної освіти, не залишаючи поза увагою і самодіяльні колективи.

Варто зазначити, що нагальна необхідність забезпечення позашкільних навчально-виховних закладів фахівцями, які б здійснювали хореографічно-педагогічний процес, володіючи досвідом наукової та методичної роботи, на початку 1990-х рр. посприяла створенню у вищих навчальних закладах секцій та кафедр хореографії, які готували вчителів, методистів, керівників хореографічних колективів у навчальних і позашкільних закладах, дитячо-юнацьких спортивних школах, інтернатах, школах мистецтв, центрах естетичного виховання учнівської молоді, палацах культури, танцювальних клубах тощо [9].

У системі вищої хореографічної освіти в Україні налагоджено науково-методичну та творчу роботу між колективами кафедр Київського національного університету культури і мистецтв, Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка, Харківської державної академії культури, Луганського державного інституту культури і мистецтв, Хмельницької гуманітарної педагогічної академії, Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, Херсонського державного університету, Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, Гадяцького училища культури імені І. П. Котляревського, а також федераціями спортивного бального танцю (Міжнародна федерація спортивного танцю), хореографічними асоціаціями (Асоціація спортивного танцю України, Національна хореографічна спілка України) та дитячими школами естетичного виховання.

У контексті дослідження впливу діяльності керівників українських ансамблів бальних танців, заснованих у 1970–1980-ті рр., на розвиток даного виду хореографічного мистецтва та професійної хореографічної освіти на сучасному етапі, вважаємо за необхідне проаналізувати діяльність окремих колективів.

Творчу та виховну діяльність колективу ансамблю бального танцю «Грация» (кер. Л. Сливняк), заснованого у 1968 р. при Палаці культури і техніки Миколаївського Чорноморського суднобудівного заводу ім. І. І. Носенка, важко переоцінити. Основою колективу були перші випускники Миколаївської школи сучасного бального танцю, які в 1970-ті рр. ініціювали створення численних бальних студій при робочих колективах, школи бальних танців у гуртожитку Чорноморського суднобудівного заводу, активно проводили концертні програми та брали участь у звітних концертах обласної народної філармонії. Це й тематичні композиції з участю оперної студії, вокального ансамблю «Корабель», мюзік-холу тощо. З метою популяризації бальних танців, вони організовували покази і навчальні заняття на танцмайданчиках в парках культури. А в 1973 р., за вагомий внесок у розвиток культури, високий художній рівень та виконавську майстерність, ансамблю присвоєно звання «народний самодіяльний колектив».

Керівником ансамблю у 1981 р. призначили колишнього соліста В. Почтаренка, який значну увагу в роботі колективу приділив підготовці

спортивних пар для участі в республіканських та всесоюзних конкурсах, а також постановкам ансамблевих композицій симбіозу філософії мистецтва танцю та пластики рухів. Під керівництвом В. Почтаренка, досвідченого хореографа-постановника та висококваліфікованого викладача бальних танців, ансамбль «Грація» діяв до 2017 р., а спортивні пари ансамблю стали лауреатами Чемпіонатів України, переможцями Чемпіонату Української Федерації Спортивного Танцю та міжнародних конкурсів у Чехії, Італії, Молдові, Англії, Польщі та ін.

Вплив творчої та педагогічної діяльності учасників ансамблю бального танцю «Грація», заснованого у 1975 р. на базі Полтавського палацу культури профспілок, а, насамперед, його незмінного протягом вже 43-х років художнього керівника П. Горголя, на розвиток бальних танців та хореографічної освіти в Україні – беззаперечний, адже саме він створив передумови для відкриття спеціальності «Хореографія» у Полтавському педагогічному інституті ім. В. Г. Короленка. Ректор інституту І. Зязюн, «після вдалого виступу ансамблю на XII Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві» [1, 11], запропонував П. Горголю створити відділення хореографії на базі факультету громадських професій, а згодом – ансамбль прикріплений до кафедри хореографії психолого-педагогічного факультету Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка, яку до 2013 р. очолював професор, заслужений працівник культури України П. Горголь.

Кафедра й нині здійснює підготовку фахівців зі спеціальностей: «Середня освіта (хореографія)» та «Хореографія» (бальний або народний танець) за освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавр, спеціаліст та магістр [8].

У 2013 р. кафедру очолив Г. Юрченко, а П. Горголь, який за 30 років підготував понад 2 000 танцюристів, серед яких 60 майстрів та кандидатів у майстри спорту України, продовжує творчу, навчальну та науково-методичну роботу: у вишах Полтави щорічно відбуваються хореографічні змагання студентів та учнівської молоді; науково-практичні конференції та хореографічні симпозіуми, методичні семінари та майстер класи, лекції-концерти тощо.

З 2000 р. на кафедрі працює О. Жиров, кандидат педагогічних наук, доцент, а в минулому – учасник народного ансамблю танцю «Сузір'я» (м. Кременчук, кер. О. Куліш). Окрім викладацької діяльності, він укладач електронного навчально-наочного посібника «Теорія і методика європейських танців» та автор наукових праць, а ще організатор традиційних змагань зі спортивних бальних танців «Кубок Полтавщини», тренер-педагог танцювально-спортивного клубу «Альянс» при Полтавському міському Будинку культури, де з 2005 р. проходять практику студенти кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка.

Беззаперечним у розвиток бальних танців в Україні є внесок учасників народного ансамблю бального танцю «Каштан» (Будинок культури заводу «Ленінська кузня», м. Київ). Його керівником до 1983 р. був Б. Калініченко, лауреат Всеукраїнського конкурсу виконавців бального танцю (м. Київ,

1972 р.), дипломант I-го Всесоюзного конкурсу виконавців бального танцю (м. Москва, 1972 р.). У 1970-ті рр. колектив ансамблю (О. Костюк, П. Ломака, В. Захарченко, А. Курлянд, О. Шумаєв, Н. Кіндзерська, Ю. Лев, М. Андрусенко, О. Куценко, Н. Чернишова, О. Верлан, І. та С. Морозови, К. Дмитрієва та ін.) [5], активно працював над створенням концертних програм та постановок для культурно-масових заходів, на основі кращих зразків світового та радянського бального танцю, брав участь у конкурсах у Севастополі, Запоріжжі, Дніпропетровську, Сімферополі, Луганську, Ризі, Ленінграді та Москві.

Б. Калініченко – організатор двох щорічних конкурсів бальних танців «Київські каштани» та «Терпсихора», започаткував нову тенденцію розвитку даного виду хореографічного мистецтва, створюючи сюжетні масові постановки на основі бального танцю та модерну. Серед новаторських постановок варто згадати: «Лимонадний Джо», «Космос», танцювальні номери – «Дикуни», «Ковбої», «Карате» та ін. З 1983 р. ансамбль очолили О. Верлан та О. Шумаєв, а дехто з учасників продовжують творчу та навчально-виховну діяльність й понині. Наприклад, А. Курлянд, лауреат Міжнародних конкурсів бального танцю, педагог-хореограф вищої категорії, з 1998 р. працює на посаді другого викладача ансамблю бального танцю «Ренесанс»; М. Андрусевич, професійна танцюристка, суддя вищої категорії – кваліфікованого тренера Київської школи бального танцю «Гранд Дует»; а І. та С. Морозови заснували клуб спортивного бального танцю «Фієста» (1995 р.), який у 1997 р. здобув звання «Зразковий».

До речі, на честь відомого українського хореографа Б. Калініченка щорічно відбувається міжнародний фестиваль бального танцю «Київський вальс» [6].

Окремої уваги заслуговує діяльність ансамблю бального танцю «Каскад», заснованого у 1978 р. при студентському клубі ім. Т. Г. Шевченка, а з 1985 р. – Київський театр бального танцю (Будинок вчителя). За роки творчої діяльності колектив багаторазово здобував Гран-Прі Всеукраїнських та міжнародних конкурсів [6]. Художнім керівником ансамблю був О. Касьянов, а головним балетмейстером – О. Касьянова. Саме вони, присвятивши свою діяльність підготовці хореографів на факультеті громадських професій Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука, посприяли відкриттю в 1994 р. першої і єдиної на той час в Європі кафедри бальної хореографії, яка готувала спеціалістів за кваліфікаціями викладач, артист, балетмейстер.

У контексті впливу творчості керівників та учасників українських ансамблів на розвиток бального танцю не можливо не згадати і О. Літвінова, художнього керівника ансамблю «Горизонт» (Будинку культури Залізничників, м. Харків), який працював з 1979–2014 рр. За 35 років О. Літвінов та О. Літвінова, Л. Усик, Л. Плетньов та ін. виховали понад 2 000 танцюристів, здійснили понад 100 постановок для ансамблю та концертних програм. Наукова та педагогічна діяльність О. Літвінова у системі вищої професійної хореографічної освіти пов'язана з Харківською державною академією культури, в якій він працював доцентом та завідував кафедрою бальної хореографії [10].

Яскравими хореографічними постановками відзначився колектив Севастопольського спортивно-танцювального клубу «Вікторія», який заснований у 1978 р. на базі Морського заводу ім. Серго Орджонікідзе (згодом культурний комплекс «Корабел»). Його керівниками були В. Єлізаров та Н. Маршева – лауреати всесоюзних конкурсів, учасники збірної команди з бальних танців Радянського Союзу. Наприкінці 1999 р., за сприянням міського керівництва, В. Єлізаров заснував Севастопольський театр танцю, який з 2009 р. став академічним, а власне, єдиним хореографічним театром, «заснованим на лексичі бального танцю» [2]. Його структуру складають: 1) трупа, у складі якої 50 майстрів танцю – Н. Єлізарова, О. Єлізаров, Н. Іванова, А. Ніколаєнко, Д. Чумакова, С. Гриньов, О. Лопарьов та ін.; 2) спортивний клуб; 3) школа масового навчання. Концертні програми та гастрольні виступи колективу, зробили театр відомим та популярним не лише в Україні, а й в багатьох країнах світу, посприяли розвитку та популяризації бальних танців. Наприклад, постановки: «Весняна подорож», «Вибране», «Історія кохання», «Гран-прі»; вистави «Аргентинське танго» (2000 р.), «Кармен» (2000 р.), «Вальс про вальс», «Exhibition» (2001 р.), «Пігмаліон» (2003 р.), «Кармен» (2004 р.) та ін. [5].

В. Єлізаров, окрім роботи в театрі, працював професором кафедри хореографії Української академії танцю та Міжнародного слов'янського університету, значну увагу приділяв науковій та науково-методичній роботі.

Завдяки діяльності провідних фахівців хореографічного мистецтва, керівників ансамблів бального танцю («Грація» П. Горголь, «Каскад» О. Касьянов та О. Касьянова, «Горизонт» О. Літвінов, «Вікторія» В. Єлізаров та ін.) в системі вищої хореографічної освіти, з метою вдосконалення навчально-методичного забезпечення навчального процесу, розроблено навчально-методичні посібники та комплекси, методичні рекомендації, навчальні та робочі програми, курси лекцій тощо.

Внаслідок проведеного дослідження та аналізу творчої діяльності керівників колективів провідних українських ансамблів бальних танців, заснованих у 1970–1980-ті рр., у контексті впливу їх діяльності на тенденції розвитку бальних танців, можемо зробити наступні висновки: протягом 1970–1980-х рр. керівники та учасники колективів ансамблів неодноразово брали участь у республіканських та всесоюзних конкурсах, займалися розробками та постановками нових бальних танців, що було зумовлено необхідністю впровадження у програми конкурсних змагань радянських танців, проводили велику ознайомчу та виховну роботу серед населення, популяризуючи хореографічне мистецтво; за сприянням художнього керівника ансамблю «Горизонт» О. Літвінова з 1979 р. було змінено вікові обмеження для бажаючих займатися бальними танцями, що стало початком розвитку дитячого бального танцю не лише в УРСР, а й на теренах Радянського Союзу; за роки творчої діяльності художніми керівниками та тренерами було започатковано нові тенденції розвитку бального танцю (сюжетні масові постановки на основі бального танцю та модерну тощо); багато колишніх учасників ансамблів

присвятили своє життя хореографічному мистецтву: за їх сприянням засновано клуби спортивного бального танцю, багато з яких наразі вважаються найкращими в Україні, а їх учні стають переможцями престижних міжнародних конкурсів та чемпіонатів бальних танців; художні керівники ансамблів бальних танців заснованих у 1970–1980-рр. сприяли становленню та розвитку вищої професійної хореографічної освіти в Україні, здійснюючи висококваліфіковану викладацьку та наукову діяльність у вищих мистецьких навчальних закладах та розробляючи науково-методичне забезпечення як для середньої так і вищої професійної хореографічної освіти.

**Наукова новизна** статті полягає у дослідженні роботи провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у контексті впливу діяльності керівників колективів на тенденції розвитку бальних танців та реформування системи хореографічної освіти в Україні.

**Висновки.** Результати проведеного культурологічного дослідження доводять беззаперечний вплив діяльності керівників провідних українських ансамблів бальних танців наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. на тенденції розвитку бальних танців і реформування системи професійної хореографічної освіти в Україні; аналіз наукової та викладацької роботи керівників та учасників ансамблів бальних танців у вищих мистецьких навчальних закладах, дозволив виявити значний вплив їхньої діяльності на розвиток вищої професійної хореографічної освіти в Україні на сучасному етапі.

### **Список використаних джерел**

1. Андросчук Л. Етапи становлення хореографічно-педагогічної освіти в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – Умань, 2017. – Вип. 2. Ч. 2. – С. 7–15.
2. История театра. Севастопольский Академический театр танца [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yelizarovtheatre.com/ru/theatre>. – Назва з екрану. – Дата звернення 03.02.2018.
3. Коротков А. Є., Тараканова А. П. Все про танець : довідник / А. Є. Коротков, А. П. Тараканова. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2005. – 90 с.
4. Куценко О. П. Борис Калініченко, легендарний хореограф, керівник народного ансамблю бального танцю «Каштан» Київ [Електронний ресурс] / О. П. Куценко. – Режим доступу: [https://aleksandr-p.io.ua/s2434660/boris\\_kalinichenko\\_legendarniy\\_horeograf\\_kerivnik\\_narodnogo\\_ansamblyu\\_balnogo\\_tancyu\\_kashtan\\_kiev](https://aleksandr-p.io.ua/s2434660/boris_kalinichenko_legendarniy_horeograf_kerivnik_narodnogo_ansamblyu_balnogo_tancyu_kashtan_kiev). – Назва з екрану. – Дата звернення 27.01.2018.
5. Куценко А. П. Вадим Елизаров. Я служу искусству [Электронный ресурс] / А. Куценко. – Режим доступа: [http://www.danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu\\_uchitelju\\_v\\_724.html](http://www.danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu_uchitelju_v_724.html). – Загл. с экрана. – Дата обращения 03.02.2018.
6. Куценко О. П. Київський театр бального танцю [Електронний ресурс] / О. П. Куценко. – Режим доступу: [https://aleksandr-p.io.ua/s19713/kievskiy\\_teatr\\_balnogo\\_tancyu](https://aleksandr-p.io.ua/s19713/kievskiy_teatr_balnogo_tancyu). – Назва з екрану. – Дата звернення 20.01.2018.



7. Павленко Н. О. Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка як осередок розвитку культури і мистецтва на Полтавщині / Н. О. Павленко // Екскурсійна діяльність – реалії та перспективи. Музична Полтавщина : зб. мат. 10-ї науково-практичної конференції, присвяченої 175-річчю від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка. 21.02.2017. – Полтава, 2017. – С. 13–15.

8. Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. Психолого-педагогічний факультет. Кафедра хореографії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ped.pnpu.edu.ua/horeografia.php>. – Назва з екрану. – Дата звернення 20.01.2018.

9. Психолого-педагогічний факультет. Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://logos.biz.ua/proj/korolenka/pdf/116.pdf>. – Назва з екрану. – Дата звернення 23.01.2018.

10. Харківська державна академія культури. Кафедра бальної хореографії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/navchannya/hm/bh/bh.html>. – Назва з екрану. – Дата звернення 03.02.2018.

### References

1. Androshchuk, L. (2017). Stages of development of choreographic and pedagogical education in V. Korolenko Poltava National Pedagogical University. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskooho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Pavla Tychyyny* [Collection of scientific papers of Pavlo Tychyyna Uman State Pedagogical University], no. 2, pp. 7–15.

2. *Theatre history. Sevastopol Academic Dance Theatre*, [online] Available at: <<http://www.yelizarovtheatre.com/ru/theatre>> [Accessed 03 February 2018].

3. Korotkov, A., Tarakanova, A. (2005). *All about dancing*. Kirovohrad: Imeks-LTD.

4. Kutsenko, O. *Boris Kalinichenko, legendary choreographer, leader of the national ensemble of ballroom dance «Kashtan» Kyiv*, [online] Available at: <[https://aleksandr-p.io.ua/s2434660/boris\\_kalinichenko\\_legendarniy\\_horeograf\\_kerivnik\\_narodnogo\\_nsamblyu\\_balnogo\\_tancyu\\_kashtan\\_kiev](https://aleksandr-p.io.ua/s2434660/boris_kalinichenko_legendarniy_horeograf_kerivnik_narodnogo_nsamblyu_balnogo_tancyu_kashtan_kiev)> [Accessed 27 January 2018].

5. Kutsenko, O. *Vadim Elizarov. I serve art* [online] Available at: [http://www.danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu\\_uchitelju\\_v\\_724.html](http://www.danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu_uchitelju_v_724.html) [Accessed 03 February 2018].

6. Kutsenko, O. *Kyiv theatre of ballroom dance*, [online] Available at: <[https://aleksandr-p.io.ua/s19713/kievskiy\\_tetr\\_balnogo\\_tancyu](https://aleksandr-p.io.ua/s19713/kievskiy_tetr_balnogo_tancyu)> [Accessed 20 January 2018].

7. Pavlenko, N. (2017). ‘V. Korolenko Poltava National Pedagogical University as the center of development of culture and art in Poltava’. *Excursion activity – reality and perspectives. Musical Poltava: the collection of materials of the 10<sup>th</sup> scientific-practical conference dedicated to the 175<sup>th</sup> anniversary of the birth of Mykola V. Lysenko*, Ukraine, Poltava, 21 February 2017. Poltava, pp. 13–15.

8. V. Korolenko Poltava National Pedagogical University. Psycho-pedagogical faculty. *The Department of choreography*, [online] Available at: <<http://ped.pnpu.edu.ua/horeografia.php>> [Accessed 20 January 2018].

9. *Psycho-pedagogical faculty. V. Korolenko Poltava National Pedagogical University*, [online] Available at: <<http://logos.biz.ua/proj/korolenka/pdf/116.pdf>> [Accessed 21 January 2018].

10. *Kharkiv State Academy of Culture. The Department of ballroom dance* [online] Available at: <<http://www.ic.ac.kharkov.ua/navchannya/hm/bh/bh.html>>. [Accessed 03 February 2018].

© Горбатова Н.О., 2017

УДК 793.38 (4-11)

*Кеба Мирослав Євгенович,  
старший викладач  
кафедри бальної хореографії,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна,  
keba.riev@ukr.net*

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ І КОНКУРСНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ АНГЛІЙСЬКОГО СТИЛЮ (20–30 рр. XX ст.)

**Мета статті** – аналіз особливостей формування та розвитку соціальних і конкурсних бальних танців англійського стилю в 1920–1930-ті рр., а також діяльності провідних танцюристів та екзаменаторів, членів Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) й Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), у контексті формування техніки виконання та стандартизації європейської програми бальних танців; охарактеризувати становлення конкурсного бального танцю, особливості проведення чемпіонатів, фестивалів та змагань. **Методи дослідження** становить сукупність базових принципів дослідження – об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму; для досягнення мети застосовані методи наукового пізнання, а саме: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає у всебічному дослідженні етапу формування соціальних та конкурсних бальних танців англійського стилю в 20–30-ті рр. XX ст., здійсненого з використанням навчально-методичної літератури ISTD, WDC, раритетних журналів «The Dancing Times» та «The Monthly Letter Service», а також мемуарної літератури. **Висновки.** Внаслідок багатоаспектного дослідження особливостей формування соціальних та конкурсних бальних танців англійського стилю в 20–30-ті рр. XX ст., аналізу головних засад стандартизації рухів, кроків й темпу музичного

оформлення 4-х з 5-ти конкурсних бальних танців європейської програми, визначено їх стилістичні особливості, розроблені в навчально-методичних рекомендаціях провідних танцюристів, членів Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) та Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), а також висвітлено правила проведення та система оцінювання на чемпіонатах, фестивалях бальних танців у 20–30-ті рр. ХХ ст. в Англії.

**Ключові слова:** соціальний танець, конкурсний бальний танець, англійський стиль, стандартизація, чемпіонати.

*Кеба Мирослав Євгеневич, старший преподаватель, кафедра бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Особенности формирования социальных и конкурсных бальных танцев английского стиля (20–30 гг. ХХ в.)**

**Цель статьи** – анализ особенностей формирования и развития социальных и конкурсных бальных танцев английского стиля в 1920–1930-е гг., а также деятельности ведущих танцоров и экзаменаторов, членов Имперского общества учителей танца (Imperial Society of Teachers of Dancing) и Официального Совета Бальных Танцев (Official Board of Ballroom Dance), в контексте формирования техники исполнения и стандартизации европейской программы бальных танцев; охарактеризовать становление конкурсного бального танца, особенности проведения чемпионатов, фестивалей и соревнований. **Методы исследования** составляет совокупность базовых принципов исследования – объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма; для достижения цели применены методы научного познания, а именно: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается во всестороннем исследовании этапа формирования социальных и конкурсных бальных танцев английского стиля в 20–30-е гг. ХХ в., осуществленного с использованием учебно-методической литературы ISTD, WDC, раритетных журналов «The Dancing Times» и «The Monthly Letter Service », а также мемуарной литературы. **Выводы.** Вследствие многоаспектного исследования особенностей формирования социальных и конкурсных бальных танцев английского стиля в 20–30-е гг. ХХ в., анализа главных принципов стандартизации движений, шагов и темпа музыкального оформления 4-х из 5-ти конкурсних бальних танцев європейської програми, определены их стилистические особенности, разработанные в учебно-методических рекомендациях ведущих танцоров, членов Имперского общества учителей танца (Imperial Society of Teachers of Dancing) и Официального Совета Бальных Танцев (Official Board of Ballroom Dance), а также освещены правила проведения и система оценивания на чемпионатах, фестивалях бальных танцев в 20–30-е гг. ХХ в. в Англии.

**Ключевые слова:** социальный танец, конкурсный бальный танец, английский стиль, стандартизация, чемпионаты.

*Myroslav Keba, Senior Lecturer at the Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Peculiarities of formation of social and competitive English-style ballroom dances (1920s-1930s)**

**The purpose of the article** is to analyze the peculiarities of formation and development of social and competitive English-style ballroom dances in the 1920s and 1930s, as well as the activity of leading dancers and judges, members of the Imperial Society of Teachers of Dancing and the Official Board of Ballroom Dancing (now British Dance Council), in the context of developing the technique for performing and standardization of the European Ballroom Dance Program; to characterize the formation of competitive ballroom dance, the peculiarities of holding championships, festivals and competitions. **The research methodology** consisted in the set of basic principles of research – objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity, development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in a comprehensive study of the stage of formation of social and competitive English-style ballroom dances in the 1920s and 1930s, carried out using the academic materials of ISTD, WDC, the rare magazines *The Dancing Times* and *The Monthly Letter Service*, as well as memoirs. **Conclusions.** As a result of the multidimensional study of the peculiarities of formation of social and competitive English-style ballroom dances in the 1920s and 1930s and the analysis of the main principles of standardizing the movements, steps and pace of music design of 4 of the 5 competitive ballroom dances of the European Program, their stylistic features were defined, which were developed in the academic recommendations by leading dancers, members of the Imperial Society of Teachers of Dancing and the Official Board of Ballroom Dancing; the system of evaluation and the rules for holding championships and dance festivals in the 1920s-1930s in England were revealed.

**Key words:** social dance, competitive ballroom dance, English style, standardization, championships.

**Вступ.** 1920–1930-х рр. – період виокремлення соціального та конкурсного бального танцю, формування англійського стилю та стандартизації техніки виконання танців європейської програми – канонізація рухів і кроків, темпів музичного оформлення. Саме в цей час було засновано професійні та аматорські асоціації вчителів та майстрів танців, активізувався конкурсно-фестивальний рух та утвердилася система оцінювання виступів, розроблена в навчально-методичних виданнях. Особливостям становлення бальних танців англійського стилю в 1920–1930-ті рр. їй присвячено дослідження, яке безсумнівно стане в нагоді для подальших наукових розробок.

Аналіз публікацій. Розвиток бальних танців та зміни системи хореографічної освіти на сучасному етапі потребують нового осмислення історії та теорії бальних танців. Формуванню англійського стилю виконання бальних танців присвячені публікації Т. Тракалюк («Становлення та розвиток спортивного танцю в світі», 2014), в якій дослідниця висвітлює історичні аспекти розвитку спортивного танцю; О. Вакулєнко в статті «Світ танцю» Філіпа Річардсона» (2016), досліджує творчу та громадську діяльність засновника Королівської академії танцю, Спілки «Камарго», Британської танцювальної Ради та системного управління бальними танцями; Т. Павлюк («Жанрово-стильова еволюція бального танцю ХХ століття», 2013), розглядаючи жанрово-стилістичні процеси розвитку бальної хореографії висвітлює особливості виконання соціальних бальних танців у першій третині ХХ ст.; А. Ветринська («Стилі в сучасній європейській програмі стандартизованих бальних танців», 2014 р.) – аналізує значення перших танцювальних асоціацій та еволюцію сучасних виконавських стилів європейської програми бальних танців. Особливості становлення соціальних та конкурсних бальних танців у 20-30-ті рр. ХХ ст. залишилися досі поза увагою науковців.

**Мета статті** – аналіз особливостей формування та розвитку соціальних і конкурсних бальних танців англійського стилю в 1920–1930-ті рр., а також діяльності провідних танцюристів та екзаменаторів, членів Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) й Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), у контексті формування техніки виконання та стандартизації європейської програми бальних танців; охарактеризувати становлення конкурсного бального танцю, особливості проведення чемпіонатів, фестивалів та змагань.

**Виклад основного матеріалу.** Популярним й нині є англійський (міжнародний) стиль бальних танців, а становлення його пов'язане з активізацією мистецького руху на початку 1920-х рр. у Лондоні, де в невеличких клубах танцюристи виконували танго або фокстрот. У березні 1922 р. відбувся конкурс бальних танців у комбінованих формах.

Р. Пауєрс стверджував, що в ХІХ ст. в Америці та Європі існувала єдина категорія – неконкурентоспроможний соціальний бальний танець, для естетичного задоволення партнерів та присутніх, а диверсифікований стиль застосували для гармонізації рухів, адаптації до стилю партнера [10].

Лише наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. розпочався період виконавчих форм соціального танцю – показові виступи в казино та на сценах (В. Кастел та І. Кастел); популяризації танцю сприяло і кіномистецтво (Ф. Астер та Д. Роджерс). Конкурсний бальний танець з рухів Sequence Dancing користувався успіхом у робітничих кварталах Лондона вже на поч. 1900-х рр. Це були танці з фіксованою композицією – вальс, one-step, two-step, танго, фокстрот. Здебільшого танцівники надавали перевагу вільному стилю виконання. Популяризація соціального танцю призвела до появи багатьох

танцювальних шкіл, відкриттю великих (палац Гаммерсміт, 1919 р.) й малих танцювальних залів.

Цікаво, що лондонська еліта надавала перевагу вільному стилю. На щотижневих балах відпрацьовувалися композиція рухів та кроків, кількість яких швидко зростала. Варто зазначити, що стандартизація композицій контролювалася Імперським товариством вчителів танців, заснованим у липні 1904 р. в Лондоні, яке домагалася єдиної версії бальних танців англійського стилю.

У 1922 р. в лондонських Frolics Club та Queen's Hall відбулися перші змагання з бальних танців. Пари рухалися колом, а танцювальні композиції оцінювали судді, зважаючи на досконалість виконання обов'язкових елементів та рівень передачі експресії танцю. Конкурсна програма удосконалювалася, судді застосували формат ліквідаційного туру – відсіювали конкурсантів, а оцінювали лише фіналістів. Це призвело до змін конкурентного бального танцю: щоб виділитися з поміж інших танцівники виконували експансивні рухи та вдягали екстравагантні костюми, які й досі лишаються характерною стилістичною відмінністю між соціальними та конкурсними бальними танцями [10].

Проте А. Мур зауважував, що в танці «всі рухи прості та невимушені, адже все можна зруйнувати перебільшеннями та нагромадженням зайвого» і далі: «найкращі танцюристи – ті, які тихі й спокійні, не демонструють майстерність химерними рухами» [8, с. 36].

Взірцевими представниками англійського стилю визнана пара М. Стюарта та П. Сайкс – перших британських професійних чемпіонів бального танцю.

Поділ на конкурсний бальний танець та social dance, становлення бальних танців англійського стилю виконання, який визнали міжнародним, відбувся саме в 20–30-ті рр. ХХ ст.

12 травня 1920 р. в Лондоні на неформальній конференції вчителів бальних танців у Галереї Графтон (Grafton Galleries), організованої редакційною радою журналу «The Dancing Time», Ф. Річардсон – голова правління та понад 200-ті учасників, серед яких були присутні і члени Імперського товариства вчителів танців, схвалили проведення трьох конференцій, на яких було затверджено основні форми уанстепу, фокстроту, повільного вальсу та танго. У 1924 р. Комітет при Імперському товаристві вчителів танців – Д. Бредлі (голова), І. Таймгейт-Сміт, М. Сіммонс, Л. Хамфрейс та В. Сільвестр, стандартизували виконані найкращими танцювальними парами фігури та варіації бальних танців.

Якщо раніше чемпіонати світу з бальних танців (окрім Паризького 1911 р.) – змагання між професіоналами та аматорами проводилися в 3-х категоріях (професіонали, аматори та змішані пари), то з 1922 р. відбувся їх офіційний поділ. Ф. Річардсон та К. де Реналь затвердили проект світових чемпіонатів у Лондоні. Відтак, програма першого чемпіонату світу в Лондоні, який відбувся в Квінс-холі (1922 р.), складалася з вальсу, танго, фокстроту та

one-step, а переможцями стала танцювальна пара В. Сільвестр та Ф. Кларк. У наступні роки на чемпіонатах світу в категорії професіонали першість здобули і танцювальні пари з Англії: М. Стюарт та Б. Маелз (1923 та 1924 рр.), М. Стюарт та П. Сайкс (1926 та 1928 рр.), Е. Блант та Д. Герме (1927 р.), Г. Джеміль та Г. Хебрідч (1929 р.), а в 1925 р. – танцювальна пара з Німеччини.

У 1926 р. у Королівському Альберт-холі відбувся Чарльстонський бал, ініціатором якого був К. Кокран; популярність танцю вплинула на зміни програми чемпіонату «Star Professional Champion», в якій one-step поступився швидкому фокстроту та чарльстону, а вже на British Professional Championship (Блекпул) його називали квікстепом.

Протягом 1922–1929 рр. відбулося 4-ри конференції, на яких схвалено правила для аматорських організацій бальних танців, розглянуто положення стандартизації техніки виконання конкурсних бальних танців та методики навчання. У 1929 р. на Великій конференції, учасниками якої були представники всіх британських асоціацій, узгоджено стандарти 4-х танців – повільний вальс, повільний фокстрот, танго та квікстеп, які й стали основою англійського стилю. Ф. Річардсон у доповіді зауважив, що «метою цієї професії має стати задоволення танцюристів, а не експертів (...) основні кроки стандартних танців, як і будь-якого нового, повинні бути максимально простими» [11, с. 75–76].

Саме за сприянням Ф. Річардсона, у 1929 р. було засновано організацію Official Board of Ballroom Dance (OBBD) – асоціацію вчителів бальних танців (з 1985 р. – British Council of Ballroom Dancing; з 1996 р. – British Dance Council), яка визначала стилі, технічні вимоги та стандарти виконання, розробляла систему медальних тестів (у 1933 р. тести на аматорські медалі: бронзовий, срібний та золотий рівень), затверджувала навчальні плани та проводила іспити для вчителів. З 1934 р. правління асоціації проводило післядипломну екзаменацію та регулярні сесії конгресів, метою яких було розповсюдження інформаційного матеріалу.

Варто нагадати, що членами комітету Офіційної Ради Бальних Танців були: Ж. Бредлі, Г. Кон, Р. Пелер, А. Роскоу, М. Сіммонс, І. Таймгейт-Сміт, Ф. Барлоу, Г. Блудворд, С. Касані, Е. Коуен, Х. В. Девіс, М. Грінвел, Ф. Леслі, А. Міллер, А. Мур, М. П'єр (Цурхер-Марголе), Д. Рамсей, В. Сільвестр, М. Стюарт, М. С. Тейлор, Ф. Річардсон (голова правління) [6].

Саме вони й приймали активну участь у формуванні та стандартизації бальних танців англійського стилю. Наприклад, А. Міллер та Ф. Хейлор – винайшли рух танцю квікстеп «Millar Cross'» (згодом – Крос-свівл (Cross Swivel) – невеликий поворот пари ліворуч, під час виконання якого нога танцюриста перетинає загальну лінію руху; М. Стюарт та Б. Мілз – подвійний зворотній спін (Double Reverse Spin) у повільному вальсі – два повних оберти пари ліворуч, кожен з яких триває один такт музичного супроводу, а також оберти ліворуч у квікстепі; А. Мур та П. Кілпатрік винайшли рух повільного фокстроту та повільного вальсу Віск (Whisk) – швидкий перехід (за один такт) із закритої позиції в положення променада або контрпроменада, який

малюнком кроків схожий на витончений вензель, різновидами якого є Віск назад, Лівий віск та Фолавей Віск.

Цікаві відомості про особливості техніки бальних танців знаходимо в публікаціях Е. Херлі (Anthony Hurley). Наприклад, він пише, що Ж. Бредлі крок Feather Step (Перо) в повільному фокстроті, описувала як форму старого гусячого пера, з незначним вигином праворуч; крок Wing (Крило) вона радила виконувати, уявляючи «птаха, що лежить на землі з розпластаним лівим крилом», а партнерка йде за «лінією відкритого крила птаха»; подвійний зворотній спін-поворот, винайдений випадково під час відпрацювання зворотного повороту в повільному вальсі, коли партнер Ж. Бредлі зробив занадто великий акцент на другому кроці, «внаслідок чого я закрила ноги (каблучний)... в кінці він перекрутився по діагоналі до стіни, а я зайняла позицію кросс – таким чином ми раптово подвоїли кількість поворотів» [4].

Варто зазначити, що стандартизація стосувалася не лише фігур та техніки їх виконання, але й музичного супроводу. Популярними в 20-ті рр. ХХ ст. були танцювальні групи (British dance band), які виступали в жанрі популярної, джазової та танцювальної музики. У 1929 р. Велика конференція стандартизувала танцювальну музику та її темпи [11, с. 81]. Для кожного танцю затвердили відповідну швидкість (кількість тактів на хвилину): 54–56 тактів на хвилину в квікстепі; 36–38 – у повільному вальсі; 38–42 – у фокстроті; 30–32 – у танго та 30–34 – в Йельському блюзі. Варто зазначити, що в процесі еволюції хореографічних композицій бальних танців, тенденція до ускладнення хореографічних комбінацій та рухів потребувала зміни темпу музичного супроводу.

Стандартизація 1929 р. спричинила й певні труднощі: гастролюючі Європою американські гурти звикли до танцювальної музики різного темпу, а не лише до того, що схвалила Велика конференція. Наприклад, Руді Валле – американський саксофоніст, банд-лідер, популяризував у Англії фокстроти зі швидкістю 45–48 тактів на хвилину. Тому танцівники, які звикли до стандартизованого темпу при виконанні блюзу, повільного фокстроту та квікстепу, плуталися при виконанні їх у новому темпі.

Ф. Річардсон, в журналі «Dancing Times» за 1934 р. написав про обурення англійських танцюристів, викликане стандартизованими кроками бальних танців та темпами музичного супроводу [12, с. 47]. Протягом листопада 1933 р. – січня 1934 р. постала проблема недотримання англійськими музичними групами затверджених темпів супроводу повільного фокстроту, квікстепу та блюзу. Музиканти виконували мелодії зі швидкістю, яку визначили композитори, нав'язуючи танцюристам змінювати темп виконання кроків та фігур. Стаття Ф. Річардсона розпочала полеміку на сторінках видання, а Р. Муді запропонувала започаткувати змагання адаптації до нового музичного супроводу [7, с. 58].

Натомість танцювальні асоціації звільняли «ресторанних танцюристів», адже для справжнього виконавця «музика має бути рабинею танцю, а не його сестрою» [11, с. 89].



У 1935 р. В. Сільвестр – член та екзаменатор Імперського товариства вчителів танців, засновник Комітету бальних танців та власник 23-х шкіл бального танцю, заснував перший британський квінтет, для музичного оформлення бальних танців, виключно в стандартизованих темпах та для здійснення санкціонованих записів. До складу гурту входили: Б. Едвардс (ритм-сектор – барабани), Ч. Спінеллі (альт-саксофон), О. Грасо (провідна сольна скрипка), Г. Мур (фортепіано, сольного виконання), Ф. Кінг (фортепіано, для підтримки імпровізаційного безперервного фону в кожному музичному творі). Згодом квінтет розширився, змінилася і назва – «Victor Silvester and his Ballroom Orchestra», а серед виконавців були: Е. Оуен, М. Літер, Ч. Пуде, Д. Філіпс, Б. Мун, В. Паркер, Е. Вільсон, Е. Макаулі, Р. Тейлор та ін. В. Сільвестр, хоча й мав музичну освіту скрипаля, виконував обов'язки керівника оркестру.

Музичні записи оркестра В. Сільвестра в «Strict Tempo» призначалися для шкіл та студій бальних танців. До речі, вокалістів в оркестрі не було. В. Сільвестр був впевнений, що «вони порушують чіткість ритму» [2, с. 45]. Записи оркестру користувалися шаленою популярністю, як і перший альбом – «You're Dancing on My Heart» (А. Брайана та Дж. М. Мейєра) [17, с. 56].

Успіх В. Сільвестра став прикладом для інших: Ж. Бредлі в 1935 р. заснувала власний студійний оркестр «Josephine Bradley and her Ballroom Orchestra» на фірмі звукозапису «Decca»; М. Стюарт студійний оркестр, а Г. Джейкс оркестр «Henry Jacques & his Correct Tempo Dance Orchestra». На записи платівок запрошували й вокалістів, наприклад Д. Денніса. Щоправда, замість прізвищ виконавців робили позначку «з вокальним рефреном». Популярними були й британські групи Д. Лесса, О. Рабіна, Д. Харріса, Ф. Тейта та Д. Парнела, які працювали над створенням записів у «Strict Tempo».

Серед англійських періодичних видань, присвячених проблемам та здобуткам бальних танців, неабиякою популярністю в 20–30-х рр. ХХ ст. користувалися щомісячники «The Dancing Times» Ф. Річардсона та «The Monthly Letter Service» А. Мура. Саме на сторінках цих журналів розгорнулася полеміка про тенденції розвитку, різновиду хореографічного мистецтва, друкувалися «гарячі» новини про дискусії на конференціях та успіхи танцювальних пар на чемпіонатах світу, фестивалях та змаганнях. Варто наголосити, що 30-ті рр. ХХ ст. – це період становлення та популяризації англійського стилю бальних танців у країнах Європи. Щорічні чемпіонати світу з бальних танців (офіційний статус – з 1936 р.), проходили в Франції (Париж та Ніцца, 1925–1939 рр.) [14, с. 16], здебільшого перемогу з яких здобули англійські танцювальні пари: М. Стюарт та П. Сайкс (1930 р.), А. Мілнер та Н. Кайв (1931 р.), С. Стерн та М. Велмсей (1933 р.), А. Нортон та П. Ітон (1937–1939 рр.). Окрім цих чемпіонатів в країнах Європи відбувалися й інші, участь в яких брали представники різних танцювальних шкіл. Постала проблема формування загальних вимог для учасників конкурсів та змагань, основою яких стала англійська танцювальна школа та система оцінювання, яку свого часу зарекомендували Імперське товариство вчителів танців та Офіційна

рада бальних танців. Цей факт, насамперед, вплинув на заснування міжнародного аматорського об'єднання (International Amateur Dancers Federation (FIDA), 1935 р., Прага).

У 1930-ті рр. вийшли друком посібники, які популяризували нову техніку та стандарти бальних танців: «The voderen ballroom dance instructor» Е. Кендлер (1932 р.), «The dancing master» К. Грехема (1932 р.), «How to dance» Дж. Ньюнеса (1932 р.), «Modern dancing for children» М. Стюарта (1932 р.), «Theory and Technique of Ballroom Dancing» В. Сільвестра (1932 р., 2-е видання в 1933 р. та ін.), «How to dance, includes dance the croon» П. Сайкс (1934 р.), «The palais glide» (Description and sheet music) Д. Фостер (1935 р.), «Maxwell Stewart s latest dance book» М. Стюарта (1935 р.), «How to dance. Season 1935–1936» П. Сайкс (1935 р.), «The Fred Astaire top hat dance album. A comprehensive compendium on ballroom dancing» Ф. Астера (1936 р.), «How and what to dance» Г. Деввілла (1936 р.), «Thirty-two nowelty dance» Ф. Ти (1936 р.), «Ballroom drill» Р. Зума (1936 р.), «Ballroom dancing» А. Мура (1936 р.), «The Art of the Ballroom» В. Сільвестра (1936 р.), «How to dance. Season 1937-1938» П. Сайкс (1937 р.), «Modern ballroom dancing for amateur tests» К. Браяна (1938 р.), «Ballroom dancing. The teory and practice of the revised technique» Г. Джейкса (1938 р.), «Modern ballroom dance instructor» А. Роскоу та К. Фармера, «As we dance» М. М. Спейн та Ф. Хейлор 1938 р., «Maxwell Stewart s latest dance book whith jive and swing step» М. Стюарта (1938 р.), «How to dance. Season 1938-1939» П. Сайкс (1938 р.), «Ballroom dancing for the novice» Г. Тоутіла (1938 р.), «Tango and rumba» Велоз та Йоланда (1938 р.), «How to dance the Jitterbug» А. Ингленд (1939 р.) «Modern ballroom dancing» В. Сільвестра (1939 р.) [9].

Варто згадати й кінематограф, наприклад, у 1937 р. відомі танцюристи Ж. Бредлі, Ф. Форд, В. Сільвестр, Д. Ньютон та ін., приймали участь у зйомках комедійного музичного фільму «Let's Make the Night of It» (реж. Грем Каттс), де демонстрували канонізовану послідовність кроків танців під музику оркестру Д. Джексона.

Найвідоміший британський професійний чемпіонат бальних танців – Blackpool Dance Festival, який в 1920 р. було організовано музичним директором комплексу «Зимові сади» (Blackpool) Г. Вудом та співвласником міського музичного видавництва Messrs Sharples and Son Ltd. Н. Шамплесом [1], до 1926 р. проводився щорічно. Конкурсанти виступали з програмою чіткого виконання фіксованої композиції танців – Sequence Dance. Головою суддівської колегії тривалий час був Дж. Фінніган, а до її складу входили Ф. Річардс та члени Імперського товариства вчителів танців.

Зі зміною керівництва Блекпульського комплексу «Зимовий сад» у 1927 р. постало питання про припинення Blackpool Dance Festival, але Ф. Річардсон домігся дозволу на проведення фестивалю за звичайною програмою та проведення Північно-Англійських аматорських змагань з фокстроту (North of England Amateur Foxtrot Competition). У червні 1929 р. було прийнято рішення про відновлення Blackpool Dance Festival.

Протягом наступних двох років у рамках Блекпульського фестивалю танців було проведено професійні та аматорські чемпіонати Північної Англії (North of England Professional), змагання з Велета (вид вальсу, ранній англійський Sequence Dance – *Авт.*) серед аматорів (Amateur Veleta Competition), змагання ветеранів вальсу (Veterans Waltz Competition) та змагання з оригінального Sequence Dance (Original Sequence Dance Competition).

Офіційне відкриття Британського Чемпіонату зі стандартних бальних танців серед професіоналів та аматорів (British Professional and Amateur Ballroom Championships) відбулося в 1931 р., після проведення 250-ти відбіркових турів для аматорів, переможці отримали право виступити в фіналі чемпіонату (Grand Final) [1]. Головою суддівської колегії був Ф. Річардсон. Серед переможців British Professional Ballroom Championships 1930-х рр. варто назвати танцювальні пари: М. Стюарт та П. Сакс (1931 р.), Т. Палмел та К. Прайс (1932 р.), Т. Палмер та Е. Діан (1933 р.), Г. Джейкс та М. Діммінг (1934–1936 рр.), К. Фармер та А. Роскоу (1937–1938 рр.), Т. Палмер та Е. Спарт (1939 р.) [6]; а з 1937 р. Офіційна Рада Бальних Танців запровадила новий метод підрахунку результатів – систему скейтінг (Skating System).

Протягом 1930-х рр. спостерігаємо тенденцію розриву між соціальним і конкурсним бальним танцем – головна увага британських асоціацій була перенесена з соціальних танцюристів на професійних. Достатньо жорсткими правилами Імперського товариства вчителів танців та Офіційної Ради Бальних Танців керівникам танцювальних залів заборонялося викладання некваліфікованих вчителів [11, с. 92].

Цікаві відомості щодо стандартизації бальних танців знаходимо в періодичних видання 1930-х рр. Наприклад, танець Румба було остаточно прийнято та стандартизовано Офіційною комісією бальних танців у 1934 р. із зазначенням, що «рухи або фігури виконуються з нижнім коливанням стегон», а основний крок подібний до основного кроку повільного вальсу [19, с. 50]. У жовтневому номері журналу «The Dancing Time» основний крок Румби було описано як «квадратна» конструкція формування руху, яку використовують при навчанні повільного вальсу: вперед зліва, зліва праворуч, зліва праворуч (одна доля), назад праворуч, зліва в бік та закрити справа ліворуч (одна доля). На відміну від вальсу, в музиці румби чотири долі в такті [5, с. 31]. В. Сільвестр у публікації стверджує, що «протягом останніх дванадцяти місяців вальс не змінився» [16, с. 35], отже станом на жовтень 1934 р. повільний вальс виконували вертикально без будь-яких коливань. Проте в 1936 р. у підручнику «Modern Ballroom Dancing» В. Сільвестра подано інший опис повільного вальсу: «Тіло коливається. Коливається злегка ліворуч на 2 та 3, та злегка праворуч на 5 та 6» [18, с. 70]. Варто зазначити, що протягом 30-х рр. ХХ ст. ці коливання тіла були запозичені з африканського стилю. Безперечним набуток у техніці виконання повільного вальсу став тісний контакт між тілами партнерів.

На сторінках журналу «The Dancing Times» відбулася полеміка з нагоди нового стилю танго – «Стакато» (Staccato), представленого танцювальною парою з Німеччини. У порівнянні зі старим стилем, в новому надавалася перевага різкому повороту голови партнерки, подовженому кроку. Нововведення було стандартизовано як новий англійський стиль танго, хоча в журналі «The Dancing Times» писали й таке: «хто з танцівниць першою отримає травму шиї...» [15, с. 73].

У 30-ті рр. XX ст., а про це писав Ф. Річардсон [14, с. 48], на конкурсах бального танцю перемагали пари, що використовували нові варіації виконання повільного вальсу. Це посприяло еволюції танцю та запровадженню у стандарти виконання складних кроків, синкопацій та змін напрямку. На думку Ф. Річардсона, запровадження танцювальними парами широких та експансивних рухів – раптове різке обертання голови при зміні напрямку в танго, ексцентричні рухи в квікстепі, – прагнення отримати схвальний відгук суддів або глядачів [3, с. 5].

Аналізуючи підручники з техніки виконання бальних танців 30-х рр. XX ст., стає зрозумілим, що члени асоціацій позитивно ставилися до подібних змін і приймали запропоновані конкурсантами нововведення, що позначилося на еволюції англійського стилю.

На сторінках періодичних видань знаходимо інформацію про вагомі причини, які посприяли експансивності англійського стилю. Наприклад, у 1934 р. активно обговорювалося питання про проведення конкурсів бальних танців у великих залах. На думку ж Ф. Річардсона, допускати до виступів у Залі Імператриці в Блекпулі (Empress Ballroom, площа понад 12 500 квадратних футів), доцільно лише ті пари, які «вільні в своїй роботі та запам'ятовуються неординарними виступами» [11, с. 102]. Введення до конкурсних змагань раунду ліквідація, спонукало танцюристів до використання експансивних рухів та екстравагантних костюмів.

Варто зазначити, що не дивлячись на беззаперечне визнання англійського стилю на міжнародних конкурсах бальних танців, переважна більшість населення Англії все ж таки надавало перевагу неформальним соціальним танцям, а британські газети – висвітлювали події на неформальній сцені, ігноруючи офіційні конкурси. Відповідно до статистичних даних, станом на 1936 р. лише 1 % англійських танцюристів навчалися конкурсному бальному танцю [13, с. 35].

Сформований у 1920–1930-х рр. англійський стиль конкурсного бального танцю й досі продовжують практикувати тисячі професійних танцюристів та аматорів.

**Наукова новизна** статті полягає у всебічному дослідженні етапу формування соціальних та конкурсних бальних танців англійського стилю в 20–30-ті рр. XX ст., здійсненого з використанням навчально-методичної літератури ISTD, WDC, раритетних журналів «The Dancing Times» та «The Monthly Letter Service», а також мемуарної літератури.

**Висновки.** Унаслідок багатоаспектного дослідження особливостей формування соціальних та конкурсних бальних танців англійського стилю в 20–30-ті pp. XX ст., аналізу головних засад стандартизації рухів, кроків й темпу музичного оформлення 4-х з 5-ти конкурсних бальних танців європейської програми, визначено їх стилістичні особливості, розроблені в навчально-методичних рекомендаціях провідних танцюристів, членів Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) та Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), а також висвітлено правила проведення та система оцінювання на чемпіонатах, фестивалях бальних танців у 20–30-ті pp. XX ст. в Англії.

#### Список використаних джерел

1. Blackpool Dance Festival. History [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.blackpooldancefestival.com/?page\\_id=11790](http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790). – Title from the screen. – Last access 3 March 2018.
2. Bradley J. Dancing through life / J. Bradley. – London : Hollis & Carter, 1947. – 145 pp.
3. Geographia. The Modern Ballroom Dance Instructor. – London: Geographia, Ltd, 1923. – 35 pp.
4. Hurley A. [Electronic resource]. – Mode of access: [http://rhythm-dance.blogspot.com/2011/11/blog-post\\_22.html](http://rhythm-dance.blogspot.com/2011/11/blog-post_22.html). – Title from the screen. – Last access 2 March 2018.
5. Mackenzie A. The Rumba / A. Mackenzie // The Dancing Times. – 1934. – October. – London : The Dancing Times. – p. 31.
6. Mayer B. The British Dance Council (BDC). Story [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story>. – Title from the screen. – Last access 5 March 2018.
7. Moody R. Fox-trot Speeds: Some Daring Suggestions / R. Moody // The Dancing Times. – 1934. – February. – London : The Dancing Times. – p. 58.
8. Moore A. The Practical Side of Teaching / A. Moore // The Dancing Times. – 1935. – October. – London : The Dancing Times. – p. 36.
9. Powers R. Primary Sources – Historic Social Dance [Electronic resource] Mode of access : <http://richardpowers.com/WebBiblio.htm>. – Title from the screen. – Last access 6 March 2018.
10. Powers R. The Three Worlds of Ballroom Dance [Electronic resource]. – Mode of access: <http://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html>. – Title from the screen. – Last access 5 March 2018.
11. Richardson P. J. S. A History of English Ballroom Dancing / P. J. S. Richardson. – London: Herbert Jenkins Ltd, 1945. – 102 pp.
12. Richardson P. J. S. Ballroom Notes / P. J. S. Richardson // The Dancing Times. – 1934. – January. – London : The Dancing Times. – p. 47.
13. Richardson P. J. S. The Championships / P. J. S. Richardson // The Dancing Times. – 1935. – July. – London : The Dancing Times. – p. 35.

14. Richardson P. J. S. Ballroom Notes / P. J. S. Richardson // The Dancing Times. – 1935. – August. – London : The Dancing Times. – p. 48.
15. Richardson P. J. S. Ballroom Notes / P. J. S. Richardson // The Dancing Times. – 1936. – March. – London : The Dancing Times. – p. 77.
16. Silvester V. The Season's Waltz / V. Silvester // The Dancing Times. – 1934. – October. – London : The Dancing Times. – p. 35.
17. Silvester V. Dancing is my life: the autobiography of Victor Silvester / V. Silvester. – London : Heinemann, 1958. – 230 pp.
18. Silvester V. Victor Silvester's Modern Ballroom Dancing / V. Silvester. – London : Herbert Jenkins, Ltd. – 1936. – 258 pp.
19. Sykes P. How To Dance. Season 1935 / P. Sykes. – London : W. Foulsham & Co Ltd., 1935. – 78 pp.
20. Wainwright L. The story of British popular dance / L. Wainwright. – Brighton : International Publications, 1997. – 65 p.

### References

1. 'Blackpool Dance Festival. History', [online] Available at: <[http://www.blackpooldancefestival.com/?page\\_id=11790](http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790)> [Accessed 3 March 2018].
2. Bradley, J. (1947). Dancing through life. London: Hollis & Carter.
3. Geographia. The Modern Ballroom Dance Instructor. London: Geographia, Ltd.
4. Hurley, A. [online] Available at: <[http://rhythm-dance.blogspot.com/2011/11/blog-post\\_22.html](http://rhythm-dance.blogspot.com/2011/11/blog-post_22.html)> [Accessed 2 March 2018].
5. Mackenzie, A. (1934). 'The Rumba'. The Dancing Times, October, p. 31. London: The Dancing Times.
6. Mayer, B. (2016). The British Dance Council (BDC). Story [online] Available at : <<http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story>> [Accessed 5 March 2018].
7. Moody, R. (1934). 'Fox-trot Speeds: Some Daring Suggestions'. The Dancing Times, February, p. 58. London: The Dancing Times.
8. Moore, A. (1935). 'The Practical Side of Teaching'. The Dancing Times, October, p. 36. London: The Dancing Times.
9. Powers, R. Primary Sources – Historic Social Dance [online] Available at : <<http://richardpowers.com/WebBiblio.htm>> [Accessed 6 March 2018].
10. Powers, R. The Three Worlds of Ballroom Dance [online] Available at: <<http://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html>> [Accessed 5 March 2018].
11. Richardson, P.J.S. (1945). *A History of English Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins Ltd.
12. Richardson, P. J. S. (1934). 'Ballroom Notes'. *The Dancing Times, January*, p. 47. London: The Dancing Times.
13. Richardson, P. J. S. (1935). 'The Championships'. *The Dancing Times*, July, p. 35. London: The Dancing Times.
14. Richardson, P. J. S. (1935). 'Ballroom Notes'. *The Dancing Times*, August, p. 48. London: The Dancing Times.

15. Richardson, P.J. S. (1936). 'Ballroom Notes'. *The Dancing Times*, March, p. 77. London: The Dancing Times.
16. Silvester, V. (1934). 'The Season's Waltz'. *The Dancing Times*, October, p. 35. London: The Dancing Times.
17. Silvester, V. (1958). *Dancing is my life: the autobiography of Victor Silvester*. London: Heinemann.
18. Silvester, V. (1936). *Victor Silvester's Modern Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins, Ltd.
19. Sykes, P. (1935). *How To Dance. Season 1935*. London: W. Foulsham & Co Ltd.
20. Wainwright, L. (1997). *The story of British popular dance*. Brighton: International Publications.

© Кеба М. Є., 2017

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.6:7.071.1 (477) «18/19»

*Аксьонов Олександр Борисович,  
концертмейстер,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
shousin@i.ua*

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

**Мета дослідження** – здійснити системний аналіз творчості провідних українських композиторів кін. ХІХ – поч. ХХ ст. з позиції жанрово-стильової своєрідності. **Методи дослідження** складає комплекс методів: аналізу та синтезу – для вивчення стану наукової розробленості теми, історико-типологічний – з метою з'ясування жанрової специфіки музичних творів, культурно-історичний – для висвітлення їхніх стильових ознак. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про жанрово-стильові особливості музичного мистецтва українських композиторів кін. ХІХ – поч. ХХ ст., значення їхньої творчої діяльності для музичної культури України. **Висновки.** У статті наголошено, що поетична й музична обдарованість українського народу забезпечила високий рівень жанрово-стильового розвитку професійної музичної творчості, в якому відбувалися значні зрушення: збагачувалася тематика (теми демократії, соціального протесту та ін.), продукувалися жанри гімну, веснянки, опери, нові види міської пісенної лірики та ін., відкрилися культурно-мистецькі заклади, утворилася національна композиторська музична школа, яка згодом набуде розвитку і в Україні, і за її

межами. Українська музика в цей період розвивалася в тісному зв'язку із життям народу, його внутрішнім буттям та боротьбою за своє соціальне й національне визволення.

**Ключові слова:** музика, композитор, музична культура, народні твори, творча діяльність.

*Аксенов Александр Борисович, ведущий концертмейстер, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Жанрово-стилевые особенности творчества украинских композиторов конца XIX – начала XX в.**

**Цель** исследования – осуществить системный анализ творчества **украинских** композиторов к. XIX – нач. XX в. с позиции жанрово-стилевого своеобразия. **Методы исследования** составляет комплекс методов: анализа и синтеза – для изучения состояния научной разработки темы, историко-типологический – с целью выяснения жанровой специфики музыкальных произведений, культурно-исторический – для освещения их стилистических особенностей. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о жанрово-стилевых особенностях музыкального искусства украинских композиторов к. XIX – нач. XX в., значения их творческой деятельности для музыкальной культуры Украины. **Выводы.** В статье подчеркнута, что поэтическая и музыкальная одаренность украинского народа определила высокий уровень жанрово-стилевого развития профессионального музыкального творчества, в котором произошли существенные изменения: обогатилась тематика (тема демократии, социального протеста и др.), продуцировались жанры гимна, оперы, новые виды городской лирики и др., открылись культурно-художественные учреждения, создавалась национальная композиторская музыкальная школа, которая в дальнейшем будет развиваться в Украине и за границей. Украинская музыка в этот период развивалась в тесной связи с жизнью народа, его борьбой за социальное и национальное освобождение.

**Ключевые слова:** музыка, композитор, музыкальная культура, народные произведения, творческая деятельность.

*Alexander Aksenov, concertmaster, Kyiv National University of Culture and Art, Kyiv, Ukraine*

**Genre-style peculiarities of Ukrainian composers' works of the late nineteenth and early twentieth centuries.**

**The aim** of this article is elucidation of the reasons for the active development of Ukrainian musical creativity at the end of the nineteenth and early twentieth centuries, the actualization of popular folk traditions in the leading composers' music during this era, comprehension of its genre, style and thematic palette, determination of artists' innovation.

**Research methodology.** The analysis of literary sources is the main approach. A lot of publications on the subject (magazines, newspaper articles, brochures) have



been reviewed. This methodological approach allows us to study the work and use of the Ukrainian diaspora's acquired experience, to determine the deep cooperation of the figures in the Ukrainian musical culture in the diaspora and Ukraine, their activities' support by state and non-governmental organizations.

**Results.** It has been found that, studying and using the acquired experience of the Ukrainian musical culture leaders in Ukraine and emigration, popularization by state and public organizations, development of a national strategy in this direction can become one of the most important factors of preservation and formation of the national «identification», capable not only to withstand the struggle against the destruction of the national globalization and traditional priorities, but also to actively engage in the cultural dialogue. The Ukrainian folk-discipleship material have been considered and analyzed, and they have engaged a leading place in the creative work of the Ukrainian national composer's school representatives. Ukrainian people's poetic and musical talent have provided a high level of musical and song creativity development. Ukrainian music in this period developed in close connection with the people's life, their struggle for social and national liberation.

**Novelty.** An attempt has been made in this article to expand the Ukrainian composers' perceptions at a separate historical stage of the state, and how it influenced on the development of the musical culture in Ukraine in general.

**The practical significance.** Ukrainian composers may find the information contained in this article useful for developing a new stage in Ukrainian musical culture.

**Key words:** music, composer, musical culture, folk works, creative activity.

**Вступ.** Актуальною проблемою для сучасного українського мистецтвознавства є повне та об'єктивне осмислення творчої спадщини провідних композиторів, зокрема її жанрово-стильової своєрідності, повернення невідомих і забутих імен митців (вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові), які розвивали національну музичну культуру і в рідному, і в іноетнічному середовищі, своєю багатогранною творчістю стверджуючи, що її контекст відкритий для нових стилів і композиторської техніки. Сьогодні такі дослідження надзвичайно важливі з огляду на реінтеграцію України до Європи та загального світового мистецького процесу, потребу зміцнення відчуття причетності до європейської спільноти й вибудовування українсько-європейської культурної ідентичності.

Історію розвитку української музичної культури в різні періоди вивчали Д. Антонович, Л. Архімович, Т. Булат, М. Гордійчук, А. Ковальчук, Л. Корній, В. Сокальська, О. Шевнюк та ін., однак з різних причин (переважно з ідеологічних) їй досі виявляються прогалини в дослідженні тематичної та жанрово-стильової специфіки творів, написаних у переломну модерну добу кін. ХІХ – поч. ХХ ст., коли відбувалась активізація української інтелігенції навколо національної культурницької програми. Актуальність статті

визначають і окреслені нині в мистецтвознавстві нові теоретико-методологічні концепції (міждисциплінарність, поліметодологія) та наукові підходи.

**Метою** дослідження є з'ясування причин активного розвитку української музичної творчості наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст., актуалізації народнопісенних традицій в музиці провідних композиторів означеної доби, осмислення її жанрової, стильової та тематичної палітри, визначення новаторства митців.

**Виклад основного матеріалу.** Музичну культуру України кін. ХІХ – поч. ХХ ст. характеризує перехід мистецтва на нові, демократичні засади.

Провідниками української культури в цей період були діячі українського театру М. Кропивницький, М. Заньковецька, П.Саксаганський, М. Садовський, композитори М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий та ін. Українська музика розвивалася в тісному зв'язку з життям народу, його внутрішнім буттям та боротьбою за соціальне й національне визволення, сягаючи своїм корінням невичерпних джерел народної творчості. Музика та співи міцно увійшли в повсякденне життя і міського, і сільського населення. За жанрами пісні були найрізноманітнішими: ліричні, жартівливі, канти, романси, що виконувалися соло, дуєтом або хором у супроводі бандури, скрипки, гітари, рідше фортепіано. Переважали авторські твори, що згодом поширювалися серед народу і ставали безіменними: «Там, де Ятрань круто в'ється», «Чи я в лузі не калина була», «Дівчино, рибчино, серденько моє» та ін. У панівному середовищі меломани поряд з українськими захоплювалися французькими, італійськими піснями і романсами.

Поетична та музична обдарованість українського народу забезпечувала високий рівень розвитку професійної музично-пісенної творчості. У цей переломний час особливу зацікавленість науковців і творчих діячів викликала народна пісня: розгортається записування музичного фольклору, відтак композитори починають активно використовувати його в своїх творах.

Особливий внесок у жанрово-стильовий розвиток національної музичної культури здійснив М. Лисенко – видатний композитор, піаніст, хоровий диригент, фольклорист, теоретик музики і педагог, засновник професійної музичної школи. Звертаючись до народної творчості впродовж усього свого життя, починаючи з років навчання в гімназії [1], М. Лисенко вбачав у ній основу для українського класичного мистецтва.

Композитор зазначав: «Ми стоїмо на не розробленому ґрунті, де здебільшого збирач ходить навпомацки, розшукуючи правильне, наштовхуючись іноді на сумнівне, виняткове, – діє зчаста в сфері здогадів, незнання, припущень. Не можна водночас не визнавати з сумом, що прогалина в збиранні звукового матеріалу у нас надто відчутна ...Сама справа музичної етнографії у нас до останнього часу перебувала в руках малопідготовлених дилетантів, чужих народній пісні духом, школою й самою народністю» [2, с. 112]. Згодом М. Старицький згадає: «Етнографічний матеріал і заклик до збирання народних скарбів настільки запалили Миколу, що він став збирати й записувати народні пісні» [5, с. 455]. Внаслідок багаторічної творчої

діяльності із збирання та вивчення української народно-пісенної творчості М. Лисенко опублікував понад 500 зразків українського музичного фольклору, причому це не тільки обробки для одноголосного чи хорового виконання, а й для інструментального.

Наприкінці першого року навчання в Лейпцизькій консерваторії М. Лисенко, як представник української музики, був запрошений до Праги для участі в слов'янському концерті, де з великим успіхом виконав на фортепіано у власній обробці українські народні пісні, зокрема «Гей, не дивуйте, добрі люди». У Празькому Художньому клубі схвально були сприйняті «Ой не гаразд, запорожці», «Дощик», «Ой у полі криниченька», «Ой не стелися, хрещатий барвінку» та ін. Народність творчості митця проявлялася в турботі про те, щоб «русько-український народ не нахилився в руки чужої та до того й вужчої культури... Наша пісня в широкому світі європейському занадто молода, свіжа, нова – їй належить будучина. Од нас, синів цієї молоді народності, – звертався він до галицьких композиторів, – залежить поставити її на шлях розвитку в справедливому, їй належному природному світлі» [3, с. 6].

Як основоположник інструментальних жанрів в українській музиці, композитор створив численні фортепіанні твори. З. М. Лисенком пов'язаний і розвиток національної музичної освіти: він організовував хори, недільну школу для хлопців-селян, викладав у приватних музичних школах.

Водночас М. Лисенко активно освоював поетичну шевченкіану (написав понад 80 вокально-хорових творів), збагативши майже всі жанри української музики. Йому належать опери «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Енеїда», дитячі опери «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна». Центральним твором М. Лисенка, названим композитором народною музичною драмою, стала героїко-епічна опера «Тарас Бульба» (1891) – особливе національне явище, у якому з неабиякою реалістичною силою та романтичним пафосом відображено кращі риси характеру народу, що бореться за свою свободу. Героїко-патріотичні образи опери (Тарас, Остап, Кобзар, народ) виростають із шевченківських «Гайдамаків» та інших зразків волелюбної поезії Великого Кобзаря.

Варто зазначити, що для розвитку опери склалися найнесприятливіші умови з-поміж усіх видів і жанрів музичного мистецтва. Д. Антонович пояснював це тим, що для опери були затісні рамки українського музично-драматичного театру; фахової підготовки актори не мали, відсутньою була національна оперна традиція і, головне, не було державного опікування українською культурою.

І все ж музичне мистецтво України ХІХ ст. позначене появою та розвитком і цього жанру, чому сприяло відкриття в Києві (1867) оперного театру (нині Національна опера України). Автором першої за змістом української національної опери «Запорожець за Дунаєм» (1862) став відомий оперний співак (баритон) і композитор С. Гулак-Артемівський – племінник письменника П. Гулака-Артемівського, близький приятель Т. Шевченка. Сюжет опери авторові підказав М. Костомаров. Композитор написав і музику,

і слова (лібрето) опери, яка принесла йому широку популярність, ставши українською музичною класикою. Майже 20 років царська цензура забороняла постановку твору. На українській сцені її вперше поставив у 1884 р. М. Кропивницький. Довге сценічне життя «Запорожцю за Дунаєм» забезпечили демократичний характер сюжету, мелодійність музики, що ввібрала барви українського пісенного мелосу, колоритність образів, соковитий народний гумор, задіяні С. Гулаком-Артемовським у попередній творчості – українських піснях, серед яких «Стоїть явір над водою» (присвячена Т. Шевченкові), «Спать мені не хочеться», котру автор присвятив виконавиці партії Оксани Д. Леонівій.

Українська музична культура протягом досліджуваного періоду, особливо у ХХ ст., творилася не лише на теренах рідної землі, але й за її межами. Якщо раніше складна соціально-політична ситуація в Україні не давала змогу пізнавати та науково осмислювати культурницькі процеси національної еміграції, то сучасний розвиток нашого суспільства сприяє цьому. Вражає полістилістика композиторської творчості закордонного українства – представників імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму, неокласицизму та інших течій модернізму кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Однією з прикмет індивідуального композиторського стилю митців діаспори є багатоджерельність – співіснування різних жанрово-інтонаційних та історико-стильових шарів. Улюбленими жанрами українських композиторів зарубіжжя стали пісенно-хоровий та інструментальний (твори для фортепіано, скрипки, бандури), що було зумовлено і умовами побутування, і смаками публіки. Разом з тим композитори працювали і в масштабних формах (ораторії, опери, симфонії).

У перші десятиліття ХХ ст. у Західній Україні з'явилася нова генерація українських композиторів (С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, А. Рудницький, Р. Придаткевич, Я. Барнич та ін.), яка своєю творчою діяльністю поглибила і зміцнила основи професіоналізму. Більшість представників цього покоління в роки різних суспільних катастроф емігрувала на Захід і там продовжувала плідно працювати. Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереження української духовної хорової музики. У той час, як на батьківщині впродовж десятиліть вона була під заборonoю, за кордоном друкуються і виконуються літургії та інші духовні твори О. Кошиця, М. Гайворонського, А. Гнатишина, І. Соневицького, М. Федоріва й ін. Співаки-бандуристи Г. Китасти, В. Ємець, З. Штокалко створили різножанрові твори для бандури та ансамблів бандуристів; у жанрі легкої музики працювали Я. Барнич та Б. Веселовський. Саме українська музика західної діаспори була одним із важливих чинників збереження етнічної ідентичності українців; вона була і є невід'ємним складником української національної музичної культури, важливим чинником збереження й розвитку окремих її жанрів, заборонених на етнічних теренах у добу тоталітарного режиму.

Важливу роль у розширенні жанрово-тематичного і стилістичного спектру музичних творів відіграли тісні контакти композиторів з літературним

середовищем; звернення до художнього доробку знакових українських поетів позначилося і на загостренні громадянської проблематики, і на появі розмаїття ліричних образів. Так, І. Франко початковою в обох виданнях збірки «З вершин і низин» (1887, 1893) поставив поезією «Вічний революціонер» («Гімн»), що стала гімном усього мистецького покоління його часів. Ритмомелодика, поліфонічність кожного образу, прозоро-таємниче крещендо у веденні головної теми – усе підпорядковано тому, щоб твір сприймався як монолітний дзвін, щоб був «самозвучним», що й ураховано композитором М. Лисенком. Одним із найпопулярніших національних гімнів початку ХХ ст. стала і поезія І. Франка «Не пора...» (1880), покладена на музику Д. Січинським. У цьому зв'язку варто зазначити, що одним із перших українських композиторів-професіоналів у Галичині, хто працював у жанрі гімну, був М. Вербицький – автор музики (слова написав П. Чубинський) до пісні «Ще не вмерла Україна» (1863), котра стала гімном борців за національне визволення України. У 1992 р. цей твір Верховна Рада затвердила як гімн України.

У період Першої світової війни з'являються стрілецькі пісні, які відображають ідеї національно-визвольного руху на західноукраїнських землях. Для січових стрільців писали пісні І. Франко, О. Маковей, Д. Макогон, Б. Лепкий, Л. Лепкий, Р. Купчинський. Музику створювали композитори Ф. Колесса, В. Барвінський, М. Гайворонський, Л. Лепкий, Р. Купчинський, Л. Леонтович.

Серед українських професійних композиторів вирізняється творча діяльність П. Ніщинського та П. Сокальського. П. Ніщинський, закінчивши Афінівський університет, де здобув ступінь магістра наук, в Одесі організував хори і керував ними. Вершиною творчості П. Ніщинського вважається музична картина «Вечорниці», написана для вистав за п'єсою Т. Шевченка «Назар Стодоля». П. Сокальський, заснувавши в Одесі Товариство любителів музики (1864), створив близько 40 фортепіанних п'єс, 40 романсів, опери «Мазепа», «Майська ніч», «Облога Дубна».

Значну роботу з розбудови музичної культури у Західній Україні здійснювали композитори І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Д. Січинський, В. Барвінський, С. Людкевич.

Давні традиції має музично-театральна культура Львова, де у 1842 р. відкрився приватний міський театр С. Скарбека – один із найбільших у Європі (тепер у цьому приміщенні театр ім. М. Заньковецької): на його сцені дебютували вихованці Львівської консерваторії С Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, О. Руснак, Ф. Лопатинська, О. Носалевич, виконавська майстерність яких набула світового визнання.

Неабиякий авторитет здобув композитор і піаніст двох народів – польського та українського – Ю. Зарембський, який, закінчивши Віденську та Петербурзьку консерваторії, удосконалював фортепіанну майстерність у знаменитого композитора Ф. Ліста: Ю. Зарембський працював професором Брюссельської консерваторії, гастролював у Києві, Одесі та Житомирі.

В історії української музики гідне місце займає М. Аркас – особистість ренесансного типу: видатний урядовець, громадський діяч, історик, композитор, фольклорист-етнограф. Навчаючись у Новоросійському університеті (Одеса), М. Аркас вивчав українські народні пісні, записував твори бандуристів, пробував писати сам. Цьому значною мірою сприяло знайомство і тривале спілкування з П. Ніщинським, який навчав молодого М. Аркаса основам теорії музики, гармонії, правилам композиції та виконавському мистецтву. Початкові музичні знання, набуті завдяки П. Ніщинському, М. Аркас згодом з успіхом застосував на практиці: він зібрав та обробив чимало українських народних пісень. Одним із перших його творів стала опера, в основу якої покладена поема Т. Шевченка «Катерина» (1891): композитор сам написав і музику, і лібрето. Опера відзначалася хвилюючим сюжетом, мелодійним багатством і співучістю; вона була поставлена трупю М. Кропивницького в Москві 12 лютого 1899 р. і мала надзвичайний успіх. Протягом п'яти років її почули в Мінську, Вільно, Києві, Одесі, Катеринодарі, Маріуполі, Луцьку, Львові, Варшаві.

Загалом же професійні музиканти переважно зверталися до народної тематики, обробляли народні пісні, які виконувалися талановитими любителями-дилетантами у супроводі народних інструментів – кобзи, бандури, цимбал, скрипки, ліри та ін. На початку ХХ ст. в українській музиці з'явилися перші симфонічні та камерно-інструментальні твори, авторами яких стали І. Вітковський, А. Галенковський, І. та О. Лизогуби.

Розвитку професійної музичної освіти в Україні також сприяло відкриття консерваторій у Києві (1913), Одесі (1913), Харкові (1913). Почали діяти Одеський Український музично-драматичний театр (1903), пізніше – Харківський театр опери та балету (1925) та ін.

**Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст., їхній вплив на подальший розвиток музичної культури України, що нині має особливу актуальність у зв'язку із сучасними глобалізаційними процесами, коли відбувається активізація ренаціоналізації світу – духовне і національне відродження народів, творення (оновлення) їхніх держав. Тому вивчення і використання набутого досвіду діячів української музичної культури «материкової» України та еміграції, популяризація державними та громадськими організаціями, вироблення національної стратегії в цьому напрямку може стати одним із найважливіших чинників збереження і формування національного «я», здатного не лише вистояти у боротьбі проти нищення глобалізацією національних і традиційних пріоритетів, але й активно вступити в діалог культур.

**Висновки.** Отже, поетична та музична обдарованість українського народу забезпечила високий рівень жанрово-стильового розвитку професійної музичної творчості. Наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. у розвиткові національного музичного мистецтва відбулися значні зрушення. Зокрема, народна творчість збагачується новою тематикою, що виражає демократичні настрої, посилюється тема соціального протесту, продукуються жанри гімну,

веснянки й ін., нові види міської пісенної лірики, набуває розвитку опера. У галузі професійної музики відбувається процес нашарування сил, який призводить до створення національної композиторської музичної школи. Отже, закорінена в невичерпні джерела народної творчості та художню літературу, українська музика в цей період розвивалася в тісному зв'язку із життям народу, його внутрішнім буттям та боротьбою за своє соціальне та національне визволення, що й визначає перспективи подальших досліджень.

#### Список використаних джерел

1. Архімович Л. Б. М. Лисенко: життя і творчість / Л. Б. Архімович. – 3-те вид., доповн. і перероб. – Київ: Музична України, 1992. – 253 с.
2. Булат Т. П. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – поч. ХХ ст. / Т. П. Булат. – Нью-Йорк: Укр. Вільна Акад. Наук у США ; Київ: Майстерня книги, 2009. – 408 с.
3. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці / М. В. Лисенко – Київ : Мистецтво, 1966. – 68 с.
4. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.
5. Старицький М. К биографии Н. В. Лисенка / М. К. Старицький // Киевская старина. – 1903. – № 12. – С.441–481.

#### References

1. Arkhimovych, L.V. (1992). *Lysenko: life and work*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Bulat, T.P. (2009). *Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries*. New York: Ukrainska Vilna Akademiia nauk u SSHA ; Kyiv: Maisternia knyhy.
3. Lisenko, M.V. (1996). *About the folk song and the nationality in music* Kyiv: Mystetstvo
4. Opanasyuk, O.P. (2013). *Intentional in the cultural space: art studies, culturological and philosophical aspects*. Lviv : Liha-Pres.
5. Starytskyi, M.K (1903). 'To the biography of N.V. Lisenka'. *Kievskaya starina [The Kiev antiquity]*, no.12, pp. 441–481.

УДК 784.071.2=161.2 (092)

*Дзюба Олег Андрійович*  
народний артист України,  
викладач кафедри хорового  
академічного мистецтва,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
olegd@i.ua

## ОДАРКА БАНДРІВСЬКА: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛІСТКИ

**Мета роботи:** дослідити життєвий та творчий шлях української співачки Одарки Бандрівської (1902–1981), здійснити аналіз деяких науково-методичних праць та принципів її вокальної школи. В основу **методології** статті закладено комплексний підхід. Дослідження базується на історико-біографічному, теоретичному, компаративному методах. Особливого значення набуває аналіз літератури з історії галицької музичної культури, видатних представників її вокальних шкіл. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві окреслено етапи професійного становлення О. Бандрівської в контексті західноукраїнської культури ХХ ст. та розглянуто її науково-методичні здобутки крізь призму виконавської та викладацької діяльності. **Висновки.** У результаті дослідження було встановлено, що видатна представниця львівської вокальної виконавської школи – О. Бандрівська залишила цінний теоретичний спадок – наукові праці, що торкаються питань стилевих особливостей камерно-вокальної лірики європейських композиторів, принципів вокальних шкіл різних століть. Це дозволяє зробити глибинні висновки щодо виконавського стилю видатних українських вокалістів, зокрема, її родички Соломії Крушельницької. О. Бандрівська з'ясувала вплив італійської (Фр. Ламперті) та австро-німецької (Ф. Генсбахер) школи на формування вокальної манери Крушельницької, що дозволяє О. Бандрівській теоретично осмислити власну концепцію камерного співу.

**Ключові слова:** вокальна школа, мистецтво співу, Львівська консерваторія, вокальна педагогіка, Одарка Бандрівська, Соломія Крушельницька.

*Дзюба Олег Андреевич, народный артист Украины, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев*

**Одарка Бандривская: творческий портрет выдающейся украинский вокалистки**

**Цель работы:** исследовать жизненный и творческий путь украинской певицы Одарки Бандривской (1902–1981), провести анализ научно-методических трудов и принципов ее вокальной школы. В основу **методологии статьи** заложен комплексный подход. Исследование базируется на историко-



биографическом, теоретическом, компаративном методах. Особое значение приобретает анализ литературы по истории галицкой культуры, о выдающихся представителях её вокальных школ. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинском музыковедении обозначены этапы профессионального становления О. Бандривской в контексте западноукраинской культуры XX в. и рассмотрены ее научно-методические достижения сквозь призму исполнительской и преподавательской деятельности. **Выводы.** В ходе исследования было установлено, что выдающаяся представительница львовской вокальной исполнительской школы – О. Бандривская оставила ценное теоретическое наследие – научные работы, касающиеся стилевых особенностей камерно-вокальной лирики европейских композиторов, принципов вокальных школ разных веков. Это позволяет сделать глубинные выводы относительно исполнительского стиля выдающихся украинских вокалистов, в частности, ее родственницы Соломии Крушельницкой. О. Бандривская выяснила влияние итальянской (фр. Ламперти) и австро-немецкой (Ф. Генсбахер) школ на формирование вокальной манеры Крушельницкой. Это позволило О. Бандривской теоретически осмыслить и вывести собственную концепцию камерного пения.

**Ключевые слова:** вокальная школа, искусство пения, Львовская консерватория, вокальная педагогика, Дарья Бандривская, Соломия Крушельницкая.

*Dziuba Oleh, People's Artist of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Odarka Bandrivska: the creative portrait of the prominent Ukrainian singer**

**The purpose of the article** is to examine the life and creative path of Ukrainian singer Odarka Bandrivska (1902–1981), to analyze scientific and methodological works and the principles of her vocal school. **The research methodology** consisted in the integrated approach. The research was based on the historical, biographical, theoretical, and comparative methods. Of particular importance was the analysis of literature on the history of Galician culture and prominent representatives of vocal schools. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the stages of professional development of O. Bandrivska in the context of Western Ukrainian culture of the twentieth century were outlined and her scientific and methodical achievements through the prism of her performing and teaching activity were considered. **Conclusions.** In the course of the study, it was found that the outstanding representative of Lviv vocal school, O. Bandrivska, left valuable theoretical heritage – scientific works concerning the stylistic features of chamber and vocal lyrics of European composers and the principles of vocal schools of different ages. This allowed for making in-depth conclusions about the performing style of outstanding Ukrainian vocalists, in particular, her relative, Solomiya Krushelnytska. During her study in Italy, O. Bandrivska discovered the influence of the Italian (Fr. Lamperti) and Austro-Germanic (F. Hensbaher) schools on the formation of the

vocal manner of Krushelnytska, which allowed O. Bandrivska to theoretically comprehend and develop her own concept of chamber singing.

**Key words:** vocal school, art of singing, Lviv Conservatory, vocal pedagogy, Odarka Bandrivska, Solomiya Krushelnytska.

**Вступ.** Характерною рисою сучасного етапу української національної вокальної школи є формування її наукової концепції та теорії. Проблеми вокальної педагогіки та виконавства сконцентровані навкруги вивчення історично вагомих та глибинних традицій співу нашої країни. За результатами дослідження В. Г. Антонюк, історичні періоди української вокальної школи можливо структурувати за такою хронологією: 1) докласичний період (староруське вокальне мистецтво до XVI ст.); 2) класичний (XVII–XIX ст.) – становлення професійної школи хорового співу та формування в її середовищі педагогічних засад виховання співаків-солістів; 3) посткласичний (кін. XIX–XX ст.) – вироблення професійних основ навчання сольного (оперного) художнього співу європейської академічної традиції; 4) сучасний [1, с.11].

Гостро постає проблема ретельного вивчення мистецьких та методичних надбань відомих співаків, представників кожного історико-культурного етапу української вокальної школи. Яскравою особистістю XX ст. є Одарка Бандрівська – співачка, піаністка, авторка науково-методичних праць, викладачка Львівської консерваторії.

Останні дослідження. Довгий час ім'я Одарки Карлівни Бандрівської було відоме лише вузькому колу професійних музикантів, знавців української еліти. Спогади О. Бандрівської дозволили осмислити джерела та коріння української вокальної культури видатних співаків [9, с. 69–70; с. 80–87]. Вишуканість, родинні зв'язки із Соломією Крушельницькою, Мирославом Скориком, Богданою Фільц, камерно-вокальна майстерність та фортепіанна виконавська діяльність О. Бандрівської залишили вагомим надбанням культури XX ст. та створили «той культурний пласт, який нині є нашим духовним опертям» [3, с. 5].

Видатні сучасники О. Бандрівської звернули увагу на її непересічний дар виконавиці. Низка схвальних висловлювань належить С. Людкевичу [6, с. 454]. На поч. XXI ст. видано низку праць самої О. К. Бандрівської з питань вокальної педагогіки та виконавства [3]. Т. Дідик – випускниця класу Одарки Карлівни, надрукувала вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки на основі текстів О. Бандрівської [4]. М. Процев'ят – Заслужена артистка України, співачка, диригент, педагог аналізує значимість камерної вокальної музики М. Лисенка в концертній та педагогічній роботі своєї викладачки О. Бандрівської [8]. Базові відомості біографії викладачки та виконавиці містять авторитетні енциклопедії України [5]. Між тим, сама особистість видатної представниці української вокальної школи XX ст. та її безцінні педагогічні настанови ще очікують ґрунтовного дослідження.

**Мета статті** – проаналізувати багатогранну творчу особистість О. Бандрівської та оглянути засади її вокальної педагогіки.

**Виклад основного матеріалу.** Бандрівська Одарка Карлівна (Дарія-Софія) народилась 4 березня 1902 р. в місті Грибів, поблизу Кракова

(Новосондецький повіт, Малопольське воєводство, Польща). Померла у віці 79 років 5 травня 1981 р. у Львові. Як співачка мала тембр драматичного сопрано, спеціалізувалася на виконанні камерних творів. Виконавська майстерність вокалістки вдало поєднувалася з піаністичною кар'єрою та педагогічною діяльністю.

Цікавим є родовід співачки. За відомостями її далекої родички, відомої української композиторки Богдани Фільц [10, с. 63–64], мамою Одарки Бандрівської була співачка Осипа Амвросіївна Крушельницька (1867–1958), батьком – актор Карл Бандрівський (1855–1931). Карл був близьким другом Івана Франка і по смерті поета цілих 28 років опікувався його авторськими правами та будинком.

Родина Осипи та Карла Бандрівських виховала трьох дітей: Ольгу, Володимира та Одарку. Усі вони були відомими особистостями, музично обдарованими – елітою України. Сестра Одарки Ольга Бандрівська (1890–1980) – піаністка, дружина відомого львівського піаніста Тараса Шухевича. Брат Володимир Бандрівський (1892–1949) був юристом, активістом українського руху 20-х рр. та співаком-аматором. Дарія-Софія в мистецькому світі znana як Одарка Бандрівська – небога С. Крушельницької, відома камерна співачка, піаністка, педагог, громадський діяч, фундатор музею Соломії Крушельницької. Фах піаністки здобула у Львові та Відні, вокалу навчалася в рідному Львові та Італії. Закінчила низку авторитетних професійних закладів: Вищий музичний інститут у Львові за двома фахами (1922 р. – клас фортепіано М. Криницької; сольний спів – клас С. Козловської) та в 1927 р. – гуманітарний факультет Львівського університету. У 1924–1928 рр. продовжувала навчатися співу в консерваторії Польського Музичного Товариства в професора З. Козловської. Вдосконалювала виконавську піаністичну майстерність у Віденській музичній академії в 1922–23 рр. у професора Франка, вокальну – в Італії в С. Крушельницької (в 1928–1929 рр. в Мілані та Віа-Реджо). Повернувшись до Львова в 1929 р., почала гастрольне турне як співачка та піаністка в різних містах України, Польщі та у Відні. Акомпанували їй відомі музиканти – В. Барвінський, Г. Левицька, Р. Симович, С. Лісса, Г. Герасимович-Барановська, Л. Уманська, О. Єрмакова та Маріанна Лисенко (донька Миколи Лисенка) [10, с. 63]. Таким чином, ґрунтовна освіта, високі традиції родини та творче спілкування з видатними особистостями сформували міцні підвалини високої професійної культури виконавиці. Викладачі О. Бандрівської заклали також і міцний методичний фундамент для її подальшої праці. Так, у 1931–1939 рр. вона викладає сольний спів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. З 1940–1963 рр. – займає посаду доцента вокального факультету Львівської державної консерваторії. У роки німецької окупації у Львові замість консерваторії діяла державна музична школа з українською мовою викладання, де спів вели О. Бандрівська, Д. Йоха, М. П'ясецька, тож співачка працює в музичній школі.

О. Бандрівська гастролувала в Галичині, Польщі, Австрії. У репертуарі співачки – твори українських та західноєвропейських композиторів: Я. Степового, К. Стеценка, Н. Нижанківського, В. Матюка, М. Вербицького,

Д. Січинського, В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колеси, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Мусоргського, Ф. Шуберта, Й. Гайдна, Й.-С. Баха, Р. Вагнера, Г. Вольфа, Р. Штрауса, Г. Малера, К. Дебюссі.

З 1963 р. О. Бандрівська – на пенсії. Співачка дає уроки на дому, упорядковує архів С. Крушельницької, який згодом передала Меморіальному музею у Львові. Багато часу і зусиль вона присвятила відновленню пам'яті про Соломію Крушельницьку та примноженню її слави. Зібрала й зберегла архів співачки, на основі якого був створений Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові (відкритий в 1991 р.). Є автором багатьох спогадів про видатну артистку, родину Крушельницьких, а також про С. Людкевича, І. Франка, Г. Левицьку, О. Карпатського [9].

Як стверджують Б. Фільц [10, с. 63] та В. Антонюк [2, с. 53], за 56 років своєї успішної викладацької та виконавської діяльності Одарка Карлівна створила власну неповторну вокальну школу. Серед учнів О. Бандрівської – видатні українці, носії особливої вокальної культури у всьому світі. Відмітимо, що серед її вихованців є соліст Віденської опери М. Антонович, якій також є засновником і керівником «Візантійського хору» в Голландії. Рідна Львівська опера засяяла завдяки вихованцям її класу, серед яких Т. Дідик, П. Криницька. Ще назвемо відомих вокалістів, випускників класу О. Бандрівської – Л. Дороніна, Н. Чубарова, сестри Байко, Ія Мацюк, М. Процев'ят, К. Маслій.

Тамара Софронівна Дідик у 1957–1959 рр. працювала в Львівському українському драматичному театрі імені М. Заньковецької та в 1960–1993 рр. була солісткою Львівського театру опери імені Франка. І. О. Бандрівська підготувала з нею ролі Оксани та Одарки (опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); Галі та Наталки («Наталка Полтавка» М. Лисенка); Тетяни («Назар Стодоля» К. Данькевича); Анни («У неділю рано зілля копала» В. Кирейка). Т. Дідик викладає у Львівській консерваторії та зберігає методичні настанови своєї викладачки [4]. Співачка Марія Процев'ят аналізує її принципи роботи над камерно-вокальними творами М. Лисенка: «Пригадую, як зі мною Одарка Карлівна працювала над твором М. Лисенка «Княжна» на вірші Т. Шевченка. Початкові рядки поезії «Зоре моя, вечірняя», які стали народною піснею, можуть сприйматися як опис природи. Але Одарка Карлівна пояснювала, що це не ліричний відступ, а схвильоване звертання до зорі із людською тугою роз'ятреної душевної рани. Найбільший наголос ставила на той епізод, де після фантастичних картин іде мова про людей, де поет з іронією називає їх «добрими», а Лисенко своїми виразовими речитативними інтонаціями смислове навантаження ставить на вокальну партію, що робить цей твір ще більш виразовим і цілеспрямованим» [8, с. 124].

Професійне становлення та педагогічна робота О. Бандрівської віддано Вищому музичному інституту ім. М. Лисенка. Значна частка української музичної громади після його закінчення мала можливість вдосконалити власну майстерність у кращих навчальних закладах Європи (Відні, Празі, Берліні, Кракові), «повернувшись на батьківщину, вони поповнили викладацький склад інституту. Серед них були такі яскраві постаті як Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Галя Левицька, Роман Савицький, Борис Кудрик, Зиновій

Лисько» – вказує М. Жишкович [3, с. 5]. Саме в такому високопрофесійному середовищі й відбувалася викладацька діяльність О. Бандрівської протягом 20-х– 60-х рр. ХХ ст., яку вона вдало поєднувала з власною концертно-виконавською та науково-методичною роботою.

На думку О. Бандрівської, камерний співак повинен обов'язково починати з італійської та німецької класики. Це дозволить йому потім розвинутися в оперному – більш масштабному напрямі виконавства. Після повернення з Італії, де співачка навчалася в С. Крушельницької, О. Бандрівська поступово почала формулювати власні педагогічні міркування. Метод навчання своєї тітки Соломії вона означила як типовий для італійської вокальної педагогіки – слуховий, емпіричний (з голосу). «Сповідуючи цей метод – пише О. Бандрівська у спогадах, – Крушельницька не любила використовувати теоретичних пояснень, а лише голосом давала приклад того, як треба співати. Для виявлення помилок спершу показувала правильно, а потім імітувала неправильний спів» [9, с. 6]. Безперечно, досконалий голос великої співачки міг бути еталоном звучання, ідеалом – вказують дослідники [3, с. 7]. Ще одним джерелом пізнання виконавської та педагогічної майстерності для О. Бандрівської був шлях приватного асистента на уроках її викладачки С. Козловської. Таким чином, викладачка та виконавиця всотує кращі надбання вокальної педагогіки своїх наставників та сповідує у власній діяльності:

- тісний зв'язок поетичного слова з музикою;
- емісію голосу [11, с. 199];
- об'єднану дихально-звукову опору;
- максимальне використання резонаторів;
- невимушеність та природність процесу співу.

**Висновки.** У результаті дослідження було встановлено, що видатна представниця львівської виконавської школи – О. Бандрівська залишила цінні методичні настанови. Залишаючи осторонь її фортепіанну галузь, зосередимось на вокальній. Багатий теоретичний спадок складають її наукові праці. Особливо цікавими є міркування щодо стильових особливостей романсової лірики різних європейських композиторів, історичних нарисів та принципів вокальних шкіл різних століть. Це дозволяє зробити практичні висновки щодо видатних українських вокалістів, зокрема, її родички Соломії Крушельницької. Під час навчання в Італії О. Бандрівська з'ясувала особливості професійно-творчого становлення Соломії Крушельницької, а потім ретельно розглянула вплив італійської (Фр. Ламперті) та австро-німецької (Ф. Генсбахер) школи на формування її вокальної манери.

Спостереження та роздуми вокалістки-практика та науковця торкаються найширшого кола проблем, що дозволяє О. Бандрівській теоретично обґрунтувати власну методику навчання співу.

Перспективи подальших досліджень. Любовь Кияновська пише: «Вражає різносторонність інтересів і ерудиція Бандрівської, її вільне оперування категоріями естетики, історії музики, філософії, психології, фонетики, акустики, прекрасна орієнтація в методиці навчання співу різних шкіл і епох,

порівняння її (методики співу) з засадами інструментальних виконавських шкіл, а також влучність та доречність власних рекомендацій та висновків» (цит. за [3, с. 3]). Видається корисним та перспективним дослідження власної концепції камерного співу О. Бандрівської, яку видатна вокалістка втілила практично у власній виконавській діяльності та науково обґрунтувала у науково-методичних працях [3, с.61–89].

### Список використаних джерел

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): підруч. / В. Антонюк – Київ : ЗАТ Віпол, 2007. – 174 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. / В. Антонюк – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська; ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник; передм. Л. Кияновська; вст. ст. М. Жишкович. – Львів : Априорі, 2002. – 148 с.
4. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки (на основі уртекстів доцента Львівської консерваторії Одарки Бандрівської / Т. Дідик. – Львів : Край, 2004. – 59 с.
5. Енциклопедія Сучасної України / ред. І. М. Дзюба, НАН України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Координац. бюро Енцикл. сучас. України НАН України. – Київ : Поліграфкнига, 2003. – Т. 7. – 872 с.
6. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. У 2 т. Т. 2. / С. Людкевич – Львів: Вид-во М. Коць, 2000. – 687 с.
7. Одарка Бандрівська – співачка і педагог // Каталог тематичних виставок музично-меморіального музею Соломії Крушельницької. – Львів, 2008. – С. 47–51.
8. Процев'ят М. Значення творчості М. Лисенка для концертної і педагогічної діяльності Одарки Бандрівської / М. Процев'ят // Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2013. – Вип. 27. – С. 120–125.
9. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч. 1. Спогади / Вступ. ст., упоряд. і прим. М. Головащенко. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 398 с.
10. Фільц Б. Мирослав Скорик – нащадок старовинного роду галицького роду Савчинських / Б. Фільц // Мирослав Скорик : зб. наук. пр. – Київ, 2000. – С. 57–68.
11. Фрейман Й. Емісія голосу майбутніх учителів / Й. Фрейман // Наук. Зап. Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка. – Тернопіль, 2009. – № 1. – С. 198–200.

### References

1. Antoniuk, V. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT Vipol
2. Antoniuk, V. (2001). *Ukrainian vocal school: Ethno-cultural aspect*. Kyiv: Ukrainska ideia.
3. Bandrivska, O. (2002). Scientific-methodical works, articles, reviews // *Naukova zbirka Lvivskoi Derzhavnoi Muzychnoi Akademii im. M. Lysenka [Scientific collection M.Lysenko State Military Academy of Lviv]*, ussue 6, p.147.

4. Dziuba, I. (Ed.) (2007). *Encyclopedia of modern Ukraine*. Vol. 7. Kyiv: Polihrafknyha.
5. Didyk, T. (2004). *Exercises for the Voice and Development of Vocal Technique (based on the Urtexts of Associate Professor of the Lviv Conservatory Odarka Bandrivska)*. Lviv: Krai.
6. Liudkevych, S. (2000). *Research. Articles. Reviews: In 2 Vols. vol. 2.* – Lviv: Vydavnytstvo Kots.
7. ‘Odarka Bandrivska – a singer and a teacher’. (2008) *Kataloh tematychnykh vystavok muzychno-memorialnoho muzeiu Solomii Krushelnytskoi [Catalog of thematic exhibitions of the Musical-Memorial Museum of Solomia Krushelnytska]*. pp. 47–51
8. Protseviat, M. (2013). The significance of M. Lysenko’s creativity for the concert and pedagogical activity of Odarka Bandrivska. *Scientific collection of M.Lysenko National Musical Academy of Lviv*, issue 27, pp.120–125.
9. Golovashchenko, M. (Eds.). (1978). *Solomiya Krushelnytska. Memoirs. Correspondence materials. In 2 Parts, Part 1. Memories*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
10. Filts, B. (2000). Myroslav Skoryk, a descendant of the ancient lineage of the Galician family of Savchynskys. *Myroslav Skoryk [Myroslav Skoryk]*, pp. 57–68.
11. Freiman, Y. (2009). The Emission of Voices of Future Teachers. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii : Pedahohika [Scientific notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Pedagogy]*, no. 1, pp. 198–200.

© Дзюба О. А., 2017

УДК 784:784.3:782

*Добронравова Світлана Альбертівна,  
викладач кафедри народнописенного  
мистецтва і фольклору,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Шевченко Вікторія Володимирівна  
професор кафедри народнописенного  
мистецтва і фольклору,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
м. Київ, Україна  
7vita7@ukr.net*

## СУТНІСТЬ ТА ЗНАЧЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

**Мета роботи** – дослідити та висвітлити сутність академічного вокалу, проаналізувати значення творчості артистів, які володіють манерою академічного виконання, та визначення їх ролі в мистецькому просторі країни.  
**Методологія дослідження.** Для досягнення мети було проаналізовано науково-

теоретичну, мистецтвознавчу і методичну літературу. Зроблений аналіз академічного сольного співу дозволив розкрити його сутність. За допомогою спостереження окреслено значення академічного сольного виконання в мистецькому просторі. Визначено реальний стан оперних театрів. Шляхом аналізу встановлено рівень прихильності мешканців Києва щодо відвідування оперних театрів. Метод узагальнення дозволив сформулювати поняття щодо сутності вокального академічного виконавця. Шляхом порівняння виявлено реальний стан означеної проблематики. За допомогою методу дедукції означено висновки та перспективи подальшого дослідження, запропоновано практичне розв'язання проблеми. **Наукова новизна роботи.** Вважається, що вперше конструктивно проаналізовано місце та роль виконавців академічної манери виконання в мистецькому житті нашої країни. Стисло розроблено рекомендації щодо удосконалення та відображення значимості академічного сольного виконання в культуротворчих процесах країни, зокрема в театрах опери та оперети. **Висновки.** Доведено, що на сучасному етапі формування культурно-мистецької галузі академічне сольне виконання в Україні потребує якісних зрушень. Виявлено, що сьогодні необхідним є залучення нової молоді аудиторії прихильників до оперного мистецтва. З'ясовано, що в нашому сьогоденні перед оперою постає багато проблем. Означено, що вагомою є проблема щодо фінансування закладів. Визначено збайдужілий інтерес населення до виконавців академічного сольного виконання.

**Ключові слова:** музика; спів; академічний вокал; опера; оперета; виконавець.

*Добронравова Світлана Альбертівна, преподаватель кафедры народногоснопенья и фольклора, Киевський національний університет культури и искусств, г. Киев, Украина*

*Шевченко Виктория Владимировна, профессор кафедры народногоснопенья и фольклора, Киевський національний університет культури и искусств, г. Киев, Украина.*

**Сущность и значение академического сольного исполнения в украинской музыкальной культуре**

**Цель работы** – исследовать и обозначить сущность академического вокала, проанализировать значение творчества артистов, которые обладают манерой академического исполнения, и определение их роли в художественном пространстве страны. **Методология исследования.** Для достижения цели были проанализированы научно теоретическая, искусствоведческая и методическая литература. Сделанный анализ академического сольного пения позволил раскрыть его сущность. С помощью наблюдения обозначено значения академического сольного исполнения в художественном пространстве. Определено реальное состояние оперных театров. Путем анализа установлено уровень приверженности жителей Киева, относительно посещения оперных театров. Метод обобщения позволил сформулировать понятие о сущности вокального академического исполнителя. Путем сравнения выявлено реальное



состояние обозначенной проблематики. С помощью метода дедукции отмечены выводы и перспективы дальнейшего исследования, предложено практическое решение проблемы. Считается, что впервые, конструктивно проанализированы место и роль исполнителей академической манеры пения в художественной жизни нашей страны. Кратко разработаны рекомендации по совершенствованию и отображению значимости академического сольного исполнения в культуротворческих процессах страны, в частности в театрах оперы и оперетты. **Выводы.** Доказано, что на современном этапе формирования культурно-художественной отрасли академическое сольное исполнение в Украине требует качественных сдвигов. Выявлено, что сегодня необходимо привлечение новой молодой аудитории сторонников к оперному искусству. Выяснено, что опера сталкивается с рядом существенных проблем. Отмечено, что весомыми есть проблемы государственного финансирования учреждений. Определено равнодушный интерес населения к исполнителям академического сольного исполнения.

**Ключевые слова:** музыка; пение; академический вокал; опера; оперетта; исполнитель.

*Svitlana Dobronravova, lecturer at the Folk-song and Folklore Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*Viktoriia Shevchenko, Professor at the Folk-song and Folklore Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **The essence and significance of academic solo performance in Ukrainian music culture**

**The purpose of the article** is to investigate and reveal the essence of academic vocal performance, to analyze the importance of the artistic work of academic vocal performers, and to define their role in the artistic space of Ukraine. **The research methodology** consisted in the analysis of scientific-theoretical, art-critical and methodological literature. The analysis of academic solo performance made it possible to reveal its essence. With the help of observation the significance of academic solo performance in the artistic space was outlined. The real condition of opera houses was described. Through the method of analysis the level of commitment of Kyiv residents as to attending opera houses was assessed. The method of generalization provided for formulating the concept of the nature of academic vocal performer. By means of comparison the real state of the researched problem was revealed. The method of deduction made it possible to make conclusions and outline the prospects of further studies, and to offer a practical solution to the problem. **The scientific novelty of the work.** This work is assumed to be the first attempt to provide a constructive analysis of the place and role of academic vocal performers in the artistic space of our country. Brief recommendations on improving and reflecting the value of academic solo performance in culture-building processes of the country, in particular in opera and operetta houses, were elaborated. **Conclusions.** It was proved that at the present stage of formation of the cultural and artistic industry academic solo performance in Ukraine requires qualitative change. It was found out

that the involvement of new young audience of fans in today's opera is essential. The research showed that opera is facing a number of significant issues today, of which the problem of financing opera houses is the most burning. The indifferent attitude of the population to academic solo performers was detected.

**Key words:** music; singing; academic vocal; opera; operetta; performer.

**Вступ.** Академічний сольний спів у галузі українського мистецтва явище поширене, зумовлене проявами інтересу як науковців (підготовка численних наукових досліджень), так і підготовкою фахівців у профільних вищих навчальних закладах. Проте, сфера музичного мистецтва наповнена якісними глобалізаційними процесами, в результаті яких вагоме місце займає сучасна популярна пісенна культура, яка представлена на естрадній сцені. Вважається, що на українському культурно-мистецькому просторі академічний сольний спів значним чином залишається поза увагою. Тому дуже часто артисти, володіючи манерою академічного виконання, залишаються не відомі в українському культурному просторі, але в цей же час, як в інших країнах Європи та навіть світу, вони є затребуваними і користуються великим успіхом у численній кількості аудиторії.

**Мета роботи** – дослідити і висвітлити сутність академічного вокалу, проаналізувати значення артистів, які володіють манерою академічного виконання, та визначення їх ролі в мистецькому просторі країни.

**Виклад основного матеріалу.** Питанням, що пов'язані з вокальним академічним виконанням приділяли увагу такі науковці як: В. Антонюк, Л. Дмитрієв, О. Люш, О. Маруфенко, М. Микиш, О. Стахевич, В. Ємельянов, Ю. Юцевич та ін. [10, с. 172]. Вивченням проблем сутності академічного вокального мистецтва займається численна кількість науковців. Зокрема, актуальними та дотичними до нашого дослідження стали праці таких відомих вчених: Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва», А. Даценко «Сольний спів», Н. Дрожжиної «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради», А. Нежданної «Спогади, статті із записних книжок», Ю. Юцевич «Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу», С. Яковенко «Театр одного співака», Ж. Закрасняня, Л. Остапенко, Т. Гробець: «Академічний вокал та рок музика: шляхи перетину» і «Сучасні вимоги до підготовки фахівців спеціальності академічний вокал» та ін.

На думку Н. Дрожжиної, в академічному співі, голос – це сольний інструмент в загальній партитурі оперної вистави. Сюжет кожної опери відомий всім, текст також. Тому слово мало цікавить. Люди приходять слухати як співак виконає партію, а не те, що він буде співати [7, с. 95]. Проте, на нашу думку, важливим є взаємодія слова і музичного матеріалу.

Л. Дмитрієв, визначив подібне відношення до розбірливості мовлення в співі як характерну особливість італійської академічної вокальної школи, коли слово «повинно служити» не тільки самостійним завданням донесення поетичного тексту, але й найбільш вигідному звучанню голоса [7, с. 95].

На думку Ю. Юцевича, саме людський голос є найпершим музичним інструментом, за допомогою якого людина навчилась передавати свої почуття. Мова співу, як і мовлення, є засобом людського спілкування й передання змістової та емоційної інформації [18, с. 5]. Ю. Юцевич визначає спів (вокальне мистецтво) як виконання музики за допомогою голосу. Спів – це мистецтво передавання засобами співацького голосу художнього змісту музичного голосу. Спів може бути сольним, ансамблевим (дует, тріо, квартет, квінтет), хоровим, із супроводом або без нього. За психофізіологічною та виконавською природою спів поділяється на три види: академічний, народний та естрадний. Юрій Юцевич означає академічне вокальне виконання як спів, який має певну штучність звуковибудовування і поділяється на три основні стилі: кантиленний, наспівний, коли звук ллється плавно, без переривання звучання; декламаційний, наближений до інтонацій мовлення; колоратурний, наближений до кантиленного, але збагачений віртуозними прикрасами, пасажами фіоритурами тощо. Для володіння такими стилями виконання необхідні не тільки музичні здібності та наявність перспективних вокальних даних, але й спеціальне співацьке навчання – так звана постановка голосу, що передбачає набуття уміння природно поєднувати в співі вокальне та мовленнєве начала [17, с. 252].

Н. Дрожжина вважає, що важливе значення для академічного співака відіграє наявність приміщення, що наповнене потужним акустичним зв'язком [7, с. 97]. На відміну від співаків естрадного виконання. Їх спів, зазначає Юрій Юцевич, є бідним на такі важливі акустичні якості, як висока співацька форманта, польотність, опора, сила, кантилена тощо. Головним для таких артистів є мікрофон, а для співаків академічної манери виконання він є лише допоміжним засобом, який використовують для виступу просто неба, на стадіонах у палацах спорту та ін. [17, с. 252–253].

До проблем, що пов'язані з актуальністю та популярністю академічного вокального мистецтва, частково розглядають такі вчені: Ж. М. Закрасняна, Л. В. Остапенко, Т. І. Горобець у дослідженні «Академічний вокал і рок-музика: шляхи перетину». Зазначивши, що в культурі сьогодення, академічне музичне мистецтво починає дещо поступатися місцем естрадній музиці, що стає надзвичайно популярною та представлена великою кількістю стильових напрямків [8, с. 548].

Зважаючи на вищесказане, варто зауважити, що є потреба в більш детальному аналізі академічного сольного співу та визначені його місця в культурному житті людей. Адже, проблемам пов'язаним із значимістю артистів академічного вокального виконання, та актуальності відвідування оперних театрів, затребуваності артистів-солістів української опери та оперети в українському суспільстві науковцями не приділялось значної уваги. Вплив західних музичних телефільмів і телепередач постійно відбивається в українському теле-медіа просторі. Спостерігається тенденція до поширення саме тих телевізійних мистецьких продуктів, які є актуальними на світовому ринку. Тому вихід в телеефір сучасних шоу зумовлене, насамперед,

впливом світових вподобань. Л. Данько зазначає, що раніше на Заході: «Музичні фільми були дуже поширеними і популярними в середині ХХ ст.. Вокальні номери поєднували з драматургією всієї сюжетної лінії. У той час (1940–1950 рр.) дуже активно популяризував академічну музику Маріо Ланца. Він був популярним американським співаком та актором водночас. Співак володів академічною вокальною підготовкою і активно популяризував в кінематографі теноровий оперний репертуар...» [5, с. 285].

У ХХІ ст., на противагу музичним фільмам, великого поширення набули телевізійні вокальні шоу-програми, конкурси талантів, які з'являються на західноєвропейських телеканалах. Права на трансляцію купують українські телеканали і популяризують дані проекти в Україні. Вважається, що дуже часто велика аудиторія збирається перед екранами і спостерігає та голосує за свого так би мовити «фаворита». На нашу думку, в таких проектах глядач є частиною шоу-програми. На противагу відвідуванню опери чи оперетти сучасний телевізійний простір пропонує велику кількість різноманітних проектів на будь-яку тематику. Найпопулярнішими проектами в телемедіа просторі є: «Голос країни» та «Голос діти» на каналі 1+1, (о крім цього є й власні телесеріали та інші цікаві шоу), «Х- фактор» на СТБ (також наявність власних телесеріалів та різних шоу); на Новому каналі проекти на соціальну тематику: «Таємний агент», «Ревізор» та інші авторські проекти, канал Україна – соціально-побутові, «Говорить Україна» (та багато інших), Інтер – «Стосується кожного» та ін. Дані проекти є популярними й рейтинговими [16].

Академічний сольний спів не є популярним серед більшої частини нашого населення. Окрім того сьогодні перед оперою постає багато проблем. Як зауважує Олена Берегова в науковій статті «Сучасна українська опера як музична комунікація», що кризові явища в сфері академічного оперного мистецтва спостерігається посилений інтерес до жанру опери з боку композиторів саме естрадного спрямування. У результаті такого поєднання виникли українські рок-опери (наприклад: «Енеїда», «Біла ворона») [2, с. 6]. Два наступні десятиріччя, зазначає автор, втрачають стабільний ритм театрального життя. Через брак коштів і матеріальну скруту майже припинилися гастролі театрів, практично зникла нова українська драматургія, керівні органи в галузі культури остаточно збайдужіли до театрів, а самі театри втратили інтерес до творчості своїх сучасників [2, с. 5]. У даному дослідженні зазначається, що опера змушена пристосовуватися до невластивих їй функцій і вимог, які диктують засоби масової інформації та електронні канали розповсюдження інформації. Процес пристосування змушує композиторів використовувати в нових операх деякі засоби поп-культури, акцентувати увагу на зовнішніх ефектних або навіть шокуючих властивостях твору. Поясненням зміни традиційних ролей в акті музичної комунікації є так званий етап «пристосування» опери. Спостерігається водночас нова якість самої музики, постмодерністська гра стилів, гібридні форми, посилення ролі візуального чинника, естетика змішування «високого» й «низького» [2, с. 6].

У період економічного занепаду українське суспільство перебуває в скрутному соціально-економічному становищі. Дана ситуація призводить до того, що академічне вокальне мистецтво стикається з багатьма проблемами. Зокрема, з поширенням естрадної вокальної культури, академічна починає відходити так би мовити на другий план. Нам важливо зануритись у сутність визначення національної вокальної культури аби проаналізувати її значення для суспільства.

Варто зауважити, що Антонюк В. визначає національну вокальну культуру як світ артефактів: її феноменів, які співвідносяться згідно з культурологічними ознаками синергетичного, ситуативного та порівняльно-музикологічного змісту. Йдеться про інтернетнічний статус академічного співу, точніше, про вітчизняні особливості адаптації іноземних вокальних практик та про інтегративну місію українських співаків у світі [1, с. 34]. У своєму дослідженні «Культурологічний зміст українського вокального мистецтва» В. Антонюк зауважує, що українська вокальна культура історично розвивалася в контекстах бінарних геокультурних систем, а саме: східнослов'янської та західноєвропейської. Про це писав М. Драгоманов, нарікаючи, що українофіли не бажають перейти з «вузького ґрунту україно-російського на новий і широкий європейсько-слов'янський ґрунт» [1].

Сьогодні особливо важливим є той факт, що в культурно-музичному змісті українське суспільство дещо відрізняється від європейського. У той час, коли великого поширення в Європі набувають концерти академічної музики під відкритим небом та збирають іноді аудиторію, яка за кількістю слухачів перевищує зібрання рок-фанатів. Яскравим підтвердженням є фестивалі хорової музики, які щорічно проводяться в німецькому місті Галле на честь німецького композитора Георга Генделя, де беруть участь тисячі шанувальників хорового співу [14].

Особливе значення має той факт, що наші артисти, котрі володіють академічною виконавською манерою, є затребуваними не лише в європейському суспільстві, але й в усьому світі. Одним із яскравих прикладів є академічна вокальна кар'єра молодого українського співака Юрія Самойлова, який має представити Україну на світовому конкурсі оперних співаків. У нашій країні артист опери не є відомим. Але пана Юрія добре знають на Заході, він є солістом Франкфуртської опери, виступає на найпрестижніших оперних сценах світу. Нещодавно співак зіграв головну роль у спектаклі «Біллі Бадд» Бенджаміна Бріттена в постановці американського режисера Девіда Олдена [9]. Спостерігається, що такі явища широко розповсюдженні по всій Україні. Помітним є те, що в нашій країні артистам опери важко досягнути успіху в європейських оперних театрах. Тож багато українських артистів, володіючи академічною сольною манерою співу, не рідко їдуть у Європу, здобуваючи високий статус серед місцевих сольних академічних виконавців.

Вагомим фактом, що розкриває збайдужілий інтерес до артистів сольного академічного жанру є також і те, що раніше аби відвідати українську оперу, потрапити на концертну постановку потрібно було стояти у величезних чергах

за квитками. Зокрема, це відбувалося в період, коли Євгенія Мірошниченко, будучи солісткою Національної опери України у Києві, майстерно виконувала численні сольні партії. У цей час, черги за квитками на її концерти сягали від вул. Володимирської до вул. Хрещатик. Євгенії Семенівні пропонували контракти закордоном, значні гонорари та кращі умови. Проте, співачка не прийняла таких пропозицій і продовжувала свою діяльність на теренах культурно-мистецького простору України, зокрема у Києві в Національній опері України [15]. Сьогодні спостерігається й те, що в нашій країні є багато обдарованих артистів як в опері, так і в опереті. Вартість квитка в оперету становить від 25, 40 грн.[9]. Вартість квитка в національну оперу також від 20, 40 грн.[13] Крім не високої вартості квитків є пільгові умови. Право на безкоштовне відвідування вистав за наявності вільних місць (нереалізованих квитків), за умови пред'явлення документів, що засвідчують належність до вказаних категорій громадян мають: інваліди 1 та 2 групи, діти дошкільного віку, учні середніх спеціальних навчальних закладів, студенти вузів, військовослужбовці строкової служби, пенсіонери, Ветерани Великої Вітчизняної війни, учасники бойових дій [13]. Попри всі позитивні складові, що є основою доступності відвідування таких закладів, черг за квитками не спостерігається, квитки завжди є у продажу на будь-який спектакль та в будь-який час. Важливе значення для повноцінної реалізації академічного вокального мистецтва мають оперні театри. Перед національною оперою сьогодні постає безліч проблем, що, насамперед, негативно відображається на репертуарі та виступах артистів, зокрема, поширенні академічного вокального мистецтва серед суспільства. Доктор мистецтвознавства – М. Черкашина зауважує, що весь світ має розгалужену систему оперних театрів різного типу [2]. В українському суспільстві така тенденція не простежується. Варто зауважити, що при наявності належного інтересу до артистів академічного сольного виконання, тобто при активному відвідуванні оперних спектаклів (де головну роль грають академічні сольні виконавці), то це б стало передумовою появи такої системи. Адже, коли є інтерес, тоді й є прогресивний розвиток та ріст. М. Черкашина відзначає, що в Європі в опері завжди існували репрезентативні, парадні твори, які писалися до важливих дат чи яскравих подій, і були репертуарні опери. Останні завжди йшли мовою тієї країни, в якій існував той чи інший театр. М. Черкашина вважає, що для національної опери є важливим два варіанти. Використання творів і мовою оригіналу, і перекладу творів надасть змогу залучити більший сегмент аудиторії як української, так і міжнародної. М. Черкашина наводить у приклад Англію, зокрема відмічає, що в Лондоні є два театри: «Ковент-гарден» – театр світового рівня, який відвідують туристи та підготовлена публіка. У даному закладі не відбуваються постановки опери в англійському перекладі. Для постановок на англійській мові функціонує – Англійська Національна опера, де всі твори виконуються тільки в перекладі. На фінансування перекладів витрачають великі державні кошти [2]. Прагнення отримати міжнародне визнання, стати театром світового рівня, зумовлює потребу в Національній опері України до постановок мовою

оригіналу. Без відтворення оригінальних постановок під загрозою опиняються гастролі й відвідування закладу туристами. М. Черкашина наголошує, що театр повинен працювати для свого глядача, для якого повинен існувати переклад, можливо, це будуть ті ж самі опери, тільки з іншим складом виконавців. Національна опера має великий штат солістів і великий хор. Тож підготувати два склади виконавців не має бути проблемною ділянкою в роботі закладу [2]. Ще одну проблему піднімає М. Черкашина, означуючи, що твори такого жанру як опера неможливо писати сьогодні, якщо немає замовлення. Практика замовлень опер Міністерством культури вже залишилась у минулому. У багатьох композиторів, зокрема видатного – Юлія Мейтуса чотири останніх опери не були поставлені. Також тринадцять опер Віталія Губаренка так і залишились не реалізованими. Коли М. Черкашина була в Німеччині на семінарі, присвяченому проблемам опери, дізналася про те, як ця проблема вирішується на європейському рівні. Виявилося, що навіть такий багатий театр, як Дойч-опера, не має змоги замовляти нові постановки щороку. Він це робить раз на два-три роки, не бажаючи втратити престиж театру. А гроші на замовлення дає сам театр, який є зацікавлений в якості постановки, в успіху прем'єри, рекламі та ін. У наших закладах простежується нав'язування продукції, за яку сам театр ніякої відповідальності не несе і не є зацікавленим [2].

На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва в українському суспільстві спостерігаємо позитивні чинники в розвитку національної опери. Постановки, які йдуть мовою оригіналу закріплюються повним текстом лібрето. Що стосується іншого додаткового матеріалу – компакт-дисків, відеозаписів – позитивних зрушень не простежується. Раніше робилися радіозаписи нових постановок, тепер немає. М. Черкашина піднімає проблему, акцентуючи увагу на тому, що йде так зване «розбазарювання» української інтелектуальної продукції. Яскравим прикладом є опера Вагнера «Лоенгрін», постановка якої була здійснена нещодавно, в яку були вкладені чималі кошти, не була записана. На таких записах можна було б отримати значні прибутки. Зростає й інтерес іноземців до України. Свідченням цього є той факт, що до Києва приїжджають музикознавці з Європи. Зокрема, варто відзначити, що коли до Києва приїхав музикознавець з Франції, він був захоплений оперою Лисенка «Тарас Бульба», виявивши у ній схожість із французькою великою оперою, мав намір придбати аудіо- чи відеозапис цього твору проте, не знайшов нічого. З його відгуків стало відомо те, що найбільше його вразила архаїчність театральних декорацій нашої опери. Суперсучасні оперні постановки з лазерною технікою, на його думку, вже не справляють того естетичного враження, як пречудові старі декорації, відмічає М. Черкашина [2].

Проблему в залученні молодшої оперної аудиторії вбачає Юрій Самойлов і робить акцент на тому, що академічне вокальне мистецтво необхідно нести в маси, цілком якого буде не комерційність проектів, а саме залучення аудиторії до оперного мистецтва. Юрій Самойлов у одному з інтерв'ю в газеті «День» зазначив: «Оперу потрібно підтримувати, оживляти, бо ми не хочемо, щоби цей жанр мистецтва зник». С. Наконечна доцільно зауважила, що класична музика

саме тому й вважається вершиною мистецтва, адже стоїть понад часом і понад кордонами. Це те, що об'єднує людей в Європі. На жаль, в Україні високе мистецтво загнано до маргінесу. Варто відзначити, що у нас існують традиції, школа, прекрасні виконавці. Проте немає головного – належного інтересу до класики в соціумі. Це в наш час, є проблемою [11]. Доказом збайдужілості більшої частини сучасного українського населення є, як кількість концертних залів, так і їхня наповнюваність. Вагомим доказом є й те, що сьогодні професії диригента та музиканта не вважаються в Україні престижними. Увага до класичної музики з боку засобів масові інформації практично відсутня. Кількість спеціалізованих періодичних видань не є значною. Філармонію чи Національну оперу не часто відвідують президенти, колишні й нинішні, міністри, депутати [11]. В основному їх відпочинок засереджений на закордонних популярних сучасних «тусівках». Задля того, аби переконатися в обізнаності нашого населення щодо українських артистів академічного оперного жанру, варто здійснити опитування серед перехожих на вулиці, адже окрім Володимира Гришка більшість опитаних навряд чи ще когось зуміє назвати, стверджує С. Наконечна [11].

Тож збайдужілість до артистів академічної опери простежуємо через не вагомий вияв інтересу як з боку держави, так і населення. Доказом цього є те, що кілька років тому, без державної підтримки в Національній опері відбулася значима подія – виконання восьмої симфонії Малера. Цей твір ще називають «симфонією тисячі виконавців», тому навіть у Європі звучить він дуже рідко. С. Наконечна припускає, що у Лондоні чи Парижі на такому концерті зал був би заповненим. У той час, коли в нас не відбулося «аншлагу». Вартість квитка за 10 хвилин до початку становила 20 грн., відмічає С. Наконечна [11]. На противагу Києву, в більшості європейських країн класична музика й люди, які їй служать, мають велику шану. Найбільше простежується інтерес та захоплення до оперного мистецтва італійців [11], [20]. Парадоксальним є те, що раніше в Україні, як і в усьому світі оперний театр мали змогу відвідувати лише вельможі, багатії та меценати [4, с. 13].

На сучасному етапі розвитку академічного вокального мистецтва, кожен пересічний українець має змогу потрапити не лише на оперні, але й інші вистави. Все ж низка висвітлених вище та проаналізованих публікацій підтверджує той факт, що більшість українців заповнюють свій внутрішній світ заглиблюючись в телевізійні проекти, про такий інтерес свідчить численна кількість телешоу. У той час, коли в Європі відвідування таких закладів є поширеним серед багатьох європейців. У сучасному мистецькому просторі численна кількість ЗМІ інформують про можливість потрапити на популярні шоу, при купівлі дороговартісного квитка, в той момент, коли варто було б зосередити увагу на інформації про оперну виставу, акцентуючи увагу на доступності. На жодному рейтинговому телеканалі не спостерігалось рекламних роликів оперного спектаклю (а якщо і є, то лише зарубіжні оперні вистави). Адже, загально відомим є те, що вартість кілька секундного рекламного ролика є надзвичайно великою. Тому переважно популяризують



лише концерти сучасної популярної музики чи приїзд світового рівня артистів, переважно естрадних виконавців.

**Наукова новизна роботи.** Вперше, конструктивно проаналізовано місце та роль виконавців академічної манери виконання в мистецькому житті нашої країни. Передбачено розроблення рекомендацій щодо удосконалення значення академічного сольного виконання та відображення його в культуротворчих процесах країни, зокрема в театрах опери та оперети.

На нашу думку, варто розробити низку законів та підзаконних актів, положень, за допомогою яких держава б спонукала сучасний медіа простір певним чином мотивували інформувати населення про низку культурно-мистецьких заходів в сфері вокального академічного оперного мистецтва, театрального, а також щодо численних виставок. Варто, на нашу думку, проводити такі соціальні заходи щодо підтримки всього академічного вокального мистецтва, залучаючи туди численну кількість молодих волонтерів, студентів і молодих сімей. Для висвітлення і поширення інформації про оперні вистави варто було б розробити пільги щодо оплати за трансляцію рекламного ролика на рейтингових телеканалах країни, на радіо. Часто озвучувати про події в новинах. Варто відзначити, що нам необхідно різними способами досягти того аби населення почало більше виявляти інтерес до академічного сольного виконання. Все ж деякі якісні зміни простежуються, зокрема можемо відзначити, що столиця України 18–20 травня вперше приймала Міжнародну театральну конференцію «Опера Європи – 2017» У рамках форуму відбулося прослуховування молодих українських вокалістів міжнародним журі, до складу якого увійшли директори відомих європейських театрів. Загалом вся програма конференції включала обговорення актуальних тем сьогодення і перспектив розвитку театраль-но-музичного мистецтва, питання промоції і театраль-ного менеджменту [12]. За великий період розвитку української держави як європе-йської, це на нашу думку, є позитивним чинником до зросту та значення не лише українських виконавців в сфері академічного мистецтва, але й всього українського культурно-мистецького простору.

**Подальші перспективи дослідження.** Перспектива подальших наукових розвідок в рамках нашого дослідження полягає в розробці власних детальних і чітких рекомендацій щодо залучення, поширення та покращення стану академічного вокального мистецтва в галузі музичних театрів нашої країни.

**Висновки.** Важливу роль в музичному вокальному виконавському мистецтві займає академічний вокал. Варто більше мотивувати українців щодо відвідування театрів, адже в європейському суспільстві це є нормою, тоді як для більшості українців – це вважається чимось застарілим, не актуальним. Ми вважаємо, що численна кількість випускників спеціальності «академічний вокал» будуть затребуваними та популярними сольними артистами при театрах опери, оперети та інших закладах культури тоді, коли всесторонньо розвиненою буде наша нація і кількість відвідувань опери й оперети невпинно зростатиме. Тоді й професія сольних академічних артистів, музикантів в українському суспільстві вважатиметься престижною. Поширення

академічного вокального сольного виконання повинно здійснюватися і на державному рівні. Необхідно ставитися до української культури як до ціннісного надбання, а саме: підтримувати її та розвивати належним чином.

### **Список використаних джерел**

1. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва / В. Г. Антонюк // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. – 2008. – № 1. – С. 29–41.
2. Берегова О. М. Сучасна українська опера як музична комунікація / О. М. Берегова // Арт-курсив. – 2010. – № 4. – С. 5–8.
3. Берегова О. М. Українська опера як екзотика для іноземців [Електронний ресурс] / О. М. Берегова // День 2000. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinska-opera-yak-ekzotika-dlya-inozemciv>. – Назва з екрану.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: навч. посіб. / Б. П. Гнидь // Київ. нац. муз. акад. України. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
5. Данько Л. И. Classical crossover: еволюція и форми проявлення / И. Л. Данько // Известия Уральского государственного университета: Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – Т. 84. – № 5. – С. 284–289.
6. Даценко А. С. Сольний спів: метод. реком. для студ. спец. «Музичне мистецтво» спеціалізації «Академічний вокал» / А. С. Даценко. – Луганськ : Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. – 61 с.
7. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Наталія Володимирівна Дрожжина ; Держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 186 с.
8. Закрасняня Ж., Остапенко Л., Гробець Т. Академічний вокал та рок музика: шляхи перетину [Електронний ресурс] / Ж. Закрасняня, Л. Остапенко, Т. Гробець // Молодий вчений. – Херсон, 2017. – №11 (51) – с. 548-551. – Режим доступу <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf> – Назва з екрану.
9. Київський національний академічний театр оперети [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://operetta.com.ua/ru/afisha/>. – Назва з екрану.
10. Ластовецька Т. М. Формування навичок вокального академічного звукоутворення в майбутніх фахівців музичного мистецтва / Т. М. Ластовецька // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – Суми : Сумський держ. університет ім. А. С. Макаренка, 2016. – №2 (8). – с. 171–182.
11. Наконечна С. Опера й Європа [Електронний ресурс] / С. Наконечна. – Українська правда. – Режим доступу : <https://life.pravda.com.ua/columns/2010/07/27/55484/>. – Назва з екрану.
12. Наконечна С. Опера Європи 2017 [Електронний ресурс] / С. Наконечна – Україна Молода. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/3163/164/111916/>. – Назва з екрану.
13. Національна Опера України (2018), Афіша [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://tickets.opera.com.ua/web/afisha/>. – Назва з екрану.

14. Фестиваль академічної хорової музики ім. Георга Генделя [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.haendelhaus.de/en/hfs/fests-piele/programs>. – Назва з екрану.
15. Швачко Т. Співачка й актриса від Бога. / Т. Швачко // Музика. – 2011. – № 3. – С. 28–33.
16. Що подивитись: самі дорогі шоу на українському телебаченні [Електронний ресурс]. Інформаційне агенство Ліга Бізнес інформ. – Режим доступу : <http://biz.liga.net/all/all/stati/2828934-chto-posmotret-camye-dorogie-tele-proekty-oseni-2014-go-.html>. – Назва з екрану.
17. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник: Вид. 2-ге, переробл. і допов. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с.
18. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. / Ю. Є. Юцевич. – Київ : МОН України, 1998. – 159 с.
19. Classicalmusic news, Юрій Самойлов [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.classicalmusicnews.ru/tag/yuriy-samoilov/>. – Назва з екрану.
20. History Opera Europe [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.scenicusa.com/search-results?q=%20A%20History%20of%20Opera%20in%20Europe>. – Назва з екрану.

### References

1. Antoniuk, V. (2008). Culturological Essence of Ukrainian Vocal Art *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [Chronicle of NMAU named after P. Tchaikovsky]*, no 1, pp. 29–41.>[Accessed 27 January 2017]
2. Berehova, O. (2010). Modern Ukrainian Opera as Music Communication. *Art-kursyv [Art-italics]*, no. 4, pp. 5–8.>[Accessed 27 January 2017]
3. Berehova, O. (2000) Ukrainian opera as exotica for foreigners. *Den [Day]*, [online]. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinska-opera-yak-ekzotika-dlya-inozemciv.>>[Accessed 27 January 2017]
4. Hnyd, B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU.
5. Dan'ko, L. (2010). Classical crossover: evolution and forms of manifestation. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta: Ser. 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [Proceedings of Ural State University Ser. 1: Problems of education, science and culture]*, vol. 84, no. 5, pp. 284–289.
6. Datsenko, A. (2013). *Solo singing: method recommended for students of «Musical art» specialization «Academic vocal»*. Luhansk : Taras Shevchenko NU.
7. Drozhzhyna, N. (2008) Vocal performance in the system of musical art of the stage. PhD.Ed. Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University.
8. Zakrasniana Zh., Ostapenko L., Hrobets T. (2017). Academic vocal and rock music: crossings. *Molodyi vchenyi [Young scientist]*, no. 11 (51), pp. 548–55, [online]. Available at: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf> [Accessed 27 January 2017].

9. Kyiv National Academic Theater of Operetta. (2018) [online]. Available at: <<http://operetta.com.ua/ru/afisha/>>.
10. Lastovetska, T. (2016). Formation of skills of vocal-academic sound formation in future specialists in musical art. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia* [Topical issues of artistic education and upbringing], no. 2 (8), pp. 171–182.
11. Nakonechna, S. (2010). Opera and Europe. *Ukrainska pravda* [Ukrainian truth]. [online]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/columns/2010/07/27/55484/> [Accessed 27 January 2018]
12. Nakonechna, S. (2017). Opera of Europe 2017. *Ukraina Moloda* [Ukraine Young]. [online]. Available at: <<http://www.umoloda.kiev.ua/number/3163/164/111916/>>> [Accessed 27 January 2017]
13. National Opera of Ukraine. (2018). [online]. Available at: <<https://tickets.opera.com.ua/web/afisha>>.
14. Händel-Festspiele. (2017) [online]. Available at: <<https://www.haendelhaus.de/en/hfs/festspiele/programs>> [Accessed 27 January 2018].
15. Shvachko, T. (2011). God-sent singer and actress. *Muzyka* [Music], no. 3, pp. 28–33.
16. What's on: the most expensive shows on Ukrainian television. (2014). [online]. Available at: <<http://biz.liga.net/all/all/stati/2828934-chto-posmotret-camye-dorogie-teleproekty-oseni-2014-go-.html>> [Accessed 27 January 2017].
17. Yutsevych Yu. (2009). *Music: dictionary-reference*. 2nd edn. Ternopil: Educational book – Bogdan.
18. Yutsevych Yu. (1998). *Theory and methodology of formation and development of the singer's voice*. Kyiv: Ministry of Education and Science of Ukraine.
19. Classicalmusic news, Yurii Samoilov [online]. Available at: <<http://www.classicalmusicnews.ru/tag/yuriy-samoylov/>>.
20. History Opera Europe [online]. Available at: <<https://www.scenicusa.com/search-results?q=%20A%20History%20of%20Opera%20in%20Europe>>.

---

© Добронравова С. А. Шевченко В.В., 2017

УДК 78.036.9:781.41

**Журба Володимир Валерійович**  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна

## ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ «ВЕВОР»

**Мета роботи.** Метою статті є виявлення основних принципів гармонічного розвитку музичного стилю *bevor*. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні музикознавчого та компаративного аналізу. **Наукова**

**новизна.** У результаті проведеного дослідження, вперше в українському музикознавстві виявлені характерні риси музичного стилю *bebop*. Також, проведений порівняльний аналіз характерних елементів гармонічного розвитку у традиційному джазі та в музичному стилі *bebop*, висвітлені питання щодо їх спорідненості, виявлені новаторські риси музичного стилю *bebop*. **Висновки.** Складові елементи музичної мови стилю *bebop* та, зокрема, гармонія є похідними від музичних стилів джазової музики передуючих йому. Але в межах саме стилю *bebop* вони набули чималого розширення та змін, що, насамперед, вплинуло на початок формування музичної мови сучасного джазу.

**Ключові слова:** музичний стиль *bebop*, акордові надбудови, 12-ти тактовий блюзовий квадрат, *turnaround*, гармонічне розширення, гармонічна заміна.

*Журба Владимир Валерьевич, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев*

#### **Особенности гармонии музыкального стиля «bebop»**

**Цель работы.** Целью статьи является выявление основных принципов гармонического развития музыкального стиля *bebop*. **Методология исследования** заключается в применении музыковедческого и компаративного анализа. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования, впервые в украинском музыковедении выявлены характерные черты музыкального стиля *bebop*. Также, проведен сравнительный анализ характерных элементов гармонического развития в традиционном джазе и в музыкальном стиле *bebop*, освещены вопросы, относительно их родства, выявлены новаторские черты музыкального стиля *bebop*. **Выводы.** Составляющие элементы музыкального языка стиля *bebop*, и в частности гармония являются производными от музыкальных стилей джазовой музыки предшествующих ему. Но в рамках именно стиля *bebop* они значительным образом расширились и изменились, что, в свою очередь, привело к началу формирования музыкального языка современного джаза.

**Ключевые слова:** музыкальный стиль *bebop*, аккордовые надстройки, 12-ти тактовый блюзовый квадрат, *turnaround*, гармоническое расширение, гармоническая замена.

*Volodymyr Zhurba, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **Characteristic features of harmony of the «bebop» music style**

**The purpose of the article** is to reveal the basic principles of harmonic development of the *bebop* music style. **The research methodology** consisted in the application of musicological and comparative analysis. **The scientific novelty.** The study revealed the characteristic features of the *bebop* music style for the first time in Ukrainian musicology. In addition, a comparative analysis of the characteristic elements of harmonic development in traditional jazz and the *bebop* music style was carried out, the problems concerning their relationship were highlighted, and the innovative features of the *bebop* music style were outlined. **Conclusions.** The

components of the musical language of the bebop style and harmony in particular were derived from the musical styles of jazz music that preceded it. However, within the framework of the bebop music style they experienced considerable expansion and change, which particularly influenced the beginning of the formation of the musical language of modern jazz.

**Key words:** the bebop music style, chord additions, 12-bar blues form, turnaround, harmonic expansion, harmonic replacement.

**Вступ.** Музичний стиль *bebop* відрізняється від передуючих йому стилів джазової музики надзвичайною самобутністю та колоритністю музичної мови. Незаперечним фактом є те, що в музичній мові *bebop* відбулася трансформація музичної мови джазу та відбувся перехід від ери традиційного джазу до ери сучасного джазу.

У сучасному мистецтвознавстві існує чимало наукових досліджень музичних стилів та напрямків традиційного джазу. До них можна зарахувати наукові роботи Дево С. та Гіддінса Г («*Jazz*», 2009) [4], Харлі Д. («*The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation*», 1980) [6], Нетлеса Б. («*The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*», 1997) [7]. Загальні питання, які стосуються джазової музики висвітлені в наукових статтях Коверзи О. («Розвиток джазового мистецтва тридцятих років ХХ століття (епоха свінгу)», 2011), Коляди І. та Ю. Конончука («Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів», 2016), Чеча Г. («Джаз як соціокультурний феномен», 2014). Окремі питання гармонії та мелодики музичного стилю *bebop* висвітлені в дослідженнях М. Левайна («*Jazz Theory Book*», 1995), Ю. Чугунова («Гармонія в джазе», 1988). Дослідження музичного стилю *bebop*, які проведені в культурологічному аспекті, наведені в роботах О. Коверзи («Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ ст.», 2011), Д. Колієра («Становление джаза», 1984).

Але в цих роботах гармонія музичного стилю *bebop* є досліджена недостатньо. Дослідження виділеного сегменту проблеми є досить важливим з тієї точки зору, що саме цей музичний стиль є початком ери сучасного джазу (*Modern Jazz*), яка триває й до сьогодні.

**Мета даної статті** – дослідити основні елементи гармонічного розвитку музичного стилю *bebop*.

**Виклад основного матеріалу.** Величезний вплив музики саме періоду *bebop* на джазову музику сьогодення відмічає в своїй роботі «*Jazz Handbook*» відомий американський педагог та видавець Д. Аберсольд [1, с. 9]. Дуже влучним є вислів, який наведено в науковій роботі Б. Нетлеса та Р. Грефа «*The Chord Scale & Jazz Harmony*»: «... доцільно розділити історію джазу на дві половини: період що був до *bebop* і той період, який настав після... Зміни в музиці, які відбулися в цей час були настільки значними, що цей період часто визначають як «*bebop* революція»... Як з'ясувалося, більшість змін, які приніс з собою *bebop*, мали постійний характер і стали характерними для всіх джазових стилів, які з'явилися у той час» [7, с. 200].

Основною рисою гармонічної мови джазової музики є те, що на відміну від класичної музики, її найменшою одиницею є не тризвук, а септакорд (*seventh chord*) чи тризвук із додаванням секстового тону (*six chord*), що, безперечно, впливає на найбільш колоритне забарвлення звучання. Обернення таких акордів, які складаються з 4-х звуків, насмперед, також призводить до більшої фонічної забарвленості музичного матеріалу.

Однією з новаторських рис музичного стилю *bebop* є широке використання в гармонії акордових надбудов<sup>1</sup>:

– 9 (нона) – звук, який знаходиться на відстані нони (октава+секунда) від основного тону; нона може бути підвищена (#9) або знижена (b9) у ладах з мажорним ладовим нахилом, та знижена (b9) у мінорі;

– 11 (ундецима) надбудова, яка знаходиться на відстані ундецими (октава+кварта) від основного тону, може бути підвищена (#11), знижена (b11) у ладах з мажорним та мінорним ладовим нахилом;

– 13 (терцдецима) надбудова, яка знаходиться на відстані терцдецими (октава+секста) від основного тону, може бути підвищена (#13) або знижена (b13) у ладах з мажорним ладовим нахилом та або знижена (b13) у ладах з мінорним ладовим нахилом;

– 6 (секста) надбудова, яка знаходиться на відстані сексти від основного тону, на відміну від 13 (адже 13 і 6 один і той же звук у звукоряді лада) додається до тризвуку, а не до септакорду.

Постійне використання акордових надбудов зумовлює створення значно більшої кількості дисонуючих співзвуч в акордовій системі музики *bebop*. Ті тони, які раніше вважалися та сприймалися як неакордові, в *bebop* трактуються як акордові надбудови, що призводить до акустичного розширення слухового сприйняття музики. Вищезгадані надбудови, в практиці стилю *bebop* часто використовуються в альтерованому вигляді. Подібні трансформації в гармонії відмічені в науковій роботі Т. Піса «*Jazz Composition*»: «З появою *bebop* в середині 1940-х років гармонічна напруга стала відігравати все більш важливу роль у джазовому виконавстві та композиції. Сьогодні вона є невід'ємною частиною музичної палітри, яка доступна та зрозуміла всім сучасним музичним митцям» [9, с. 44].

У музичній мові *bebop* у мінорному нахилі, на відміну від мажорного, діатонічна система є більш ускладненою та розширеною: на першому ступені мінорного ладу діатонічним може бути як малий мінорний септакорд, так і великий мінорний, також можливі варіювання видів септакордів VI та VII ступенів [4, с. 9]. Подібне варіювання відбувається, спираючись на власне слухове відчуття та уявлення композитора та виконавця. Саме через це думки музикознавців стосовно базових ладів мінорного нахилу музичної мови стилю *bebop* різняться.

<sup>1</sup> Акордова надбудова – це звук акорду, який розташований вище його септового тону. Цей звук знаходиться на тій відстані від основного тону, яка відповідає цифровому умовному позначенню надбудови, яке, насамперед, позначає ступеневу величину інтервалу на відстані якого надбудова розташована від основи акорду: 6, 9, 11, 13.

Для музики стилю *bebop* є характерною часта зміна акордів. Це відбувається з причини зменшення одиниці мислення, як мелодичного, так і гармонічного. Основними ритмічними елементами мелодики *bebop*, на відміну від традиційного свінгу, є восьма та шістнадцята тривалості. [1, с. 38]. Зміни ж гармонії в творах музичного стилю *bebop* відбуваються у кожному такті, а іноді два рази на один такт. Вищезгадане явище виявляється при проведенні порівняльного аналізу джазових творів ери традиційного джазу («*When the saints go marching in*», «*Bourbon Street Parade*», «*Down by the Riverside*») та ери *bebop* («*Donna Lee*», «*Afternoon in Paris*», «*Bebop*»).

Незважаючи на свої новаторські риси, гармонія музичного стилю *bebop* базується на двох основних компонентах музичної мови традиційної джазової музики. Мається на увазі акордова послідовність 12-ти тактового блюзу, або музична форма «блюзовий квадрат», та акордова послідовність II–V–I. Але в стилі *bebop* ці елементи набули значного розвитку.

Акордова послідовність блюзового квадрату вважається однією з найбільш вживаних в музиці стилю *bebop*. В історії джазової музики відомий той факт, що лише Чарлі Паркером було записано 175 творів у формі блюзу [3, с. 48]. Ось деякі приклади творів написаних у формі 12-ти тактового блюзу: з практично незмінною блюзовою гармонічною сіткою – «*Another Hairdo*», «*Bag's Groove*», «*Barbados*», «*Billies Bounce*», «*Bloomdido*», «*Bluebird*», «*Buzzy*», «*Cool Blues*», «*Parker's Mood*», «*Blue 'N Boogie*», «*Emanon*», «*Now's the Time*») та ін., а також у гармонічно варійованому викладенні 12-ти тактового блюзового квадрату – «*Au Privave*», «*Back Home Blues*», «*Bird Feathers*», «*Blues For Alice*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Visa*», «*Birk's Works*» та ін.

Необхідно відзначити, що в *bebop* використовується класичний блюзовий квадрат, що є притаманний джазовій музиці, а не архаїчний блюзовий квадрат:

I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub> (IV <sub>7</sub> )	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>
(I <sub>7</sub> )			
IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>
Схема 1 Пm <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I <sub>6</sub> або Imaj <sub>7</sub>	Пm <sub>7</sub>
V <sub>7</sub>			

На відміну від архаїчної форми, у блюзовій структурі в джазовій музиці на I ступені замість малого мажорного септакорду, зазвичай, використовується тризвук з додаванням сексти. Таке явище бере свій початок від акордового складу блюзового ладу мажорного нахилу, на якому базується фонізм музики традиційного джазового стилю. Через розширення діатонічної системи, в музиці *bebop* можна знайти приклади як використання на I ступені тризвуку з додаванням сексти («*Blue 'n' Boogie*», «*Celerity*», «*Chi-Chi*», «*Yardbird Suite*»), так і великого мажорного («*Blues for Alice*», «*Cosmic Race*») та малого мажорного септакордів («*Barbados*», «*Buzzy*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Now's the Time*», «*Perhaps*»). У джазовій нотації акордове цифрування вказане, зазвичай, лише схематично. Особливо це стосується саме позначень акордів тонічної функції. Тому вибір виду акорду, який необхідно виконувати в тому чи іншому випадку, базується на аналізі мелодії твору. У тому випадку, якщо в темі немає ніяких характерних ознак, які б вказували на вид акорду, який



необхідно виконувати, вибір залежить від стилю джазової музики, в якому виконується відповідна композиція.

Що стосується акордової прогресії II–V–I, яка є характерною для джазової музики, то саме за допомогою неї виконавці часів стилю *bebop* розширювали гармонію і блюзовий квадрат. Наведемо приклад подібного розширення гармонії блюзу в музиці *bebop*:

		VI		V		IV	
	Imaj <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>		V <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>		V <sub>7</sub>
	V <sub>7</sub>						
	Fmaj <sub>7</sub>	Em <sub>7</sub> A <sub>7</sub>		Dm <sub>7</sub> A <sub>7</sub>		Cm <sub>7</sub> E <sub>7</sub>	
	bIII	II		bII			
	IVmaj <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>		V <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>		V <sub>7</sub>
	V <sub>7</sub>						
	Bbmaj <sub>7</sub>	Bbm <sub>7</sub>	Eb <sub>7</sub>	Am <sub>7</sub>	D <sub>7</sub>	Abm <sub>7</sub>	Eb <sub>7</sub>
				II		I	
Схема	Im <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub> V <sub>7</sub>		Im <sub>7</sub> V <sub>7</sub>		
2	Gm <sub>7</sub>	C <sub>7</sub>	Am <sub>7</sub> Dm <sub>7</sub>		Gm <sub>7</sub> C <sub>7</sub>		

Для гармонічних послідовностей *bebop* є характерним заповнення статичних гармонічних місць акордовим рухом. Як відображено в наведеній схемі, подібне гармонічне заповнення відбувається в 2–4, 6–8 та 11 тактах форми блюзового квадрату, тобто найбільше заповнюються перші дві фрази – частини А – гармонія в яких змінюється рідше. Третя фраза, де гармонія в класичному джазовому квадраті змінюється кожний такт, залишається практично незмінною. Наведена схема блюзового квадрату в музичному стилі *bebop* є базовою та може зазнавати різноманітного варіювання.

У схемі 3 відображено ще один прийом гармонічного музичного розвитку, який є дуже розповсюдженим в гармонічних структурах музики *bebop*: гармонічний зворот II–V, який спадає по тонах або півтонах. Подібне явище ми можемо побачити у 2–4 та 6–7 тактах схеми 3.

У гармонії музичного стилю *bebop* часто використовуються акордові прогресії, які в теорії джазової музики визначаються як *turnarounds*<sup>2</sup>. Це явище є характерним для всієї джазової музики, але в музиці *bebop* воно зустрічається дуже часто. Існує два базових різновиди *turnarounds* в мажорному ладовому нахилі, та два в мінорному:

	1. Imaj <sub>7</sub>	VIm <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>		2. Imaj <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	
Схема	3. Im <sub>7</sub>	VIm <sub>7</sub> <sup>b5</sup>	Im <sub>7</sub> <sup>b5</sup>	V <sub>7</sub> <sup>b9</sup>		4. Im <sub>7</sub>	VImaj <sub>7</sub>	Im <sub>7</sub> <sup>b5</sup>	V <sub>7</sub> <sup>b9</sup>	
3										

*Turnaround*, зазвичай, використовується на межах музичної форми, речення або фрази. Зазначені в схемі 3 базові різновиди *turnaround* можуть варіюватися, в залежності від уявлень виконавця про гармонічне колористичне забарвлення: на акорді I ступеня, як у мажорі, так і у мінорі, може використовуватися акорд з додаванням сексти (I<sub>6</sub> або Im<sub>6</sub>); на II ступені

<sup>2</sup> *Turnaround* – це стала акордова послідовність, що традиційно використовується в джазовій музиці.

у мінорі, незважаючи на те, що склад даного акорду не співпадає з діатонічним строем мінорного ладу, можна виконувати малий мінорний септакорд ( $\text{II m}_7$ ), септакорд II ступеню і в мажорі і в мінорі може виконуватись як малий мажорний септакорд ( $\text{II}_7$ ). Також, акорди мажорного та мінорного *turnaround* можуть комбінуватися ( $\text{II m}_7^{\text{b}5} - \text{V}_7^{\text{b}9} - \text{Imaj}_7$ ) [7, с.15]. Найчастіше *turnaround* може навіть не виписуватись в нотах джазового твору, а використовуватись на розсуд виконавця. Приклади використання *turnaround* ми можемо побачити в наступних джазових стандартах: «*Anthropology*» (1–4 такти) «*Au Privave*» (такти 1–4, 8–10, 12), «*Barbados*» (*Intro*, такти 2–4, 9–10, 12), «*Byrd Like*» (такти 7, 8, 9–10, 11–12), «*Dexterity*» (такти 2, 4, 7–8, 15–16), «*Dizzy Atmosphere*» (такти 1–14, 25–30), «*Si Si*» (такти 2, 3, 4, 9–10, 12).

Обговорюючи питання гармонічного розширення, буде доречним введення термінів: основний та другорядний акорди, або первинний та вторинний акорди, де первинний чи основний – це акорд, який мав би виконуватись без розширення гармонічного цифрування, а другорядний чи вторинний – це акорд, який виконується у результаті гармонічного розширення. До основних прийомів гармонічного розширення, які використовувалися в музиці *bebop* належать [10, с. 28]:

- використання сусіднього акорду (*neighbor chord*) – прийом, при застосуванні якого вторинний акорд використовується в той час, який було відведено для звучання первинного акорду, при чому в ролі вторинного акорду найчастіше використовується акорд, який розташований на півтон вище від основного;

- затримання акорду (*suspended chord*) – прийом гармонічного розширення, під час якого звучання первинного акорду затримується через використання вторинного. Як зазначено в акордовій схемі, прийом затримання акорду може застосовуватись як до одного акорду, так і до декількох;

- зрушення (*displacement*) – прийом, під час якого замість первинного акорду в акордовому цифруванні використовується вторинний;

- акорд-форшлаг (*appoggiatura chord*) – прийом, під час використання якого замість основного акорду застосовується другорядний, при чому, на відміну від прийому зрушення, акордова заміна триває менший відрізок часу. У цьому випадку також є характерним використання акорду, який розташований на півтон вище ніж первинний акорд.

Гармонічні розширювання відбувалися, не виходячи за структурні межі, та не порушуючи логіку музичного розвитку. Процес зміни акордів гармонії міг бути як запланованим та продуманим заздалегідь, так і суцільно імпровізованим. Подібна перегармонізація є характерною рисою гармонії стилістичного напрямку *bebop*.

Зазначимо, що головну структурну одиницю джазової гармонії – гармонічну послідовність  $\text{II-V-I}$  – можна трактувати як розширення за

допомогою прийому зрушення гармонічної послідовності V–I. При чому треба відмітити, що в цьому випадку домінантовість, як головна рушійна сила музичного розвитку, абсолютно зберігається.

**Наукова новизна.** Вищезгадані прийоми гармонічного розширення можна також класифікувати як прийом гармонічної заміни, який є досить розповсюдженим в джазовій музиці, але найширшого застосування він набув у часи музичного стилю *bebop*. Д. Бейкер у науковій роботі “*Charlie Parker Alto Saxophone*” наводить наступні гармонічні заміни, як найхарактерніші для музичного стилю *bebop*: заміна акордів в гармонічній послідовності II–V–I на акорди, які мають такі ж самі властивості на відстані тритону ( $Dm^7-G^7$  на  $Abm^7-Db^7$ ), чи малої терції догори ( $Dm^7-G^7$  на  $Fm^7-Bb^7$ ) [2, с. 18]. Але необхідно зауважити, що гармонічна заміна акорду може відбуватися в будь-якому гармонічному звороті та в будь-якому місті музичного твору, з метою надати акордовому звучанню більшої колоритності та забарвленості звучання.

Явище гармонічної заміни будь-якого різновиду розширює межі гармонізації музичного твору, або навіть взагалі їх прибирає. Дійсно, найпоширенішим прийомом перегармонізації в джазовій музиці та музиці стилю *bebop* є прийом тритонової заміни. У творах музичного стилю *bebop* цей прийом використовується досить часто: «*Bebop*» (такти 18, 20), «*Blue 'n' Boogie*» (10 такт), «*Groovin' High*» (такт 16) «*Dizzy Atmosphere*» (такт 24), «*Ornithology*» (такт 29), «*Dance of the Infidels*» (такт 10). Феномен тритонової заміни полягає в тому, що первинний та вторинний акорди мають два спільних тони – терцієвий та септімовий, які утворюють між собою тритон [8, с. 180].

Якщо розглядати функціональну ієрархію тонів септакорду, то можна розташувати їх наступним чином:

- терцієвий тон – саме він є визначальним у виді тризвуку, який лежить в основі септакорду;
- септімовий тон – він визначає вид септіми, а відповідно і вид всього септакорду;
- основний тон – не зважаючи на те, що саме він є визначальним у назві акорду, в джазовій музиці, зазвичай, на основному тоні не знаходиться головне функціональне навантаження;
- квінтовий тон – враховуючи кількість звуків, які входять до значно ускладненої джазової гармонії, квінтовий тон, насамперед, взагалі випускається (за виключенням акордів *sus4* та *sus2*).

**Висновки.** Виходячи з цього, ми бачимо, що між первинним та вторинним акордом зберігаються функціонально найголовніші акордові тони, що призводить до спорідненості їх звучання та можливості заміни одним іншого. До того ж тритон, на відстані якого знаходяться ці спільні звуки, який, як відомо, має дуже характерне звучання, також забезпечує фонічну спорідненість цих акордів. Іноді, вторинний акорд вживається у вигляді малого мажорного септакорду зі зниженою квінтою ( $II_7^{b5}$ ), але подібна альтерація не впливає на спільні тони та, відповідно, на спорідненість їх звучання.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що музична мова та, зокрема, гармонія стилю *bebop* спирається на характерні риси музичних стилів джазової музики передуючих їй: гармонічна структура 12-ти тактового блюзу, гармонічні розширення та заміни, використання прийому *turnaround*. Але в процесі свого розвитку вони набули чималого розширення та змін, що й вплинуло на формування музичної мови сучасного джазу. Як зазначено в науковій роботі С. Дево і Г. Гіддіна «*Jazz*»: «З початком музичного стилю *bebop* у середині 1940-х років, джаз зробив крутий поворот. Будучи вихідцем з джем-сейшенів ери свінгу, *bebop* в той же час був запереченням расових забобонів епохи та комерційних обмежень. *Bebop*, з його швидким темпом і складними гармоніями, так і не увійшов до музичних стилів популярної музики, але й сьогодні, більше шестидесяти років потому, молоді джазові музиканти вчаться імпровізувати, вивчаючи творчу спадщину Чарлі Паркера та Діззі Гіллеспі» [5, с. 399].

#### Список використаних джерел

1. Aebersold J. *Jazz Handbook* / J. Aebersold. – USA : Jamey Aebersold Jazz, 2017. – 56 p.
2. Baker D. *Charlie Parker Alto Saxophone* / David Baker. – New York: Shattinger International Music Corp., 1978. – 74 p.
3. Baker D. *How to Play Bebop* / D. Baker. – New York : Alfred Music, 1988. – 151 p.
4. Deveaux S. *Jazz* / S. Deveaux, G. Giddins. – New York: W. W. Norton & Company, 2009. – 720 p.
5. Gillespie D. *Dizzy Gillespie: a Jazz Master* / D. Gillespie, F. Paparelli. – Milwaukee: MCA Music Publishing, 1975. – 105 p.
6. Haerle D. *The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation* / Dan Haerle. – Miami: Studio 224, 1980. – 60 p.
7. Nettles B. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony* / B. Nettles, R. Graf. – Rottenburg: Advance Music, 1997. – 184 p.
8. Parker C. *Charlie Parker Omnibook* / C. Parker, J. Aebersold. – USA: Atlantic Music Corp., 1978. – 146 p.
9. Pease T. *Jazz Composition: Theory and Practice* / Ted Pease. – Boston: Berklee Press, 2003. – 254 p.
10. Valerio J. *Bebop Jazz Piano* / J. Valerio. – Winona : Hal Leonard, 2003. – 96 p.

#### References

1. Aebersold, J. (2017). *Jazz Handbook*. USA : Jamey Aebersold Jazz.
2. Baker, D. (1978). *Charlie Parker Alto Saxophone*. New York: Shattinger International Music Corp.
3. Baker, D. (1988). *How to Play Bebop*. New York: Alfred Music.
4. Deveaux, S. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
5. Gillespie, D. (1975). *Dizzy Gillespie: a Jazz Master*. Milwaukee: MCA Music Publishing.

6. Haerle, D. (1980). *The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation*. Miami: Studio.
7. Nettles, B. (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music.
8. Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. USA: Atlantic Music Corp.
9. Pease, T. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston: Berklee Press.
10. Valerio, J. (2003). *Bebop Jazz Piano*. Winona: Hal Leonard.

© Журба В. В., 2017

УДК 78.036.9:781.43

*Журба Яніна Олексіївна*

*Аспірантка,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*м. Київ, Україна*

*zzjazz.com@gmail.com*

## ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДИКИ БЛЮЗУ

**Мета роботи.** У роботі представлені результати проведеного дослідження, яке спрямоване на виявлення характерних особливостей мелодики блюзу, їх походження та впливу на створення блюзового фонізму. **Методологія дослідження.** У дослідженні використаний системний підхід, який є характерним для культурологічних досліджень. Також застосовані загальнонаукові методи: порівняння, систематизація та узагальнення. **Наукова новизна.** На основі проведеного в роботі аналізу вперше в українському мистецтвознавстві виявлені характерні особливості блюзової мелодики, подано їх походження та класифікація. **Висновки.** До основних рис, що найяскравіше характеризують мелодику блюзу можна віднести пентатонічність, її походження та наявність «плаваючих ступенів». Саме ці характеристики створюють унікальний фонізм блюзу, який чітко виділяється на тлі величезної різноманітності музичних стилів та сфер сучасної музичної культури.

**Ключові слова:** мелодика блюзу, анге́мітоні́ка, гексатоні́ка, мінорна пентатоні́ка, мажорна пентатоні́ка, мінорний блюзовий лад, мажорний блюзовий лад, «плаваючі ступені».

*Журба Янина Алексеевна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев.*

### **Характерные особенности мелодики блюза**

**Цель статьи.** В работе изложены результаты проведенного исследования, которое направлено на выявление характерных особенностей мелодики блюза, их происхождения и влияния на создание блюзового фонизма. **Методология исследования.** В исследовании использован системный подход, который характерен для культурологических исследований. Также применены

общенаучные методы: сравнение, систематизация и обобщение. **Научная новизна.** На основе проведенного в работе анализа впервые в украинском искусствоведении выявлены характерные особенности блюзовой мелодики, исследовано их происхождения и классификация. **Выводы.** К основным характеристикам, которые наиболее ярко характеризуют мелодику блюза можно отнести пентатоничность, ее происхождение, а также наличие «плавающих степеней». Именно эти характеристики создают уникальный фонизм блюза, который ярко выделяется на фоне огромного разнообразия музыкальных стилей музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** мелодика блюза, ангемитоника, гексатоника, минорная пентатоника, мажорная пентатоника, минорный блюзовый лад, мажорный блюзовый лад, «плавающие ступени».

*Yanina Zhurba, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Characteristic features of blues melodic**

**The purpose of the article** is to outline the results of the study which aimed to identify the characteristic features of blues melodic, their origin and influence on the creation of blues phonism. **The research methodology** consisted in the application of the systematic approach, which is characteristic of cultural studies, combined with such general scientific methods as comparison, systematization and generalization. **The scientific novelty of the work.** Based on the analysis performed in the study, for the first time in Ukrainian musicology, characteristic features of blues melodic were revealed; their origin and classification were studied. **Conclusions.** The main features that most clearly characterize the melodic of blues include pentatonicity, its origin and the presence of «blue notes». These characteristics create the unique blues phonism, which clearly stands out against the backdrop of a huge variety of musical styles in modern musical culture.

**Key words:** melodic of blues, anghemitonics, hexatonics, minor pentatonics, major pentatonics, minor blues scale, major blues scale, «blue notes».

**Вступ.** Музичний жанр блюз є потужним витком неакадемічної музики ХХ ст. Його впливу не уникнув практично жоден з музичних стилів та напрямків, тому повноцінне та фундаментальне вивчення будь-якого феномену неакадемічної музичної культури ХХ ст. неможливе без дослідження блюзу.

На тлі світового мистецтвознавства існує певна кількість наукових досліджень, в яких проведена загальна характеристика блюзу в музикознавчому та історичному ракурсах. Серед досліджень, виконаних у історичному розрізі, можна перелічити роботи Карні К. («*Jazz, Blues, and Ragtime in America, 1900–1945*», 2016), Дженарі Д. («*Jazz in America after 1945*», 2016), Олівера П. («*The Story of Blues*», 1969). Музикознавчі дослідження викладені в роботах А. Осейчука («Школа джазової импровізації для саксофона», 1997), А. Хаймовича («*The Blues: Grammar, Morphology, Orthography*», 2015), Левайна М. («*Jazz Theory Book*», 1995). Дослідження щодо походження музичного жанру блюз та аналіз виконавського стилю виконавців Ч. Петтона, В. Л. Брауна,

Е. С. Хауса, Т. Джонсона викладені в роботі Пісігіна В. («Пришествие блюза. Том 1», 2009) [5]. Музикознавчий аналіз виконавського стилю окремих блюзових виконавців, а також блюзових творів проведений в роботі «*The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*» (2003) [10].

Але в цих дослідженнях відсутній аналіз блюзової мелодики, дослідження її походження та розвитку, тому вивчення цієї проблеми є вельми актуальним.

**Мета даної статті** – дослідити характерні особливості мелодики блюзу, виявити їх походження та вплив на створення феномену блюзового саунду.

У теорії музики існує певна термінологія, яка пов'язана саме з блюзовою музикою, а саме: блюзовий лад (*blues scale*), блюзова гармонія (*blues chords*), блюзові плаваючі ступені (*blue notes*), блюзовий квадрат (*blues progression*). Навряд чи можна провести аналогію з будь-яким явищем чи поняттям неакадемічної музики, який би мав стільки індивідуалізованих понять та які мають настільки яскраві характеристики, що в процесі свого впливу без особливих зусиль просліджуються в інших музичних стилях та течіях. Ю. Холопов у науковій роботі «Гармония. Практический курс», описуючи риси притаманні блюзовому ладу, відмічає: «Характерна джазова інтонація погано передається за допомогою мови добрих старих тризвуків та діатонічних акордів... Одна з характерних відмінностей джазової музики ... складається саме з типової для ХХ ст. дисонансності та специфічного хроматизму, який є пов'язаний ... з особливим ладом – «блюзовим» і його модальними тонами» [6, с. 148].

**Виклад основного матеріалу.** Розглядаючи питання мелодики музичного жанру блюз, насамперед необхідно виділити основні елементи, на яких базується фонізм блюзу. У теорії музики визначено, що блюзова мелодика є пентатонічною за своїм походженням. Таке твердження спирається на той факт, що витoki цього музичного напрямку йдуть від африканської культури, а саме: пентатонічність мелодики є характерною для багатьох культур Африки [7, с. 37]. Пентатоніка (від др.-грец. πέντε — п'ять та др.-грец. τόνος — напруга; тон) – це система звуків, яка складається з п'яти звуків в межах октави, також це найпоширеніший різновид ангемітоніки [3, с. 146]. Ангемітоніка (з грец. «безпівтоновий» – др. грец. ἀν (негативна приставка) та ін. грец. ἠμιτόνιον (півтон) – це «загальне позначення безпівтонових ладів різного ступеневого складу, які групуються відповідно з двома структурними різновидами» [1, с. 2]. Ангемітонові звукоряди найбільш розповсюджені в народних наспівах, які побудовані на основі трихордів – «безпівтонових наспівах в об'ємі кварта чи квінти» [3, с. 146]. Пентатоніка створюється з малих ангемітонічних структур – трихордів і тетрахордів. Основним принципом ангемітоніки є відсутність функціонально нестійких ладових ступенів, тобто «зв'язок тонів відношеннями найсильніших консонансів» [7, с. 37]. Таким чином, пентатонічні лади є найвищим проявом консонансності. Розрізняють чотири види пентатоніки: безпівтонова, півтонова, змішана та темперована [3, с. 234].

До базових ладів блюзової музики відносять безпівтонову пентатоніку. Феномен безпівтонового пентатонічного ладу полягає в тому, що кожна з його

ступенів є потенційно стійкою: «завдяки відсутності в звукоряді гостро звучних півтонових сполучень між ступенями та тритонів, стійким (постійним чи тимчасовим) може опинитися будь-який зі звуків пентатоніки» [4, с. 65]. Безумовно, можна оскаржувати градацію такої стійкості, але за природою звучання – це незаперечний факт.

Виходячи з математичних обчислень, налічують 5 видів безпівтонової пентатоніки. До основних різновидів пентатонічних ладів музикознавці відносять два види. Інші різновиди пентатоніки відносять до проміжних видів. Цей факт пов'язаний зі ступенем вираження ладового нахилу цих ладів. Ладовий нахил утворюють ступені ладу, що створюють мажорний чи мінорний тризвук від першого ступеню відповідного пентатонічного ладу. Також, прояв ладового нахилу пов'язаний з проведенням аналогій з ладами класичної музики: натуральним мажором та натуральним мінором. У порівнянні з цими семиступеневими ладами, деякі ступені випускаються: перший (основний блюзовий лад) має спільну структуру з натуральним мінорним ладом, але з випущеними II та VI ступенями, другий – з натуральним мажорним, але з випущеними IV та VII ступенями. Необхідно усвідомлювати, що, незважаючи на зручність та доступність такого роду пояснення побудови пентатонічних ладів, воно є не досить вірним та неточно відображає природу ладів такого різновиду. По-перше, не зовсім вірною є класифікація цих ладів за ладовим нахилом, тому що саме відносна ладовість є характерною рисою блюзової музики та має досить умовний характер. По друге, неприпустимим є сприйняття пентатонічного ладу як семиступеневого ладу з випущеними ступенями. У такому випадку другий ступінь основного блюзового звукоряду буде сприйматися як III ступінь семиступеневого ладу, що буде викликати невірне слухове уявлення ладового тяжіння. Але, так чи інакше, пентатонічний лад зі складом м3, в2, в2, м3, в теорії музики отримав назву мінорної пентатоніки. Пентатонічний лад зі складом в2, в2, м3 та в2 отримав назву мажорної пентатоніки. Але в межах формування блюзової мелодики відбулася трансформація, а точніше – розширення пентатонічної ладової системи до гексатонічної<sup>3</sup>. Тобто, мова йде про появу в структурі ладу нових тонів.

У музичній теорії розрізняють основні лади музичного стилю блюз: блюзовий мінорний та блюзовий мажорний. І мінорний, і мажорний блюзові лади налічують шість ступеней. Такі назви вони отримали відповідно до пентатонічних ладів, на основі яких вони побудовані. Зупинимось детальніше на мінорному блюзовому ладі, який є основним ладом для блюзової мелодики. Б. Нурман у науковій статті «*Blues*» відмічає, що «найважливіше значення для розвитку блюзу має саме мінорна пентатоніка. В епоху работоргівлі багато африканців були примусово доправлені до Америки. Пісні, які вони співали під час роботи ... трудові пісні (також спірічуели і *field hollers*) базувалися на мінорній пентатоніці» [10, с. 2]. Мінорний блюзовий лад, побудований на основі мінорної пентатоніки, шляхом додавання одного звуку, який, на нашу

<sup>3</sup> Мається на увазі гексатоніка, в рамках якої додані ступені ладу не змінюють її трихордової інтонаційної організації [2, с. 133].



думку, головним чином і створює самобутній фонізм блюзової музики. Мова йде про появу в мінорному пентатонічному звукоряді тону, який знаходиться на відстані тритону від основного тону ладу<sup>4</sup>. Якщо брати до уваги тоновий склад ладу, то необхідно відмітити симетричність розташування вищезгаданого тону відповідно до основного тону ладу, який умовно розділяє інтервал чистої октави, у межах якої розташований лад, навіпіл. Таким чином, цей тон розділяє блюзовий лад на два трихорди: верхній та нижній. При чому верхній звук нижнього тетраходу та нижній звук верхнього – це один і той же звук, який змінює свої ладові функціональні характеристики в залежності від ситуації. З цієї причини доданий тон можна позначати в нотах як підвищений IV ступінь ладу, так і як знижений V<sup>5</sup>. Його функціональна направленість залежить від музичних «обставин», в яких він використовується, тому що цей тон може трактуватися як альтерований звук до V чи IV ступеню.

Безперечним є той факт, що в процесі формування та розвитку музичний жанр блюз, безумовно, сформувався під впливом західно-європейської музичної культури, тому аналізувати характерні особливості блюзової музики, не враховуючи закони формування її музичного матеріалу, не буде правомірним. У межах блюзової мелодики відбулося злиття двох протилежних явищ: відсутності ладового тяжіння, яке походить від пентатонічності походження блюзової мелодики та явного прояву ладової функціональності західно-європейської музики. Тому, обговорення питання функціонального тяжіння в межах блюзового ладу є абсолютно доречним. Це явище потребує двостороннього розгляду: з точки зору ангемітоніки та з боку західно-європейської функціональної системи.

Відштовхуючись від західно-європейської ладової функціональності, V ступінь блюзового ладу є більшою мірою стійким ступенем, ніж IV: V ступінь входить до складу як акорду I ступеню (він є його квінтою), так і до складу акорду V ступеню (він є примною акорду); IV ступінь ладу входить до складу акорду IV ступеню (він є примною акорду) та до складу акорду V ступеню (він є його септимою). Підсумовуючи вагу функціональної ладової стійкості, можна без сумнівів зробити висновок, що V ступінь в блюзовому ладі є дійсно більш функціонально стійким ступенем, ніж IV. Хоча треба зазначити, що під час звучання в гармонії акорду IV ступеню, ступенева функціональність в межах ладу змінюється, тому IV ступінь ладу стає стійким та може трактуватися як знижений V ступінь ладу. З точки зору ангемітоніки всі ступені ладу є однаково стійкими, тому в даному випадку цей доданий тон необхідно трактувати як перехідний ступінь від одного стійкого ступеню трихорду до іншого.

<sup>4</sup> У тому випадку, якщо мова йде про нетемперовані інструменти, мається на увазі тон, який знаходиться у звуковому діапазоні між IV та V ступенями ладу. Але для кращого розуміння, пояснення надається відштовхуючись від півтонової темперації, що ніяк не впливає на сутність обговорюваної проблеми.

<sup>5</sup> Оскільки в мелодиці сучасної блюзової музики діатонічна система вже є розширеною, в теорії джазової, та зокрема блюзової музики прийнято використовувати традиційну та уніфіцировану семиступеневу систему позначення ступенів ладу. Тобто мається на увазі ступінь ладу, яка знаходиться на відстані чистої кварта від I ступеню ладу.

Окрім вищезазначеного блюзового тону, в теорії музики виділяються ще два характерні для блюзової мелодики ладові тони: розщеплені III та VII ступені<sup>6</sup>. Усі три вищеперелічені тони в теорії музики отримали назву «плаваючі».

Наведемо визначення обговорюваного терміну: «плаваючі ступені» (*blue notes* – пер. з англ. блюзові ноти, *off-pitch-tones* [2, с. 29] – пер. з англ. звуки поза тональністю, «*worried*» notes – пер. з англ. схвильовані ноти) – це тони, які виконуються, відхиляючись від основної півтонової темперациї. Що стосується блюзової музики, то дійсно, саме вони складають основну частину характерного блюзового фонізму.

Для виконання цих звуків блюзові виконавці використовують певний різновид прийомів: вокалісти виконують їх не дотримуючись напівтонової темперациї, гітаристи використовують прийоми *bend ma slide*, або виконують їх за допомогою пристосування *slider* та *tremolo*, піаністи, запозичують прийом *slide* у гітаристів: якщо такий рух відбувається з чорної клавіши на білу, то грають цей тон одним пальцем з наступним звуком; якщо з білої на чорну, то виконують обидва звуки одночасно, створюючи ефект «*crushed note*». Ось про що йдеться в науковій роботі «*Blues and Gospel Music*» стосовно способів виконання всіх видів *blue notes*: «*Blue notes*, зазвичай, знаходяться біля третього, п'ятого та сьомого ступенів ладу. Їх ефектне виконання нікого не залишить байдужим: вона включає в себе стогін, плач, інші вокальні звукові прийоми, які не можуть бути відображені в загальній темперованій мелодиці, але саме вони мають музичну цінність блюзу» [10, с. 63]. Д. Колліер в роботі «Становление джаза» стосовно цього питання висловлюється так: «Серед дослідників джазу йдуть суперечки про існування ще одного блюзового тону – «блюзового» V ступеня. Одні кажуть, що він є, інші заперечують це. «Блюзова» V ступінь дійсно існує, але веде себе зовсім не так, як інші блюзові тони. Вона часто використовується замість діатонічного або натурального V ступеня як прохідний звук. V ступінь завжди буде натуральним, якщо він є заключним або опорним тоном фрази. Отже, якщо V ступінь зустрічається в середині фрази як відносно другорядний прохідний тон по відношенню до інших, то він може стати «блюзовим»; якщо ж він стає заключним тоном фрази, тобто належить до основних звуків, які підпорядковують собі інші, то це завжди звичайна натуральна V ступінь» [2, с. 29]. У роботі «*Encyclopedia Of The Blues*» відмічається яскравість блюзового звучання «плаваючого ступеню» саме зниженого квінтового тону: «Блюзовий лад отримав таку назву, тому що до його складу входить найбільш яскрава блюзова нота – знижений квінтовий тон» [8, с. 863].

Походження «плаваючих ступеней» можна прослідкувати шляхом зіставлення характерних елементів мелодики блюзу та блюзової гармонії. Треба зазначити, що гармонічна структура мінорного блюзу з'явилася значно пізніше, ніж мажорного. Тому від початку в гармонічній основі блюзової музики

<sup>6</sup> Якщо трактувати їх звуковисотність відносно натурального мажорного ладу, в теорії музики прийнято позначати ці ступені ладу, як знижені, що, на нашу думку, є не зовсім правильним.

застосовувалися гармонічні схеми мажорного блюзу, які в теорії музики позначаються як архаїчний блюз та класичний блюз. Мелодика блюзу початково базувалася на мінорному блюзовому ладі, який походить від мінорної пентатоніки. Таким чином, при зіставленні акордових тонів гармонії мажорного блюзу та звуків мінорного пентатонічного ладу (який є витоком мінорного блюзового ладу), виявлялися два звуки, які не співпадають – III та VII ступені ладу. Позначимо це схематично на прикладі акордової схеми та блюзового ладу F (Фа)<sup>7</sup>:

- септакорд I ступеню:

Схема 1

- септакорд V ступеню:

Схема 2

- септакорд IV ступеню:

Схема 3

Як подано за схемою 1, точно співпадаючі тони – прима, квінта і септима акорду, за схемою 2 – прима і септима акорду, за схемою 3 – прима, терція і септима акорду. Тобто в акордах, які складають гармонічну систему блюзу є присутніми всі звуки з базового ладу мелодики блюзу. Визначним є те, що і в акорді I ступеню, і в акорді V ступеню, звук, який не співпадає – це терцієвий тон акорду, тобто і в першому і в другому випадку невизначеність стосується, насамперед, терцієвого тону. А саме терцієвий тон, як відомо, є визначальним у ладовій характеристиці будь-якого акорду чи ладу. Процес виникнення характерних для блюзової мелодики тонів відбувався через намагання виконавців знайти співзвучність гармонії та мелодії, тому вони інтонували ці «неспівпадаючі» мелодичні тони неточно, ніби «підлаштовуючи» їх під звучання гармонії. Звідси і походить назва таких тонів в музичній термінології – «плаваючі». Таке неточне інтонування стало причиною ще однієї знайхарактерніших рис блюзової музики, а саме: ладової невизначеності, завдяки якій блюзова, а згодом і вся неакадемічна музика, у витоках якої лежить блюз, яскраво відрізняється від усієї західно-європейської музики XX ст., яка цілком базується на чітко окреслених межах мажоро-мінорної системи.

**Наукова новизна.** Таким чином, ми бачимо, що у складі блюзового ладу присутні всі звуки з акордів гармонічної сітки блюзового квадрату, крім

<sup>7</sup> У схемах стрілками позначені спільні тони, лініями – тони, які не співпадають, але близькі до спільності.

одного – підвищеного IV чи зниженого V ступеню. Через відсутність в акордовій системі блюзової гармонії, саме він відрізняється дуже колоритним та яскравим звучанням, і є головною складовою оригінального блюзового саунду.

Необхідно зауважити, що з «плаваючими ступенями», між ступенями блюзового ладу створюються дисонанси. Таким чином, через появу «плаваючих тонів» в блюзовому ладі порушується консонансність як головний принцип формування ангемітонічного ладу, та створюється дисонансність звучання, яка в майбутньому стала найхарактернішою рисою фонізму неакадемічної музики ХХ ст. [6, с. 148]. Але зазначимо, що дисонансність для фонізму саме блюзової музики має, насамперед колористичний характер, який, зокрема, є досить виразним та впізнаваним.

**Висновки.** Враховуючи викладений матеріал, ми можемо стверджувати, що мелодика музичного жанру блюз є ангемітонною, а точніше пентатонічною за своєю природою. У межах музичного жанру блюз відбувся розвиток вищезгаданої пентатонічної ладової системи, та через появу «плаваючих тонів» сталося розширення пентатонічної діатоніки до гексатонічної, яка й стала основою всієї блюзової мелодики. Також, саме «плаваючі тони» є основною характерною рисою блюзової мелодики, яка і сьогодні володіє неповторним фонізмом, що яскраво виокремлюється на тлі величезного різноманіття музичних стилів та напрямків неакадемічної музики ХХ ст.

#### Список використаних джерел

1. Бражник Л. В. Ангемитоника: теория и практика / Л. В. Бражник. // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №4. – С. 130–136.
2. Коллиер Д. Л. Становление джаза / Джеймс Линкольн Коллиер. – Москва: Радуга, 1984. – 580 с.
3. Музыкальная энциклопедия, т. 1 – Москва: Советский композитор, 1973. – 536 с.
4. Мясоедов А. Н. Элементарная теория музыки / А. Н. Мясоедов, Б. К. Алексеев. – Москва: Музыка, 1986. – 240 с.
5. Писигин В. Пришествие блюза. Том 1 / В. Писигин. – Москва : Имперіум Пресс, 2009. – 464 с.
6. Холопов Ю. Н. Гармония: Практический курс, часть 2 / Ю. Н. Холопов. – Москва : Композитор, 2005. – 624 с.
7. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – Санкт-Петербург : Лань, 2003. – 544 с.
8. Encyclopedia of the Blues – New York : Routledge, 2006. – 1274 p.
9. Harrison M. Blues Piano / Mark Harrison., 2003. – 80 p.
10. The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 234 p.

### References

1. Brazhnik, L. (2016). Anghemitonics: theory and practice / *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], no.4, pp. 130–136.
2. Kollier, D.L. (1984). *The formation of jazz*. Moscow: Rainbow.
3. *Musical Encyclopedia*. (1973). Moscow: Soviet composer.
4. Mjasoedov, A. (1986). *Elementary theory of music*. Moscow: Music.
5. Pisigin, V. (2009). *The Advent of Blues. Vol. 1*. Moscow: Imperium Press.
6. Kholopov, Yu. (2005). *Harmony: Practical course, part 2*. Moscow: Composer.
7. Kholopov, Yu. (2003). *Harmony: Theoretical Course*. St. Petersburg: Lan.
8. *Encyclopedia of the Blues*. (2006). New York: Routledge.
9. Harrison, M. (2003). *Blues Piano*.
10. *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. (2003). Cambridge: Cambridge University Press.

---

© Журба Я. О.

УДК 792.54:792.077

*Коваленко Євген Володимирович,  
народний артист України,  
викладач,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
м. Київ, Україна,  
via\_kobza@ukr.net*

### ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

**Мета дослідження** полягає у визначенні та характеристиці тенденцій розвитку джазового вокально-інструментального виконавства в Україні; дослідженні стану музичної джазової вищої професійної освіти, діяльності сучасних провідних українських джазових вокально-інструментальних груп та виявленні репертуарних особливостей і перспектив розвитку джазового виконавства в контексті сучасного українського музичного мистецтва. **Методологію дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** полягає в здійсненому вперше комплексному аналізі творчої діяльності українських джазових вокально-інструментальних груп, джазового

фестивального руху в Україні та виявленні пріоритетних напрямків розвитку джазового виконавства в контексті тенденцій розвитку сучасного українського музичного мистецтва. **Висновки.** Дослідивши стан сучасного українського джазового вокально-інструментального виконавства не лише з позиції формування нового джазового стилю, сповненого імпровізації, можливості вільного вираження власного бачення музикантів, синтезу фольклорних, джазових мотивів та яскравих виражальних засобів, а й з позиції поширення української джазової музичної культури в світі, можемо констатувати, що на сучасному етапі джазове мистецтво в Україні загалом і джазове вокально-інструментальне виконавство зокрема, не дивлячись на певні труднощі в системі вищої освіти і відсутність повноцінної підтримки з боку держави представлено на професійному рівні, перебуває в постійному розвитку та оновленні, набуваючи нових особливостей в процесі поєднання з фольклорними мотивами, синтезуючи традиції та новаторство, формуючи новий, особливий та неповторний мелос.

**Ключові слова:** джазове вокально-інструментальне виконавство, групи, фестивалі, майстер-класи, джазова освіта.

*Коваленко Евгений Владимирович, народный артист Украины, преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина.*

#### **Тенденции развития джазового вокально-инструментального исполнения в Украине**

**Цель исследования** состоит в определении и характеристике тенденций развития джазового вокально-инструментального исполнения в Украине; исследовании состояния музыкального джазового высшего профессионального образования, деятельности современных ведущих украинских джазовых вокально-инструментальных групп и выявлении репертуарных особенностей и перспектив развития джазового исполнения в контексте современного украинского музыкального искусства. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** заключается в проведенном впервые комплексном анализе творческой деятельности украинских джазовых вокально-инструментальных групп, джазового фестивального движения в Украине и выявлении пріоритетных направлений развития джазового исполнения в контексте тенденций развития современного украинского музыкального искусства. **Выводы.** Исследовав состояние современного украинского джазового вокально-инструментального исполнения не только с позиции формирования нового джазового стиля, полного импровизации, возможности свободного выражения собственного видения музыкантов, синтеза фольклорных, джазовых мотивов и ярких

выразительных средств, но и с позиции распространения украинской джазовой музыкальной культуры в мире можем констатировать, что на современном этапе джазовое искусство в Украине в целом и джазового вокально-инструментальное исполнение в частности, не смотря на определенные трудности в системе высшего образования и отсутствие полноценной поддержки со стороны государства представлено на профессиональном уровне, находится в постоянном развитии и обновлении, приобретая новых особенностей в процессе сочетания с фольклорными мотивами, синтезируя традиции и новаторство, формируя новый, особый и неповторимый мелос.

**Ключевые слова:** джазовое вокально-инструментальное исполнительство, группы, фестивали, мастер-классы, джазовое образование.

*Yevhen Kovalenko, People's Artist of Ukraine, lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Trends in the development of jazz vocal and instrumental performance in Ukraine**

**The purpose of the article** is to identify and characterize the trends in the development of jazz vocal and instrumental performance in Ukraine; study the state of higher jazz education and the activity of the leading Ukrainian contemporary jazz vocal-instrumental bands; identify the repertoire features and prospects for development of jazz performance in the context of contemporary Ukrainian music.

**The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, integrated approach, development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, specific-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the first comprehensive analysis of the creative activity of Ukrainian jazz vocal-instrumental bands and the jazz festival movement in Ukraine, as well as the identification of mainstream directions of development of jazz music in the context of the development of contemporary Ukrainian music. **Conclusions.** Examining the state of contemporary Ukrainian jazz vocal-instrumental performance not only from the perspective of forming a new jazz style, full of improvisation, free expression of the musicians' vision, synthesis of folk, jazz motifs and vivid means of expression, but the spread of Ukrainian jazz music culture in the world, it can be concluded that, at the present stage, the art of jazz in Ukraine in general and jazz vocal and instrumental performance in particular, despite some difficulties in the higher education system and the lack of comprehensive support from the state, is represented at a professional level, is constantly developing and upgrading, acquiring new features in the process of combining itself with folk motifs, synthesizing traditions and innovations, forming the new, special and unique melos.

**Key words:** jazz vocal and instrumental performance, bands, festivals, workshops, jazz education.

**Вступ.** Джазове вокально-інструментальне виконавство в Україні було й лишається однією з цікавих для дослідження тем, адже сублімуючи характерні особливості світового джазового мистецтва з національною українською музичною культурою та автентичною манерою виконавства сучасних музикантів, є новим, недостатньо вивченим з мистецтвознавчих та культурологічних позицій напрямом, що й зумовлює актуальність дослідження.

Проблемам джазового мистецтва в Україні присвячені дослідження багатьох науковців. Так, наприклад, у працях О. Воропаєвої («Межпластовые взаимодействия в джазе: jazzing the classics в контексте проблем переинтонирования», 2008), М. Матюхіної («Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века», 2003), В. Романко («Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація», 2001), О. Супрун («Культурологічні параметри джазового мистецтва», 2013) розглядаються питання взаємозв'язків та впливів академічної музики і джазу; Д. Теробун у праці «Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів» (2014) досліджує синтез джазової музики з різноманітними видами мистецтва; Л. Романюк – синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України на сучасному етапі («Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст.», 2015); Т. Панько аналізує витoki українського джазу («Біля витоків українського джазу», 2006); тема фестивального джазового руху в Україні частково висвітлена в публікаціях М. Швед («Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу)», 2004) та А. Чібалашвілі («Фестивалі сучасної музичної України та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів», 2011), проте їхні дослідження, на нашу думку, не характеризують повною мірою тенденцій розвитку джазового вокально-інструментального ансамблевого виконавства в Україні на сучасному етапі, оскільки предметом дослідження в них є мистецтвознавчі, педагогічні, історичні та соціологічні контексти джазового виконавства загалом або окремі аспекти джазової музики. Натомість тема діяльності джазових вокально-інструментальних груп в Україні, специфіка творчості та тенденції розвитку виконавства і досі лишається недостатньо висвітленою, а відтак актуальною для наукового дослідження.

**Мета статті** полягає у визначенні та характеристиці тенденцій розвитку джазового вокально-інструментального виконавства в Україні; дослідженні стану музичної джазової вищої професійної освіти, діяльності сучасних провідних українських джазових вокально-інструментальних груп та виявленні репертуарних особливостей і перспектив розвитку джазового виконавства в контексті сучасного українського музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Джазове виконавство в Україні, яке виникло ще за радянських часів, наприкінці 1960-х рр., не стільки завдяки, скільки всупереч пануючій тодішній ідеології, на сучасному етапі знаходиться в непростих умовах розвитку. У порівнянні з іншими видами виконавства,



такими як народно-інструментальне та ін., джазове наразі лише розпочинає процес становлення в музичному мистецтві України. Великою проблемою є відсутність базової джазової професійної освіти на належному рівні, адже саме академізація естрадного джазового виконавства досить істотно посприяла б розвитку та підвищенню кваліфікаційного рівня. Варто зазначити, що перші кроки з боку держави в цьому напрямку було зроблено ще у 80-х рр. ХХ ст. Так, відповідно до наказу Міністра вищої та середньої спеціальної освіти СРСР В. Єлютіна «Про відкриття в середніх спеціальних учбових закладах нової спеціальності № 213 «Інструменти естрадного оркестру» (№ 385 від 15 квітня 1980 р.) та наказу Міністерства культури УРСР (№ 630 від 17 червня 1980 р.) [4], з 1980–1981 навчального року в Київському (ім. Глієра) та Одеському музичних училищах були відкриті відділення для підготовки відповідних спеціалістів.

З проголошенням незалежності України професійна джазова освіта набула особливої актуальності в контексті популяризації жанру. У 1990 р. В Донецькій музичній академії ім С. Прокоф'єва було відкрито кафедру музичного мистецтва естради під керівництвом В. Колеснікова (1990–1995 рр.), С. Горового (1995–2007) та О. Лозовського (з 2007 р.)

У Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського з 1992 р., було відкрито кафедру джазового мистецтва, спочатку як відділення при кафедрі оркестрових духових та ударних інструментів, з 1994 р. як окрему кафедру інструментів естрадного оркестру, а з 2008 р. – кафедру музичного мистецтва естради та джазу [2].

У 2014 р., за ініціативи ректора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка І. Пилатюка, було відкрито факультатив естради і джазу для студентів академії. Лише протягом 2014–2015 навчального року студентами та викладачами факультативу І. Гнидиним, А. Литвинюк, Н. Худолей, Л. Ліщуком та ін. було проведено концерт «Класика джазу» в Львівській обласній філармонії, велика кількість концертів у рамках фестивалю «Jazzbez», відкриття джазового фестивалю «AlfaJazzFest», засновано студентський BigBand, нині відомий як Lviv jazz Orchestra (соліст – Ю. Григораш), а у вересні 2015 р. створено кафедру джазу та популярної музики, яку очолив О. Майчик [1].

У 2008 р. при Київському інституті музики (колишнє Київське державне вище музичне училище), було відкрито кафедру джазової музики під керівництвом Ю. Маркова, яка готує кваліфікованих виконавців, викладачів та науково-педагогічних працівників (з 2010 р.) для вищих навчальних закладів у сфері джазового виконавства.

Окрім того, естрадні відділення працюють і в багатьох музичних училищах країни, а в 2001 р. в Києві П. Полтаревим було засновано Школу джазового та естрадного мистецтва.

На жаль, подібних прикладів все ж замало, й нині джаз в Україні не сприймається як академічна музична спеціальність. Великою мірою на цьому позначається відсутність підтримки з боку державних інстанцій, як наприклад, спеціальних програм та проектів, які б сприяли залученню спонсорів,

недостатня матеріально-технічна та наукова база (наукові програми, методичні рекомендації, репертуарні збірки, посібники тощо).

Проте, навіть за подібних умов, джазове мистецтво в Україні, зокрема й діяльність джазових вокально-інструментальних ансамблів представлена на професійному рівні, вона перебуває в постійному розвитку та оновленні, набуваючи нових особливостей в процесі поєднання з фольклорними мотивами, формуючи новий, особливий та неповторний мелос.

Як зазначає Л. Романюк, на сучасному етапі розвиток джазового мистецтва в Україні полягає, насамперед, у створенні нового образно-інтонаційного, «часто фольклоризованого» простору [5].

Серед українських джазових гуртів які в своїй творчості синтезують фольклорні та джазові традиції варто відзначити етно-джазовий гурт Shockolad, заснований в 2004 р. І. Гнидиним (барабани) та А. Літвінюк (клавішні), учасниками якого були А. Кохан та С. Бридун (бас-гітара), І. Червінська та Д. Винницька (вокал), М. Балог (саксофон), В. Урбан (духові). Творча діяльність гурту, в композиціях якого майстерно поєднано український фольк з американським джазом, блюзом та електронікою не обмежується виступами в клубах та на великій сцені, адже колектив є постійним учасником українських та міжнародних фестивалів, активно співпрацює з відомими польськими джазовими виконавцями. Варто зазначити, що альбом «Покоси» (2009 р.) група записала в творчій співпраці з польськими музикантами Т. Дабровським (труба) та М. Ярошем (контрабас).

Цікавою є й діяльність тернопільського джаз-фолк гурт Вгіо (створений в 2009 р. випускниками Львівської консерваторії Т. Видишем (скрипка), І. Брухаль (цимбали, ударні), С. Карп'юком (фортепіано), Я. Кондиною (гітара) та Н. Стець (контрабас). Протягом кількох років склад змінювався: А. Собашко та В. Качур (контрабас), Н. Видиш (гітара) та К. Іванчук (вокал). У сучасному репертуарі гурту українські, угорські та циганські народні пісні в джазовій обробці, а також традиційні англійські та французькі джазові композиції.

Варто зазначити, що окрім фольково-джазового синтезування в творчій діяльності вокально-інструментальних ансамблів в Україні на сучасному етапі характерним є звернення як до поєднання традиційного джазу з багатьма іншими напрямками та стилями, так і до пропагування традиційних джазових композицій. Так, наприклад, в репертуарі першого українського сальса-бенду Dislocados (заснований в 2005 р., учасники: І. Єресько, Д. Аду, А. Чайка та ін.) переважають авторські іспаномовні композиції, афро-карибська музика та джаз; натомість для творчості харківського ансамблю «Acoustic Quartet» (лідер гурту та композитор Є. Чупахін (фортепіано), Д. Бондарьов (труба), Р. Кучеренко (бас), С. Балалаєв (ударні), Г. Чайковська (вокал) характерні різноманітні експерименти в джазовому музикуванні, зокрема й з українським фольклором, проте з тяжінням до свінгового мейнстріму; джазовий квартет French Connection (заснований в 2010 р., учасники О. Сочева (скрипка), О. Корсун (ударні) та ін.) виконує авторську музику – синтез французького шансона, fusion, free jazz, мінімалізму, електронної музики та класичного джазу;

в репертуарі гурту JT FRESH, заснованого в 2005 р. (О. Горбач (керівник), К. Пурцеладзе (вокал), С. Стародубов (клавіші), О. Новаков (бас), Н. Поливка (барабани), М. Сарана (саксофон), переважають відомі джазові та блюзові твори у власних аранжуваннях творчого колективу в стилі нео-рок, традиційний свінг, блюз, етно-джаз, а також джазові кавер-версії українських народних пісень та світових хітів.

Варто зазначити, що процесу розвитку і формуванню українського джазового мистецтва, а також зростанню виконавського рівня сприяють джазові фестивалі, які з кожним роком стають масштабнішими й на сучасному рівні є невід'ємною частиною музичного життя країни, стаючи, зокрема й джазової освіти, адже окрім молодих виконавців у них приймають участь відомі високопрофесійні джазові виконавці та групи з багатьох країн світу [6, 259]. Так, М. Швед зазначає, що лише протягом 1999–2004 рр. участь в українських джазових фестивалях узяли такі відомі виконавці як Д. Бенсон, Е. Джерро, Д. Ваннеллі, Ч. Корія, Дж. Маклафлін, У. Марсаліс, М. Міллер, К. Уїлсон, Х. Хенкок та ін. [7, с.153].

Серед всеукраїнських та міжнародних джазових фестивалів, активну участь у яких беруть українські вокально-інструментальні гурти варто назвати «Jazz in Kiev», «Jazz Bez», «Flugery Lvova», «Metro Jazz», «Art Jazz Cooperation», «Jednist», «Starzy i Mlodzi, chili jazz v Krakowie», «Art Mashine», «Jazz Fest», «Гарячий Джем в Станіславові», «XIX Festival of Ukrainian Culture», «Odessa JazzFest», «Fortmission», «Amiens Jazz Festival», «Mute Nights», «Ewropejski Stadion Kultury», «Alfa Jazz Fest», «UA/PL Alternative Music Meetings», «Art Of Tolerance», «Фестиваль Партнерства», «Cosmopolit Jazz Fest», «Odessa JazzFest» та ін.

У контексті освітнього процесу та підвищення мистецького рівня музичного джазового виконавства в Україні не варто недооцінювати і значення різноманітних лекцій та майстер-класів, в яких беруть участь відомі українські та зарубіжні джазові музиканти, передаючи власний досвід роботи в творчому колективі, джазової імпровізації, аранжування, філінгу тощо. Подібні заходи проводяться переважно в рамках джазових конкурсів та фестивалів. Варто зазначити, що джазові майстер-класи є новим явищем в музичній культурі України, у порівнянні з європейськими країнами. Так, наприклад, у Ходжежі (Польща) джазові майстер-класи було започатковано ще на початку 1970-х рр., наразі вони вважаються найстарішими й найвідомішими в Східній Європі і, безумовно, лишаються важливою подією не лише в європейській, а й в українській джазовій культурі [8].

В Україні справжньою новацією в цьому напрямку стала «Літня Джазова Школа з Reikartz», організована мистецьким об'єднанням «Дзига», львівським джаз-клубом «JazzClub.Lviv», Ходжежською джазовою школою «Cho-Jazz» (Польща) та факультетом культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка за підтримки Посольства США в Україні, що проходила 15–18 липня 2011 р. у Львові й стала початком щорічної Школи Джазу у Львові [3]. У програмі, окрім навчання в польських та американських майстрів джазу – Michael Bowie (контрабас),

Frank Parker (барабани), Janusz Szrom (вокал), Bogdan Holownia (фортепіано) – лекцій з історії та теорії джазу, індивідуальних занять з викладачами, проводилося навчання в форматі workshops (раніше можливе лише за кордоном) – джем-сейшени та концерти за участю студентів-учасників (досвідчених музикантів та музикантів-початківців) і викладачів, які сформували творчі колективи.

Варто зазначити, що такі заходи сприяють не лише пропагуванню джазової музики в Україні, а й успішній співпраці вітчизняних та зарубіжних джазових виконавців, стаючи певною мірою підґрунтям майбутніх творчих проектів.

**Наукова новизна** полягає в здійсненому вперше комплексному аналізі творчої діяльності українських джазових вокально-інструментальних груп, джазового фестивального руху в Україні та виявленні пріоритетних напрямків розвитку джазового виконавства в контексті тенденцій розвитку сучасного українського музичного мистецтва.

**Висновки.** Дослідивши стан сучасного українського джазового вокально-інструментального виконавства не лише з позиції формування нового джазового стилю, сповненого імпровізації, можливості вільного вираження власного бачення музикантів, синтезу фольклорних, джазових мотивів та яскравих виражальних засобів, а й з позиції поширення української джазової музичної культури в світі, можемо констатувати, що на сучасному етапі, джазове мистецтво в Україні загалом і джазове вокально-інструментальне виконавство зокрема, не дивлячись на певні труднощі в системі вищої освіти і відсутність повноцінної підтримки з боку держави представлено на професійному рівні, перебуває в постійному розвитку та оновленні, набуваючи нових особливостей в процесі поєднання з фольклорними мотивами, синтезуючи традиції та новаторство, формуючи новий, особливий та неповторний мелос.

### Список використаних джерел

1. Кафедра джазу та популярної музики // Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/>. – Назва з екрану. – Дата звернення 12.12.2017.

2. Кафедра музичного мистецтва естради та джазу [Електронний ресурс] / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Режим доступу : <http://dum.kharkov.ua/estrada.htm>. – Назва з екрану. – Дата звернення 10.12.2017.

3. Кисілевська Н. Літня джазова школа відкрилась у Львові / Н. Кисілевська [Електронний ресурс] // День. – 16 липня. – 2011. – Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/news/111112-litnya-dzhazova-shkola-vidkrilas-u-lvovi>. – Назва з екрану. – Дата звернення 15.12.2017.

4. Наказ Міністра культури Української РСР № 630 від 17.06. 1980 р. – Архів Міністерства культури і туризму України. – Ф. 267.

5. Романюк Л. Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. [Електронний ресурс] / Л. Б. Романюк // Міжнародна наукова інтернет-конференція Науковий потенціал. – Режим доступу : <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncyu-hh-pochatku-hh-st.html>. – Назва з екрану. – Дата звернення 12.12.2017.

6. Чібалашвілі А. О. Фестивалі сучасної музичної України та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів / А. О. Чібалашвілі // Культура та сучасність: альм. – Київ : Міленіум, 2011. – № 2. – С. 258–262

7. Швед М. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу) / М. Швед // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – № 4. – Львів, 2004. – С. 150–157.

8. Cho-Jazz 2015 [Електронний ресурс] // Галичина. Інфо. – Режим доступу : <http://galychyna.info/2015/04/08/cho-jazz-2015.html>. – Назва з екрану. – Дата звернення 15.12.2017.

### References

1. 'The Department of jazz and popular music'. Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, [online] Available at: <<http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/>>. [Accessed 12 December 2017].

2. 'The Department of music art, pop and jazz'. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, [online] Available at: <<http://dum.kharkov.ua/estrada.htm>> [Accessed 10 December 2017].

3. Kysilevska, N. (2011). 'Summer jazz school opened in Lviv' (2011). *Den [Day]*, [online] Available at: <<http://day.kyiv.ua/uk/news/111112-litnya-dzhazova-shkola-vidkrilas-u-lvovi>> [Accessed 15 December 2017].

4. 'The order of the Minister of culture of the Ukrainian SSR' No. 630 of 17.06. 1980. *Arkhiv Ministerstva kultury i turyzmu Ukrainy*, f. 268.

5. Romanyuk, L. (2015). 'Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine in the late 20th – early 21st century'. *International scientific Internet-conference The Scientific potential of 2015*, [online] Available at: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncyu-hh-pochatku-hh-st.html> [Accessed 12 December 2017].

6. Chibalashvili, A. (2011). Festivals of contemporary music in Ukraine and their influence on the phenomenon of artistic synthesis in the works of contemporary Ukrainian composers. *Kultura ta suchasnist [Culture and modernity]*, no. 2, pp. 258–262.

7. Shved, M. (2004). The processes of acculturation and inculturation in international festivals of contemporary music in Ukraine (an attempt of social and cultural analysis). *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznnavstvo [Bulletin of Lviv University. Series: Art Criticism]*, no. 4, pp. 150–157.

8. 'Cho-Jazz 2015' (2015). *Halychyna. Info* [*Halychyna. Info*], [online] Available at : <<http://galychyna.info/2015/04/08/cho-jazz-2015.html>>. [Accessed 15 December 2017].

© Коваленко Є. В., 2017.

УДК 782:793]:378.147

*Коресандович Наталя Миколаївна,  
здобувач,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна,  
koresandovich66@gmail.com*

### СУЧАСНІ МЕТОДИ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ЗАНЯТЬ КЛАСИЧНОГО ТА НАРОДНОГО ТАНЦЮ В ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФІЇ

**Мета дослідження.** Проаналізувати особливості сучасних методів музичного оформлення концертмейстером занять класичного та народного танцю. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатofакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні **методи** дослідження: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні методу поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації під час музичного оформлення занять з класичного і народного танцю для студентів-хореографів вищих мистецьких навчальних закладів. **Висновки.** У результаті проведеного комплексного дослідження та аналізу сучасних методів музичного оформлення занять з класичного та народного танцю концертмейстерами хореографії, обґрунтовано доцільність використання методу поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації, який дає можливість створення стилізацій, фактурної розробки заданої теми на основі творів відомих композиторів, поєднання власного та авторського варіантів, імпровізувати музичні вступи та фінали, з урахуванням характеру й жанру конкретного музичного твору.

**Ключові слова:** концертмейстер, метод музичної імпровізації, музичні твори, композиторська діяльність, студенти-хореографи.

*Коресандович Наталья Николаевна, соискатель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина.*

**Современные методы музыкального оформления занятий классического и народного танца в деятельности концертмейстера хореографии**

**Цель исследования.** Проанализировать особенности современных методов музыкального оформления концертмейстером занятий классического и народного танца. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в обосновании метода сочетания исполнения музыкальных произведений с элементами импровизации во время музыкального оформления занятий по классическому и народному танцу для студентов-хореографов высших художественных учебных заведений. **Выводы.** В результате проведенного комплексного исследования и анализа современных методов музыкального оформления занятий по классическому и народному танцу концертмейстерами хореографии, обоснована целесообразность использования метода сочетания исполнения музыкальных произведений с элементами импровизации, который дает возможность создания стилизаций, фактурной разработки заданной темы на основе произведений известных композиторов, сочетание собственного и авторского вариантов, импровизировать музыкальные вступления и финалы, с учетом характера и жанра конкретного музыкального произведения.

**Ключевые слова:** концертмейстер, метод музыкальной импровизации, музыкальные произведения, композиторская деятельность, студенты-хореографы.

*Koresandovych Natalia, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Contemporary methods of arranging background music for classical and folk dance lessons in the activity of a choreography accompanist**

**The purpose of the article** is to analyze the peculiarities of contemporary methods of arranging background music for classical and folk dance lessons by the accompanist. **The research methodology** consisted in the organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, systematicity, complexity, development and pluralism; to fulfill the research purpose, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. **The scientific novelty of the work** lies in substantiating the method of combining performance of musical works with elements of improvisation during the arrangement of background music for classical and folk dance lessons for choreography students of higher educational institutions of arts. **Conclusions.** As a result of the integrated research and analysis of contemporary methods of arranging background music for classical and folk dance lessons by choreography accompanists, the expediency of using the method of combining performance of musical works with elements of improvisation was substantiated; this method provides for creating stylizations, texture design of a given topic based on the works by famous composers, combining personal and author's

variants, improvising musical intros and outros, taking into account the nature and genre of a particular piece of music.

**Key words:** accompanist, a method of musical improvisation, pieces of music, composing, choreography students.

**Вступ.** Дослідження проблем теорії та практики концертмейстерської діяльності в контексті хореографічного акомпанування на заняттях у вищих навчальних мистецьких закладах, у період реформації та нового етапу розвитку хореографічної освіти в Україні, стає пріоритетною темою для наукових праць, з метою формулювання нових поглядів на методи концертмейстерської діяльності, доповнення та оновлення існуючої науково-методичної бази новітніми розробками, що сприятиме фаховому зростанню концертмейстерів хореографії.

Методи музичного оформлення хореографічних занять у контексті діяльності концертмейстерів привертали увагу радянських і вітчизняних науковців, як теоретиків, так і практиків музичного та хореографічного мистецтва. Проте, здебільшого вони розглядалися побіжно, в контексті викладання класичного або народного танцю (учбові посібники з викладання танцю в театральних вузах та студіях Н. Базарової та В. Мей, А. Ваганової, Є. Васіль'євої, В. Костровицької та А. Пісарєва, М. Тарасова, присвячені головним принципам побудови хореографічних занять з класичного танцю і методам їх музичного оформлення). Серед найвідоміших радянських науковців, які присвятили окремі дослідження проблемам концертмейстерської діяльності, варто згадати А. Люблінського (теорія та практика акомпанементу), В. Богданова-Березовського (музика в контексті хореографічної освіти), Л. Бондаренко та ін. Окрему увагу варто приділити праці Л. Ярмолович «Принципи музичного оформлення уроків класичного танцю», в якій дослідниця подає теоретичний аналіз імпровізаційного методу.

На сучасному етапі серед наукових праць та методичних розробок, присвячених діяльності концертмейстерів хореографії, варто відмітити роботи Г. Безуглої, О. Настюк про особливості музичного супроводу уроків класичного танцю; С. Єгорової, Н. Слупської про специфіку та принципи роботи концертмейстера в хореографічному класі; В. Волошиної про основні принципи музичного оформлення концертмейстером уроку класичного танцю за допомогою методу імпровізаційного супроводу; О. Голдріча про музичний супровід уроку народно-сценічного танцю; І. Кравченко про специфіку роботи концертмейстера хореографічних дисциплін; О. Матковського про особливості роботи концертмейстера на заняттях з народного танцю; В. Ревенчука про методику формування навичок акомпанування в концертмейстерському класі та ін.

Варто зазначити, що не дивлячись на те, що окремі аспекти використання методів музичної імпровізації та поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації в діяльності концертмейстера хореографії висвітлено в наукових працях багатьох радянських та українських культурологів, музикознавців та мистецтвознавців, здебільшого вони подавалися оглядово,



в контексті особливостей роботи педагога-хореографа або концертмейстерської діяльності, а відтак і досі не стали об'єктом окремого наукового дослідження.

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати головні засади, особливості методів музичної імпровізації та поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації в діяльності концертмейстера хореографії, а також розглянути та виявити доцільність їх використання в контексті музичного оформлення занять з класичного та народного танцю.

**Виклад основного матеріалу.** Діяльність концертмейстера хореографії – складний процес, який поєднує педагогічні, психологічні та творчі функції. А. Люблінський вбачав у визначенні поняття «акомпанемент» прерогативними конкретні та розгорнуті «доповнюючі обставини» – певну синтетичну єдність, що підкорена, підпорядкована та сприяє головній думці [9, с. 24]. У контексті навчального процесу, що здійснюється на заняттях хореографії у вищих навчальних мистецьких закладах, вбачаємо її провідну роль у сприянні формування в студентів-хореографів поняття симбіозу музичного й хореографічного мистецтва, розвитку образного мислення за рахунок музичного слуху, осмислення превалюючих закономірностей музичного мистецтва – «мелодійної, гармонійної, поліфонічної, конструктивної та динамічної логіки» [2, с. 3], розширення музичного кругозору, а відтак і високого рівня загальної культури особистості. Одним із найголовніших завдань поставлених перед концертмейстером, який виступає певною мірою в ролі посередника між музикою та хореографією, є виявлення індивідуальної своєрідності поставленого педагогом-хореографом завдання та сприяння засобами музичного оформлення заняття найбільш повноцінного його втілення студентами, розкриваючи поміж тим сутність взаємодії музично-пластичної складової та розвиваючи творчий потенціал.

Протягом останніх десятиліть у діяльності концертмейстера хореографії сформувалося кілька методів музичного оформлення занять: використання невеликих за розмірами музичних творів, або уривків з них; імпровізаційний метод та метод поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації.

Задля досягнення поставленої мети дослідження, вважаємо за доцільне більш детально проаналізувати вищеназвані методи та виявити доцільність їх використання під час створення музичного оформлення на заняттях студентів різних спеціальностей хореографічної освіти на сучасному етапі.

Відомий радянський композитор, музикознавець та балетознавець В. Богданов-Березовский, серед головних критеріїв музичного матеріалу заняття виділяв прозорість, дохідливість, закінченість мелодії, чистоту голосоведення, природній, логічно обгрунтований підбір милозвучних гармоній, виразність, наглядність метроритмічних формул. Проте, зазначав, що приклади матеріалу повинні бути різноманітними за характером мелодії, деталями ритму і метра, за фактурою, навіть ті, що застосовуються до тих самих рухів, але на різних заняттях, застерігаючи від постійних повторів музичного тексту, що може призвести до механічного заучування його слухом,

а відтак рухи із осмислено відповідних музиці перетворюються на «умовний рефлекс» [2, с. 4–5].

Через специфіку навчальних занять, їх музичне оформлення не є джерелом хореографічного вирішення й танцювального тексту, а лише своєрідним оформленням танцювальних рухів, передбачає виконання концертмейстером різноманітних музичних побудов. Зазначимо, що на заняттях класичного й народного танцю основу музичного оформлення в переважній більшості випадків складає заздалегідь підготовлений музичний матеріал, який може бути представлений як фортепіанними мініатюрами, так і уривками з балетної, оперної, симфонічної музики, а іноді творами власне самого концертмейстера, що повністю відповідає рухам, учбовим завданням та характеру екзерсису, або імпровізації (музичні фрагменти об'ємом у 8, 16, 32 та 64 такти певного темпу, ритму, характеру та смислового значення), створені концертмейстером за вказівкою педагога-хореографа.

Особливості роботи концертмейстера на заняттях зі студентами-хореографами передбачають бездоганну орієнтацію у виборі необхідного музичного матеріалу для підтримки конкретних, запропонованих викладачем-хореографом танцювальних рухів, а відтак вміння імпровізувати (у рамках балетно-прикладної специфіки) можемо розглядати як необхідну і беззаперечну складову концертмейстерської діяльності.

Як зазначає Н. Раєвська, на практиці викладач задає комбінацію рухів, а концертмейстер, виходячи з їх характеру та ритмічного малюнка створює музику. Проте нерідко фактурно-ритмічна тканина музики не відповідає рухам у станка, а відтак завдання концертмейстера – змінити ритм, фактуру, іноді розмір, мелодію, кількість тактів, аби максимально наблизити звучання до специфіки вправ і створити структурно, метроритмічно та мелодично чітку побудову, яка, безперечно, стає практично новим музичним твором. На її думку, мистецтво імпровізації – важливий компонент у діяльності концертмейстера хореографії, адже вона, передусім, сприяє створенню найбільш точного та гнучкого музичного матеріалу, який повністю відповідає матеріалу хореографічному й здатний відображати будь-які танцювальні рухи [13, с. 34].

Музична імпровізація (італ. *improvvisazione*. від лат. *improvisus* – несподіваний, раптовий) – історично найдавніший тип музикування, під час якого процес написання музики відбувається без підготовки, безпосередньо під час її виконання, тобто експромтом [4, с. 58–60], характерною ознакою якого є збіг у часі моменту створення та відтворення творчого задуму [11, с. 100].

Поділяючи думку багатьох музикознавців, зазначимо, що відродження та розвиток традиції імпровізації в контексті діяльності концертмейстерів хореографії, її послідовне культивування призводить до створення максимально наближеного до кращих зразків народної та класичної музики оформлення занять, з індивідуальним відтінком та урахуванням поставлених педагогом-хореографом завдань.

Варто зазначити, що метод музичної імпровізації, на відміну від аранжування нотного матеріалу (оригіналу) – єдиноразовий процес, який потребує обов'язкової підготовки і задіяння внутрішньослухових можливостей концертмейстера, з урахуванням усіх особливостей музичного оформлення хореографічного заняття – періодичність, квадратність, відповідність рухових і ритмічних формул, переважно гомофонно-гармонійний тип фактури, мелодійність та регулярно-акцентаційна ритміка.

На сучасному етапі велика кількість концертмейстерів хореографії надають перевагу імпровізаційному методу, акцентуючи з-поміж іншого на його позитивному впливі в контексті підвищення ефективності заняття, адже даний метод виявляє емоційне забарвлення рухів, підпорядковуючи їх музиці, а відтак сприяє гармонійній, емоційній та творчій насиченості заняття. Між тим, його застосування передбачає досконале володіння композиторськими навичками (вміння складати мелодії та виразно їх гармонізувати, робити фактурні перетворення, вдалі модуляції, відповідно до зміни рухів, змінюючи розмір і темп музичного оформлення, не порушуючи законів стилю тощо), застосування теоретичних знань з історії музики, аналізу музичних творів, педагогіки та практичних напрацювань з сольфеджіо, гармонії, поліфонії.

Спробуємо сформулювати головні принципи музичної імпровізації для музичного оформлення хореографічних занять студентів вищих навчальних мистецьких закладів, з урахуванням специфіки властивих їй сукупності вимог та якостей, які В. Ванслов визначає як десантність (фр. *Dansant* – танцювальний; від *danse* – танець) і характеризує наступним чином: «ясність метроритмічної організації, підкреслена акцентація сильних долей та опорних моментів у мелодії, чіткість застосування метроритмічних, фактурних, мелодико-інтонаційних різножанрових формул, пришвидшення та уповільнення темпів, відповідно до характеру танцю, використання пауз перед початком нової хореографічної фрази, витонченість ритму і його зв'язок з танцювальними рухами, квадратність та симетрія композиційної структури тощо» [3, с. 64]. Відтак, імпровізація, на думку С. Єгорової, має бути створена в певних відчутних метроритмічних формулах з регулярною акцентацією заданого ритму та темпу і відтворювати різні види рухів; мати квадратну структуру з чітким поділом на дві симетричні фрази; зрозумілу і виразну мелодію, в якій чітко відчувається фразування; яскраво виражені жанрові властивості; гомофонно-гармонійний тип фактури, нескладний тональний план та милозвучну гармонію [7].

Варто зазначити, що тривалий час імпровізаційний метод не був визнаний широким загалом. Імпровізаційний метод музичного оформлення уроку класичного балету був запроваджений на практиці Ленінградського державного хореографічного училища з 1960-х рр. Л. Ярмолович, на основі прикладів з імпровізаційної практики концертмейстера М. Пальцевої, вперше здійснила теоретичне обґрунтування імпровізаційного методу, виклавши головні засади в монографії «Принципи музичного оформлення уроків класичного танцю» (1968 р.) [15]. Вона рекомендує використовувати в імпровізаційній системі музичного оформлення заняття класичного тренажу, в ролі тем для музичної

імпровізації, пісенні й танцювальні теми народної музики, а також мелодійний матеріал класичних творів – балетних, симфонічних, фортепіанних, при цьому зазначаючи, що це не виключає також і компонованої (складеної концертмейстером імпровізації), за умови, якщо той наділений композиторськими даними.

У переважній більшості хореографічних училищ та студій користувалися методом пристосування до занять класичного тренажу невеликих за розміром музичних творів або уривків. Цікаво, що такий метод також має такі певні недоліки, серед яких: складність у застосуванні до специфічних завдань уроків класичного тренажу (відбір музичних мініатюр, які б повністю відповідали не лише загальному характеру заданого руху, але й характеру усіх його формуючих компонентів, помітних при виконанні рухів екзерсису) та періодичному поповненні репертуару концертмейстера новими музичними мініатюрами для повторного виконання одних й тих самих рухів; нівелювання можливості гнучкості, миттєвого пристосування концертмейстера до вимог педагога під час заняття тощо [2, с. 7]. До безумовних недоліків використання готового музичного матеріалу можемо віднести й неможливість пристосувати заздалегідь підібрані твори до хореографічних імпровізацій педагога, певних незапланованих і непідготовлених комбінацій рухів, які нерідко виникають під час самого заняття. Як наслідок, порушується один з найважливіших моментів хореографічного мистецтва – фразування рухів та музики, яке за даних обставин не матиме відповідності протягом комбінації. Пристосування ж музичних творів до імпровізаційної хореографічної композиції під час заняття, тобто, певною мірою його спотворення – виконання уривку, часткова зміна темпу, музичних нюансів, доповнення вставками для підготовчих рухів тощо призводить до створення неправильного уявлення в студентів про даний музичний твір, а відтак нівелює педагогічну та естетичну функцію діяльності концертмейстера.

Прихильники методу імпровізації пропонують використовувати готові твори на уроках класичного тренажу лише як виключення, наприклад, для оформлення *adagio*, *temps lie* або великого *allegro* на середині залу, зазначаючи що в даному випадку педагог-хореограф має поставити танцювальний етюд на даний музичний твір, враховуючи задум композитора та зміст музики, а не обмежуватися схожістю власних хореографічних прагнень з характером та метроритмом твору [15, с. 12].

У контексті об'єктивного аналізу варто зазначити, що імпровізаційний метод також має певні недоліки. Наприклад, певні похибки в голосоведенні та гармонізації під час самої імпровізації, які проте можливо легко ліквідувати за умови попередньої підготовки концертмейстера до заняття. Для цього доцільно заздалегідь узгодити з педагогом-хореографом вимоги до музичного оформлення – ритм, темп, характер рухів тощо. Л. Ярмолович акцентує на необхідності встановлення творчого контакту між педагогом-хореографом та піаністом-імпровізатором, аналогічного контакту між балетмейстером і композитором при створенні балету. На її думку, це сприятиме ефективному

вихованню художнього мислення в студентів-хореографів, розвитку музичності та свідомому оволодінню ними принципів зв'язку музики й танцю, навичок узгодженості рухів з музикою. Безумовно, даний метод передбачає базові знання педагога-хореографа з теорії музики, аналізу музичних форм, і відповідне володіння концертмейстером специфіки різних видів хореографії – народної, класичної, сучасної тощо.

На думку Г. Безуглої, застосування концертмейстером імпровізаційного методу не може «замінити того різноманіття стилів, жанрів, ритмів, образів, які містяться в музичних творах професійних композиторів» [1, с. 26], відтак, дослідниця зазначає, що високий теоретичний, піаністичний та імпровізаційний рівень концертмейстера та його інтуїція необхідні, насамперед задля вдалого пристосування музичних творів для хореографії [1, с. 27]. О. Настюк, найбільш поширеним методом називає використання музичної літератури з елементами імпровізації, зазначаючи, що подібний метод дає можливість використовувати певну частину музичного твору «зімпровізувавши вступ і закінчення (...) або, гармонійно й органічно завершити музичну фразу в музичному елементі, який не має «квадратності» будови» [12]. В. Волошина зазначає, що застосування методу музичної імпровізації при музичному оформленні заняття виявляється «найбільш творчо гнучкою і зручною на практичних заняттях» [5, с. 32], втім, погоджуючись з думкою Л. Ярмолович, акцентує на доцільності застосування цього методу лише для музичного оформлення складних комбінацій екзерсису, ускладнених та комбінованих стрибків, форми великого адажіо та різноманітних танцювальних комбінацій, а для музичного оформлення вправ класичного екзерсису підбирати невеликі за розмірами музичні твори та уривки. Подібний підхід до музичного оформлення вправ класичного екзерсису зустрічаємо і в методичних рекомендаціях І. Кравченко, яка радить використовувати «кращі зразки світової класичної музики: твори М. Глінки, П. Чайковського, Л. Деліба, Л. Мінкуса, Р. Глієра, С. Прокоф'єва, О. Глазунова, Б. Асаф'єві та ін.» [8, с. 6], підбираючи їх відповідно до змісту, характеру рухів та музики.

Метод поєднання музичних творів з елементами імпровізації пропагує Н. Слупська, зазначаючи, що вправи з чітким ритмічним малюнком краще оформлювати методом музичної імпровізації, а стрибки – музичними уривками з балетів та відповідними зразками танцювальної музики [14, с. 681]. Дослідниця акцентує увагу на доцільності переробки творів світової класики, які не відповідають квадратності, зберігаючи стиль композитора та гармонізацію музичного твору.

Варто зазначити, що імпровізаційний метод музичного оформлення заняття класичного тренажу може бути вдало застосований і під час занять народного характерного танцю, в даному випадку з більш широким використанням народного пісенно-танцювального матеріалу в ролі музичних тем для імпровізацій. О. Матковський акцентує на необхідності застосування методу обробки музичного твору та імпровізації, зазначаючи на тому, що іноді великою проблемою концертмейстера є «знайти певні танці в обробленому

вигляді» [10, с. 213], музичний матеріал в оригіналі надто насичений, а відтак важкий для студентів у плані сприйняття ритму на слух, до того ж, відповідно до специфіки народних танців, «великий різновид динаміки і характеру виконання, ритмічних побудов і їх особливостей, техніки звукоутворення, знань і специфіки звучання характерних для тої чи іншої народності» [10, с. 214]. Відомий український хореограф О. Голдріч акцентує увагу на необхідності співпраці педагога та концертмейстера при створенні музичного оформлення занять на основі фольклорного матеріалу [6, с. 8].

**Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні методу поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації під час музичного оформлення занять з класичного і народного танцю для студентів-хореографів вищих мистецьких навчальних закладів.

**Висновки.** У результаті проведеного комплексного дослідження та аналізу сучасних методів музичного оформлення занять з класичного та народного танцю концертмейстерами хореографії, обґрунтовано доцільність використання методу поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації, який дає можливість створення стилізацій, фактурної розробки заданої теми на основі творів відомих композиторів, поєднання власного та авторського варіантів, імпровізувати музичні вступи та фінали, з урахуванням характеру й жанру конкретного музичного твору.

#### Список використаних джерел

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета : музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Г. А. Безуглая. – Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 260 с.
2. Богданов-Березовский В. Музыка и вопросы хореографического образования / В. Богданов-Березовский // Принципы музыкального оформления уроков классического танца. – Ленинград : Музыка, 1968. – С. 3–7.
3. Ванслов, В. В. О музыке и музыкантах / В. В. Ванслов. – Москва : Знание, 2006 – 222 с.
4. Виляудас Л. Импровизация и музыкальная эстетика / Л. Виляудас // Экзотика. – № 2 – 1994. – С. 58–60.
5. Волошина Л. Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю / Л. Волошина // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Психологія і педагогіка. – 2010. – Вип. 16. – С. 31–40.
6. Голдріч О. С. Тіні забутих танців / О. С. Голдріч // Український шлях. – № 7. – 19–25 лютого. – 2004. – С. 8.
7. Егорова С. В. Специфика работы концертмейстера в хореографическом классе [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 4361–4365. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/55137.htm>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 28.09.2017.
8. Кравченко І. А. Основні принципи музичного оформлення вправ класичного екзерсису / І. А. Кравченко. – Херсон, 2010. – 70 с.

9. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А. А. Люблинский. – Ленинград : Музыка, 1972. – С. 24.
10. Матковський О. Особливості роботи концертмейстера-баяніста в хореографічному класі (заняття з народного танцю) / О. Матковський // Збірник наукових праць. – 2014. – Вип. 6. – С. 211–216.
11. Мун Л. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе / Л. Мун // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 99–106.
12. Настюк О. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю / Настюк О. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 10(269). – Ч. 2. – 2013. – С. 117–123.
13. Ревская Н. Е. Классический танец: Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца / Н. Е. Ревская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 64 с.
14. Слупська Н. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах / Н. Слупська // Young Scientist. – № 11(51). – November, 2017. – С. 679–684.
15. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления уроков классического танца / Л. Ярмолович. – Ленинград : Музыка, 1968. – 105 с.

#### References

1. Bezuglaya, G. (2005). *Ballet accompanist: Background music for the classical dance lesson. Work with repertoire*. St. Petersburg: The Academy of Russian Ballet named after A. Vaganova.
2. Bogdanov-Berezovsky, V. (1968). Music and questions of choreographic education. *Printsipy muzikal'nogo oformleniya urokov klassicheskogo tantsa* [*Principles of arranging background music for classical dance lessons*], pp. 3–7.
3. Vanslov, V. (2006). *On music and musicians*. Moscow: Znanie.
4. Vilyaudas, L. (1994). Improvisation and musical aesthetics. *Ekzotika* [*Exotic*]. no. 2, pp. 58–60.
5. Voloshyna, L. (2010). 'Basic principles of arranging background music for the classical dance lesson'. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»* [*Scientific notes of National University «Ostrog Academy»*], vol. 16, pp. 31–40.
6. Holdrych, O. (2004). 'Shadows of forgotten dance'. *Ukrainskyi shliakh* [*Ukrainian way*], February 19–25. pp. 8.
7. Egorova, S. (2014). 'Specifics of the accompanist's work in a choreography class'. *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal «Kontsept»* [*Scientific-methodical electronic journal «Concept»*],[online]. Vol. 20, pp. 4361–4365. Available at: <http://e-koncept.ru/2014/55137.htm> [Accessed 28 September 2017].
8. Kravchenko, I. (2010). *Basic principles of arranging background music for classical dance exercises*. Kherson.
9. Lyublinsky, A. (1972). *Theory and practice of accompaniment: Methodological foundations*. Leningrad : Muzyka.

10. Matkovskiy, A. (2014). Peculiarities of working as an accompanist-accordionist in a dance class (folk dance classes). *Zbirnyk naukovykh prats [Collection of scientific works]*, issue 6, pp. 211–216.

11. Mun, L. (2008). 'Improvisation in the history of arts and in the educational process'. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, no. 1, pp. 99–106.

12. Nastiuk, O. (2013). 'Peculiarities of working as an accompanist at lessons of classical dance'. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Pedagogichni nauky [Bulletin of Taras Shevchenko National University of Luhansk]*, no. 10, part II, pp.117–123.

13. Revskaya, N. (2004). *Classical dance: Music in the classroom. Exercise. Methods of arranging background music for the classical dance lesson*. St. Petersburg: Kompozitor.

14. Slupska, N. (2017). 'The principles of working as an accompanist in a choreography class in higher educational institutions'. *Molodyi vchenyi [Young Scientist]*, no. 11, pp. 679–684.

15. Yarmolovich, L. (1968). *Principles of arranging background music for classical dance lessons*. Leningrad : Muzyka.

© Коресандович Н. М., 2017

УДК 78.011.4:[785:78.09]:008 (477)

*Лігус Валентин Олександрович,  
заслужений артист України,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
Київ, Україна  
ligus-valentin@ukr.net*

## УКРАЇНСЬКЕ АКАДЕМІЧНЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР

**Мета дослідження.** У статті досліджується проблема діалогу культур на прикладі українського академічного народно-інструментального виконавства (далі УАНІВ). Розглядається історико-культурний контекст розвитку УАНІВ ХХ та ХХІ ст., який обумовив характер діалогічності цього виду виконавства. **Методологію** дослідження складають: концепція діалогу культур М. Бахтіна; теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між тенденціями національно-культурного відродження в Україні ХХ та ХХІ ст.); історичний метод (для здійснення аналізу процесів еволюції УАНІВ); історично-порівняльний метод (для визначення спільних і відмінних історичних умов розвитку української культури ХХ та ХХІ ст.); історико-культурний метод (для розгляду загальнокультурного контексту розвитку УАНІВ ХХ–ХХІ ст.). **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді УАНІВ у площині проблеми діалогу культур; у дослідженні історико-культурного аспекту формування та



еволюції УАНІВ. **Висновки.** На підставі вивчення історико-культурної ситуації в Україні ХХ–ХХІ ст. визначено, що діалогічність УАНІВ полягає у поєднанні та взаємодії національного й інонаціонального компонентів; у репрезентації УАНІВ української музики як самобутнього національного мистецтва та, водночас, як невід’ємної складової європейського культурного світу. Виявлено, що провідним чинником розвитку УАНІВ є процес національно-культурного відродження, інспірований патріотичним усвідомленням унікальності своєї культури як складової європейського культурного світу. Визначено, що завдяки своїй діалогічній сутності УАНІВ сьогодні є однією з оптимальних форм вітчизняного мистецтва, що позиціонує національну своєрідність української музики та сприяє активізації українсько-європейських гуманітарних зв’язків.

**Ключові слова:** академічне народно-інструментальне виконавство; українська музика; діалог культур; українські народні інструменти; національно-культурне відродження.

*Лигус Валентин Александрович, заслуженный артист Украины, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Украинское академическое народно-инструментальное исполнительство как форма диалога культур**

**Цель исследования.** В статье исследуется проблема диалога культур на примере украинского академического народно-инструментального исполнительства (далее УАНИИ). Рассматривается историко-культурный контекст развития УАНИИ ХХ–ХХІ века, который обусловил характер диалогичности этого вида исполнительства. **Методологию** исследования составляют: концепция диалога культур М. Бахтина; теоретический метод моделирования (для построения аналогий между условиями национально-культурного возрождения в Украине в); исторический метод (для проведения анализа процессов эволюции УАНИИ); историко-сравнительный метод (для определения общих и отличительных исторических условий развития украинской культуры ХХ и ХХІ века); историко-культурный метод (для рассмотрения общекультурного контекста развития УАНИИ ХХ–ХХІ века). **Научная новизна** работы состоит в рассмотрении УАНИИ в плоскости проблемы диалога культур; в исследовании историко-культурного аспекта формирования и эволюции УАНИИ. **Выводы.** На основе изучения историко-культурной ситуации в Украине ХХ–ХХІ века определено, что диалогичность УАНИИ состоит в соединении и взаимодействии национального и инонационального компонентов; в репрезентации УАНИИ украинской музыки как самобытного национального искусства и, одновременно, как неотъемлемой части европейского культурного мира. Вывявлено, что главным фактором развития УАНИИ является процесс национально-культурного возрождения, инспирированный патриотическим осознанием уникальности своей культуры как составляющей европейской культуры. Определено, что благодаря своей диалогической сущности, УАНИИ сегодня является одной из оптимальных форм отечественного искусства, которая позиционирует

национальное своеобразие украинской музыки и способствует активизации украинско-европейских гуманитарных связей.

**Ключевые слова:** академическое народно-инструментальное исполнительство; украинская музыка; диалог культур; украинские народные инструменты; национально-культурное возрождение.

*Lihus Valentyn Honored Artist of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Ukrainian Academic Folk-Instrumental Artistic Performance as an Intercultural dialogue**

**The article deals** with the problem of cultural dialogue through the example of Ukrainian academic folk-instrumental artistic performance (UAFIAP). The historical-cultural context of the UAFIAP development in the beginning of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries is examined, which has shaped the dialogical nature of this type of artistic performance. **The methodology of the research** includes: M. Bakhtin's conception of cultural dialogue; the theoretical method of modeling (to construct the analogies between the tendencies of national-cultural revival in Ukraine of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries); historical method (to analyze the processes of UAFIAP evolution); comparative-historical method (to define common and specific historical conditions of the Ukrainian cultural development in the beginning of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries); historical-cultural method (to consider the cultural context of UAFIAP development of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries). **The scientific novelty** of the article consists in the consideration of UAFIAP in the context of the cultural dialogue problem; in the examination of historical-cultural aspect of UAFIAP formation and evolution. **Conclusion.** On the ground of analysis of the historical-cultural situation in Ukraine in 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries it is demonstrated that the dialogueness of UAFIAP consists in the unity and interaction of national and international components; in the representation of UAFIAP as a unique national art and, at the same time, as an essential part of European cultural world. It is defined that the crucial reason of UAFIAP development is the process of national-cultural revival, inspired by the patriotic awareness of the cultural uniqueness as a component of European cultural world. It is concluded that because of its dialogical nature, UAFIAP nowadays is one of the most fruitful forms of the national art that asserts national uniqueness of the Ukrainian music and favours the activation of Ukrainian-European humanitarian relations.

**Key words:** academic folk-instrumental performance; Ukrainian music; intercultural dialogue; Ukrainian folk instruments; national-cultural revival.

Діалог культур – поняття, яке ствердилося в ХХ ст. у філософських, культурологічних і літературознавчих працях М. Бахтіна, В. Біблера, М. Кагана, Ю. Лотмана та ін. Охоплюючи цілу низку аспектів (онтологічних, історичних, естетичних, психологічних, соціологічних, семантичних), це поняття найчастіше розуміється дослідниками як взаємодія або взаємопроникнення

сміслів історичних, національних культур на різних рівнях прояву в часі та художньому просторі.

**Вступ.** Стан розвитку сучасного мистецтва, що характеризується впливом різноспрямованих тенденцій (інтенсифікація міжкультурної взаємодії, формування культури глобалізованого суспільства, посилення уваги до національних культур), обумовив актуальність проблеми діалогу культур у вітчизняній гуманітарній науці, зокрема й у музикознавстві. Один із ключових постулатів концепції діалогу М. Бахтіна щодо неможливості існування культури у своєму внутрішньому просторі, а навпаки, на межі з іншими культурами та на перетині різних культур [1, с. 25], став відправною ідеєю досліджень Н. Герасимової-Персидської [3] та О. Самойленко [12], присвячених культурологічним аспектам проблеми діалогу в сучасній музиці.

Особливої ваги проблема діалогу набула також у науковому осмисленні жанрово-стильових аспектів української музики, яка споконвічно розвивалася у тісній взаємодії з іншими національно-музичними культурами. Значний внесок у цьому напрямі зроблено Л. Кияновською [5; 6] та Л. Корній [7; 8], які аналізували творчість українських композиторів різних епох у її зв'язках із європейською музикою.

Проте поза увагою дослідників залишається сфера виконавства, яка, уособлюючи, процес живого музичного спілкування, є особливо відкритою та сприятливою до культурного діалогу, зокрема й міжнаціонального. З цього погляду показовим прикладом є академічне народно-інструментальне виконавство, яке органічно поєднує українські народно-національні традиції та здобутки європейської класичної і сучасної музики.

Незважаючи на те, що цей вид виконавської практики сформувався в українській музичній культурі майже сто років тому, його наукове вивчення розпочалося лише наприкінці ХХ ст. Дослідники цього явища зосереджували увагу переважно на історії розвитку провідних шкіл УАНІВ (М. Давидов, В. Дутчак, С. Калмиков, Д. Кужелев, Т. Слюсаренко), а також його теоретико-виконавських аспектах (Н. Брояко, В. Грищенко, Н. Костенко, Л. Мандзюк, Л. Повзун, В. Сидоренко). Найбільш ґрунтовною працею останнього періоду є кандидатська дисертація Л. Пасічняк [10], в якій представлено концепцію функціонування УАНІВ у ХХ ст. на підставі вивчення його історико-виконавського аспекту.

Та жоден із дослідників не аналізував це мистецтво в історико-культурному аспекті й, зокрема, у світлі проблеми діалогу, яка, згідно з концепцією М. Бахтіна, розкриває культуротворчу сутність будь-якого художньо-мистецького явища. У зв'язку з цим перспективним видається дослідження проблеми діалогу культур на прикладі академічного народно-інструментального виконавства України.

**Мета статті** – розкрити характер діалогічності УАНІВ. Для цього необхідно розглянути історико-культурні умови формування й розвитку УАНІВ упродовж ХХ – ХХІ ст.

Академічна школа народно-інструментального виконавства формувалася протягом століть шляхом поступового проникнення та адаптації в українській традиційній музичній культурі інструментарію, форм і засобів західноєвропейської академічної музики. Активізація цього процесу припадає на перші десятиліття ХХ ст. – етап національно-культурного відродження, зумовлений складними суспільно-політичними умовами і, як наслідок, – потужним громадським підйомом, який досяг своєї кульмінації у 1920-ті рр. В українській історії цей період став, за висловом І. Франка, «весняною добою», «коли тріскає крига абсолютизму, коли народні сили серед страшених катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності» [14, с. 401].

Естетика тієї складної «перехідної» епохи відображала характерне для всіх європейських народів світовідчуття, пов'язане з крахом ілюзій та пошуком нових духовних орієнтирів, і, відповідно, потребувала розкриття в мистецтві нових ідей, тем, образів, форм і виразових засобів. У музиці, зокрема, стильове оновлення творчості виявилось в органічному синтезі народно-національних ознак художнього мислення з елементами стилістики сучасної європейської музики (новітніх мистецьких тенденцій символізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо).

Цей синтез став відправною точкою поступу музичного професіоналізму з виразними національними ознаками. У творчості композиторів нової генерації (М. Вериківського, П. Козицького, В. Косенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Я. Степового, К. Стеценка, Л. Ревуцького, А. Рудницького) поступово з'являються знакові яскраво-національні зразки високого рівня майстерності, завдяки яким українська музика стала відомою в європейському культурному світі.

Саме на гребені національно-патріотичного підйому і в руслі новаторських музичних пошуків розпочався інтенсивний процес академізації виконавства на народних інструментах, який охопив майже все ХХ ст. Його суть полягала в удосконаленні й реконструкції традиційних народних інструментів (хроматизація гармошки, бандури, цимбалів, сопілки), в орієнтації виконавців на викристалізовані форми й стилістику європейської професійної музики, у розвитку композиторської творчості та створенні навчального й концертного репертуару для ансамблів різного інструментального складу. При цьому провідним джерелом творчості залишився український фольклор – «фактор самопізнання, спосіб кристалізації національного стилю, знак самоствердження у світовому просторі» [4, с. 10], який акумулює духовні цінності нашого народу.

На чолі процесу академізації стояли Г. Хоткевич (бандура) – один із його зачинателів, а пізніше – В. Комаренко (домра), М. Геліс (баян, гітара), О. Незовибатько (цимбали), які заклали міцні підвалини цієї школи. Це були подвижники своєї справи, які займалися не тільки творчістю, а й широкомасштабною культурницькою діяльністю, відгукуючись на потреби нації.

Передусім, такою багатогранною і відданою служінню національній культурі особистістю був Г. Хоткевич, внесок якого в музичну сферу (крім

здобутків на ниві письменництва, театральної справи та інженерії) був колосальним. Дослідниця його творчості Н. Супрун підкреслює, що природний талант Г. Хоткевича та його «усебічне вивчення бандури й народної виконавської практики сформували цього митця як музиканта-універсала, який комплексно поєднував у собі органіолога-дослідника, віртуоза, інтерпретатора та імпровізатора, який дав нове життя цьому стародавньому інструментові» [13, с. 132]. Підсумком багаторічної роботи Г. Хоткевича у цьому напрямі стало винайдення ним пристрою для вдосконалення звучання бандури.

Універсалізм мислення Г. Хоткевича простежується також у його теоретичних розвідках, зокрема, чотирьох підручниках гри на бандурі та праці «Народні музичні інструменти на Україні», яка демонструє якісно новий підхід в осмисленні морфології українських народних інструментів, їх строїв, звукорядів, виконавської техніки та розглядає їх не лише в контексті українського фольклору, а й світової музичної культури.

Отже, академізація народно-інструментального виконавства виявилася показовою тенденцією національно-культурного відродження початку ХХ ст. з погляду позиціонування української музики як самобутньої національної культури з одного боку, та її усвідомлення як невід'ємної складової європейського культурного світу – з іншого. Ця тенденція обумовила особливий характер діалогічності УАНІВ, що полягає у поєднанні та взаємодії у ньому національного та інонаціонального компонентів.

Осмислюючи суспільно-політичну й загальнокультурну ситуацію в Україні початку ХХ ст. та порівнюючи її з реаліями сьогодення, виявляємо чимало історичних паралелей: війна, революції, економічна криза, патріотичний підйом, національно-культурне відродження та знову пошук шляхів утвердження ідентичності й самодостатності українського мистецтва в європейському світі.

Це суголосся епох свідчить про історичну прірву, в якій перебувала наша культура впродовж сімдесяти років тоталітарного режиму. Після значних зрушень перших десятиліть ХХ ст., коли українське мистецтво виходило на європейський рівень досягнень, його рух було обірвано на високому старті. Це дало О. Пахльовській підстави констатувати: «Віки й десятиліття деструкції й заборон цілковито стерли Україну з культурної мапи світу. Українська історія не відома, українська культура не репрезентована, українська література не перекладена... Українська культура не об'єктивізована, не має виходу на світ, її інстинкт зв'язку зі світом атрофований внаслідок системних багатостолітніх заборон, блокад і фальшивих інтерпретацій» [10, с. 10–13].

У радянський час вітчизняна музика, як і всі інші види мистецтва, опинилася в лещатах цензури соцреалізму. Зокрема, в репертуарі колективів академічного народно-інструментального напряму переважали компартійні панегірики, спрощені перекладення ідеологічно вивіренних українських народних пісень та, у кращому випадку, так звана «популярна класика». Таким чином, це мистецтво, діалогічне за своєю природою, відкрите до полікультурних

впливів, перетворилося на концертний інструмент плакатно-ілюстративного кітчу, призначений для обслуговування культурно-масових заходів.

Сьогодні наша культура, намагаючись подолати вікову відстань вимушеної ізоляції, фактично спочатку розпочинає свій європейський шлях, ускладнений, при цьому тяжкими умовами війни за державну цілісність України. Як і сто років тому, в царині національного мистецтва актуалізується пошук сучасних засобів виразності, завдяки яким його художня мова, не втрачаючи яскраво-національної характеристичності, стане ближчою і зрозумілішою усьому світові.

Невипадково, УАНІВ, яке плекає ідею національної самобутності української музики та підносить її у контексті світової культури, сьогодні знову стає однією з провідних мистецьких платформ, здатною протистояти суспільно-політичним та соціально-економічним викликам часу, задовольнити духовні й естетичні потреби українського соціуму, розвивати міжкультурний діалог у глобалізованому європейському суспільстві.

Яскравим свідченням цього є активна творчість багатьох сучасних колективів, що розвивають цей напрям: Національний академічний оркестр народних інструментів України, Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди, Київський академічний ансамбль української музики «Дніпро», ансамбль народної музики «Святовид», Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина» та ін. Ці колективи гідно позиціонують українське національне мистецтво на різних географічних обширах, утверджуючи аксіоматичний вислів М. Бердяєва: «Національне й загальнолюдське в культурі не може бути протиставленим. Загальнолюдське значення мають саме вершини національної творчості» [2, с. 96].

Різноманітний репертуар цих колективів охоплює різні музичні стилі багатьох національних культур минулого й сучасності, що зумовлює збагачення тембрової палітри інструментарію, оновлення арсеналу засобів музичної виразності, розвиток експериментального мислення музикантів, що, своєю чергою, стимулює міжнаціональні творчі контакти, розширює діапазон культурного діалогу.

Як і сто років тому, на хвилі національно-культурного підйому останніх десятиліть ХХ ст. та початку ХХІ ст. сформувалася нова генерація талановитих сольних виконавців на різних українських народних інструментах, які всебічно розвивають їх технічні та художні можливості, створюють новаторський оригінальний репертуар, активно популяризують своє виконавство і творчість в усьому світі. Зокрема, вагомий внесок у цю справу зробили В. Зубицький та В. Рунчак (баян), Р. Гриньків та О. Герасименко (бандура), Н. Проценко (домра).

Нова хвиля відродження цього мистецтва на сучасному етапі певною мірою розкриває значення вислову М. Поповича щодо пошуку оптимальних шляхів розвитку національної культури в умовах глобалізованого світу: «Варіантів катастрофи і втрати цінностей багато, варіант відродження лише один. Це – дбайливе збереження всього, що служило в нашій історії істині, добру і красі» [11, с. 724].

Отже, сьогодні академічне народно-інструментальне виконавство як і на початку ХХ ст. виконує важливу місію у розбудові української культури, в консолідації українського суспільства, в еволюції професійного музичного мистецтва, в активізації українсько-європейських гуманітарних зв'язків.

**Висновки.** Розгляд історико-культурного аспекту особливостей функціонування українського академічного народно-інструментального виконавства у ХХ та ХХІ ст. виявив, що:

- діалогічність УАНІВ полягає в органічному поєднанні та взаємодії у ньому національного й інонаціонального компонентів; у репрезентації української музики як самобутньої національної культури й водночас як невід'ємної складової європейського культурного світу.
- провідним чинником розвитку УАНІВ у ХХ та ХХІ ст. є процес національно-культурного відродження;
- УАНІВ є однією з оптимальних з погляду культурного діалогу форм сучасного національного музичного мистецтва, яке :
  - акумулює морально-етичні цінності українського суспільства;
  - транслює спільні культурні смисли («національна ідея», «героїчна історія», «фольклорна образність»);
  - актуалізує українські національні символи, консолідуючи українське суспільство;
  - виконує просвітницьку функцію, апелюючи як до відомих, так і маловідомих фактів української історії та культури;
  - репрезентує у світі національну самобутність української музичної культури.

Таким чином, подальший розвиток УАНІВ сприятиме осмисленню глибинних цінностей української нації, їхньому виходу на міжнародний рівень за допомогою музичного виконавства як дієвої форми діалогу культур, збереженню історичної пам'яті українського народу, а також трансляції суспільно-культурного наративу в майбутні покоління українців.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. Репринтное воспроизведение издания 1918 года / Н. А. Бердяев. – Москва : Изд-во МГУ, 1990. – 256 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская. – Київ: Дух і Літера, 2012. – 408 с.
4. Історія української музики. У 6 т. Т. 2: ХІХ ст. [Голова ред. колегії Г. А. Скрипник]. – / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 800 с.
5. Кияновська Л. О. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича / Л. Кияновська // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення : зб. ст. – Київ, 1998. – С. 67–76.

6. Кияновська Л. О. Польсько-українські зв'язки в галицькій музичній культурі / Л. Кияновська // *Musica Galiciana*. – Івано-Франківськ, 1999. – Т. 2. – С. 62–69.
7. Корній Л. П. Лютнева музика епохи Ренесансу та її роль у розвитку музичного мистецтва Польщі, України і Білорусі XVI – XVII століть / Л. Корній // *Часопис Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журн. – Київ, 2012. – № 4 (17). – С. 55–61.
8. Корній Л. П. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму (Західна і Центральна Європа) / Л. П. Корній // *Українське музикознавство. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка*. – Київ, 2003. – Вип. 32. – С. 16–27.
9. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Л. М. Пасічняк ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 17 с.
10. Пахльовська О. Ave, Europa!: ст., доп., публіц. (1989–2008) / О. Пахльовська. – Київ : Вид-во Пульсари, – 2008. – 656 с.
11. Попович М. Нарис історії української культури / М. Попович. – Київ : АртЕк, 2001. – 728 с.
12. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога / А. И. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 243 с.
13. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант / Н. Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
14. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодіжці / Франко // *Збір. Творів. У 50 т. Т. 45.* – / І. Я. Франко. – Київ : Наук. думка, 1986. – С. 401.

### References

1. Bahtin, M.M. (1975). *Issues of Literature and Aesthetics*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.
2. Berdjaev, N.A. (1990). *Russia's Destiny*. Moskva: Moscow State University Publishing house.
3. Gerasimova-Persidskaja, N. (2012). *Music. Time. Space*. Kyiv: Dukh i Litera.
4. Kyianovska, L.O. (1998). Austro-German Culture Impact on the Formation of Stanislav Liudkevych's Style. *Ukrainsko-nimetski muzychni zviazky mynuloho i sohodennia [Ukrainian-German Musical Relations of the Past and Present]*, pp. 67–76.
5. Kyianovska, L.O. (1999). Polish-Ukrainian Relations in Galician Musical Culture. *Musica Galiciana [The Galician Music]*, vol. 2, pp. 62–69.
6. Kornii, L.P. (2012). Lute Music of Renaissance Epoch and It's Role in the Musical Art Evolution of Poland, Ukraine and Belarus in the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries. *Chasopys Natsionalnoi muz. akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [The Journal of Petro Tchaikovsky National Music Academy]*, no. 4(17), pp. 55–61.



7. Kornii, L.P. (2003). M. Lysenko is in the Context of European Musical Romanticism (West and Central Europe). *Ukrainske Muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, no. 32, pp. 16–27.
8. Pasichniak, L.M. (2007). *Academic Folk Instrumental Ensemble Performance of Ukraine in the 20<sup>th</sup> century: Historical-Performance Aspect*, Abstract of the PhD diss. (arts sci.). Lviv: Mykola Lysenko Lviv State Music Academy.
9. Pakhljovsjka, O. (2008). *Ave, Europa! : Articles, Reports, Journalism (1989–2008)*. Kyiv: Pulsary.
10. Popovych, M. (2001). *Review of Ukrainian Culture History*. Kyiv: ArtEk.
11. Skrypnyk, H.A. (2009). *The History of Ukrainian Music*. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho, vol. 2.
12. Samojlenko, A.I. (2002). *Musicology and the Methodology of Humanitarian Knowledge. Problems of Dialogue*. Odessa: Astroprint.
13. Suprun, N. (1997). *Ghnat Khotkevych – a Musician*. Rivne: Lista.
14. Franko, I. (1986). A Sincere Letter to Galician Ukrainian Youth. *Zibrannia tvoriv u 50 t. T. 45. [Collected works in 50 vol., vol. 45]*. Kyiv: Naukova dumka, pp. 401–409.

© Лігус В. О., 2017

УДК 78.083.5.035(477)

*Лігус Ольга Марківна,  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
olga-ligus@ukr.net*

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ РАПСОДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

**Мета роботи.** Стаття присвячена розгляду еволюції жанру фортеп'яної рапсодії в творчості українських романтиків. Рапсодії М. Завадського, Т. Шпаковського та М. Лисенка аналізуються з позиції вияву в них романтичних стильових ознак. **Методи дослідження** складають: теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанрово-стильовими принципами різних авторів рапсодій); історично-порівняльний метод (для визначення спільних та відмінних жанрово-стилістичних ознак в рапсодіях різних композиторів). **Наукова новизна** роботи полягає в розгляді еволюції української фортеп'яної музики (зокрема, жанру фортеп'яної рапсодії) епохи Романтизму з метою вияву особливостей романтичного стилю; в окресленні перспективи дослідження національного дискурсу романтизму. **Висновки.** В еволюції жанру фортеп'яної рапсодії в українській музиці ХІХ ст. виразно проявляється специфіка українського романтизму, яка розкривається в органічному синтезі загально-романтичних та українських народно-

національних ознак. Динаміка романтичного стилю спостерігається в поступовому набутті жанру національних ознак, що найяскравіше виявилось у творчості М. Лисенка, чії рапсодії стали національними різновидами цього жанру.

**Ключові слова:** українська фортепіанна музика, фортепіанна рапсодія, романтизм, жанр, стиль, еволюція.

*Лигус Ольга Марковна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина.*

### **Еволюція жанра фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи Романтизму**

**Цель работы.** Стаття посвящена рассмотрению еволюции жанра фортепіанної рапсодії в творчестве українських романтиків. Рапсодії М. Завадського, Т. Шпаковського і Н. Лысенко аналізуються з позицій виявлення в них романтичних стилевих характеристик. **Методи дослідження** складають: теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанрово-стильовими принципами авторів рапсодій); історико-сравнительний метод (для визначення загальних і відмінних жанрово-стилістических характеристик в рапсодіях різних композиторів). **Научна новизна** роботи складає в розгляді еволюції української фортепіанної музики (в частині, жанра фортепіанної рапсодії) епохи Романтизму з метою виявлення в ній специфіки романтичного стилю; в обзначенні перспективи дослідження національного дискурсу романтизму. **Висновки.** В еволюції жанра фортепіанної рапсодії в українській музиці ХІХ століття виразливо проявляється специфіка українського романтизму, яка розкривається в органічному синтезі загально-романтичних і українських народно-національних характеристик. Динаміка романтичного стилю спостерігається в поступовому набутті жанром національних особливостей, що найбільш виразливо проявилось в творчості Н. Лысенко, рапсодії якого стали національними різновидностями цього жанру.

**Ключевые слова:** українська фортепіанна музика, фортепіанна рапсодія, романтизм, жанр, стиль, еволюція.

*Lihus Olha, Candidate of Art History, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.*

### **The Evolution of the Genre of Piano Rhapsody in the Ukrainian Music of Romanticism**

**The aim of the article.** The article is devoted to the consideration of the evolution of genre of piano rhapsody in the creative work of Ukrainian composers. The rhapsodies of M. Zavadskyi, T. Shpakovskyi and M. Lysenko are analyzed from the standpoint of the expression of the romantic stylistic features. **The methodology of the research** presupposes a theoretical method of modeling (to draw analogies between the genre-stylistic principles of authors of rhapsodies); comparative-

historical method (to define common and distinct genre-stylistic features in the rhapsodies of different composers). **The scientific novelty of the research** is caused by the consideration of the Ukrainian piano music of Romanticism evolution (in particular, the genre of piano rhapsody) with the aim to reveal in it the specificity of Romantic style; in the definition of the perspectives in the research of the national discourse of Romanticism. **Conclusions.** In the evolution of genre of piano rhapsody in the Ukrainian music of the 19<sup>th</sup> century, the specificity of Ukrainian Romanticism is brightly revealed. It is expressed in the synthesis of general-romantic and Ukrainian folk-national features. The dynamics of the Romantic style is perceived in the acquisition by the genre of the remarkable national features, which were embodied in the creative work of M. Lysenko in the most prominent way. His rhapsodies became the national types of this genre.

**Key words:** Ukrainian piano music, piano rhapsody, Romanticism, genre, style, evolution.

**Вступ.** Одним із пріоритетних завдань вітчизняного мистецтвознавства є вияв стильової специфіки явищ української музики. Зокрема, це стосується музичної творчості епохи Романтизму, яка залишається недостатньо вивченою. Останнім часом означену проблему досліджувала Л. Корній [4], розглянувши особливості українського музичного романтизму в контексті історико-культурних процесів ХІХ ст. Наявність романтичних тенденцій в українській музиці ХІХ ст. відзначали також автори колективної монографії ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України [2] та Л. Кияновська, яка досліджувала музичну культуру Галичини [3].

Однак ще бракує наукових праць, присвячених жанровим аспектам українського романтизму, зокрема фортепіанній музиці, в якій цей стиль проявився особливо яскраво. У зв'язку з цим, з'являється перспектива проаналізувати розвиток романтичного стилю на прикладі еволюції тих жанрів фортепіанної музики, які активно розвивалися в творчості українських композиторів ХІХ ст. Серед таких жанрів – фортепіанна рапсодія, яка посідає помітне місце в жанровій палітрі українських романтиків: М. Завадського, Т. Шпаковського та М. Лисенка.

**Мета статті** – простежити еволюцію жанру фортепіанної рапсодії в творчості М. Завадського, Т. Шпаковського та М. Лисенка з позицій вияву в ній романтичних стильових ознак.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанна рапсодія була одним із популярних жанрів європейського романтизму, в якому проявилася характерна для цього стилю свобода змісту, форми, яскраво-національний характер. У процесі еволюції поступово кристалізувалися її стабільні ознаки: розгорнута структура, побудована на поєднанні двох образних планів – епічного і танцювального, зв'язок із фольклорними джерелами, концертно-віртуозний тип викладу, імпровізаційний спосіб розгортання художнього вислову.

Кульмінаційним етапом розвитку рапсодії в західноєвропейській музиці були Угорські рапсодії Ф. Ліста, написані в період 1840–1850-х рр. Ці

масштабні концертні твори, які мають вільну контрастно-складену форму з епічним вступом та двома основними частинами (епічною й танцювальною), вирізняються художньою глибиною, композиційною логікою, яскравою образністю та стилістикою, виконавською віртуозністю романтичного стилю.

Упродовж 40–90-х рр. XIX ст. до жанру рапсодії зверталися й українські романтики: М. Завадський, Т. Шпаковський та М. Лисенко, які створили різні зразки жанру, пов'язані з певною образно-інтонаційною орієнтацією.

Характерною особливістю трактування жанру М. Завадським у двох його рапсодіях, написаних у середині XIX ст., є звернення композитора до українських народно-танцювальних та народнопісенних джерел, які поєднуються в цих творах із загальноєвропейськими засобами музичного письма. При цьому, втілення митцем народно-національної образності та інтонаційності не обмежувалося цитуванням фольклорного матеріалу. Намагаючись збагатити романтичну музичну мову українським колоритом, український романтик вдало інкрустував її різноманітними українськими фольклорними елементами: ритмо-інтонаційними, ладовими, фактурними, мелодико-інтонаційними.

Жанр рапсодії виявився стрижневим у творчості М. Завадського. Хоча композитор написав лише дві рапсодії, проте наділив ознаками цього жанру й ін. фортепіанні твори народнопісенного та народно-танцювального характеру. У творчості М. Завадського виник український різновид рапсодії – «Думка-Шумка», який надалі дістав розвитку в творчості М. Лисенка. Подібно до рапсодії, цей жанр складався із двох частин – лірико-пісенної (думки) і танцювальної (шумки).

Інше трактування жанру запропонував Т. Шпаковський. На відміну від рапсодій М. Завадського, в його Українській рапсодії (1856) національні ознаки мають досить слабе вираження. Ця композиція – типовий лірико-романтичний твір, стилістично пов'язаний з традиціями німецької романтичної школи, передусім Ф. Мендельсона, який мав безпосередній вплив на розвиток композиторської та виконавської кар'єри українського музиканта. На образно-стильову спорідненість рапсодії Т. Шпаковського з творами Ф. Мендельсона звертали увагу М. Степаненко [6] та Л. Корній [4].

Дві рапсодії М. Лисенка (Перша рапсодія на українські народні теми ор. 8, Друга рапсодія на українські народні теми «Думка-Шумка» ор. 18), написані у 1870-х рр., знаменували новий етап в еволюції цього жанру. У цих двох творах знайшла яскраве продовження епічно-танцювальна традиція Ф. Ліста, причому український романтик втілює у цих рапсодіях українську національно-епічну ознаку.

Специфічна драматургія кожної рапсодії, самотутня музична мова, в якій органічно поєдналися характерні універсально-романтичні засоби та стилістичні ознаки української думи, в різний час відзначалися дослідниками творчості М. Лисенка. Так, Г. Курковський, проаналізувавши синтаксичні принципи фразування, фактурні формули та мелодико-інтонаційні звороти Лисенкових рапсодій, визначив подібність мелодики цих творів із думами

О. Вересая [5]. Л. Корній виявила в рапсодіях М. Лисенка нову якість жанру, пов'язану зі специфікою перевтілення інтонаційності думи [4].

Аспектами окремих теоретичних досліджень стали й композиційні особливості рапсодій та принципи формотворення в цих творах. У статті Є. Гончар [1] визначено ознаки епічної драматургії другої рапсодії, зумовлені дією принципів повторності та варіювання музичного матеріалу. Іншій особливості формотворення – імпровізаційності – присвячена розвідка О. Супрун, в якій авторка розглянула різні прояви імпровізаційності в кожному творі. У Першій рапсодії, на її думку, композитор використовує ті імпровізаційні принципи, що характерні для вокальної мелодії думи, а в Другій – для кобзарського інструментального супроводу [7]. Детальним аналізом будови і стилістики обох рапсодій М. Лисенка вирізняється і колективна праця ІМФЕ ім. М. Т. Рильського [2].

Розглядаючи рапсодії М. Лисенка в контексті еволюції цього жанру в епоху Романтизму, відзначимо, що між цими творами та Угорськими рапсодіями Ф. Ліста спостерігається чимало спільного. Насамперед, йдеться про образно-драматургічні та структурні ознаки, національну характеристичність, віртуозний стиль, притаманний концертному романтичному творові, а також численні стилістичні прийоми.

Композиційні особливості, властиві рапсодіям обох композиторів, походять від специфіки контрастної драматургії та тенденції динамізації форми, яка складається з таких етапів розвитку: повільного вступу імпровізаційного характеру, який концентрує епічну якість твору; драматичної оповіді, яка розвиває образно-тематичну ідею вступу; танцювальної частини, у якій музичний рух набуває стрімкого, запального темпу; апофеозного фіналу. Цей композиційний план реалізується в межах контрастно-складеної форми зі вступом та двома основними частинами (епіко-драматичної та танцювальної).

В організації розвитку тематизму М. Лисенко, так само як і Ф. Ліст, поєднує принципи контрастного чергування матеріалу із принципами повторності та варіантного розгортання. З цього погляду в рапсодіях обох композиторів можна визначити дві тенденції, пов'язані з використанням певного композиційного принципу. Так, для Першої рапсодії М. Лисенка характерні часті зміни тематичних одиниць, що створює калейдоскопічний ефект і приводить до структурного подрібнення. Цей принцип єднає твір українського романтика з Другою, Шостою, Восьмою, Дев'ятою та Дванадцятою Угорськими рапсодіями Ф. Ліста. У Другій рапсодії М. Лисенка переважає протилежний принцип – повторність та варіювання тематизму – той самий, що лежить в основі Першої, Третьої, Четвертої, П'ятої, Сьомої і Тринадцятої рапсодій Ф. Ліста. У цих творах визначається тенденція до цілісності структурних розділів, зумовлена єдністю тематичного матеріалу.

Драматургічна подібність рапсодій Ф. Ліста й М. Лисенка виявляється також у трактуванні вступу. М. Лисенко, як і угорський композитор, використовує різні типи вступу – розгорнутий та короткий. Вступ до Першої рапсодії М. Лисенка – логічно визначена смислова побудова, в якій втілено

народно-жанрову специфіку рапсодії. У стилістиці вступу виразно простежуються риси української народної інтонаційності: вільна метрика, різноманіття ритмічних фігур, імпрровізаційний характер викладу. Саме таким трактуванням вступу вирізняються Друга, Сьома, Восьма, Десята, Одинадцята, Дванадцята та Шістнадцята (Іспанська) рапсодії Ф. Ліста.

Інша ідея вступу єднає Другу рапсодію М. Лисенка з Шостою рапсодією Ф. Ліста. В обох творах вступ має вигляд короткого квінтового *ostinato*, який лише задає характерного народно-жанрового тону.

Ще одна спільна композиційна деталь, що зближує рапсодії українського та угорського композиторів – наявність тематичних «арок». У своїй Дванадцятій рапсодії Ф. Ліст використовує епічний матеріал у танцювальному розділі, внаслідок чого виникає яскравий образно-тематичний контраст, так званий «ефект вторгнення», який підкреслює кульмінацію твору, сприяє динамізації форми. Такий драматургічний прийом застосовує й М. Лисенко в своїй Другій рапсодії, проводячи вступну тему в «Шумці».

Серед багатьох спільних стилістичних ознак особливо виділяється ладова особливість – мінорний звукоряд з підвищеним IV ступенем гармонічного (або мелодичного) виду, властивий як угорському, так і українському фольклору. Ця ладова ознака єднає обидві рапсодії Лисенка із Третьою, Восьмою та Тринадцятою рапсодіями Ф. Ліста.

Про ладову спорідненість рапсодій М. Лисенка й Ф. Ліста свідчить також характерний мелодичний зворот – низхідний мінорний пентахорд (інколи тетрахорд) від V до I ступеня з підвищеним IV, в якому виразно звучить інтонація збільшеної секунди. Цей зворот є доволі поширеним у різних фольклорних жанрах обох національних культур, відповідно, його використання М. Лисенком і Ф. Лістом зумовлено орієнтацією композиторів на різні джерела. Якщо в Угорських рапсодіях він виступає інтонаційною ознакою інструментальної традиції (на що вказують ритмічні та фактурні особливості), то в рапсодіях українського романтика – відтворює характерний наспів думи. Загалом цей мотив, сповнений особливої екзальтації, щему, ввійшов у художню практику як одна з найхарактерніших українських фольклорних інтонацій, своєрідна національно-народна емблема української музики.

Фактура – ще один суттєвий аспект розгляду жанрово-стилістичних перетинів у рапсодіях обох композиторів, який відображає різнобічні стильові характеристики (технічно-виконавські, жанрово-художні), виступаючи при цьому одним із важливих чинників формоутворення. Специфіка організації фактури рапсодій М. Лисенка та Ф. Ліста зумовлена поєднанням традицій фортепіанної техніки романтизму з прийомами народного музикування. Універсально-романтична ознака проявилася у використанні обома романтиками традиційних та індивідуалізованих способів мелодизації фактури, октавних викладів мелодій тем, хроматизованих пасажів.

Перевтілення Ф. Лістом і М. Лисенком прийомів народного виконавства пов'язано, головним чином, з епічною традицією (у М. Лисенка – із кобзарською) і проявляється в імітації рапсодичного наспіву із супроводом

струнно-щипкового інструмента. В основі мелодики наспіву – поєднання сегментів речитації та мелізматичних зворотів, що утворюють своєрідний фактурний малюнок; особливості інструментального награвання передаються різноманітними арпеджіованими, остинатними формулами, характерними фігураціями пасажів та тремоло. Відтворення народно-епічних прийомів єднає рапсодії М. Лисенка з Другою, Шостою (розділ *Andante*), Сьомою, Восьмою, Десятою, Одинадцятою та Тринадцятою рапсодіями Ф. Ліста. При цьому, особливо тісний зв'язок визначається між першими частинами Першої рапсодії М. Лисенка та Восьмої Ф. Ліста.

В обох рапсодіях М. Лисенка простежуються і яскраво індивідуальні ознаки, пов'язані з відтворенням української національної специфіки. Новаторський пошук українського митця полягає у зверненні до жанру думи, яку він вважав символом української музичної самобутності. При цьому М. Лисенко не мав на меті лише відтворення певних стилістичних засобів, які притаманні думному стилю. Його творчий метод полягав у переосмисленні та перевтіленні жанрово-стильового комплексу думи в умовах жанру фортеп'янової рапсодії. В обох творах М. Лисенка особливості музичної мови думи поєдналися із характерними структурно-драматургічними ознаками рапсодії, загально-романтичними засобами музичного письма та традиціями фортеп'янного виконавства другої пол. XIX ст.

У кожній рапсодії жанрове новаторство М. Лисенка проявилось по-різному. У Першій рапсодії, композитор створив монументальний епічний твір, форма якого наближається до двох-частинного циклу. Кожна частина рапсодії має драматургічну завершеність, вільну будову й тяжіє до самостійності. Унікальною з погляду жанрового переосмислення кобзарських традицій є перша частина твору, в якій різнобічно перевтілюється стиль української думи, зокрема її інтонаційність як вокального, так й інструментального характеру, ладіві, фактурні особливості. Яскраву роль у створенні «кобзарського» стилю в цій частині відіграють імпровізаційні принципи розвитку матеріалу, що сприяють вільному мелодичному розгортанню, своєрідності гармонічної мови та широкому використанню засобів перегармонізації мелодії.

Новаторство другої рапсодії пов'язано з творчим переосмисленням традиції М. Завадського. Лисенко назвав цей твір «Думка-Шумка», проте, на відміну від творів М. Завадського, пісенний та танцювальний тематизм тут набуває нової якості. Образно-стилістичне оновлення, насамперед, позначилося на першій частині – «Думці», яку композитор наділив також яскравим колоритом думи. Таким чином, у створенні нової специфіки жанру української рапсодії М. Лисенко знайшов оригінальний шлях, сутність якого полягала в творчому перевтіленні українського епічного джерела – думи.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній:

- уперше специфіку розвитку українського романтизму розкрито на прикладі еволюції жанру фортеп'янової рапсодії;
- окреслено перспективу дослідження національного дискурсу романтизму.

**Висновки.** Українська фортеп'янна рапсодія епохи Романтизму еволюціонувала впродовж двох етапів. Процес формування її жанрових ознак, який припадає на середину XIX ст., пов'язаний із творчістю М. Завадського та Т. Шпаковського. Рапсодії цих композиторів демонструють різні напрями у трактуванні жанру: універсально-романтичний (Українська рапсодія Т. Шпаковського) та національний з відтворенням українських народно-жанрових джерел (дві Українські рапсодії та «Думки-шумки» М. Завадського). У рапсодіях Т. Шпаковського та М. Завадського домінує стилістика європейського романтизму. Водночас у творах М. Завадського вже помітна тенденція до витворення національних ознак жанру (ідея українського різновиду рапсодії «Думка-шумка», яку розвинув М. Лисенко).

Дві рапсодії М. Лисенка мають другий, кульмінаційний етап еволюції цього жанру. З одного боку, в цих творах спостерігається орієнтація композитора на жанрову модель Ф. Ліста, а з другого, – оригінальність трактування українським романтиком цього жанру, пов'язана з використанням інтонаційності жанру думи. Жанрове новаторство М. Лисенка виразно проявилось в обох рапсодіях, кожна з яких стала українським національним різновидом цього жанру.

Таким чином, розгляд еволюції фортеп'янної рапсодії в українській музиці XIX ст. дає підстави стверджувати, що в цьому жанрі проявилася специфіка українського романтизму, яка розкривається в органічному синтезі загально-романтичних та українських народно-національних ознак. Динаміка романтичного стилю спостерігається в поступовому набутті жанру національних ознак, що найяскравіше виявилось в творчості М. Лисенка, чії рапсодії стали національними різновидами цього жанру.

#### **Список використаних джерел**

1. Гончар Є. Ф. Деякі особливості композиторського мислення М. Лисенка (про композиційну динаміку розвитку тематизму) / Є. Ф. Гончар // Українське музикознавство. – Київ, 1992. – Вип. 27. – С. 193–199.
2. Історія української музики: У 6 т., Т. 2: XIX ст. [Голова ред. колегії Г. А. Скрипник]. – / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 800 с.
3. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : монографія / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
4. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. III. – XIX ст. / Л. П. Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – 478 с.
5. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. / Г. Курковський. – Київ : Музична Україна, 1973. – 151 с.
6. Степаненко М. Б. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Степаненко Михаил Борисович ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Київ, 1989. – 219 с.



7. Супрун О. В. Імпровізаційність у творах М. В. Лисенка / О. Супрун // Українське музикознавство. – Вип. 27. – Київ, 1992. – С. 200–203.

### References

1. Honchar, Ye.F. (1992). 'Some peculiarities of Lysenko's composer reasoning (to compositional dynamics of the thematic invention development)' *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Kyiv, no 27, pp. 193–199.
2. Skrypnyk, H.A. (2009). ed. *The History of Ukrainian Music*, vol. 2. Kyiv: Committees of the Department of Literature, Language and Art of the National Academy of Science of Ukraine.
3. Kyianovska, L.O. (2000). *Style Evolution of Galician Musical Culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century*. Ternopil: Aston.
4. Kornii, L.P. (2001). *The History of Ukrainian Music*, vol. 3, Kyiv – New York: Publishing center of M.P. Kots.
5. Kurkovskyi, H. (1973). *Mykola Vitaliiovych Lysenko – pianist-performer*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
6. Stepanenko, M.B. (1989). *Piano art of Ukraine in the pre-Lysenko period* D.Ed. Kiev State Conservatory named after P.I.Chaykovskiy.
7. Suprun, O.V. (1992). 'Improvisation in Lysenko's compositions'. *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Kyiv, no 27, pp. 200–203.

© Лізус О. М., 2017

УДК 784 .071.2(477)

**Магаліс Олександр Володимирович**  
**ORCID.ORG/0000-0001-9019-1266**  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
sasha19842209@gmail.com

### МИСТЕЦЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ С. ПАВЛЮЧЕНКА

**Мета роботи.** Дослідження присвячено висвітленню творчої та педагогічної роботи С. Павлюченка на посаді завідувача кафедри народнопісенного виконавства, художнього керівника і головного диригента Українського народного хору КНУКіМ. **Методи дослідження** ґрунтуються на застосуванні універсальних наукових методів, зокрема: історичного, хронологічного, методу структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення та методу інтерв'ювання. Застосування перерахованих методів дало можливість побудувати дослідження в хронологічному порядку, аналізуючи творчий шлях митця в період роботи в КНУКіМ. **Наукова новизна.** У роботі розглядається творча й педагогічна складові мистецької постаті С. Павлюченка в період з 1984–2010 рр.

Дослідивши творчий доробок митця, науковці та дослідники його творчості на прикладі Українського народного хору КНУКіМ матимуть змогу більш чітко зрозуміти побудову алгоритму розвитку в площині розбудови національної школи народнохорового виконавства та її безпосереднього впливу на становлення національно свідомого, патріотичного суспільства. **Висновки.** Всебічний аналіз мистецької та педагогічної діяльності С. Павлюченка дозволяє значно розширити уявлення про творчість митця і водночас усвідомити його значення для українського музичного мистецтва. Митець залишив великі набуток в історії національної народнохорової школи, посприявши процесу її становлення та розвитку.

**Ключові слова:** мистецтво, С. Павлюченко, аранжування, народний хор, Київський національний університет культури і мистецтв.

*Магаліс Александр Владимирович, аспирант, Киевского национального университета культуры и искусств, Киев, Украина*

#### **Художественная и педагогическая деятельность С. Павлюченка**

**Цель исследования.** Исследование посвящено освещению творческой и педагогической работы С. Павлюченка на должности заведующего кафедры народнопесенного исполнительства, а также художественного руководителя и главного дирижера Украинского народного хора КНУКиИ. **Методы** исследования основаны на применении универсальных научных методов, в частности: исторического, хронологического, метода структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения и метода интервьюирования. Применение перечисленных методов позволило построить исследование в хронологическом порядке, анализируя творческий путь С. Павлюченка за период работы в КНУКиИ. **Научная новизна.** В работе предполагается осветить творческую и педагогическую составляющую творческой личности С. Павлюченка за период с 1984–2010 гг. Изучив его творческий путь, ученые и исследователи его творчества на примере Украинского народного хора КНУКиИ смогут более четко понять построение алгоритма развития в плоскости построения национальной школы народнохорового исполнительства, и её влияния на становление национально осознанного, патриотического общества. **Выводы.** Анализируя творческий путь С. Павлюченка убеждаемся в незаурядной значимости его творческой личности. Маэстро оставил яркий след в истории национальной народнохоровой школы, поспособствовав процессу её становления и развития.

**Ключевые слова:** искусство, С. Павлюченко, аранжировка, народный хор, Киевский национальный университет культуры и искусств.

*Oleksandr Mahalis, post-graduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **Stanislav Pavliuchenko's cultural and pedagogical activity**

**The purpose of the article** is to describe S. Pavliuchenko's creative and pedagogical work as head of the folk-song art department, artistic director and chief conductor of the Ukrainian folk choir of KNUKiM. **The research**

**methodology** consisted in using universal scientific methods, in particular the historical and chronological methods, the method of structural and comparative analysis, systematization, generalization, and the method of interviewing. The application of such methods allowed for conducting the research in chronological order, analyzing the creative life of the artist during his work in KNUKiM. **The scientific novelty of the work.** The paper deals with the investigation of Stanislav Pavliuchenko's creative and pedagogical activity from 1984 to 2010. Having researched the creative work of the artist, scholars and researchers of his work through the example of the Ukrainian folk choir of KNUKiM will have the opportunity to understand more clearly the construction of the algorithm of the development in the field of the establishment of the national school of folk choral performance and its direct influence on the formation of the national conscious, patriotic society. **Conclusions.** The thorough analysis of Stanislav Pavliuchenko's creative and pedagogical activity allowed for expanding knowledge of his creative work and comprehending his role in Ukrainian music art. The artist left a bright trace in the history of the national folk choral school, having contributed to the process of its formation and development.

**Key words:** art, Stanislav Pavliuchenko, arrangement, folk choir, Kyiv National University of Culture and Arts.

**Вступ.** Вивчення історії національної хорової музики останніх десятиліть є дуже важливим напрямком сучасних наукових досліджень, адже хорова музика – це одна з найважливіших галузей сучасної художньої творчості.

Одним з визначних її представників був видатний український диригент і педагог С. Павлюченко, творчу постать якого за масштабом таланту і його мистецьким значенням, можна з повним правом порівняти з такими видатними корифеями як М. Ф. Колесса, П. І. Муравський, М. М. Кречко, Г. Г. Верьовка, А. Т. Авдієвський, Є. Г. Савчук. Не менш вагомим є значення творчих досягнень С. Павлюченка в галузі опрацювання фольклорних джерел.

Обробки та аранжування народних пісень Станіслава Євстигнійовича для народного хору ввійшли до золотого фонду українського радіо. Вони звучать на різноманітних фестивалях та конкурсах хорового співу, виконуються за межами України. Втім, незважаючи на їх широку популярність, вони й дотепер не стали об'єктом музикознавчих досліджень, що значно посилює актуальність даного дослідження. Сутність цих аспектів актуалізується в дослідженні на прикладі мистецької та педагогічної діяльності С. Павлюченка на кафедрі народнопісенного виконавства КНУКиМ.

У площині обраної проблематики ми спиралися на роботи таких науковців як О. Бенч-Шокало [1], Н. Брояко [2], І. Гулеско [4], С. Забредовський [5], Б. Кокуленко [7], Н. Пиж'янова [10], О. Скопцова [13]. Аналізуючи останні розробки українських дослідників народнохорової школи, переконуємося в більш об'єктивному та повноцінному висвітленні науковцями картини її історичного розвитку. Так, Н. Пиж'янова в дисертаційному дослідженні: «Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького)» детально

охарактеризувала вплив творчої постаті митця на становлення та розвиток народнохорової школи, як самостійного явища в мистецькому просторі України. Зокрема зазначимо, що дослідження Н. Пиж'янової вказують на наявність наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. в Черкаському регіоні навчальних закладів музичного спрямування з систематичним вивченням нотної грамоти та наявністю концертних виступів. Науковець цілком виправдано звертає увагу на те, що: «Музична освіта наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. в Черкаському регіоні мала окремі ознаки професійної освіти» [10, с. 48]. Н. Пиж'янова акцентує увагу дослідників на феномені аматорського хорового виконавства. Його яскравим представником був Охматівський хор під керівництвом видатного фольклориста, науковця та диригента П. Демуцького. На думку дослідниці, аматорське хорове виконавство було найвагомим чинником, що сприяло становленню української хорової школи як на локальному, так і на глобальному рівнях. З огляду на це, проведене Н. Пиж'яною дослідження може бути розглянуте не лише в межах Черкаського регіону, але й в рамках національної хорової культури.

На значення мистецької постаті П. Демуцького щодо розбудови народнохорової школи вказує О. Скопцова. Зокрема, вона звертає увагу на засоби аранжування П. Демуцьким пісень для аматорського хорового колективу: «... використовував різноманітні музично-виконавські засоби: збільшення кількості голосів, створення завершених музичних форм з хоровим вступом, модуляції, квартові зіставлення куплетів, чергування заспіву солістів та хорових груп, співу соліста на фоні хорового звучання, а також використання народного музичного інструментарію тощо» [14, с. 104]. Зазначимо, що перелік вказаних музично-виконавських засобів засвідчує високий професіоналізм П. Демуцького в площині народнохорової справи.

Ми з зацікавленістю ознайомилися з дослідженням І. Гулеско, яке присвячене формуванню національного хорового стилю. Дослідниця звертає увагу на мистецьку постать М. Лисенка та його неоціненний вклад в збагачення та розширення жанрової палітри хорового виконавства на Україні. Зокрема, І. Гулеско зазначає: «Лисенко переборов «вузькість» етнографічно-фольклорного рівня (так званого «поверхневого», зовнішнього пласта в культурі нації) і зумів досягти небаченого глибинного синтезу європейської, російської та щойно народжуваної української традиції з фольклором (як системою)» [4, с. 9]. Дана цитата вказує на непересічну значущість мистецької постаті М. Лисенка, що зумів синтезувати європейську, українську та російську пісенні традиції. Це дозволило митцю створити цілком новий як для свого часу феномен, власний хоровий стиль, стиль Лисенка. Загальновідомо, що в подальшому даний стиль розповсюдився на територію всієї України та ввійшов в історію української хорової культури як «національний хоровий стиль».

Особливої уваги науковців заслуговує думка І. Гулеско: «Героїчні і героїко-драматичні хори Лисенка свідчать про громадянську позицію автора» [4, с. 8]. На сьогоднішній день питання, що пов'язане з впливом народнопісенного виконавства, як передумови до формування української

інтелігенції не є дискусійним. Загальновідомо, що проведені О. Хаустовою [15], Ю. Винничуком [12], О. Пустовітом [11] дослідження вказують на вагомий та природній вплив народнохорового мистецтва на формування української інтелігенції. Зазначимо, що проблематикою розвитку національного патріотичного суспільства за допомогою народної пісні займалися такі видатні представники української нації як Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Леонтович, Д. Ревуцький та ін. Наслідки впливу народнохорового мистецтва на формування української інтелігенції прослідковуються в діяльності видатних представників цього виду мистецтва, зокрема й С. Павлюченка. З огляду на це, звернімо увагу на наступне: «Вивчаючи минуле, ми пізнаємо правду свого народу. Мистецтво не починається із сьогоднішнього дня, а тому треба старанно вивчати минуле і цінувати його» [7, с. 8].

**Мета дослідження** полягає у висвітленні творчої та педагогічної діяльності С. Павлюченка на посаді завідувача кафедри народнопісенного виконавства, художнього керівника і головного диригента Українського народного хору КНУКіМ.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, історія студентського народного хору КНУКіМ бере свій початок з 1972 р. Його першими учасниками були студенти тодішнього Київського державного інституту культури кафедри народного співу (нині кафедра народного пісенного виконавства). Саме тут вперше на теренах України розпочато підготовку фахівців з вищою освітою в напрямку диригент народного хору. Важливу роль у цьому відіграла діяльність першого завідувача кафедри фольклориста-музикознавця, професора А. Гуменюка, хорового диригента, заслуженого артиста України, доцента В. Суржі та першого диригента студентського народного хору М. Кисіля. Проведена ними робота в площині мистецької та організаційної парадигм сприяла становленню кафедри як провідної навчально-методичної одиниці серед вищих навчальних закладів України культурно-мистецького спрямування.

Згодом цю педагогічну естафету з успіхом перейняв С. Павлюченко, який у 1974 р. долучившись до педагогічної роботи в інституті, через деякий час став завідувачем кафедри народнопісенного виконавства, художнім керівником та головним диригентом Українського народного хору КНУКіМ. Цей видатний маестро зарекомендував себе як досвідчений знавець народно-музичних традицій. Його творча діяльність характеризується відданістю принципам школи хорового мистецтва, які започатковані П. Демуцьким, розвинені багатьма діячами народнохорового мистецтва. Серед них відзначимо діяльність Г. Верьовки та Е. Верьовки-Скрипчинської, вихованцем яких був С. Павлюченко. Нині Українським народним студентським хором КНУКіМ керує кандидат мистецтвознавства, доцент О. Скопцова. Зазначимо, що О. Скопцова, як випускниця кафедри народнопісенного виконавства КНУКіМ, є послідовницею традицій народнохорового жанру, започаткованих С. Павлюченком.

Зазначимо, що попри досвід роботи в Державному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки, де маестро був

педагогом-репетитором та диригентом оркестру, він не став копіювати вже існуючий хоровий колектив. Натомість він став у витоків студентського колективу народнохорового жанру, який, без перебільшення, вважається еталонним у народнохоровому співі. Митцеві припала до душі клопітка праця в народному хорі КНУКіМ, на репетиціях якого молода парость отримала змогу глибше пізнати красу й мудрість української народної творчості, вчитися розуміти неповторну самобутність народнопісенного виконавства. Варто звернути увагу на особливий, сакральний складовий хорового співу. Зокрема, О. Бенч-Шокало з цього приводу зазначила: «... колективний, хоровий голос, звук якого має своє особливе лице, живе й виразне, коли люди, що творять його, відчувають ще “щось”, що не надається для наслідування, але що само собою утворюється, коли ідея опанує душею загалу» [1 с. 51]. Заслуговує на особливу увагу репертуарний збірник творів «Співає український народний хор Київського національного університету культури і мистецтв» (укладач С. Є. Павлюченко). Зазначимо, що ця фундаментальна праця по праву вважається визначним досягненням митця в контексті його музично-педагогічної діяльності.

Заслуговує на особливу увагу багатогранність виконавських відтінків народного студентського хору КНУКіМ. Під орудою С. Павлюченка колектив неодноразово захоплював слухача досконалістю ансамблевого виконання та проникливістю співу. Зазначимо, що ми маємо справу з побудовою С. Павлюченком свого власного виконавського стилю в контексті народнохорового виконавства. Варто звернути увагу на педагогічний аспект роботи С. Павлюченка. На хорових репетиціях, насамперед, він розгортав перед хористами музичні образи, художній задум та духовне зерно народної пісні. Втім головним чинником продуктивної співпраці керівника хору з хористами був емоційний вплив диригента на хоровий колектив. Свого часу П. Демущкий зазначав, що: «...коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору, навіть при високій техніці може мати малий ефект, через бездушність, і залишити слухачів холодними». [6, с. 84]. Схожої думки дотримувався російський композитор, диригент та педагог С. Василенко, який звертав увагу на те, що: «Авторитет диригента має вирішальний вплив на згуртованість оркестрового колективу, на злагодженість та якість виконання» [3, с. 206].

Колектив кафедри народнопісенного виконавства постійно перебуває в центрі уваги мистецьких діячів, науковців та дослідників народнохорової справи. Так А. Лашенко охарактеризував роботу педагогічного колективу народнохорової кафедри КНУКіМ: «За понад три десятиліття свого функціонування він став могутнім осередком виховання нових кадрів. Добре збалансовані навчальні плани, динамічна концертна діяльність, пошуковість у репертуарній політиці, залучення до викладацької роботи кращих фахівців – усе це сприяло розвитку колективу і зростанню впливу кафедри на життя хорів у Києві та області». [9, с. 130]. Зазначимо, що найбільш характерною рисою студентського хору КНУКіМ є виховна функція. Адже, одне з основних завдань педагогічного колективу кафедри – ідейно-естетичне виховання молодого покоління. З цього приводу наведемо ще одну цитату А. Лашенка, який з-поміж

інших народних хорових колективів Києва особливого значення надавав народному студентському хору КНУКіМ: «...в Києві чимало народних хорів, створених при навчальних закладах. Серед них одним з найавторитетніших є хор кафедри народного співу Київського національного університету культури і мистецтв» [9, с. 130]. Серед завдань, якими переймається педагогічний колектив кафедри, важливе місце надається формуванню якісного музичного смаку молоді. Стурбованість процесами, котрі відбуваються в культурному просторі не є зайвими та мають під собою міцне підґрунтя. С. Забрєдовський, поділяючи схвильованість української інтелігенції в площині даної проблематики, звернув увагу на наступне: «Нинішній стан української культури характерний своїми суперечливими тенденціями. Зокрема, з одного боку, спостерігаються позитивні процеси відродження етномистецтва, з іншого – його нівелювання під впливом сучасних соціокультурних обставин і внаслідок активного наступу масової культури» [5, с. 5]. Подамо ще одну цитату митця, яка досить яскраво засвідчує зріле державотворче мислення серед представників мистецького прошарку українського суспільства: «Надзвичайно важливою саме сьогодні є роль національної культури як способу життя суспільства. Вона відіграє провідну роль у впровадженні в суспільстві гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, в формуванні суспільної злагоди» [5, с. 6]. На філософську та педагогічну складові народної пісні свого часу звернув увагу С. Павлюченко. Маєстро вбачав особливу її цінність, оперуючи думками в масштабах всієї нації. Процитуємо митця: «...народна пісня, як і народнопісенне виконавство – це серйозний момент в філософії життя цілого народу. По-перше, в народній пісні закладена віками філософія, педагогіка життя. Все, що тільки можливо і воно зберігалось» [13, с. 4]. Яскравим свідченням на користь політичної зрілості представників мистецьких кіл держави є виступ А. Авдієвського на парламентських слуханнях «культурна політика в Україні і пріоритети, принципи та шляхи її реалізації», що відбувся 20 квітня 2005 р. у стінах Верховної ради України. Митець визначив найефективніший засіб, що в змозі стати об'єднуючим фактором українців в Україні. Зокрема, А. Авдієвський звернув увагу на: «... гастрольну діяльність національних мистецьких колективів на сході держави. Проте, як не чули там упродовж десятиліть хору імені Верьовки, не бачили ансамблю ім. Вірського, так і досі не чують і не бачать» [8, с. 410–411]. Отже, обраний педагогічним колективом кафедри народнопісенного виконавства КНУКіМ курс на відродження та популяризацію національної пісенної культури є досить актуальним. Звернімо увагу на те, що цей процес є досить складним, і таким, що піддається впливу багатьох чинників. Загальновідомо, що: «Український музичний простір сьогодення є досить багатоманітним» [2, с. 110]. У наслідок цього художній смак молоді частіше розвивається під впливом естрадної музики, якісний показник якої не завжди відповідає очікуванням з точки зору морально-естетичних стандартів та не витримує суспільної критики. Втім, під час навчання на кафедрі народнопісенного виконавства КНУКіМ у хористів спостерігається переосмислення цінностей в площині пісенної культури.

З'являється свідоме відношення до музичної діяльності хорового колективу, частинкою якого вони є. Найбільш сприятливі передумови для формування здорової зацікавленості хором мистецтвом створюються, насамперед, за активної творчої та концертної діяльності колективу. Зазначимо, що народний хор неодноразово приймав участь в концертах, що присвячені пам'яті видатного українського композитора О. Білаша та видатного українського поета Д. Луценко. Знаковим став виступ колективу на прем'єрному виконанні фольк-кантати «Коло-Сонце» народного артиста України, професора КНУКіМ В. Самофалова. Захід відбувся в Національній філармонії України в лютому 2013 р. За ініціативою Генерального консула України в Словаччині хоровий колектив здійснив гастрольні поїздки до республіки в травні та вересні 2011 р. Започатковано співпрацю в культурній площині між факультетами музичного мистецтва КНУКіМ та мистецьким факультетом Пряшівського університету.

Загальновідомо, що художнє мистецтво розвиває в людині уяву, мислення, спостережливість, удосконалює її емоційну сферу, формує її свідомість, що в подальшому житті може мати сильний вплив на творчі сили особистості, адже кожна людина, відчувши радість творчості в будь-якій сфері мистецтва, буде більш свідомо сприймати все найкраще, що досягнуто в цій сфері. Відтак, можна впевнено стверджувати, що концерти Українського народного хору ім. Станіслава Павлюченка сприяють розвитку українського суспільства як в культурно-мистецькій площині, так і в сфері виховання майбутніх поколінь, а також відіграють важливу роль у збереженні та поширенні української традиційної культури, зокрема народної творчості.

**Наукова новизна.** Комплексний та всебічний аналіз мистецької та педагогічної діяльності С. Павлюченка надасть можливість простежити та виявити різні аспекти творчої актуалізації митця. Його творчий доробок набуває неабиякого значення в контексті розбудови національної народнохорової школи. **Висновки.** Результати отримані в процесі аналізу мистецької та педагогічної діяльності С. Павлюченка можуть бути використані в монографічних й публіцистичних публікаціях, а також в педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

#### Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало – Київ : Укр. світ, 2002. – 439 с.
2. Брояко Н. Б. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. / Н. Б. Брояко. – Київ : Ліра-К, 2017. – 196 с.
3. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра : учеб. пособие. В 2 т. Т. 2. / С. Н. Василенко. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. – 396 с.
4. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навч. посіб. / І. І. Гулеско. – 2-ге вид. перероб. і допов. – Харків : ХДАК, 2011. – 90 с.
5. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. / С. Г. Забрєдовський – Київ : НАКККіМ, 2010. – 135 с.



6. Квітка К. В. Порфирій Демуцький // Вибрані статті / К. В. Квітка. – Київ, 1986. – Ч. 2. – С. 129.
7. Кокуленко Б. Актуальні проблеми теорії та історії танцювального мистецтва на Кіровоградщині «Там, де Ятрань...» : зб. наук. пр. / Б. Кокуленко. – Кіровоград : КНТУ, 2013. – 440 с.
8. Корнійчук В. П. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки : худож.-документал. повість / В. Корнійчук. – Київ : Криниця, 2012. – 496 с.
9. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи / А. П. Лащенко – Київ : Муз. Україна, 2007. – 196 с.
10. Пиж'янова Н. В. Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. В. Пиж'янова; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2017. – 200 с.
11. Пустовит А. В. История европейской культуры: введение в культурологию : учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. / А. В. Пустовит. – Киев : Персонал, 2012. – 424 с.
12. Розіп'ята муза : антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю. У 2 т. Т. 1. / уклад. Ю. Винничук. – Львів : Піраміда, 2011. – 624 с.
13. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX століття) : монографія / О. М. Скопцова. – Київ : Ліра-К, 2017. – 180 с.
14. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / О. М. Скопцова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2005. – 208 с.
15. Хаустова О. В. Розвиток духовного потенціалу педагога і дитини в навчально-виховному процесі : навч. посіб. / О. В. Хаустова. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – 43 с.

### Reference

1. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainian choral singing: actualization of the customary tradition*. Kyiv: Ukrainskyi svit.
2. Broiako, N. (2017). *Theory and practice of bandura performance*. Kyiv: Lira-K.
3. Vasilenko, S. (1952). *Instrumentation for symphony orchestra*. In vol. 2, vol. 2. Moscow: State Music Publishing House.
4. Hulesko I. (2011). *National choral style (based on the material of Ukraine and Russia)*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
5. Zabredovskyi, S. (2010). *The methodology of working with a choreographic team*. Kyiv: National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts

6. Kvitka, K. (1986). Porfiry Demutsky. *Vybrani statti [Selected Articles]*, part 2, pp. 78–129.
7. Kokulenko, B. (2013). *Topical problems of the theory and history of dance art in Kirovohrad region «There, where Yatran is ...»*. Kirovohrad: Kirovohrad National Technical University.
8. Korniiichuk, V. (2012). *Maestro Anatolyi Avdiievskiy. A mosaic portrait of a choir*. Kyiv: Krynytsia.
9. Lashchenko, A. (2007). *From the History of the Kyiv Choral School*. Kyiv: Musical Ukraine.
10. Pyzhianova, N. (2017). *Performing choral folklorism as a historical regional phenomenon (through the example of P. Demutskyi's creative activity)*. D.Ed. Odessa: Odessa National Academy of Music named after A. Nezhdanov.
11. Pustovit, A. (2012). *The History of European Culture: Introduction to Culturology*. 2nd ed. Kyiv: Personal.
12. Vynnychuk, J. (2011). *The crucified muse: the anthology of Ukrainian poets who perished*. In vol. 2, vol. 1. Lviv: Piramida.
13. Skoptsova, O. (2017). *The formation and features of the development of folk choral performance in Ukraine (end of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries)*. Kyiv: Lira-K.
14. Skoptsova, O. (2005). *The formation and features of the development of folk choral performance in Ukraine (end of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries)*. D.Ed. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts.
15. Khaustova, O. (2010). *The development of the spiritual potential of the teacher and the child in the educational process*. Zaporizhzhia: Classical Private University.

© Магаліс О. В., 2017

УДК 784.1+783.6

**Сахарчук Раїса Василівна,**  
аспірантка,  
Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України,  
м. Київ, Україна  
rayasaharchuk@ukrnet

## МНОГОЛІТТЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи:** дослідити особливості побутування жанру многоліття в музичній культурі Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. **Методи дослідження** полягають у застосуванні методів історизму, аналізу,

узагальнення та систематизації численного теоретичного та музичного матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні місця та особливостей побутування давньої традиції многолітствування в музичній культурі Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. **Висновки.** Традиція многолітствування активно побутувала в культурному житті Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. Співом многоліть завершувались богослужіння та святкові імпрези, популярні зразки жанру були включені до музично-дидактичної літератури. Це мало особливе життєстверджуюче значення в контексті активного формування української національної ідеї та професійної композиторської школи.

**Ключові слова:** многоліття, традиція многолітствування, Галичина

*Сахарчук Раїса Васильевна, аспірантка, Інститут искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, г. Киев*

### **Многолетия в музыкальной культуре Галичины второй половины ХІХ – первой половины ХХ века**

**Цель работы:** исследовать особенности бытования жанра многолетие в музыкальной культуре Галичины второй пол. ХІХ – первой пол. ХХ в. **Методология исследования** заключается в применении методов историзма, анализа, обобщения и систематизации многочисленного теоретического и музыкального материала. **Научная новизна** работы заключается в определении места и особенностей бытования древней традиции многолетствования в музыкальной культуре Галичины второй пол. ХІХ – первой пол. ХХ в. **Выводы.** Традиция многолетствования активно бытовала в культурной жизни Галичины второй пол. ХІХ – первой пол. ХХ в. Пением многолетий завершались богослужения и праздничные действия, популярные образцы жанра были включены в музыкально-дидактическую литературу. Это имело особое жизнеутверждающее значение в контексте активного формирования украинской национальной идеи и профессиональной композиторской школы.

**Ключевые слова:** многолетие, традиция многолетствования, Галичина

*Raisa Sakharchuk, postgraduate, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

### **The Polychronion in the musical culture of Galicia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century**

**The purpose of the article** is to investigate the characteristic features of the Polychronion in the musical culture of Galicia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. **The research methodology** consisted in the application of methods of historicism, analysis, generalization and systematization of sizeable theoretical and musical material. **The scientific novelty of the work** lies in the attempt to determine the role and characteristic features of the ancient tradition of the Polychronion in the musical culture of Galicia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. **Conclusions.** The tradition of

the Polychronion was widely represented in the cultural life of Galicia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. Divine services and celebrations ended with the Polychronion; popular genre samples were included in the musical and didactic literature. This had a special life-affirming significance in the context of the active formation of the Ukrainian national idea and professional composers' school.

**Key words:** the Polychronion, the tradition of the Polychronion, Galicia

**Вступ.** Многоліття – це унікальний жанр української музичної традиції, що протягом віків побутує у всіх сферах життя нашого народу: церковній, народній та світській. Вітальна формула «многії літа» – це універсальне, концептуально наповнене побажанням багатьох років щасливого та праведного життя, що послугувало основою для формування самодостатнього музичного жанру. Сьогодні на території України побутує більше сотні різноманітних зразків многоліть відмінних за текстовою та музичною структурою, що спонукало нас до детального вивчення цього унікального явища української музичної культури. Адже досі, у вітчизняному музикознавстві про многоліття лише частково згадувалось у роботах щодо вивчення історії та жанрової системи церковної музики в дослідженнях відомих науковців П. Козицького, Ю. Ясіновського, О. Цалай-Якименко, Л. Корній, Н. Герасимова-Персидської, О. Шевчук та ін., де многолітствування розглядалося як усталений елемент богослужіння або ж основна форма привітання духовних ієрархів. Але, оскільки, жанр давно вийшов за межі церковного співу, проникнувши в світську та народну музику, існує необхідність його окремого цілісного дослідження в контексті української музичної культури.

Перша ґрунтовна праця щодо вивчення многоліття як самодостатнього музичного жанру була виконана румунською дослідницею Ф. Герасім [13]. На основі аналізу історичних та мистецтвознавчих розвідок, а також зібраного численного нотного матеріалу (близько 200 рукописних зразків) науковець розглянула основні аспекти дослідження проблеми в румунській музичній культурі, а саме: історичні витoki, специфіку побутування в світській та церковній сферах, стилістичні характеристики та різновиди многоліть.

В Україні, особливого значення та великої популярності традиція многолітствування набула в Галичині – регіоні, де в найважчі часи українського державотворення Львів та багато інших міст залишалися оплотом національної культури. Досліджуючи специфіку побутування жанру, ми зітнулися з великою кількістю музичних зразків та свідчень про виконання многоліть на церковних та світських заходах регіону ХІХ–ХХ ст. Наприклад, М. Зваричук [4], досліджуючи богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ ст., наводить описи цілої низки ювілейних святкувань, що урочисто завершилися співом многоліть різних авторів (І. Лаврівського, С. Воробкевича та ін.).

Загалом, музичне життя Галичини ХІХ–ХХ ст. стало провідною темою досліджень багатьох науковців: Л. Мазепи, Ю. Булки, М. Загайкевич, Л. Кияновської та М. Черепанина. Проблеми розвитку окремих жанрів, діяльність просвітницьких товариств та видатні персоналії Галичини ХІХ–

ХХ ст. висвітлювались у роботах провідних музикознавців минувшини (С. Людкевича, Б. Кудрика, З. Лиська, Й. Волинського) та сучасності (Н. Костюк, Я. Горака, О. Козаренка, Ж. Зваричукта ін.). Нажаль, згадки про многоліття найчастіше обмежуються зазначенням наявності зразків жанру в творчому доробку того чи іншого галицького композитора (М. Загайкевич [3], Л. Кияновської [6] та ін.), або ж фіксується лише сам факт виконання творів на завершення урочистих ювілейних святкувань Галичини (М. Черепанина [12], М. Зваричук [4], О. Бойчук [1] та ін.), без жодних коментарів щодо музичних особливостей та значення цих композицій. Та широка популярність традиції многолітствування в різних сферах суспільного життя регіону та довершені музичні зразки жанру галицьких композиторів спонукають до окремого цілісного дослідження особливостей та значення многоліть у контексті музичної культури Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. Вивчення цієї проблеми дає можливість розглянути важливий період у процесі становлення та подальшої популяризації життєстверджуючого жанру многоліття, який довгий час залишався поза увагою вітчизняного музикознавства.

**Мета дослідження.** Виявити особливості побутування та значення многоліть у музичній культурі Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Загалом, величезну роль у становленні, формуванні й розвитку культури Галичини відіграли священики – просвітителі, письменники, фольклористи, диригенти, організатори мистецько-культурного життя. З їхнього середовища в кін. ХІХ на поч. ХХ ст. вийшли провідні політики, юристи, митці різного профілю, літератори, освітяни та ін. Маючи сталі місця в культурі, музиці, в церковній літургії, традиція многолітствування була підхоплена в побуті села, міста, містечок, що особливо активізувалося після 1848 р. («весни народів»). Саме в наступні роки, на тлі революційних подій та активізації розвитку нових ідей, розгортається процес національного відродження.

У 1862 р. засновується «Руська бесіда», у 1864 – Руський народний театр та добудовується Народний Дім. Починаючи з 60-тих рр., у світ виходить низка періодичних видань: «Вечорниці», «Мета», «Нива» та «Правда». Крім цього, українська студентська молодь дала почин до заснування товариства «Просвіта» (1868 р.): було затверджено комітет у складі К. Сушкевича, А Вахнянина та О. Борковського, був складений статут товариства та означена головна мета роботи «пізнання і просвіта народу» [12].

Наприкінці ХІХ ст. – поч. ХХ ст. в Галичині формується багато музичних товариств, насамперед, розгалужена мережа хороших колективів «Боянів»: Львівський (1891 р.), Перемиський (1892 р.), Станіславський (1896 р.), Тернопільський (1901 р.). Внаслідок їх подальшого союзу 6 червня 1907 р. було створено «Музичне товариство ім. Миколи Лисенка». Значний внесок у музично-просвітницьку діяльність зробили громадські товариства та діючі

при них музичні гуртки, а саме: «Академічне братство», «Руська бесіда», «Зоря» та ін.

На хвилі піднесення патріотичних ідей традиція многолітствування набуває популярності на світських святкуваннях Галичини, про що свідчать численні письмові згадки: «на відзначення першої річниці свободи 15 травня 1849 р. на Святоюрській площі у Львові намісник граф А. Голуховський проголосив «многая літа» українському народові» [12, с. 16].

За сприяння музичних товариств великою популярністю починають користуватися ювілейні концерти на честь визначних осіб (духовенства, громадсько-політичних діячів літератури і мистецтва), які часто урочисто завершувались виконанням многоліть. Так, у 1893 р. відбулася низка концертів, присвячених 50-річчю діяльності папи Лева ХІІ. Ініціатором початкової акції був А. Вахнянин (організаторами – О. Нижанківський, В. Шухевич та В. Матюк). Учасниками концерту (чоловічий та жіночий хори «Львівського Бояну», хори Ставропігійської бурси, Народного дому і української гімназії) були виконані «Кантата в честь його святості папи Лева ХІІІ: для сопрано і альту в супр. фп. в 4 руки О. Нижанківського на слова митрополита С. Сембратовича, «Кантата» А. Вахнянина й концерт «Тебе, Бога, хвалим» Д. Бортнянського. В аналогічному концерті в Станіславові молодіжним хором бурси св. Миколая виконувалися концерти Д. Бортнянського «Услиши, Господи, глас мій» і «Яко утвердися» та «Многая літа» І. Лаврівського. Скромніше (за виконавськими силами та творами) святкування відбулося в Копичинцях, де хор українського музичного товариства (дир. о. І. Винницький) виконав «Отче наш» Подлевського, «Гімн до Бога» В. Матюка й «Многая літа» С. Воробкевича» [4, с.128].

Більшість святкувань анонсувалися в провідних галицьких періодичних виданнях («Зоря галицька», «Діло», «Галичанин» та ін.). Наприклад, «у 1857 р. «Зоря галицька» (Ч. 57 – 11/22 липня) опублікувала допис, у якому йдеться про участь хору під орудою П. Любавина у Благодарственному молебні, де співали також гімн “Боже, дар нам” і многоліття архієрею» [4, с. 110].

Широко поширилась практика організації храмових хорів по селах та містечках, які мали великий літургичний та світський репертуар (зокрема й многоліття) та належний виконавський рівень. Наприклад, селянський хор в Острові (близько Тернополя) під керівництвом дяка І. Задорожного мав чисельний релігійний репертуар, до складу якого входили й три многоліття: «З церковних пісень – «Слава Єдинородний» (3), «Святий Боже» (5), «Алилуя» (5), «Іже херувими» (6), «Отця і Сина» (2), «Милість миру» (2), «Достойно» (3), «Свят» (2), «Достойно» (2), «Отче наш» (2), «Даісполнятся» (2), «Буде ім'я» (1), «Ангел вопієше» (2), «Христос воскрес» (1), «Єлици» (1), «Хресту» (1), «Єдин свят», 20 колядок, 16 пісень церковних, 3 «Многая літа» та ін. пісні, що потрібні для церкви. Світські пісні – 50» [4, с. 87].

Найчастіше організацією музичних заходів присвячених для відзначення пам'ятних дат та ювілеїв, проведення диригентських курсів і хорових конкурсів

займалася «Просвіта». З часів свого заснування (1868 р.) вона стала широко розгалуженою організацією з читальнями, хоровими колективами, оркестрами, школами тощо. Занепад у роки Першої світової війни спонукав до того, що протягом 1920–30 років концертна робота аматорських гуртків стала найбільш масовою формою роботи просвітянських філій та читалень, особливе значення мали організації шевченківських днів та ювілейних святкувань. Багато фактажу щодо цього знаходимо в сучасних дослідженнях діяльності товариства, де фігурують записи з часопису «Діло» (1930 р.) про заклик львівського ювілейного комітету для вшанування Екск. Митрополита Шептицького. З цієї нагоди протягом усього року проходили святкові академії. Подібне святкування відбулося 19 червня 1930 р. у Зборові Тернопільського воєводства. Розпочалося воно ранковим богослужінням, а потім у святковому концерті хор виконав кантату «Витай нам, Наш Архієрею», псалми «Блаженні людіє» і «Вознесу те, Боже мой» Д. Бортнянського та «Сон» К. Стеценка. «Таке саме свято, що відбулося 19 серпня того самого року в Бережанах у театральній залі читальні “Просвіта”, завершилося заключним хоровим твором “Многая літа ювіляру”» [1, с. 382]. Традиція завершення ювілейних та світських святкувань багатоліттям збереглася і продовжує популяризуватися донині.

Це лише поодинокі факти активного концертного життя хорів та товариств Галичини, що відбувалися в другій пол. ХІХ – на поч. ХХ ст. Не можливо визначити весь перелік дійств, що урочисто закінчувалися багатоліттями, оскільки завершальне багатолітствування було загальноприйнятим явищем, тому подібно літургійній практиці факт його виконання міг письмово не фіксуватися. Та безперечним підтвердженням, що багатоліття було і залишається популярним жанром у регіоні, є довершені музичні зразки в творчості провідних композиторів Галичини: М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, Й. Кишакевича та ін. Адже саме цей жанр дає можливість поєднати духовну молитву-прохання та світське оптимістичне побажання, що є актуальним підсумком як святкового богослужіння, так і світської урочистості. Оскільки, більшість галицьких композиторів були не лише вихідцями з віруючих сімей, а й мали священний сан, то їхню увагу не могла оминати традиція багатолітствування, яка глибоко вкорінена в християнській практиці ще з часів Візантії.

Спочатку традицію підтримали та реалізували в своїй творчості представники «перемиської школи» – М. Вербицький та І. Лаврівський, духовні твори яких посідають вагомe місце в їх численному творчому доробку. Обидва композитори були священниками та водночас активними громадськими діячами, просвітителами, що продовжили кращі традиції української хорової музики, закладені Д. Бортнянським, М. Березовським та А. Веделем. Подібно романтичним тенденціям, що панували в західноєвропейській музиці того часу, вони звертаються до народних традицій в образній та інтонаційних сферах, але водночас у їхній творчості проступає органічний інтерес до літургійної (духовної) практики, де традиція багатолітствування була усталеним явищем.

Саме ці композитори заклали фундамент для подальшого утвердження професійної української композиторської школи [7].

Основоположником «перемиської школи» був М. Вербицький (1815–1870) – композитор, громадський діяч, священик, автор музики до гімну «Ще не вмерла України» (сл. П. Чубинського), що плідно працював на ниві відродження національної культури. Його вважають фундатором засад українського романтизму. Багато науковців зверталися до вивчення творчого доробку композитора, де вагоме місце посідає релігійна музика. Впродовж активного побутування твори М. Вербицького неодноразово переписувалися та піддавалися трансформаціям, але най достовірнішими є копії В. Матюка. У нотографічному списку М. Загайкевич згадується про два многоліття, що зберігаються у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаніка: «Многая літа» для чоловічого хору у Мі-бемоль мажорі (копія В. Матюка, 1871 р. – ЛНБ, Якуб. 16/ п.1, арк. 15–16) та «Сотвори, Господи многая літа» для чоловічого хору також у Мі-бемоль мажорі (копія В. Матюка (у складі Літургії) 1871 р. – ЛНБ, Якуб. 16/ п. 1, арк 15) [3]. Надалі здійснювались численні перевидання композицій.

Многоліття М. Вербицького відображають загальний стиль композиторського мислення, який проявився як у традиційному, так і в новаторському трактуванні літургійних текстів. Традиційним є міцний зв'язок мелодики з текстом, що засвідчує внутрішня конструкція творів. А поруч має місце присутній класичний стиль, що проявляється в способах вираження змістових акцентів та стрункості формотворчих конструкцій. Піснеспів «Сотвори, Господи» (Es-dur), як і «Многая літа», не є відомими творами композитора. Якщо один будується лише на розспіви вітальної формули «многая літа», то текст «Сотвори Господи» складніший:

Сотвори Господи многая літа,  
Воздравіє, во спаленіє многая літа.  
Високоблагородному господину «ім'я»  
Многая літа.

Залежно від змісту, текст можна умовно поділити на дві частини, де перша – загальноприйняте для многоліття прохання, а друга – возвеличення адресата, для якого співається многоліття. Урочистий характер пісне співу підкреслено витриманим ритмом, опорами на сильних долях, а також постійним повторенням висхідних мотивів, чіткими функційними послідовностями в межах основної тональності. Останній фрагмент твору будується на чотириразовому повторенні словосполучення «многая літа» в темпі Largo, що підкреслює важливе концептуальне значення побажання та відповідно укладається в класичну форму періоду квадратної будови.

Лаврівський І. (1822–1873) – ще один відомий представник «перемиської школи», провідним напрямком роботи якого була хорова музика. Многоліття Ре-бемоль мажор для чоловічого хору, що зберігається в архіві П. Бажанського (ЛННБУ ім. В. Стефаніка, Баж. 54), які «Сотвори Господи» Вербицького,



є самодостатньою композицією, що утворює складну двочастинну формулу зміною темпів та розмірів. Постійно відчутнім є акцент на першому складі, особливо на початку кожного побажання «многаялта», за рахунок укрупнення тривалостей аборитмічних ускладнень. Кожне многолітствуювання відокремлюється паузами, що надає ваги звучанню кожного побажання.

Також релігійний творчий доробок І. Лаврівського включає два церковних многоліття з грецьким текстом «Іс полла еті, деспота» (Фа-мажор та Ля-мажор), де яскраво проявився вплив музики Д. Бортнянського. Обидва многоліття були видані у «Духовно-музыкальных сочинениях разных авторов» П. Юргенсона в Москві (1890 р.).

Многоліття зустрічаються в творчості не лише представників «перемиської школи», а й близькій по духу та стилістиці творчості буковинського композитора С. Воробкевича (1836–1903). Адже Буковина – це ще один край, де традиція многолітствуювання була надзвичайно вкоріненою в народній практиці, що засвідчують зібрані фольклорні записи.

П. Бажанський (1836–1920) – галицький композитор та теоретик, будучи прихильником та дослідником давнього церковного співу многоліттям доповнює свою Третю літургію староцерковних наспівів для мішаного хору.

До вітального жанру зверталися й наступні покоління галицьких митців поч. ХХ ст. Урочистим многолітствуюванням завершується вінчання для чоловічого хору Й. Кишакевича (1872–1953) [5]. В основу розспіву вітальної формули покладено повний тонічний тризвук. Урочистий та піднесений настрій підкреслюються акцентами та висхідним інтонаційним рухом. На завершення композиції акцентами підсиленій кожен склад вітання «многаялта», за рахунок чого автор ще раз підкреслює всю вагу та концептуальну значимість заключного побажання.

Многоліття, будучи вже традиційним жанром богослужбової та світської музики, входили до складу співаників для шкіл народних, популярних в тогочасній Галичині. Саме в цих збірниках розкривалися та відображалися основні завдання, що стояли перед народною освітою з естетичного виховання молоді, які ґрунтувалися, насамперед, на викладанні в школі рідною мовою та на основі рідної пісні. Адже багата тематично та жанрово народнопісенна спадщина нашого народу ввібрала багатовікову мудрість, історичну пам'ять, повчання, моделі поведінки та красу емоційного переживання.

Вже в 80-х рр. ХІХ ст. загострюється інтерес до навчання співу в народних школах для чого бракувало відповідних посібників та музичних збірників. Одним з перших, хто намагався вирішити це питання був В. Матюк (1852–1912). Композитор займався упорядкуванням «Руського співаника для шкіл народних» у 4-х частинах, куди ввійшли народні, світські та церковні пісні. Вже у першій частині, виданій в 1884 р. (накладом автора), після співу «Святий Боже», продовжуючи молитву-звернення до Бога, вміщено одноголосе «Многая літа» (До-мажор) [9].

Надалі це ж многоліття, але у триголосому викладі (для альту, сопрано і тенора) та в іншій тональності (Фа-мажор), ми зустрічаємо у співанику А. Вахнянина (1841–1908) *«Співаник церковний для шкіл народних»* (Львів, 1889 р.) [11]. Виданням збірника займалось Польське педагогічне товариство. Згідно наказу № 5991 від 11 червня 1888 р., співаник був затверджений Шкільною Радою як підручник для навчання співу. Широко використовувався в роботі тодішніх навчальних закладів, а також учительських семінаріях, які особливо гостро відчували потребу в подібному виданні з методично викладеним музичним матеріалом.

Загалом, до співаника увійшли 25 пісень, серед них 11 літургійних, решта – присвячено великим святам у році, кожне з яких відображає індивідуальний підхід автора до розкриття тексту в музиці. Кожен новий поетичний образ втілюється композитором по-новому. А. Вахнянин не забуває про головне дидактичне призначення підручника і суворо враховує діапазон голосів та доступність виконання мелодичних й ритмічних складностей пісень. Мелодичність підбраного матеріалу допомагала розвивати вокальні навички в учнів, а також удосконалювати майстерність виконання. Усі ці характерні особливості робили збірник затребуваним серед музично-педагогічної літератури, що так само сприяло подальшій популяризації многоліть серед дітей та молоді.

Многоліття вміщувалося й у наступних перевиданнях співаників, зокрема, у *«Співанику для шкіл народних»* укладеному та доповненому В. Навроцьким (Нью-Йорк, 1919–1923). Тут включено два народних зразки в аранжуванні С. Воробкевича: спочатку двоголосе у Соль-мажорі [10, с. 37], де використовується мелодичний матеріал, що у вищезазначених співаниках, лише з дрібненням тривалостей; та на завершення – триголосе у Фа-мажорі [10, с. 65]. Традиційно, що як і на завершення богослужіння у церковній практиці та обрядового дійства у фольклорі, многоліття виступає завершальною частиною збірника.

**Наукова новизна.** У статті вперше окреслено місце та значення многоліть у контексті життя та розвитку галицької музичної культури другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст.

**Висновки.** Отже, традиція многолітствування активно побутувала в культурному житті Галичини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст. Вона не лише продовжувала кращі надбання церковної практики, а й мала символічне життєстверджуюче значення в контексті активного формування української національної ідеї та професійної композиторської школи. Активна діяльність просвітницьких та музичних товариств (*«Просвіта»*, *«Руська бесіда»*, *«Боян»*) сприяли утвердженню та популяризації традиції в світському побуті, а плідна праця галицьких композиторів (М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, Й. Кишакевича та ін.) подальшому становленню – самодостатнього музичного жанру многоліття, що вийшов за межі церковної музики та увійшов у народну практику. Традиції виконання многоліть на світських заходах продовжує

активно жити та популяризуватися в сьогоденні лише на території Галичини, а й усєї країни. Символічно многолітствуванням «нашій славіній Україні» завершився військовий парад в честь відзначення 26 річниці Незалежності нашої держави.

### Список використаних джерел

1. Бойчук О. Діяльність хорових гуртів товариства «Просвіта» в Тернопільському воєводстві (1919–1939) / О. Бойчук // Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. ст. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – Вип. 6.– С. 380–387.
2. Вербицький М. Духовні твори / заг. ред. та упор. М. Гобдича. – Київ: Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. – 67 с.
3. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 145 с.
4. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття: дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03 / Ж. Й. Зваричук; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2009. – 191 с.
5. Кишакевич Й. Вінчання : для чоловічого хору. Ч. 2 / Й. Кишакевич // Духовно-музичні твори Кишакевича. – Львів. – 12 с.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ століття : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
7. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен / Л. Кияновська // Вісн. Львів. ун-ту. Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2007. – Вип. 7. – С. 65–71
8. Матійчин І. Використання збірників церковних пісень як посібників для музичного виховання школярів (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) / І. Матійчин // Молодь і ринок. – 2016. – № 1. – С. 97–102.
9. Рускій спѣванникъ для школьнородныхъ. Ч. 1. / уложив Викторъ Матюкъ. – Липск : Литогр. Ц. Г. Редера, 1884. – 72 с.
10. Співаник для шкіл народних. Ч. 3./ Упоряд. В. Навроцкий. – New York City : Published by Н. Е. Smolen, 1923.– 65 с.
11. Спѣваникъцерковный для шкѣльнородныхъ / уложивъ на сопранъ, альтъ и басъ Анатоль Вахнянинъ. – Львовъ : Въпечатни и литографіи Пиллера и Спѣлки, 1889. – 68 с.
12. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія / М. В. Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 328 с.
13. Gherasim, Fr.F. (2011).The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today. Abstract of the PhD diss. (music sci.), Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, 12 p.

### References

1. Boichuk, O. (2011). 'The activity of the choirs of Prosvita Society in Ternopil voivodship (1919–1939)'. *Muzychna Ukrainistyka: Suchasnyi Vymir: Zbirnyk Naukovykh Statei [Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension: Collection of Scientific Articles]*, vol. 6, pp. 380–387.
2. Verbytskyi, M. (2004). *Spiritual works*. Kyiv: Library of Chamber Choir «Kyiv».
3. Zahaikivych, M. (1998). *Mykhailo Verbytskyi. Pages of life and creative work*. Lviv: Misioner.
4. Zvarychuk, Zh. (2009). *Divine Choral Performance of Galicia of the 19<sup>th</sup> Century*, D.Ed., M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, p. 191.
5. Kyshakevych, Y. *Wedding: for men's choir*. Lviv, part 2, p. 12.
6. Kyianovska, L. (2007). *Galician musical culture of the 19<sup>th</sup> - 20<sup>th</sup> century*. Chernivtsi: Knyhy – XXI.
7. Kyianovska, L. (2007). '«Peremyska school» as a cultural phenomenon', *Visnyk Lvivskoho universytetu [Bulletin of Lviv University]*, vol. 7, pp. 65–71.
8. Matiichyn, I. (2016). 'Use of collections of church songs as manuals for musical education of schoolchildren (end of the 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> century)'. *Molod i rynek [Youth and the market]*, vol.1, pp. 97–102.
9. Matiuk, V. (Ed.) (1884). *Ruskyi spivanyk dlia shkil narodnykh [A collection of Russian songs for national schools]*. Lypsk: Lytohr. Ts. H. Redera, part 1, p. 72.
10. Navrotskyi, V. (Ed.) (1923). *Spivanyk dlia shkil narodnykh [A collection of songs for national schools]*. New York City: Published by H. E. Smolen, part 3, p. 65.
11. Vakhnianyn, A. (Ed.) (1889). *Spivanyk tserkovnyi dlia shkil narodnykh [A collection of church songs for national schools]*, Lviv, p. 68
12. Cherepanyn, M. (1997). *Musical culture of Galicia (late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century)*. Kyiv: Vezha.
13. Gherasim, Fr. F. (2011). *The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today*. Abstract of the PhD diss.(music sci.), Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, 12 p.

## ДИЗАЙН

УДК 7.05:021.2.07.4

**Вергунова Наталья Сергеевна**  
**ORCID ID 0000-0002-8470-7956**

*кандидат искусствоведения,  
Харьковский национальный университет  
строительства и архитектуры.  
Харьков, Украина  
n.vergunova@gmail.com*

### ИЗОМОРФНЫЙ ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ

**Цель исследования** заключается в выявлении и рассмотрении теоретических выкладок изоморфного проектного подхода на примере архитектурных и дизайнерских объектов для дальнейшего уточнения интеграции методов архитектурного и дизайнерского проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй половины XX в. и, вероятнее всего, получают дальнейшее развитие в XXI в. **Методы исследования** состоят в применении комплекса общенаучных методов (историко-сравнительный и хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению и рассмотрению примеров практического внедрения изоморфного проектного подхода в архитектурной и дизайнерской практике. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об изоморфном проектном подходе в архитектуре и дизайне на современном этапе. Рассмотренная концепция открывают новые возможности использования механизма рождения проектной идеи и эффективных средств ее реализации. **Выводы.** Выявленные теоретические выкладки изоморфного проектного подхода в архитектуре и дизайне свидетельствуют о нивелировании проектных границ между ними и установлении тесной связи с другими научными дисциплинами, их достижениями и научными открытиями. В частности, с математическими закономерностями, лежащими в основе цифровых технологий и других достижений цифровой революции, в том числе всплеска автоматизации во второй пол. XX в., который не был бы осуществим без проникновения математики во все доступные ей сферы человеческой жизнедеятельности, включая архитектуру и дизайн. Появление первых ЭВМ, их постепенное преобразование в ПК и последующее наступление эры пост-ПК позволило выйти на новый уровень проектного моделирования в архитектурной деятельности. Не менее математизирована профессия дизайнера, учитывая общность методологии дизайнерского и архитектурного проектирования, основанную на одних законах и принципах композиции, в центре которых находится математическое представление окружающего мира.

**Ключевые слова:** изоморфные поверхности, изоморфизм, метасфера (метаболл), монокок, блоб-объект.

*Вергунова Наталія Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, Харківський національний університет будівництва і архітектури, м. Харків, Україна*

### **Ізоморфний проектний підхід в архітектурі та дизайні**

**Мета дослідження** полягає у виявленні та розгляді теоретичних викладок ізоморфного проектного підходу на прикладі архітектурних і дизайнерських об'єктів для подальшого уточнення інтеграції методів архітектурного і дизайнерського проектування, які сформувалися в мистецтві постмодернізму другої пол. ХХ ст. і, мабуть, отримають подальший розвиток в ХХІ ст. **Методи дослідження** полягають у застосуванні комплексу загальнонаукових методів (історико-порівняльний і хронологічний, метод термінологічного аналізу), що сприяв виявленню й розгляду прикладів практичного впровадження ізоморфного проектного підходу в архітектурній і дизайнерській практиці. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про ізоморфний проектний підхід в архітектурі і дизайні на сучасному етапі. Розглянута концепція відкриває нові можливості використання механізму народження проектної ідеї та ефективних засобів її реалізації. **Висновки.** Виявлені теоретичні викладки ізоморфного проектного підходу в архітектурі та дизайні свідчать про нівелювання проектних меж між ними і встановлення тісного зв'язку з іншими науковими дисциплінами, їх досягненнями та науковими відкриттями. Зокрема, з математичними закономірностями, що лежать в основі цифрових технологій та інших досягнень цифрової революції, зокрема бурхливого розвитку автоматизації в другій пол. ХХ ст., який не відбувся би без залучення математики в усі можливі її сфери людської життєдіяльності, зокрема й архітектури та дизайну. Поява перших ЕОМ, їх поступове перетворення на ПК і подальше настання ери пост-ПК дозволило вийти на новий рівень проектного моделювання в архітектурній діяльності. Не менш математизована професія дизайнера, з огляду на спільність методології дизайнерського і архітектурного проектування, яка побудована на одних законах і принципах композиції, центром яких є математичне подання навколишнього світу.

**Ключові слова:** ізоморфні поверхні, ізоморфізм, метасфера (метаболл), монокок, блоб-об'єкт.

*Nataliia Verhunova, PhD in Art Criticism, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Kharkiv, Ukraine*

### **Isomorphic project approach in architecture and design**

**The purpose of the research** covers the question of theoretical data of the isomorphic project approach in architecture and design through examples of architectural and design objects. It also assumes their subsequent analysis for the further specification of integration of architectural and design methods which were formed in postmodernist art of the second half of the 20<sup>th</sup> century and, most likely,

will have further development in the 21<sup>st</sup> century. **The research methodology** consisted in the application of a set of general scientific methods (historical-comparative, chronological, and the method of terminological analysis), which helped to identify and examine the examples of practical implementation of the isomorphic project approach in architecture and design practice. **The scientific novelty of the work** lies in improving the understanding of the concept of the isomorphic project approach in architecture and design at the present stage. This concept opens new opportunities for utilizing the mechanism of creating new design ideas and effective ways of their implementation. **Conclusions.** The article revealed mutual penetration of architecture and design reflected in the theoretical data of the isomorphic project approach. Close connections of architecture and design with other scientific disciplines, their achievements and scientific discoveries in terms of architectural and design objects were also shown. In particular, there is a connection with mathematical regularities underlying digital technologies and other achievements of the digital revolution, including the «automation boom» in the second half of the 20<sup>th</sup> century, which would not have been possible without the penetration of mathematics into all areas of human life, including architecture and design. The emergence of first computers, their gradual transformation into PCs and the subsequent advent of the post-PC era allowed for reaching a new level of project modeling in architectural activity. The profession of a designer is also mathematically-defined, taking into account the similarity of architectural and design methodologies, which are based on the same laws and principles of composition, whose center is a mathematical representation of the outside world.

**Key words:** isomorphic surfaces, isomorphism, metasphere (metaball), monocoque, blob-object.

**Введение.** Вместе с развитием естественнонаучных знаний в конце XIX – начале XX в. и последующим выделением биологии в качестве отдельной системы наук появляется интерес к формам живой природы. Эти процессы способствовали становлению бионики – дисциплины, возникшей на стыке биологии и техники, оказали влияние на органическое понимание архитектуры и увлечение бионикой архитекторами, дизайнерами, художниками и другими специалистами. Возникшая когерентность биологии и техники продолжала семантически развиваться, так на передний план выходит изучение взаимосвязи внутренней структуры и внешней формы в органических и неорганических объектах, которое представляется более существенным, чем простое воссоздание и повторение природных форм. В общетеоретическом осмыслении выбранной тематики использованы работы следующих исследователей: Ю. С. Лебедева, В. И. Рабиновича, К. Курокавы и др. Следует отметить, что большинство исследований раскрывает отдельные аспекты изоморфизма, связанные с архитектурной или дизайнерской деятельностью, при этом комплексное рассмотрение подобных вопросов все еще недостаточно представлено.

**Цель исследования** заключается в выявлении и рассмотрении теоретических выкладок изоморфного проектного подхода на примере

архитектурных и дизайнерских объектов для дальнейшего уточнения интеграции методов архитектурного и дизайнерского проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй половины XX в. и, вероятнее всего, получат дальнейшее развитие в XXI ст. Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть основные теоретические положения изоморфизма;
- на основе рассмотренных и обозначенных положений изоморфного проектного подхода выявить примеры его практического внедрения в архитектурную и дизайнерскую практику.

**Методы исследования** состоят в применении комплекса общенаучных методов (историко-сравнительный и хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению и рассмотрению примеров практического внедрения изоморфного проектного подхода в архитектурной и дизайнерской практике. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об изоморфном проектном подходе в архитектуре и дизайне на современном этапе. Рассмотренная концепция открывает новые возможности использования механизма рождения проектной идеи и эффективных средств ее реализации.

**Изложение основного материала.** Проектный подход на основе изоморфных поверхностей (Isomorphic surfaces) представляют собой отступление от Евклидовой геометрии и Декартового пространства. Изоморфизм (др.-греч. ἴσος – «равный, одинаковый, подобный» и μορφή – «форма») имеет несколько значений для тех или иных разделов математики. Согласно одной из наиболее распространенных формулировок, изоморфизмом является «обратимое отображение (биекция) между двумя множествами, наделёнными структурой, при условии сохранения этой структуры» [1].

Под изоморфными поверхностями зачастую подразумевают метасферы или метаболлы (Metaball) – n-мерные объекты в компьютерной графике с замкнутой сглаженной поверхностью [1; 2]. Эти аморфные объекты построены как композитное сосредоточение взаимно сопряженных параметрических элементов с учетом физических внутренних сил, действующих между частицами объектов. Изоморфизм между двумя структурами существует в том случае, когда для каждого компонента одной структуры есть соответствующий компонент в другой структуре, обратное положение вещей также верно. Техника процесса получения изображений по модели метасферы с помощью компьютерной программы, иными словами техника рендеринга (англ. *rendering* – «визуализация»), была изобретена Джимом Блинном (Jimm Blinn) в начале 1980-х годов.

Таким образом, изоморфные преобразования способствуют вариативным изменениям формообразования объекта путем взаимодействия метасфер друг с другом. Их логическая взаимосвязь в единое целое, основанная на физико-математических закономерностях трехмерного пространства, может быть преобразована новыми метасферами и их соответствующими взаимоотношениями.



Наиболее показательным примером изоморфных преобразований в архитектуре является выставочный павильон «Bubble» концерна «BMW». Проект был разработан и выполнен немецким архитектором Бернардом Франкеном (Bernard Franken) совместно с архитектурным бюро «ABB Architekten» и строительно-инженерным бюро «Bollinger+ Grohmann» для международного автосалона «IAA Cars» (Internationale Automobil-Ausstellung, IAA) во Франкфурт-на-Майне. Образное решение выставочного павильона представлено двумя каплями воды, сливающимися в одну. Компьютерная симуляция процесса соединения капель и последующие цифровые вычисления и построения позволили получить трехмерную модель, ставшую основой будущей постройки. На компьютере были также рассчитаны формы 305 панелей из оргстекла, облицовывающих фасад сооружения.

Активизация исследований, затрагивающих конструктивные и морфологические особенности геометрически сложных оболочек зданий и сооружений, приводит к постепенному переосмыслению поверхностной тектоники в архитектурных объектах. Ограждающая конструкция здания все чаще рассматривается с позиций объединения поверхности и структуры сооружения, наподобие монококовых и полумонококовых конструкций.

В монококовых пространственных конструкциях внешняя оболочка является основным и, как правило, единственным несущим элементом; для полумонококового типа характерно распределение нагрузки, как на внешнюю тонкостенную оболочку, так и на подкрепляющий её силовой каркас [3; 4]. Основная область применения подобных конструкций охватывает авиа- и судостроение, в автомобильной промышленности монококи более всего применимы к несущим кузовам гоночных автомобилей, в отдельных случаях – к объектам частного транспорта.

Главный акцент использования таких типов конструкций в архитектуре состоит в возможности встраивания структуры во внешнюю облицовку для создания самонесущих форм, не требующих арматурных элементов, в отличие от более традиционных бинарных конструктивных решений. Монококовая структура присуща архитектурному решению Музея поп-культуры (The Museum of Pop Culture, oMoPOP), ранее Музея «EMP» (Experience Music Project), расположенного в городе Сиэтл, США (Seattle, USA).

Эти и другие проекты с изоморфной производной, согласно некоторым исследователям [5; 6], относятся к направлению в архитектуре «Blobitecture»/«Blobism»/ «Blobismus» (англ. blob – «капля»). Стилистической особенностью этого направления, активизировавшегося в середине 1990-х в теоретических работах Грега Линна [5], Маркоса Новака (Marcos Novak) [7], Марка Бьюри (Mark Bury) [8] и других авторов, является превалирование амебообразных форм.

Следует отметить, что в работах вышеобозначенных исследователей представлено скорее перевоплощение изоморфных поверхностей с учетом массового распространения компьютерных технологий и, как следствие, усовершенствованного компьютерного инструментария в профессиональной среде архитекторов и дизайнеров. Сама же смысловая составляющая

«каплеобразной» архитектуры прослеживается гораздо раньше, в частности в проектах «Instant City» и «Sin Centre» английской архитектурной группы «Аркиграм» (Archigram), сформировавшейся в 1960-х годах вокруг одноименного журнала. Среди представителей группы можно выделить Питера Кука (Peter Cook), Рона Херрона (Ron Herron), Майкла Уэбба (Michael Webb), Дэвида Грина (David Green) и других, кто разделял интерес к надувным в плане формообразования архитектурным сооружениям и созданию морфологически схожих объектов, сформированных из пластика. Геодезические купола американского архитектора, дизайнера и инженера Ричарда Бакминстера Фуллера (Richard Buckminster Fuller) также предшествуют изоморфным проявлениям в современной архитектуре.

В то время послевоенное производственное переустройство и перенаправление ресурсов на потребительские нужды способствовало формированию целостности научного знания о роли полимеров. Их дальнейшее применение в качестве компонентов композиционных материалов выявило новые производственные технологии для создания соответствующих изделий, в том числе в архитектуре и дизайне.

В дизайне термин «Blobject» является производной от «Blob» + «Object», аналогично с направлением «Blobitecture», ранее отмеченным рядом архитектурных проектов. Смысловое содержание этого понятия заключается в продукте дизайна, от бытовых объектов до транспортных средств, отличающихся текучими, плавными переходами формообразующих поверхностей [9]. Стивен Скотт Холт (Steven Skov Holt) – американский профессор Калифорнийского колледжа искусств (California College of the Arts) определил «Blobject» как яркий, массовый, пластиковый, эмоционально привлекательный потребительский продукт с криволинейной формой. Это описание отчетливо характеризует проектную деятельность американского дизайнера египетского происхождения Карима Рашида (Karim Rashid), который одним из первых разрабатывал и занимался последующей реализацией бlobber-объектов. Так в проекте «Klob Radiators» акцентируется идея самоценности отопительного оборудования, имеющего определенную эстетическую и культурную значимость. Система радиаторов состоит из модульных элементов в виде соподчиненных параболических объемов, выполненных в ахроматической цветовой гамме и нанизанных на хромированные направляющие с возможностью вращения на 360 градусов. Модули образуют структуры различной конфигурации и состава, проявляющиеся в напольных и настенных вариантах. «Klob Radiators» представляет собой гибкую структуру, развивающуюся в трех пространственных измерениях, что позволяет варьировать распределение тепла в помещении.

В творчестве Карима Рашида четко прослеживается интеграция дизайна и архитектуры. Несмотря на то, что К. Рашид позиционируется, в первую очередь, как промышленный дизайнер, среди его проектов немало решений для интерьеров и архитектурных сооружений. Объединив усилия с архитектором Александром Хьюзом (Alex Hughes), К. Рашид организовал в 2016 г. в Нью-Йорке архитектурную фирму «Kurv Architecture» [10]. В активе «Kurv

Architecture» находится несколько проектов жилых домов, как реализованных, так и на стадии строительства.

Проектный диапазон Карима Рашида отличает интеграция архитектурной и дизайнерской составляющей, что позволяет ему создавать как общее архитектурное решение сооружения, так и его внутренние пространства. В частности, в проекте отеля «Semiramis» в Афинах – столице Греции (Athens, Greece) К. Рашид разработал не только вышеупомянутые составляющие, но и их полное предметное насыщение: от элементов гостиничной косметики и формы обслуживающего персонала до наполнения объектами мебели, освещения и декора номеров и благоустройства приотельной территории.

**Выводы.** В научной статье выявлены теоретические выкладки изоморфного проектного подхода в архитектуре и дизайне, свидетельствующие о нивелировании проектных границ между ними, в тоже время в установлении тесной связи с другими научными дисциплинами, их достижениями и научными открытиями. Цифровые технологии основаны на математических закономерностях, а достижения цифровой революции, в том числе всплеск автоматизации во второй пол. XX ст., не был бы осуществим без проникновения математики во все доступные ей сферы человеческой жизнедеятельности, включая архитектуру и дизайн. Математическое моделирование присуще архитектуре во все времена, но на «дореволюционном» этапе оно проявлялось в основном в изучении пространственных форм и отношений, в подведении расчетов и вычислений и других необходимых операциях, не отличаясь при этом широким методологическим многообразием.

Появление первых ЭВМ, их постепенное преобразование в ПК и последующее наступление эры пост-ПК позволило выйти на новый уровень такого моделирования в архитектурной деятельности. В части применения современных и традиционных разделов математики появилась возможность создания максимально приближенных к реальности моделей, их текстурирования, визуализации и анимации; получения инженерно-физических и конструкторских расчетов, а также дальнейшего оснащения того или иного проекта всевозможной технической документацией. Более того, следует отметить возросшие производственные мощности аппаратного обеспечения и соответствующее увеличение скорости просчета вариантов, их быстрого редактирования, тестирования и реализации. Не менее математизирована профессия дизайнера, учитывая общность методологии дизайнерского и архитектурного проектирования, основанную на одних законах и принципах композиции, в центре которых находится математическое представление окружающего мира.

Дальнейшее исследование может быть направлено на уточнение изоморфных преобразований, определение их структурных компонентов и формулирование алгоритмов их применения в архитектурной и дизайнерско-практике, что требует теоретического осмысления, научного анализа, аргументированных выводов и апробации в проектном процессе.

**Список использованных источников**

1. Isomorphism [Electronic resource] // Wikipedia. The free encyclopedia. – Mode of access: <https://en.wikipedia.org/wiki/Isomorphism>. – Title from the screen. – Last access: 01.03.2018 г.
2. Metaballs [Electronic resource] // Wikipedia. The free encyclopedia. – Mode of access: <https://en.wikipedia.org/wiki/Metaballs> – Title from the screen. – Last access: 03.03.2018 г.
3. Januszkiewicz K. Digital Tectonic design as new approach to architectural design methodology / K. Januszkiewicz, G. Balinski // World multidisciplinary Civil Engineering Architecture Urban Planning-Symposium 12–18 jun, Prague. – Prague : WMCAUS, 2016. – Vol. 161. – pp. 1504–1508.
4. Januszkiewicz K. Structural «skin» of free forms. Semi-monocoque and monocoque / K. Januszkiewicz // World multidisciplinary Civil Engineering Architecture Urban Planning-Symposium. – Prague : WMCAUS, 2013. – Vol. 60(4). – pp. 42–47.
5. Greg L. Folds, Bodies & Blobs / L. Greg. – Bruxelles : La Lettre volée, 2004. – 257 p.
6. Waters J.K. Blobitecture: Waveform Architecture and Digital Design / J. K. Waters. – Rockport : Rockport Publishers, 2003. – 184 p.
7. Novak M. Transarchitectures and Hypersurfaces. Hypersurface Architecture / M. Novak // Architectural design. – Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2000. – Vol. 133. – pp. 52–65.
8. Burry M. Paramorph. Hypersurface Architecture / M. Burry // Architectural design. – Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2001. – Vol. 139. – pp. 58–67.
9. Muschamp H. Architecture's Claim on the Future: The Blob / H. Muschamp // The New York Times. – New York : A.G. Sulzberger, 2000. – July.23. – pp. 27–45.
10. Kurv Architecture [Electronic resource] // Official website. – Mode of access: <https://www.kurvarchitecture.com>. – Title from the screen. – Last access: 03.03.2018.

**References**

1. *Isomorphism*, [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Isomorphism>> [Accessed 01 March 2018].
2. *Metab*, [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Metaballs>> [Accessed 03 March 2018].
3. Januszkiewicz K., Balinski G. (2016). ‘Digital Tectonic design as new approach to architectural design methodology’. *World multidisciplinary Civil Engineering Architecture Urban Planning-Symposium (WMCAUS)*. Prague, Czech Republic, 12–18 jun. 2016.
4. Januszkiewicz K. (2013). ‘Structural “skin” of free forms. Semi-monocoque and monocoque’. *World multidisciplinary Civil Engineering Architecture Urban Planning-Symposium (WMCAUS)*. Prague, Czech Republic, 10–17 apr. 2013.
5. Greg L. (2004). *Folds, Bodies & Blobs*. Bruxelles: La Lettre volée, 257 p.
6. Waters J.K. (2003). *Blobitecture: Waveform Architecture and Digital Design*. Rockport: Rockport Publishers.

7. Novak M. (2000). 'Transarchitectures and Hypersurfaces. Hypersurface Architecture'. *Architectural design*, vol. 133, pp. 52–65.
8. Burry M. (2001). 'Paramorph. Hypersurface Architecture'. *Architectural design*, vol. 139, pp. 58–67.
9. Muschamp H. (2000). 'Architecture's Claim on the Future: The Blob'. *The New York Times*, July.23, pp.27–45.
10. *Kurv Architecture*, [online] Available at: <<https://www.kurvarchitecture.com/>> [Accessed 03 March 2018].

© Вергунова Н. С., 2017

УДК 646.43

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна*  
**ORCID ID 0000-0002-8899-3267**  
доцент кафедри технологій і дизайну,  
Київський національний  
Університет культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
*irene.gard@meta.ua*

## ФАКТОРИ ВПЛИВУ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР НА СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНУ ФУНКЦІЮ КОСТЮМУ

**Мета роботи.** Стаття присвячена аналізу факторів впливу молодіжних субкультур на підвищення інформативності соціально-символьної складової комунікативної функції костюму. **Методологія дослідження.** Для визначення факторів впливу субкультур на символну виразність молодіжного костюму застосовано системний підхід як базис до комбінування історико-культурологічного аналізу динаміки розвитку субкультур з контекстним аналізом аксіологічних критеріїв, семантичних кодів та методів символної ідентифікації субкультур на кожному етапі життєвого циклу. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає в деталізації ролі соціально-символьної складової комунікативної функції костюма в формуванні тенденцій молодіжної моди, що є актуальною проблемою гармонізації дизайнерських рішень моделей молодіжного костюму з особливостями сприйняття одягу споживачами молодшої вікової групи. Показано, що в певній стадії розвитку субкультура активно впливає на вуличну моду, формуючи новий напрямок «стріт-стайл».

**Висновки.** Виразність символно-візуального каналу комунікативної функції костюма – характерна особливість субкультур на кожному етапі розвитку, що особливо яскраво проявляється в формуванні поза межних течій певних напрямків «стріт-стайл». Аналіз субкультур як каталізаторів зростання виразності моделей одягу молодіжної моди підтверджує наявність їх впливу на посилення символічної функції костюма. У процесі трансферу семантичних кодів субкультур в фешн-середовище відбувається втрата їх автентичності, але

зростає інформаційний потенціал соціально-символьної складової комунікативної функції костюма. У цьому полягає феномен впливу субкультур на соціально-комунікативну функцію молодіжного костюма.

**Ключові слова:** комунікативна функція костюма, фактори впливу, соціально-символьна складова комунікативної функції костюму.

*Гардабхадзе Ирина Анатольевна, доцент кафедри дизайну і технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна.*

**Факторы влияния молодежных субкультур на социально-коммуникативную функцию костюма**

**Цель работы.** Статья посвящена анализу факторов влияния молодежных субкультур на повышение информативности социально-символьной составляющей коммуникативной функции костюма. **Методология исследования.** Для определения факторов влияния субкультур на символьную выразительность молодежного костюма применен системный подход как базис к комбинированию историко-культурологического анализа динамики развития субкультур с контекстным анализом аксиологических критериев, семантических кодов и методов символьной идентификации субкультур на каждом этапе жизненного цикла. **Научная новизна** результатов исследования заключается в детализации роли социально-символьной составляющей коммуникативной функции костюма в формировании тенденций молодежной моды, что представляет собой актуальную проблему гармонизации дизайнерских решений моделей молодежного костюма с особенностями восприятия одежды потребителями младшей возрастной группы. Показано, что в определенной стадии развития субкультура активно воздействует на уличную моду, формируя новое направление «стрит-стайл».

**Выводы.** Выразительность символьно-визуального канала коммуникативной функции костюма – характерная особенность субкультур на каждом этапе развития, что особенно ярко проявляется в формировании запредельных течений определенных направлений «стрит-стайл».

Анализ субкультур как катализаторов роста выразительности моделей одежды молодежной моды подтверждает наличие их влияния на усиление символической функции костюма. В процессе трансфера семантических кодов субкультур в фэшн-среду происходит потеря их аутентичности, но растет информационный потенциал социально-символьной составляющей коммуникативной функции костюма. В этом заключается феномен влияния субкультур на социально-коммуникативную функцию молодежного костюма.

**Ключевые слова:** коммуникативная функция костюма, факторы влияния, социально-символьная составляющая коммуникативной функции костюма.

*Iryna Hardabkhadze, Associate Professor at the Department of Technologies and Design, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Factors of influence of youth subcultures on the socio-communicative function of clothing**

**The purpose of the article.** The article is devoted to the analysis of the factors of influence of youth subcultures on increasing the informativeness of the social-symbol component of the communicative function of clothing. **The research methodology** consisted in applying the system approach in order to determine the factors of influence of subcultures on the symbol expressiveness of youth clothing and as a basis for combining the historical-culturological analysis of the dynamics of development of subcultures with the contextual analysis of axiological criteria, semantic codes and methods of symbol identification of subcultures at each stage of their life cycle. **The scientific novelty of the work** lies in detailing the role of the social-symbol component of the communicative function of clothing in shaping the trends in youth fashion, which is a topical problem of harmonization of the design of various models of youth clothing with the features of perception of clothing by consumers of the younger age group. It is shown that at a certain stage of its life cycle the subculture is actively influencing street fashion, forming the new trend of street style.

**Conclusions.** The expressiveness of the symbol-visual channel of the communicative function of clothing is a characteristic feature of subcultures at each stage of their development, which manifests itself in forming extreme tendencies in certain street style trends.

The analysis of subcultures as catalysts for the growth of the expressiveness of models of youth fashion proves their influence on strengthening the symbolic function of clothing. In the process of transferring semantic codes of subcultures into the fashion environment, their authenticity is lost, but the information potential of the socio-symbol component of the communicative function of clothing grows. This is the essence of the phenomenon of influence of subcultures on the socio-communicative function of youth clothing.

**Key words:** communicative function of clothing, factors of influence, socio-symbol component of the communicative function of clothing.

**Вступ.** В умовах швидкоплинної інформатизації соціальних, побутових та бізнес-процесів для особистості існує загроза втратити індивідуальність, тобто увійти в роль типізованої частинки серед інших об'єктів химерної суміші повсякденної дійсності і віртуальної реальності, створених сучасністю. Для протидії побічним ефектам автоматизації побутових процедур та інформатизації бізнес-процесів, які викликають девальвацію звичних людських цінностей, необхідно виявити інструменти управління індивідуалізацією особистості й позначити вектор впливу на якість нового стилю життя людини в сучасному суспільстві.

Дослідження вектора впливу на якість нового стилю життя в загальному вигляді є складною проблемою, яку доцільно вирішувати поетапно. У даній статті розглянута складова частина цієї проблеми, а саме: управління індивідуалізацією образу особистості засобами костюма на основі його комунікативної функції.

Визначення факторів управління індивідуалізацією образу особистості засобами костюма актуально ще й тому, що крім прямого впливу на якість життя індивіда за рахунок гармонізації костюма з індивідуальними рисами характеру, що сприяє задоволенню емоційних і естетичних потреб споживача, з'являється можливість використання індикативних властивостей дизайну для вирішення суміжних проблем.

Як відомо, культура зосереджена на таких напрямках діяльності, яким притаманні індикативні властивості, а саме: синхронно або навіть з деяким випередженням відображати процеси, які відбуваються або назрівають в інших сферах культури, тобто бути індикаторами змін в суспільстві. Особливо ця властивість характерна для багатодисциплінарних напрямків, у яких наука, мистецтво і високі технології утворюють гармонійно взаємозалежні складові загальної системи. До таких сфер діяльності належить дизайн, а його напрямок – фешн-дизайн, що тісно пов'язаний з формуванням образу особистості, є найбільш інформативним дзеркалом відбиття суспільних тенденцій. Костюм як невербальний канал соціальних комунікацій відповідає вимогам, які потрібні для виконання індикативної ролі.

Тому пророкування тенденцій розвитку соціально-комунікативної функції костюму є актуальною проблемою як для індустрії моди, так і для визначення факторів впливу на рівень якості життя людини в умовах змін, що відбуваються в сучасному суспільстві.

Аналізу функцій костюма як фактор їх впливу на образ особистості, на сприйняття людини іншими членами суспільства в умовах формування нового стилю життя присвячено багато досліджень, тому що ця проблема є однією з ключових у фешн-дизайні та теорії прогнозування моди. Поняття костюма, його структурна будова та функції визначаються в працях Ж. Бодрійяра, В. В. Давидової. А. А. Кікоть аналізує функції костюма з метою глибшого розуміння його як соціокультурного феномена: «Костюм є різносторонньою і багатоаспектною цілісністю, суть якої визначається її структурною складністю, а структура – її основними функціями. Відображаючи зміст тієї історичної епохи, в яку він виник та існував, костюм є водночас оригінальним феноменом, що має значення як для вивчення світоглядних засад епохи, так і розуміння феноменів людини й культури в цілому». [6, с. 81].

**Мета дослідження.** У теорії і практиці дизайну одягу традиційні напрямки досліджень ролі комунікативної функції костюма акцентуються на підвищенні ефективності художнього проектування моделей сучасного одягу за рахунок гармонізації образної виразності дизайнерських рішень з особливостями сприйняття костюму цільовою аудиторією.

У науковій роботі Ж. В. Васильєвої «Современная субкультурная вестиментарная парадигма: концептуальный бунт или органичная часть культурного мейнстрима?» [3] розглянута актуальна тема запозичення індустрією моди групового знакового коду молодіжних субкультур з аналізом особливостей його адаптації до вимог ринку сфери масового споживання. Особливу увагу авторка приділила аспектам співвідношення субкультурних



інновацій і тенденцій моди в дискурсі взаємодії вестиментарного канону контркультурних течій і високої моди.

Однак в працях вітчизняних і зарубіжних дослідників соціально-комунікативна функція костюму не аналізується з позицій її впливу на якість нового стилю життя людини у сучасному суспільстві. У фахових виданнях за останні роки відсутня інформація про дослідження впливу молодіжних субкультур на соціально-комунікативну функцію костюма, не приділено уваги (за винятком статті Васильєвої, що зазначена вище) визначенню ролі атрибутів та символіки субкультур у формуванні молодіжної моди.

Оскільки субкультури можуть бути розглянуті як складові соціальної взаємодії, які сприяють оновленню культури, доцільно проаналізувати їх вплив на молодіжну моду з позицій формування соціально-комунікативної функції костюму в умовах культурних трансформацій.

**Метою** даної статті є аналіз факторів впливу молодіжних субкультур для підвищення інформативності соціально-символьної складової комунікативної функції костюму.

Для досягнення поставленої мети у ході дослідження на прикладі деяких субкультур та молодіжних течій розглядається феномен їх впливу на формування символічної функції молодіжного костюму. Аналізуються особливості субкультур з визначенням характерних етапів циклів їх розвитку та з типізацією елементів символічного та візуального каналів субкультур. Досліджується потенціал субкультур як каталізаторів символічної функціональності молодіжного одягу.

**Викладення основного матеріалу.** На тлі засилля культури масового споживання, повноцінна альтернатива якій ще не існує, але ознаки її зародження стають все більш відчутними, у суспільстві як результат протесту проти зниження рівня аксіологічних орієнтирів створюються умови для виникнення молодіжних рухів, провісників субкультур. У цих умовах субкультури здатні виконувати функції механізмів соціальної взаємодії, які сприяють оновленню культури.

Серед інших обставин, які впливають на якість життя індивіда на фоні засилля культури масового споживання, можна відзначити два вагомих фактори впливу – негативний і позитивний. Спираючись на факт, що в результаті прогресу на всіх етапах суспільного розвитку людині доводиться пристосовуватися до орієнтирів, критеріїв, суджень, норм поведінки, стилю життя і інших вимог сучасності, щоб не бути відкинутим суспільством, негативний вплив суспільства масового споживання можна визначити через характерні для нього тенденції зниження рівня аксіологічних критеріїв. Виходячи з того, що поп-арт – мистецтво суспільства споживання, наведемо у підтвердження слова Жана Бодрійяра: «Так само як в поп-арті немає рівня реальності, а є тільки рівні позначення, в ньому немає і реального простору, а є єдиний простір полотна; ... немає також і реального часу, а є єдиний час прочитання. ... Спосіб діяльності, запропонований поп-артом, далекий від нашого «естетичного почуття». Поп-арт – це «спокійне» мистецтво, бо нічого

не вимагає ні естетичного екстазу, ні емоційної або символічної участі, а вимагає певної «абстрактної залученості», інструментальної цікавості» [2, с. 156].

Позитивним фактором культурної спадщини періоду масового споживання є те, що воно інтегрує в єдине ціле складні тенденції інформаційного суспільства, забезпечуючи поступовий перехід до нового стилю життя.

В основі дослідження є припущення щодо наявності феномена впливу субкультур на соціально-комунікативну функцію костюма: оскільки субкультури здатні впливати на формування громадських норм моралі та поведінки, так як вони породжуються пошуком молодого покоління нових шляхів розвитку, які викликані протестом проти застарілих норм і правил, вони можуть бути розглянуті у ролі багатомірного фактору впливу на підвищення інформативності знаково-символьного потенціалу молодіжного костюму.

Пошук підходу до використання феномена молодіжних субкультур в дизайні сучасного одягу є актуальним завданням теорії і практики фешн-дизайну, оскільки гармонійне перенесення характерних рис субкультур в костюм сприяє підвищенню виразності моделей одягу та задоволенню потреби певних цільових груп користувачів.

Формування нових культурних цінностей відбувається на фоні наростання глобальної мобільності членів суспільства, подальшого розвитку систем електронних комунікацій, автоматизації виробництва, розширення сфер інформатизації бізнес-процесів і звичних побутових процедур. Глобалізація економіки та мобільність членів суспільства стимулювали міжкультурні комунікації та конвергенцію культур, тоді як інформатизація привела до активізації соціальних та маркетингових комунікацій, до прискорення темпів життя та надмірного росту об'ємів споживання. Протест проти шаблонності масової культури, девальвації моральних і етичних норм епохи споживання проявляється в суспільстві зародженням тенденцій індивідуалізації та екологізації. На новому рівні відбувається відродження національних традицій і повернення до пошуку ідей сучасності в корінних історичних і культурних цінностях. У сучасності це має особливий прояв – в останній час на фоні масової культури відокремлюються певні течії зі своїми певними законами і вподобаннями – субкультури.

Субкультура – частина культури суспільства, яка відрізняється своєю поведінкою від більшості, має системи внутрішніх правил, які забезпечують їхнім членам взаємну ідентифікацію, яка перетинається з іншими маркерами колективної ідентичності. У широкому розумінні, субкультура – це будь-яка група у складі більшої, збірної культури, члени якої мають інтереси, що відрізняються від інтересів тих, хто належить до головного річища культури. У вузькому розумінні це – будь-яка відмінна за стилем та ідентичністю група.

Молодіжна субкультура – будь-яке об'єднання молоді, що має власні маркери спільності: сленг, символіку, традиції, норми поведінки і цінності [10].

Загальні тенденції розвитку субкультур сучасності спробуємо визначити на основі використання індикативних властивостей фешн-дизайну. Для цього

проведемо паралель між тенденціями моди і спонукальними мотивами формування субкультур.

Перше десятиріччя ХХІ ст. в індустрії моди іноді називають «непомітним десятиліттям» в тому сенсі, що за останні роки в моді не з'явилося нічого радикально нового. Питання про те, яке майбутнє чекає моду, які рушійні сили формуватимуть тренди наступних декад, актуальні сьогодні, як ніколи, – є відчуття, що у фешн-індустрії назріває щось революційне. Певні відповіді на ці питання надають трендсетінгові агентства. Агентство «Trendsquire» робить акцент на зміні людини в середовищі як на головному інструменті трендвотчінгу. Агентством виділено такі узагальнені тенденції на наступні сезони [11]:

«*Місія* – рух, в якому сенсом життя стає зміна традиційних поглядів, перегляд законів і принципів, за якими існує світ». У «Trendsquire» називають *Місію* макротрендом – таким, який вплине на дизайн протягом 1–2 років і більше».

«*Гео* – природні текстури, перероблені в наукові схеми і карти. Соковиті кольори перебільшують біонічні складні форми і контури, створюють сміливий, турбулентний образ».

«*Кислотні джунгли* – віра людини в захисні сили природи, багатовікової спадщини предків, «знаки». Прочитання європейцями етнічної культурної спадщини країн Сходу, Африки та Південної Америки. Яскравий, самобутній декор в експресивному ритмі контрастної гами, переданий через кислотний колірний фільтр».

«*Концентрація* – інтелектуально наповнене, осмислене спостереження краси митцем побаченого, де головні джерела – час, момент і здатність бачити прекрасне».

Як видно з визначення набору тенденцій моди, вони співзвучні з мотивами виникнення і розвитку певних субкультур. Протест проти шаблонності масової культури, девальвації моральних і етичних норм епохи споживання проявляється в суспільстві зародженням тенденцій індивідуалізації та екологізації [4, с.48]. Там, де протиріччя між нормами моралі і вимогами нового стилю життя досягають критичної межі, зароджуються молодіжні течії, спрямовані на усунення цих протиріч шляхом перемоги нових норм. На перетині консервативних традицій і нових вимог молодіжні тенденції протесту перетворюються в субкультури. Крім встановлення нових аксіологічних орієнтирів, норм поведінки і моралі, субкультури можуть сприяти відродженню національних традицій, коли на новому рівні відбувається повернення до пошуку ідей сучасності в корінних історичних і культурних цінностях [5, с. 122].

Таким чином, субкультури можуть впливати на формування громадських норм моралі та поведінки, так як вони породжуються пошуком молодого покоління нових шляхів розвитку, які викликані протестом проти застарілих норм і правил.

Ж. В. Васильовою [3] процеси запозичення, адаптації і перетворення стильових субкультурних напрямків в тренди Високої моди, а потім і у мас-

маркет розглянуті на прикладах молодіжних рухів «Хіпі», «Панк», «Хіп-хоп» культур. У даному дослідженні ці приклади доповнені аналізом молодіжної течії «Косплей», японського стрит-стайл, субкультури «Зеф».

**Субкультура «Хіпі».** На думку Васильєвої, «Хіпі» – перший цілісний, ідеологічно і вестиментарно оформлений молодіжний рух 50-х – поч. 60-х рр., який зробив істотний вплив як на світ Високої моди, так і на спосіб вираження індивідуальності масовим споживачем початку ХХІ ст. Саме представники цієї субкультури сприяли появі в Високої моди тренда на стилі «етно» і «ретро».

Одним з перших, хто підхопив і адаптував цей напрям до стандартів Високої моди, був Ів Сен-Лоран. Як результат запозичення стильових напрямків хіпі трендами моди статус речей, введених хіпі у використання, різко знизився. «Серійний» стиль «нео-хіпі» утвердився в сучасній фешн-індустрії як один з напрямків формування образу жителя мегаполісу і став складовою частиною іміджу молоді в поєднанні зі стилями «кежуел» і «кантрі» [3].

**Молодіжна контркультура «Панк»** запозичила у хіпі ідеї бунту і анархії і оформилася як провокаційний напрямок, який презентував цілісний бунтарський образ, що не обмежувався суто зовнішніми проявами і знаковістю, але кардинально суперечив усталеним основам європейського суспільства того періоду. На початку 90-х років ХХ ст. стиль «нео-панк» знову з'являється на подіумах вже в трактуванні відомого італійського кутюр'є Джанні Версаче. Як результат панк перетворюється в один з популярних і тиражованих напрямків, візуальний ряд якого загубив контркультурні коди [3].

Молодіжні субкультури сучасності, не володіючи чіткою системою життєвих орієнтирів, повертаються до брендового одягу як до джерела формування ідентичності. Послідовники популярного стилю «*xin-xon*» використовують спортивний одяг відомих світових гігантів, таких як «Adidas», «Puma», «Reebok», «Converse», «Nike» [3].

**Японські молодіжні субкультури** – це види субкультур серед японської молоді, що виділяються власною філософією, стилем одягу та музичними вподобаннями. Більшість субкультур з'явилося як протест проти традиційних японських ідеалів краси і соціального устрою. Субкультури японської молоді нерозривно пов'язані з вуличною модою. З появою все більш розрізнених і не схожих один на одного напрямків з'явився термін «Японська вулична мода» – «Street style», що відноситься до зовнішнього вигляду сучасної японської молоді. Коріння тенденцій японської моди вулиць криються у впливі західної культури на традиційне японське суспільство. У ХІХ–ХХ ст. починається друга хвиля вестернізації японської моди, яка стала швидше заміщення традиційного японського одягу на західну, ніж просто запозичення європейських тенденцій.

«Лоліта» – одна з наймасовіших субкультур Японії, що залишили слід в моді, музиці та образотворчому мистецтві [13]. Вона заснована на стилістиці часів вікторіанської епохи, а також на костюмах епохи рококо та на елементах готичної моди. В одязі мікростиль «Лоліта» з'явився в 1990-х рр. як радикальна форма вуличного стилю, породженого позатрадиційними орієнтирами японського смаку.

**Субкультура «Харадзюку гарудзу»** виникла в середині 1990-х рр. разом з появою на вулицях Харадзюку молодих людей в костюмах, що складаються з величезної кількості різноманітних елементів одягу та аксесуарів. На одягненій таким чином людині можна було побачити елементи європейських костюмів упереміш з японськими, дорогий одяг разом з рукоділлям або одягом з секонд-хенду. Це не залишилося непоміченим представниками індустрії моди [13].

**Субкультура «Косплей»** – сценічна костюмерно-рольова репрезентація матеріалізація образів героїв коміксів та комп'ютерних ігор [14]. Успіхи інформатизації помітно вплинули і на сферу культури, змінюючи традиційні й породжуючи нові напрямки мистецтва. Міксування дизайнерами в їх моделях елементів різних стилів призвело до еkleктики та утворення дифузного стилю, а розвиток та домінування в моді відразу декількох стилів окреслило таке явище як полістилізм. На фоні вищевказаного виникла і активно розвилася антимода, з'явилися перші зразки авангардної моди, що спровокувало утворення нових типобразів. До таких напрямків можна віднести субкультуру «косплей», яка характеризується максимально повною реконструкцією образів персонажів коміксів, аніме або комп'ютерних ігор у костюмі та образі члену субкультури – косплеєра. До другого яскравого представника авангардного молодіжного реконструктивно-компіляційного напрямку можна віднести молодіжну течію, учасники якої відтворюють у своїх моделях характерні образи героїв і атмосферу віртуального світу комп'ютерних ігор.

Розвиток програм тривимірної візуалізації та анімації створили технологічну платформу, а ідеї аугментованої реальності – сюжетний напрямок для комп'ютерних ігор. Цей вибух віртуальної реальності не міг залишитися непоміченим і став впливати на культуру нового покоління [7].

Візуальні ефекти, необмежені можливості модифікації образів, барвистість сюжетів і захоплюючий наратив комп'ютерних ігор привернули увагу художників і фешн-дизайнерів, яких високий рівень конкуренції змушує шукати все нові теми для дистанціювання від існуючих фешн-продуктів. Так зародився стиль «киберпанк», заснований на асоціаціях з образами героїв комп'ютерної саги. Пошук прийомів ефективного використання сюжетів і елементів віртуальності комп'ютерних ігор в дизайні сучасного костюма на даний час є актуальною проблемою.

Завдяки інтерактивному впливу на сюжет індивід–споживач об'єкта мистецтва стає співавтором ситуації. Це створює враження реальної взаємодії користувача з навколишнім середовищем і персонажами.

В Японії косплей став частиною національної культури і повсякденного життя. Косплей проводиться на презентаціях відеоігор, на різних національних і дитячих святах, на кінофестивалях. У другій половині 1980-х рр. косплей вийшов на міжнародний рівень у формі спеціальних фестивалів (косплей-конів), а також у вигляді секцій косплею на аніме-конах.

Поступово косплей набув комерційного відтінку з появою фірм-виробників костюмів і атрибутики для косплею. Сам факт появи комерційних

фірм з виробництва косплей-костюмів і аксесуарів говорить про інтеграцію тенденцій субкультури косплею з тенденціями моди. Звірячі «вушка» на шапочках і капюшонах, «хвостики» на куртках і пальто, портупеї, шкіряні перев'язи, плечові накладки незвичайної форми і металеві інкрустації на рукавичках – прояви впливу образів косплеєрів на дизайн сучасного одягу.

#### **Молодіжна південноафриканська субкультура «Зеф».**

«Зеф» – це не культура, це заперечення культури, це слівце, яке народилося з презирства й огиди людей «не-Зеф» до виверту навколишнього середовища. В основі ідеології «Зеф» є вигадане поєднання убогості модерну з застарілими, «згасаючими» елементами культури. Вся оригінальність цієї субкультури цілком обумовлена незвичністю соціокультурного укладу ПАР, де традиція і сучасність тісно сплетені і розмиті в різних пропорціях по чорному, білому і кольоровому населенню, в сумі ж вся ця строкатість дає щось унікальне. По суті «Зеф» – це вулична культура молоді, що належить до робітничого класу, заснована в даний час в основному на «хіп-хоп», але хіп-хоп цей так сильно відрізняється від американського чи європейського, що зручніше його виділити як окремий жанр.

«Зефи» стали практично всесвітньо впізнаваними завдяки групі «Die Antwoord», що обрала цей стиль до свого музикального продукту та експлуатує виниклий образ. «Zef-Rap», або «Rap-Rave» є абсолютно новим напрямком в сучасному світі музики [12].

Стиль життя в ПАР суворий, тут найвищий рівень злочинності в світі, поширені переконання «Розбагатій будь-яким шляхом або помри», а расові, класові і гендерні забобони часто гіпертрофовані. Саме цю реальність «Die Antwoord» озвучують в своїх піснях, які сповнені цинізму. «Die Antwoord» наочно демонструють, що вся строкатість кольорів шкіри населення ПАР не скасовує того, що колір крові у всіх однаковий – червоний.

Якщо простежити за творчістю «Die Antwoord», то можна помітити, що гурт завжди проявляє патріотизм, не їздить знімати відео в інші країни, а використовує для своїх кліпів місцеві (південноафриканські) теми і залучають до зйомок місцевих жителів.

Щодо одягу, в якому можна побачити музикантів – може скластися враження, що він їх зовсім не бентежить. Але це також частина великої концепції. Костюми виступають полотном для ідей, які виражені у вигляді текстів чи специфічних малюнків. Іноді можна побачити, що таким полотном може слугувати абсолютно все: шкіра самих музикантів, машини, стіни, будинки й інше [8].

На думку Васильєвої [3], на поч. ХХІ ст. спостерігається скорочення терміну функціонування в соціальній системі субкультурних практик. Перетворення неформального напрямку у складову частину масової культури відбувається дуже стрімко, особливо в галузі одягу.

Можна описати відносини субкультурних новацій в галузі одягу і аналогічних тенденцій в галузі високої, а в подальшому масової моди.

Висока мода концентрується на зовнішньому вираженні на шкоду ціннісному змісту, на стилях репрезентації на протигагу стилям життя. Вона розчиняє контр-потенціал актуальних молодіжних рухів, «соціалізуючи» і адаптуючи його до сприйняття широкими верствами населення, що знаходяться поза специфічного кодового контексту. Увібравши в себе знакову систему субкультур, висока мода ніби позбавляє їх власного обличчя і цим знімає те енергетичне, естетичне і соціальну напругу, яка існує між істеблішментом і контркультури.

Оскільки ідентифікація прихильника субкультури є процесом формування іміджу індивіду та втілює в собі творче переосмислення й синтез різноманітних об'єктів – багатогранності філософських елементів, характерних візуальних образів, символіки молодіжних субкультур, менталітету вулиць, елементів спортивної тематики, використання характерних елементів субкультур у ролі творчого першоджерела дизайнерських рішень сучасного костюма є потенційно перспективним кроком.

Прихильники субкультури підкреслюють свою приналежність до цієї спільноти символікою образу. Символьний засіб досягнення ідентичності є характерною особливістю субкультур. Виразність символічного і візуального каналів комунікативної функції костюма – характерна особливість субкультур на кожному етапі розвитку, що особливо яскраво проявляється в формуванні позамежних течій певних напрямків «стріт-стайл». Аналіз потенціалу субкультур як каталізатору символічної функціональності молодіжного одягу дає можливість констатувати наявність феномену їх впливу на формування символічної функції молодіжного костюму. У процесі трансферу семантичних кодів субкультур в фешн-середовище відбувається втрата їх автентичності, але зростає інформаційний потенціал соціально-символьної складової комунікативної функції костюма.

До галереї культових імідж-образів, представлених К. Богомолвим у циклі авторських лекцій і семінарів [1], додамо образи представників субкультур, розглянутих в даному дослідженні. Це збірно-типізовані образи молодіжних стилів, які породжені різними субкультурами.

Це «стилі вуличних, клубних і музичних субкультур (gangsta, teddy boys, rockabilly, bikers, beatniks, mods, psychedelics, hippy, rasta, funk, disco, heavy metal, skinheads, punks, goths, fetish, grunge, rave, hip-hop, r'n'b, harajuku, emo, hipsters)»;

«варіанти етно-стилю (orient, japanese, chinese, indian, muslim, a la russe, folk, jewish, gipsy, latino, gaucho, western, eskimo, afro, tribal);

«уніформені стилі (military, combat, hussar, safari, jockey, navy, stewardess, sporty, jogging, denim, industrial, techno, college, soubrette)».

Великий вплив на формування молодіжної моди мають культові типізовані імідж-образи, які зароджувалися під впливом шоу-бізнесу, кіно і реклами: «Секс-символи: (Pin-Up, Sex Bomb, Porno Star, Femina, Mistress, Vamp, Macho, Tarzan), екранні образи (Diva, Hollywood Star, Drag Queen, Femme Fatale, Герой-коханець), гламурний взірець (Lady, Grand Dame, Світська

Левиця, Dandy, Playboy), у діловому світі (Businessman, Businesswoman, Magnate, Intellectual, Business Lady, Business Bitch), на модній вечірці (Cover Girl, Barbie, Club Boy, Metrosexual), поціновувачі традицій (Housewife, Real Woman, Next-Door-Girl, Real Man, Yappy), у романтичному настрої (Ingénue, Nymph, Romantic Girl, Romantic Hero), образі культу інфантильності (Baby Look, Baby Doll, Lolita, Unisexual, Nerd), альтернативні контро образі (Bad Girl, Freak, Tramp, Bohemian), образі супергероїв (Superman, Action Hero, Comics Hero, Secret Agent, James Bond Girl, Amazon), образі кримінального світу (Gangster, Pimp, Boss of Mafia, Criminal Genius)» [1], образи музикантів рейв-групи групи «Die Antwoord» [8].

**Наукова новизна.** Результати аналізу особливостей субкультур дозволяють визначити характерні етапи циклів їх розвитку та типізовані елементи символіки субкультур, які у результаті дифузії у фешн-середовище зробили вагомий вплив у сучасну молодіжну моду.

Узагальнюючи результати аналізу, відзначаємо, що кожна з розглянутих молодіжних субкультур маркує предмети одягу як особливо значущі компоненти ідеології, які відіграють роль групових символів і виконують функцію ідентифікаційно-індикативних розпізнавальних знаків. Символіка цілісного комплексу одягу і аксесуарів визначає групову приналежність її власника. Дизайнери, беручи за основу зовнішні типізовані риси образів прихильників субкультур, створюють перспективні колекції, на які в подальшому орієнтуються фабричні і мас-бренди. Контркультурна компонента стилю забезпечує активний споживчий попит.

У процесі розвитку субкультури проходять декілька етапів. Після зародження субкультура є антикультурою або контркультурою, заперечуючи діючі аксіологічні принципи і основи.

Далі субкультура перетворюється у позамежну культуру, що відіграє роль сполучної ланки між консервативними традиціями і нормами нового покоління. На цьому етапі розвитку субкультура активно впливає на вуличну моду, формуючи новий напрямок «стріт-стайл». Прикладом може служити японський «стріт-стайл» з його багатством мотивів та образів.

На наступному етапі розвитку субкультура завдяки досягнутій популярності і масовості прихильників перетворюється у відгалуження поп-культури, тобто у різновид культури, яку сама ця субкультура заперечує. На цьому етапі породжена субкультурою варіація стріт-стайл конвергує з елементами фешн-середовища, що стимулює появу нової інтерпретації образів сучасності. З цього моменту субкультура втрачає початкові установки і постає складовою трендів високої моди.

Роль соціально-символьної складової комунікативної функції костюма у формуванні тенденцій молодіжної моди полягає у посиленні виразності символічно-візуального каналу, і, як результат, у підвищенні художньо-естетичних властивостей моделей одягу, що досягається за рахунок дифузії семантичних кодів та філософських установок, які характерні для субкультури.



**Висновки.** Здійснено опис інноваційного потенціалу комунікативної функції костюма, реалізація якого у моделях колекцій сучасного молодіжного одягу сприятиме гармонізації дизайнерських рішень з особливостями сприйняття одягу споживачами молодшої вікової групи. Протест проти шаблонності масової культури, девальвації моральних і етичних норм епохи споживання проявляється в суспільстві зародженням тенденцій індивідуалізації та екологізації, які з умов досягнення критичного порога протиріччя між нормами моралі і вимогами нового стилю життя перетворюються в молодіжні течії, спрямовані на усунення цих протиріч. На перетині консервативних традицій і нових вимог молодіжні тенденції протесту перетворюються в субкультури. Крім встановлення нових аксіологічних орієнтирів, норм поведінки і моралі, субкультури можуть сприяти відродженню національних традицій, коли на новому рівні відбувається повернення до пошуку ідей сучасності в корінних історичних і культурних цінностях.

Таким чином, субкультури можуть впливати на формування громадських норм моралі та поведінки, так як вони породжуються пошуком молодого покоління нових шляхів розвитку, які викликані протестом проти застарілих норм і правил.

Описані особливості комунікативної ролі костюма в гармонізації дизайнерських рішень з особливостями сприйняття одягу споживачами молодшої вікової групи. У процесі розвитку субкультури проходять декілька етапів: після зародження субкультура стає антикультурою або контркультурою, заперечуючи діючі аксіологічні принципи і основи, далі вона перетворюється у позамежну культуру, що відіграє роль сполучної ланки між консервативними традиціями і нормами нового покоління. Досягаючи популярності, субкультура завдяки масовості прихильників перетворюється у відгалуження поп-культури, тобто у різновид культури, яку сама ця субкультура заперечує.

Прихильники субкультури підкреслюють свою приналежність до цієї спільноти символікою образу. Символьний засіб досягнення ідентичності є характерною особливістю субкультур. Виразність символічного і візуального каналів комунікативної функції костюма – характерна особливість субкультур на кожному етапі розвитку, що особливо яскраво проявляється в формуванні позамежних течій певних напрямків «стрит-стайл».

Аналіз потенціалу субкультур як каталізатору символічної функціональності молодіжного одягу дає можливість констатувати наявність феномену їх впливу на формування символічної функції молодіжного костюму. В процесі трансферу семантичних кодів субкультур в фешн-середовище відбувається втрата їх автентичності, але зростає інформаційний потенціал соціально-символьної складової комунікативної функції костюма.

Використання елементів образів представників субкультур у моделях сучасного молодіжного одягу сприяє підвищенню їх художньо-естетичних якостей, а конвергенція елементів-носіїв тенденцій моди з елементами образів представників субкультури дозволяє вирішити актуальну проблему сучасного фешн-дизайну у задоволенні специфічного попиту цільової аудиторії, оскільки

гармонізує елементи молодіжного костюму з особливостями сприйняття одягу споживачами молодшої вікової групи.

Результати дослідження потребують подальшого розвитку у двох напрямках – у напрямку визначення інших складових вектору впливу на рівень якості нового стилю життя, та у напрямку конкретизації феномену впливу молодіжних субкультур на інноваційний потенціал соціально-символьної та інших складових комунікативної функції костюму.

### **Список використаних джерел**

1. Богомолів К. Індустрія культових іміджей [Електронний ресурс] / К. Богомолів // Школа іміджа Богомоліва = Bogomolov image school [сайт]. – Режим доступу: <http://www.bogomolov.lv/index.php?page=publikatsii/>. – Загл. с екрана. Дата доступу: 12.20.17.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – Москва : Культурная революция, 2006. – С. 156.
3. Васильева Ж. В. Современная субкультурная вестиментарная парадигма: концептуальный бунт или органичная часть культурного мейнстрима? [Электронный ресурс] / Ж. В. Васильева // Педагогика искусства. – 2015. – № 1. – Режим доступу: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>. – Загл. с экрана. – Дата доступу 12.10.2017.
4. Гардабхадзе І. А. Комунікативна функція костюма в умовах культурних трансформацій / І. А. Гардабхадзе // Вісник КНУКіМ : Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2015. – Вип. 32. – С. 37–43.
5. Елисеенков Г. С. Гносеологические аспекты моделирования дизайна в социально-культурном контексте / Г. С. Елисеенков // Вестн Кемеровс. гос. ун-та культуры и искусств. – Кемерово, 2007. – №2. – С. 122–127.
6. Кікоть А. А. Функції костюма в сучасному соціокультурному просторі [Електронний ресурс] / А. А. Кікоть // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. 30. – С. 81–88. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2013\\_30\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2013_30_15). – Назва з екрану. – Дата доступу 10.12.2017.
7. Компьютерные игры в современной культуре: теория и практика [Электронный ресурс] // Томск. Гос. ун-т [сайт «Электронный университет»]. – Режим доступу: <https://moodle.tsu.ru/enrol/index.php?id=2692>. – Загл. с экрана. – Дата доступу 21.02.2017.
8. Костюми музикантів «Die Antwoord». 2 період: 2011–2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vigilantcitizen.com/wp-content/uploads/2012/10/lead-dieantwoord.jpg>. – Назва з екрану. – Дата звернення 19.10.2017.
9. Молодежные субкультуры. Косплей [Электронный ресурс] // Publiclibrary [сайт]. – Режим доступу: <http://www.publiclibrary.ru/readers/25kadr/mol-subculture-cosplay.htm/>. – Загл. с экрана. – Дата доступу 21.02.2017.

10. Молодіжні субкультури [Електронний ресурс] // Часопис. – 2005. – №38. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/38-zmist.htm/>. – Назва з екрану. – Дата доступу 18.12.2017

11. 'Data driven fashion and home design forecast'. *Trendsquire Bureau* [online]. Available at:<<http://trendsquire.com>> [Accessed 10.11.2017].

12. Die Antwoord – фрик-шоу [Електронний ресурс] // Афро-форум [сайт]. – Режим доступу: <http://afroforum.ru/showthread.php?p=3054>. – Загл. с екрана. – Дата доступу 18.12.2017.

13. 'Lolita Fashion: Japanese Street Style'. *Victoria And Albert Museum* [online]. Available at:<<http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/japanese-street-style>> [Accessed 05.10.2015].

### References

1. Bogomolov, K. (2015). 'The industry of cult images'. *Shkola Imidzha Bogomolova [Bogomolov Image School]*, [online]. Available at: <<http://www.bogomolov.lv/uploads/images/pdf/publikatsii-ru/collection/Industry-NS.pdf>> [Accessed 12.20.2017].

2. Bodryiar, Zh. (2006). *Consumer Society. Its Myths and Structures*. Moscow : Kulturnaya Revolyutsiia.

3. Vasil'eva, Zh. (2015). 'Modern subcultural vestimental paradigm: a conceptual riot or an organic part of the cultural mainstream?'. *Pedagogika Iskusstva [The Pedagogy of Art]*, no.1, available at: <<http://www.art-education.ru/AE-magazine>> [Accessed 12 October 2017].

4. Hardabkhadze, I. (2015). "The communicative function of clothing in the conditions of cultural transformations". *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Serii «Mystetstvoznavstvo» [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series «Art History»]*, no. 32, pp. 37–43.

5. Eliseenkov, G. (2007) 'Gnoseological aspects of modeling the design in the socio-cultural context'. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, no. 2, pp. 122–127.

6. Kikot', A. (2013). 'The functions of clothing in the modern sociocultural space'. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnioi Kultury [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture]*, [online], no. 30, pp. 81–88. Available at:< [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk\\_2013\\_30\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2013_30_15)> [Accessed 10.12.2017].

7. 'Computer games in modern culture: theory and practice'. *Tomskii Gosudarstvennyi Universitet [Tomsk State University]*, [online]. Available at:< <https://moodle.tsu.ru/enrol/index.php?id=2692>> [Accessed 21.02.2017].

8. 'Costumes of «Die Antwoord» musicians. 2nd period: 2011–2013'. *The Vigilant Citizen* [online]. Available at:< <https://vigilantcitizen.com/wp-content/uploads/2012/10/lead-dieantwoord.jpg>> [Accessed 19.10.2017].

9. 'Youth subcultures. The Cosplay'. *Publiclibrary* [online]. Available at: <<http://www.publiclibrary.ru/readers/25kadr/mol-subculture-cosplay.htm>> [Accessed 21.02.2017].

10. 'Youth subcultures' (2005). *Chasopys* [online], no. 38. Available at: <<http://www.ji.lviv.ua/n38texts/38-zmist.htm>> [Accessed 18.12.2017].

11. 'Data driven fashion and home design forecast'. *Trendsquire Bureau* [online]. Available at: <<http://trendsquire.com>> [Accessed 10.11.2017].

12. 'Die Antwoord – freak show', *Afro-Forum* [online]. Available at: <<http://afroforum.ru/showthread.php?p=3054>> [Accessed 18.12.2017].

13. 'Lolita fashion: Japanese street style'. *Victoria and Albert Museum* [online]. Available at: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/japanese-street-style>> [Accessed 05 October 2015].

© Гардабхадзе І. А., 2017

УДК 7.012:114

**Костюченко Олена Вікторівна**  
доктор психологічних наук,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
м. Київ, Україна  
g2069544@gmail.com

## ВІЗУАЛІЗОВАНА ОБ'ЄКТИВАЦІЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО СВІТОСПРИЙМАННЯ В ДИЗАЙН-ПРОДУКТІ

**Мета роботи** – проаналізувати особливості актуального дизайн-продукту як результату візуальної об'єктивації образу світу дизайнера в умовах візуальної комунікації. **Методи дослідження.** Здійснено теоретичний аналіз, узагальнення й систематизація наукових досліджень щодо визначення сутності дизайну в сучасному світі, понятійного поля проблеми дизайну предметного середовища на основі відображення образу світу дизайнера у продуктах його діяльності; розкриті особливості «образного підходу» до розуміння дизайн-проекування, а також специфічність дизайнерської діяльності в умовах медіаперцептивної комунікації, складові успішності дизайнерської діяльності. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про особливості дизайну предметного середовища як візуалізованої об'єктивації світосприймання дизайнера в багатовимірних і багатофункціональних проектувальних образах в умовах візуальної комунікації. **Висновки.** Обґрунтовано місце та роль візуальної об'єктивації образу світу дизайнера в формуванні актуального предметного середовища в умовах візуальної комунікації, в ході активного здобуття й обробки інформації, на основі специфічного синтезу внутрішнього відображення дійсності та попереднього досвіду сприйняття подібних дизайн-об'єктів і взаємодії з ними.

**Ключові слова:** дизайн, дизайн-продукт, дизайн предметного середовища, дизайн-проектування, дизайнер, образ, проектний образ, візуальна комунікація, образ світу, світосприймання.

*Костюченко Елена Викторовна, доктор психологических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Визуализированная объективация дизайнерского мировосприятия в дизайн-продукте**

**Цель работы** – проанализировать особенности актуального дизайн-продукта как результата визуальной объективации образа мира дизайнера в условиях визуальной коммуникации. **Методы исследования.** Осуществлен теоретический анализ, обобщение и систематизация научных исследований сущности дизайна в современном мире, понятийного поля проблемы дизайна предметной среды на основе отображения образа мира дизайнера в продуктах его деятельности; раскрыты особенности «образного подхода» к пониманию дизайн-проектирования, а также специфичность дизайнерской деятельности в условиях медиаперцептивной коммуникации, составляющие успешность дизайнерской деятельности. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений об особенностях дизайна предметной среды как визуализированной объективации образа мира дизайнера в многомерных и многофункциональных образах дизайн-проектирования в условиях визуальной коммуникации. **Выводы.** Обоснованы место и роль визуальной объективации образа мира дизайнера в формировании актуальной предметной среды в условиях визуальной коммуникации, сформированного в ходе активного получения и обработки информации, являющегося специфическим синтезом внутреннего отражения действительности и предыдущего опыта восприятия подобных дизайн-объектов и взаимодействия с ними.

**Ключевые слова:** дизайн, дизайн-продукт, дизайн предметной среды, дизайн-проектирование, дизайнер, образ, проектный образ, визуальная коммуникация, образ мира, мировосприятие.

*Olena Kostiuchenko, Doctor of Psychology, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Visualized objectification of the designer's worldview in the design product**

**The purpose of the article** is to analyze the features of the contemporary design product as a result of visual objectification of the designer's worldview in the context of visual communication. **The research methodology** consisted in the theoretical analysis, generalization and systematization of scientific researches into the essence of design in the modern world, the conceptual field of the problem of designing the subject environment on the basis of the reflection of the designer's worldview in the products of his activity; the peculiarities of the «figurative approach» to the understanding of design-engineering, as well as the specificity of design activity in conditions of media-perceptual communication and the components

of success in design activity were revealed. **The scientific novelty of the work** lies in the broader understanding of the features of design of the subject environment as a visualized objectification of the designer's worldview in multidimensional and multifunctional design images in conditions of visual communication. **Conclusions.** The place and role of visual objectification of the designer's worldview in the formation of the contemporary subject environment in conditions of visual communication, in the course of active acquisition and processing of information, based of a specific synthesis of the internal reflection of reality and the previous experience of perceiving and interacting with similar design objects were established.

**Key words:** design, design product, design of the subject environment, design-engineering, designer, image, project image, visual communication, worldview, perception of the world.

**Вступ.** У всіх сферах життєдіяльності людини виявляється динамічність сучасних перетворень навколишньої дійсності, обумовлене візуальним кодуванням інформації та високими інформаційними технологіями в різних сферах: виробництва, науки й освіти, дозвілля, мистецтва й дизайну, що безумовно впливає і на рівень психічної активності, зокрема у сприйманні довкілля та ставлення до нього, що відображається в образах світу кожного учасника цих процесів. Більшість образів світу мають візуальний характер, це пов'язано з тим, що істотну інформацію про світ людина одержує через зорові відчуття і живе споглядання природної та штучної форм наочності. Зрозуміло, що образи світу трансформуються і змінюються в залежності від форм наочності конкретної історичної епохи і сфери, в яких презентовано різні образи дизайн-об'єктів, які створені засобами технологічної проектної діяльності в ролі універсальної соціокультурної практики, зорієнтованої на людину. Разом з тим і змінюються ознаки дизайн-середовища, а саме: особливості розвитку репрезентативної системи; емоційна забарвленість, що передається в колірному домінуванні; світло і темрява; чіткість; масштабність; аналітизм і синтетизм елементів минулого, сьогодення і майбутнього; фігура і фон; рефлексивність, активність-пасивність; знаковість (символічність); насиченість міжлюдськими стосунками; конформність; ступінь загальної розвиненості тощо (Жидков, 2005).

Культурні чинники дизайнерської діяльності в умовах постіндустриального суспільства спрямовані на обґрунтування сутності проектування дизайн-середовища, аналіз специфічних особливостей її структурних елементів, а саме: суб'єкта (дизайнера), об'єкта (дизайн-проекту, дизайн-продукту, дизайну предметного середовища), дизайн-процесу і середовища діяльності. Проектна діяльність визначається як ідеальна (неречова) форма перетворюючої діяльності, об'єктами якої можуть бути природа, суспільство, людина і сам суб'єкт діяльності (Захарова, 2010).

У публікаціях, які присвячені дослідженням теорії та практики дизайну, розкриваються основні поняття дизайну, виявляються історико-культурні, економічні, соціально-психологічні аспекти його становлення та розвитку,

визначаються основні складові дизайнерської проектно-художньої діяльності, обґрунтовується роль дизайну в сучасній проектно-художній культурі в цілому. Наразі відчувається нестача в літературі, де визначаються особливості дизайну, в формуванні предметного середовища, що сформоване на основі дизайнерського рішення в залежності від світосприймання дизайнера.

**Мета дослідження.** Визначити особливості актуального дизайн-продукту як результату візуальної об'єктивації образу світу дизайнера в умовах візуальної комунікації.

**Виклад основного матеріалу.** Особливим фактором формування предметного середовища є візуалізована об'єктивація образів світу дизайнера як складного явища психіки, що не лише визначає окремий акт пізнання навколишньої дійсності, а й зумовлює зміст діяльності суб'єкта в цілому (О. Артем'єва, Б. Величковський, В. Зінченко, О. Леонт'єв, В. Петухов, С. Смирнов та ін.). Разом з тим, відображення реальної дійсності відбувається через призму індивідуальної свідомості в образах світу в залежності від сенситивної обдарованості дизайнера, його вразливості, культури почуттів, ситуативного настрою, рівня його духовної культури; впливу досвіду (додаткова мистецька освіта, спілкування з мистецтвом (творами живопису)).

На підставі виокремлення таких основних характеристик проектного образу, як ідеальність (здатність до існування в ідеї), цілісність, свідомість склалися і три аспекти методики так званого «образного підходу» в дизайн-проекуванні (Розенсон, 2013): художнє моделювання – відтворення ідеального життя речі в художній уяві; композиційне формоутворення – побудова речі як композиційної форми, яка відрізняється внутрішньою завершеністю, гармонійністю, домірністю, цілісністю тощо; сенсотворення – осягнення речі, розкриває зміст її соціокультурного буття (цей аспект найбільш складний). Оскільки проектний образ принципово є конформним<sup>8</sup>, він наочно моделює (в ньому закладено): реальний стан культури, соціальних процесів, соціально-психологічних особливостей, економічних та інших факторів, що на даний момент характеризує дійсність (об'єктивний фактор); ставлення до сформованого проектного образу з боку потенційних адресатів (суб'єктивний фактор).

Образи в дизайн-проекуванні, в яких репрезентовано багатомірні й багатофункціональні образи світу дизайнера, викликають все більший інтерес як вчених, так і практиків, оскільки очікується, що розуміння структури образів, шляхів їх утворення і способів трансформації дозволить виявити нові механізми підвищення ефективності дизайн-діяльності. Це пов'язано, насамперед, з неоднорідністю самого змісту образу, який є специфічним сплавом відображення реального об'єкта, сприйнятого дизайнером і його попереднього досвіду щодо сприймання подібних об'єктів і взаємодії з ними, а також образом актуального дизайн-продукту.

---

<sup>8</sup> Конформність – здатність до конформізму, піддатливість людини до реального чи уявного тиску іншої людини або групи, що виявляється у зміні її поведінки і настанов у відповідність до раніше не поділюваної позиції.

Зауважимо, що дизайнерська діяльність, зокрема художнє конструювання та композиційне формотворення<sup>9</sup> можна розуміти як специфічний засіб пізнання реального світу (Р. Арнхейм, В. Зінченко, М. Мамардашвілі, Я. Пастернак, Г. Рід, П. Флоренський та ін.), коли не тільки активно проектується сприйманий досвід у відображенні, усвідомленні й інтерпретуванні образів світу, а й візуально об'єктивується в актуальному дизайн-середовищі.

Роль сучасного дизайну полягає в тому, щоб здійснювати масову культурно-естетичну комунікацію, формуючи через об'єкти дизайнерської діяльності певний тип художнього смаку споживача. У перетворенні довкілля істотну роль відіграє сприймання й інтерпретування дизайнером філософських, соціально-психологічних і політичних проблем у контексті дизайнерської культури, а також координування дій у відповідності до інформації, що поступає з навколишнього середовища.

У різних трактуваннях поняття «дизайн» як наукової категорії (В. Глазичев, Ю. Грабовенко, В. Даниленко, А. Дмитрук, Л. Кулеєва, Є. Лазарев, Т. Малдонадо, В. Михайленко, А. Москаєва, Л. Солов'йов, Ю. Солов'йов, Т. Шевчук та ін.) визначається: як феномен художньої культури ХХ ст., як сфера з найпрогресивнішими явищами та найсучаснішими технічними досягненнями; як один з найвпливовіших видів проектно-художньої діяльності в будь-якій сфері; ефективний засіб суттєвого підвищення конкурентоспроможності промислової продукції, всього середовища життєдіяльності; як творча діяльність, метою якої є формування гармонійного предметного середовища, яке найбільш повно задовольнятиме матеріальні та духовні потреби людини (Шпара, 1984, с. 22); як інноваційна діяльність через постійну новизну завдання, вирішення якого вимагає інтеграції різноманітних видів діяльності (Каган, 1991, с. 18).

Термін «дизайн» у ставленні до світу визначає одночасно два його стани – те, що в ньому вже є, і те, що в ньому ще тільки може стати. Дизайн є і діяльністю, і продуктом, і результатом, і процесом облаштування власне кажучи через те, що філософ М. Хайдеггер назвав «уміння-бути-в-світі», на відміну від впливу «високого мистецтва» через потрясіння, окриленість. Проте існує інша думка Р. Лоли (2016) про «метафізичну транскрипцію» дизайну, тобто переосмислення його з приземленого, суто побутово-облаштувальної функції існування – до ризикованого зусилля створювати людині наджиттєву опору в світі, спочатку позбавленому для нього будь-якої опори.

У контексті означеної проблеми, дизайн визначаємо як творчу (А. Дмитрук) проектно-художню діяльність (С. Михайлов та Л. Кулеєва), що пов'язана з проектуванням предметного світу (В. Даниленко, О. Голікова, Н. Глухих, Т. Шевчук) на основі гармонізації та культуризації структури і форми (яка володіє композиційною цілісністю, художньою образністю та

<sup>9</sup> Без застосування засобів і прийомів композиції формоутворення речі може бути лише функціонально, експлуатаційно, конструктивно, технологічно та економічно доцільним, але сама по собі композиція (як чисто компоновка діяльність) без врахування принципів і закономірностей формоутворення як системи ризикує залишитися на рівні формальної організованості зовнішнього виду (Глазичев, 2011).



естетичною і культурною виразністю) дизайн-середовища, яке сформоване в результаті візуальної об'єктивації образу світу дизайнера в продуктах його дизайнерської діяльності.

В умовах візуальної комунікації інформація передається через образи, знаки, символи, просторово-часові моделі й схеми, що надає можливості пізнавати мову глибинних структур образу<sup>10</sup> світу, починаючи від структур свідомості до структур несвідомого. У проектних образах дизайнера виявляється його індивідуальна інтерпретація тих чи інших явищ, їхньої внутрішньої суті, є процесом візуальної об'єктивації індивідуальної картини світу. Формування актуального дизайн-продукту залежить від особливостей художньо-графічної рефлексії<sup>11</sup> світу, здатності до створення проектного образу як матеріалізованого способу сприймання, уяви і мислення композиційними засобами, зокрема формою, кольором, перспективою (П. Флоренський, М. Мамардашвілі, Я. Пастернак та ін.), при чому враховуючи такі динамічні якості: жорсткість – гнучкість, стиснення – розширення, відкритість – замкненість, які є фундаментальними властивостями як зору, так і реальності. Тоді спосіб відображення проектного образу в дизайн-продукті стає способом бачення, а не формальним прийомом і, відповідно, способом буття реальності, відтворенням духу матерії, який є її внутрішньою формою. Дизайн у процесі свого розвитку не лише перетворився в самостійну проектно-художню культуру, але й сам став впливати на формоутворення в архітектурі, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві. Створено такі творчі течії, які спрямовані на синтез із художнім і архітектурним формоутворенням, під загальною назвою «арт-дизайн», де основним предметом дизайну є образ світу.

Професійне становлення й реалізація дизайнера відбувається в матеріальному й ідеальному світі, просторі<sup>12</sup>, який представлено в його свідомості в просторових, емоційно забарвлених образах, під впливом раціонально сформованого естетичного та функціонального навколишнього середовища, насиченого різними продуктами дизайнерської діяльності: речами, сукупністю речей, предметно-просторовим середовищем<sup>13</sup> або будь-яким інформаційним повідомленням. Вихідними для побудови, конструювання дизайн-середовища є просторово-часові відносини, його системна організація, впорядкованість та структурованість дизайн-продуктів. Так, наочно-просторові

---

<sup>10</sup> Поняття «Образ» (англ. «image») у психологічному словнику трактується як «... суб'єктивна картина світу і його фрагментів, що включає самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і часову послідовність подій» (Психологічний словник, 2004, с. 240).

<sup>11</sup> За визначення Б. Мещерякова і В. Зінченко, рефлексія є розумовим (раціональним) процесом, який спрямовано на аналіз, розуміння, усвідомлення себе: власних дій, поведінки, мови, досвіду, відчуттів, станів, здібностей, характеру, відносин, своїх завдань, призначення тощо.

<sup>12</sup> Простором Кант називає «чисте споглядання», чуттєву форму сприйняття предметів поза ними. (Личкова, 2004).

<sup>13</sup> Визначаючи характерні особливості феномену і поняття «простір», В. Ключко (2002) зауважує, що «простір» відрізняється від «середовища», від дійсності «об'єктивної реальності» тим, що для опису останніх достатньо чотирьох координат – трьох просторових і часу. Соціально-психологічний простір включає в себе, як мінімум, ще три суб'єктивні координати – значення, смисл, цінність, завдяки яким предмети, носії цих надчуттєвих якостей, стають доступними свідомості.

та метричні характеристики візуалізованого дизайну завжди співвідносяться з культурно-духовними категоріями світосприймання тієї чи іншої культурно-історичної картини світу. Різний рівень індивідуалізованості світосприймання, що є характерним для різних історико-культурних періодів, супроводжується певним рівнем самоусвідомлення й світорозуміння, що відображає також рівень розвитку інтелектуальної сфери представників даного суспільства. Так, високий рівень наочності, домінування наочно-дійового та наочно-образного мислення, переважання перцептивних образів притаманні картині світу первісного суспільства. Кожна з конкретно-історичних картин світу вміщує попередні картини світу як свої компоненти (Праздніков, 1981).

Наразі успіх діяльності дизайнера все більше залежить від своєрідності його особистісного знання, оригінальності індивідуальної творчої манери, суб'єктивності погляду на проектну дизайнерську тему, здатності самоототожнюватися з проєктованим об'єктом і самовиражатися через свій об'єкт (Дерріда, с. 511), а також його «образної здібності», поняття якої введене О. Гостевим і визначається у вузькому розумінні, як здатність до швидкого формування адекватних реальності образів, оперування ними, а також легкого переходу від одного образу до іншого. Автор вважає основними характеристиками «образної здібності» «яскравість», «контрольованість» і «жвавість» образів, а найважливішим виміром – контрольованість образів (Зінченко, 1995).

Кінцевим продуктом дизайну є не сукупність створених ним об'єктів, а перетворений (через їхнє посередництво) характер самої дійсності, самобутньої культури, стилю і способу життя в її сприйнятті адресатами проєктування. У свідомості проєктувальника «предметного світу», як і в свідомості кожної людини, адресата його творчості – світ цей практично все той же, яким ще в XVI ст. поставав він перед І. Ньютоном і Ф. Беконем. Фундаментальні основи такого світу й тепер становлять простір, що розуміється як вмістилище різних речей, і як лінійний, односпрямований час. Так, О. Лаврентьев (2007) прослідкував, як змінювалися тенденції формоутворення в дизайні XX ст. у відповідності до мінливих уявлень про світ і трансформацію його ідеальної (розумової) моделі, назвавши їх послідовно: геометрична, органічна, метафорична і технонаукова (або інформаційна).

Український вчений В. Личковах (2004, с. 142) аналізуючи особливості простору та його художні складові в контексті сприймання творів нонфігуративного мистецтва, визначає діапазон сприйняття простору, який коливається «від двовимірної площини картини до багатовимірності кубістичних побудов, які виражають не тільки зовнішні аспекти речей-для-нас, але й їхні глибинні образні сенси, архітектоніку сприйняття гіпотетичної речі-у-собі». Естетичний суб'єкт сприйняття та творчість кубізму накладає на світ свої власні чуттєві форми, виміри та перспективу, створює нові пластичні простори та об'єми.

Виходячи з принципів гармонічного цілого, базуючись на ознаках подібності, спорідненості істотних ознак, В. Ганзен та О. Гостев (1989) започаткували спроби систематизації образів, при цьому вважаючи, що всі види

психічних образів відображають простір, тому не виділяють просторові образи в особливий клас. Так, Р. Хольт виокремлює синестезію – стани, за яких сприймання одного типу регулярно супроводжується образами інших сенсорних модальностей тощо (Арнхейм, 2008, с. 197). Відображення може відбуватися на різних рівнях психіки, виходячи з чого вчені виокремлюють різні види образів: сенсорний, перцептивний, уявленнєвий, мисленнєвий, уявний тощо.

Феномен повсюдної візуалізації зовнішнього світу, медіапростору, інтернету тощо вимагає від сучасної людини, особливо дизайнера, свідомого, адекватного ставлення до цього культурного, а точніше медіакультурного явища. Відбуваються істотні зміни у ставленні людини до простору, що опосередковане спілкуванням, «зворотнім зв'язком» з автором чи авторами, ознайомленням з їх відкритими чи прихованими ідеями, репрезентованою реальністю, а не об'єктивно «віддзеркаленою», яка насичена різномодальними (візуальні, аудіальні, нюхові, смакові, дотикові) образами і штучними формами.

Візуальна об'єктивація «образу світу» дизайнера, яка є регулятором його професійної діяльності й одночасно її продуктом, відбувається на основі механізму формування наочного образу «шляхом подолання надлишкових і неадекватних варіантів» (Зінченко, 1998), коли не збігається предметність з образністю, цілісністю, конкретністю. Образ розглядається як носій інформації, який не є механічною реєстрацією сенсорних елементів, а є істинно творчою здатністю миттєвого сприймання дійсності – здатністю образного винахідництва, що засвідчує такий факт: якості, які характеризують образи мислителя і художника, притаманні будь-якому когнітивному прояву дизайнера.

Важливими в формуванні повноцінного образу світу дизайнера є ефективне сприймання медіаперцептивних текстів, когнітивні уміння та навички, які вимагають від особистості свідомого орієнтування в інформаційних потоках, починаючи від диференціювання форматів, їх видів, жанрів до їх змістової спрямованості, а також походження; «фільтрування» медіапродукції за змістовою спрямованістю відповідно до внутрішньої потреби особистості для недопущення «поглинання» людини; конструктивно критично сприймати-осмислювати відібрану медіапродукцію: аналізувати медіатекст<sup>14</sup> за його зовнішніми візуальними та змістовими складовими; самостійно, аргументовано його оцінювати; виробляти в собі якість, яку Л. Мастерманг (1993) назвав «critical autonomy» – автономізацію, тобто унезалежене ставлення до медіапродукції. У цьому контексті доречним є зауваження на питанні вибірковості сприймання інформації (В. Аршавський, Л. Веккер, Н. Гольдштейн, М. Дворяшина, Н. Кудрявцева, О. Лурія та ін) в умовах медіакомунікації (О. Баришполец, О. Вознесенська, О. Голубева, Г. Мироненко, Л. Найдьонова, Н. Обухова, Н. Череповська та ін.), що є властивістю творчого сприймання (В. Моляко, О. Костюченко, Н. Медведєва та ін.), яке спрямоване на розв'язання певних завдань, визначає пізнавальну, практичну або творчу

---

<sup>14</sup> Повідомлення, що містять інформацію та викладене в будь-якому жанрі медіа: газетна стаття, телепередача, відеокліп, фільм тощо (Завалова, 1986).

діяльність дизайнера, забезпечуючи орієнтування в конкретній ситуації, вибір найважливіших аспектів для розв'язання конкретного завдання дизайну, здійснюють таку обробку інформації, яка веде до створення актуального дизайн-продукту.

Важливо усвідомлювати, що сприйняття медіаперцептивних текстів становить медіаперцептивну комунікацію, яка з появою нових мультимедіа і новітніх технологій наразі стала досить поширеною. Цей новий тип комунікації зумовлений як візуально ілюзорною, репрезентативною природою самих візуальних медіатекстів, так і прагненням із боку реципієнта задовольнити свої соціально-психологічні потреби (комунікаційні, рекреаційні, гедоністичні, компенсаторні, пізнавальні, креативні тощо) переважно в розважальній, креативно-ігровій формах. Під впливом медіаперцептивної комунікації формуються образи світу дизайнера, відображені в дизайн-продуктах його діяльності та структуровані в дизайн-середовищі.

Природним у цьому контексті є розуміння сутності образу як: виявленої структури внутрішнього відображення дійсності та медіаперцептивних текстів, процесів мислення або уяви; як продукту розумових процесів і результату взаємодії багатьох внутрішніх функцій, емоцій, почуттів, орієнтацій, поведінки, очікувань тощо; а також зовнішньої форми внутрішнього образу. Виходячи з цього, образ варто вважати однією з форм відображення об'єктивної реальності, причому, не дзеркальну, а виступає своєюрідною творчою реконструкцією об'єкта.

Образ світу в свідомості дизайнера опосередковується, трансформується через власну систему норм і правил, цінностей і ідеалів, життєвих смислів. Сформоване середовище предметного дизайну як соціально-психологічне, Г. Ковальова (1987) визнає як «суб'єктивним», представленим у свідомості, засвоєним і доповненим, а точніше: «народженим», створеним, сформованим самим суб'єктом відповідно до його життєвих принципів, цінностей і цілей.

У результаті сприймання дизайнером інформації, несумісної з його внутрішніми переконаннями (установками), виникає так званий когнітивний дисонанс (психологічний дискомфорт). Теорія когнітивного дисонансу (Л. Фестінгер, 1957) пояснює вплив на людську поведінку системи когнітивних елементів (вірувань, думок, цінностей, намірів тощо). Вироблені в дитинстві чи протягом життєдіяльності, або ж успадковані разом з архетипами колективного несвідомого, установки можуть визначити не тільки те, що і як треба бачити, але багато в чому обумовлюють всі види сприймань, формують внутрішню картину світу. За П. Якобсоном (1964, с. 8), «чуттєва стихія речей і явищ – звуки, форми, кольори, запахи, контури предметів – виступає в нашому сприйманні то з більшою, то з меншою силою, залежно від установок нашого сприймання».

Дизайн-продукт є здатним вражати лише у випадку, коли споживач не лише з'ясовує смисли, а й переживає їх. Ключовими критеріями ефективності продукту дизайну є не його техніко-естетичні характеристики, а глибина та виразність презентованого в ньому послання. Інакше кажучи, споживач

повинен, за думкою Г. Лоли (15), виступати в цій комунікації як активний учасник смислотворчості. Для того щоб забезпечити таку активність і свободу споживача в комунікації, дизайнер повинен закласти в образ свого продукту не тільки відносно стабільне смислове «ядро», а й контексти, в яких цей сенс буде розумітися споживачем, створюючи ресурс різноманітних інтерпретацій. Відповідно концептуальна робота дизайнера полягає в розробці такої комунікативної моделі дизайн-продукту, в якій реалізується властиві для образу єдність завершеності і відкритості, оформленості й плинності, визначеності й невизначеності.

**Наукова новизна.** Розкрито особливості дизайну предметного середовища як візуалізованої об'єктивації образу світу дизайнера в багатовимірних і багатофункціональних образах дизайн-проектування в умовах візуальної комунікації.

**Висновки.** Таким чином, дизайн розглянуто як масштабне явище культури, тому що цей вид творчої діяльності спрямований на забезпечення інтересів як окремих користувачів, так і на виявлення турботи про зручність і красу всього суспільства. Крім того, розвиток технічних можливостей дизайну і удосконалення його художніх властивостей зумовлює переосмислення його художніх принципів і прийомів, де асимілюється художність і документальність, де реалізується функціональне призначення та певна культурна цінність дизайн-простору, а саме: цілісності й естетичності. Разом з тим, на формування актуального предметного середовища в умовах візуальної комунікації впливає особливості дизайн-проектування багатомірних і багатофункціональних проектних образів як результату візуальної об'єктивації образу світу дизайнера, що сформований в результаті активного здобуття й обробки інформації, будучи специфічним синтезом внутрішнього відображення дійсності та попереднього досвіду сприйняття подібних дизайн-об'єктів і взаємодії з ними.

#### Список використаних джерел

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление / Р. Арнхейм // Психология мышления : хрестоматия. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва : АСТ : Астрель, 2008. – С. 182–190.
2. Ганзен В. А. Систематика мысленных образов / В. А. Ганзен, А. А. Гостев // Психол. журн. – 1989. – Т.10. – №2. – С. 23–37.
3. Глазычева В. Л. Дизайн как он есть / В. Глазычев. – Москва : Европа, 2011. – 320 с.
4. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида; пер. с фр. П. Автономовой. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 511с.
5. Жидков В. С. Искусство и общество / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. – 589 с.
6. Завалова Н. Д. Образ в системе психической регуляции деятельности / Н. Д. Завалова, Б. Ф. Ломов, В. А. Пономаренко. – Москва : Наука, 1986. – 172 с.

7. Захарова С. О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз / С. О. Захарова // Гуманітарн. вісн. Запорізької держ. інженерної акад. – Запоріжжя, 2010 – Вип. 42. – С. 80–88.
8. Зинченко В. П. Живое знание / В. П. Зинченко. – Самара: Изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1998. – Ч. 1. – 248 с.
9. Зинченко В. П. Аффект и интеллект в образовании / В. П. Зинченко. – Москва : Тривола. 1995. – 64 с.
10. Каган М. С. Новое слово в теории дизайна / М. С. Каган. – Москва : Техн. эстетика, 1991. – 48 с.
11. Ключко В. Е. Ментальное пространство как предмет профессионально-психологического осмысления // Личность в парадигмах и метафорах: ментальность – коммуникация – толерантность. – Томск: Томский ун-т, 2002. – С. 30–44.
12. Ковалёв Г. А. Три парадигмы в психологии – три стратегии психологического воздействия // Вопросы психологии. – 1987. – №3. – С. 41–49.
13. Лаврентьев А. Н. История дизайна : учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – Москва : Гардарики, 2007. – 303 с. : ил.
14. Личковах В. Естетичні ідеї Канта в проєкції на мистецтво авангарду / В. Личковах // Філософська думка. – 2004. – №5 – 160 с.
15. Лола Г. Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования / Г. Н. Лола. – Санкт-Петербург : ИПК Береста, 2016. – 264 с.
16. Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации / Л. Мастерман // Специалист. – 1993. – №5. – С. 31–32.
17. Праздников Г. Направленность художественной формы // Художник и публика. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1981. – С. 42–52.
18. Психологический словарь / [под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова). – 2-е изд. – Москва : Астрель : АСТ: Транзит книга, 2004. – 479 с.
19. Розенсон И. А. Основы теории дизайна / И. А. Розенсон. – 2-е изд. – Москва : Питер : Печатный двор им. А. М. Горького, 2013. – 252 с.
20. Шпара П. Е. Техническая эстетика и основы художественного конструирования / П. Е. Шпара. – Киев : Вища школа, 1984. – 200 с.
21. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – Москва : Искусство, 1964. – 86 с.
22. Gitlin T. The Whole World Is Watching : Mass Media in the making and unmaking of the new Left / T. Gitlin. – Los Angeles and London : University of California Press, 1980. – P. 6–7.
23. Goffman E. Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience / E. Goffman. – Boston : Northern University Press, 1974. – 585 p.

### References

1. Arnkheim, R. (2008). 'Visual thinking'. *Psikhologiya myshleniya [Psychology of thinking]*, Moscow: Astrel, pp. 182–190.
2. Ganzen, V., Gostev, A. (1989). 'Systematics of mental images'. *Psikhologicheskii zhurnal [Psychological journal]*, vol.10, no. 2, pp. 23–37.

3. Glazychev, V. (2011). *Design as it is*. Moscow: Evropa.
4. Derrida, Zh. (2000). *On grammatology*. Moscow: Ad Marginem.
5. Zhidkov, V., Sokolov, K. (2005). *Art and Society*. Saint Petersburg: Aleteyya.
6. Zavalova, N., Lomov, B., Ponomarenko, V. (1986). *The image in the system of mental regulation of activity*. Moscow: Nauka.
7. Zakharova, S. 'Design as a cultural phenomenon: theoretical and methodological analysis'. *Humanitarnyi visnyk Zaporizskoi derzhavnoi inzhenernoi akademii [Humanitarian Bulletin of the Zaporizhzhya State Engineering Academy]*, issue 42, pp. 80–88.
8. Zinchenko, V. (1995). *Living knowledge*. Samara: Publishing house of Samara State Pedagogical University.
9. Zinchenko, V. (1998). *Affect and intellect in education*. Moscow: Trivola.
10. Kagan, M. (1991). *A new word in the theory of design*. Moscow: Technicheskaya estetika.
11. Klochko, V. (2002). 'Mental space as the object of professional psychological comprehension'. *Lichnost v paradimakh i metaforakh: mentalnost – kommunikatsiya – tolerantnost [Personality in paradigms and metaphors: mentality – communication – tolerance]*, pp. 30–44.
12. Kovalev, G. (1987). 'Three paradigms in psychology – three strategies of psychological impact'. *Voprosy psikhologii [Questions of Psychology]*, no. 3, pp. 41–49.
13. Lavrent'ev, A. (2007). *The history of design*. Moscow: Gardariki.
14. Lichkova, V. (2004). 'Kant's aesthetic ideas in the projection of avant-garde art'. *Filosofska dumka. [Philosophical thought]*, no. 5, p. 160.
15. Lola, G. (2016). *Design code: methodology of semiotic discursive modeling*. Saint Petersburg: IPK Beresta.
16. Masterman, L. (1993). Language training for the media. *Spetsialist [Specialist]*, no 5, pp. 31–32.
17. Prazdnikov, G. (1981). 'The direction of an art form. *Hudozhnik i publika [Artist and public]*, pp. 42–52.
18. Zinchenko, V.P. and Meshcheryakova, B.G. (2004). *Psihologicheskij slovar [Psychological dictionary]*. Moscow: Astrel', AST, Tranzit kniga.
19. Rozenson, I. (2013). *Fundamentals of Design Theory*. Moscow, Saint Petersburg: Pechatnyj dvor imeni A. M. Gor'kogo
20. Shpara, P. (1984). *Technical aesthetics and the basics of artistic design*. Kyiv: Vyshcha shkola.
21. Yakobson, P. (1964). *The psychology of artistic perception*. Moscow: Iskusstvo.
22. Gitlin, T. (1980). *The Whole World Is Watching: Mass Media in the making and unmaking of the new Left*. Los Angeles and London: University of California Press, pp. 6–7.
23. Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northern University Press.

УДК 7.03:391:001.8

*Наку Анастасія Валеріївна*  
ORCID ID 0000-0002-0683-3797

*аспірантка,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
anastasia.naku10@gmail.com*

## КАТЕГОРІЯ СТИЛЮ У ДОСЛІДЖЕННЯХ НАУКОВЦІВ

**Мета роботи** узагальнити досвід уживання й аналізу категорії стилю в науковій літературі. **Методи дослідження.** Основою даного дослідження є джерела, в яких було проаналізовано процес формування категорії стилю. Проведено аналіз змін, що відбувалися з дефініцією «стиль» у контексті соціокультурних процесів. **Наукова новизна.** У дослідженні було виявлено, що різні періоди становлення стилю мали свої характеристики та особливості. У мистецтвознавстві, літературознавстві, в галузі дизайну одягу та ін. сферах культури цей термін багатозначний, світоглядно та методологічно орієнтовний, тому й суперечливий. У статті вперше категорія стилю розглядається в контексті стильових напрямів та мікростилів, які можуть бути презентовані як різноаспектні складові впливу на колекції європейських дизайнерів одягу поч. ХХІ ст. **Висновки.** Проаналізувавши численні праці науковців у сфері мистецтва, естетики, філософії, літературознавства, fashion-індустрії, можемо зазначити, що категорія стилю тлумачиться в різних галузях не ідентично та характеризується багатозначністю. У fashion-індустрії це поняття може потрактовуватися як явище загальноестетичне та соціокультурне.

**Ключові слова:** стиль, мода, стилістика, мікростиль.

*Наку Анастасія Валеріївна аспірантка, Київський національний  
університет культури і мистецтв, г. Київ, Україна*

### **Категория стиля в исследованиях ученых**

**Цель работы** обобщить опыт употребления и анализа категории стиля в научной литературе. **Методология исследования.** Основой данного исследования стали источники, в которых были проанализирован процесс формирования категории стиля. Проведен анализ изменений, происходящих с дефиницией «стиль» в контексте социокультурных процессов. **Научная новизна.** В исследовании было обнаружено, что различные периоды становления стиля имели свои характеристики и особенности. В искусствоведении, литературоведении, в области дизайна одежды и других сферах культуры этот термин многозначен, мировоззренчески и методологически ориентирован, так и противоречив. В статье впервые категория стиля рассматривается в контексте стилевых направлений и микростилей, которые могут быть представлены как разноаспектные составляющие влияния на коллекции европейских дизайнеров одежды начала



XXI в. **Висновки.** Проаналізувавши численні твори учених в області мистецтва, естетики, філософії, літературознавства, fashion-індустрії, можемо відзначити, що категорія стилю трактується в різних галузях не ідентично і характеризується багатозначністю. В fashion-індустрії це поняття може трактуватися як явище загальноестетичне і соціокультурне.

**Ключові слова:** стиль, мода, стилістика, мікростиль.

**Naku Anastasiia**, *postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Style category in scientists researches**

**The aim of the article** is to generalize the experience of the style category usage and analysis in the scientific literature. **Research methodology.** The sources in which the style category formation process was analyzed have been used as the basis of this study. The analysis of changes that took place with the definition of “style” in the context of socio-cultural processes has been carried out. **Scientific novelty.** The study has shown that different periods of the “style” concept development had certain characteristics. The term “style” is polysemic in the art studies, literary studies, in the field of clothing design and other spheres of culture, and it is ideologically and methodologically indicative, and therefore the term is rather contradictory. The concept of “style” has been studied in the context of stylistic trends and micro styles that can be represented as a multi-dimensional component of influence on the collection of European fashion designers at the early XXI century for the first time in the article.

**Summary.** The analysis of numerous works of the aesthetics, art, philosophy, literature, and fashion industry scholars has shown that the concept of “style” can be interpreted non-identically in different fields and it can be characterized as a polysemantic term. This concept is regarded as a general-aesthetic and socio-cultural phenomenon in the fashion industry.

**Key words:** style, fashion, stylistics, microstyle.

**Вступ.** Складовою матеріальною культурою нашого суспільства – є мода, в якій відображаються і проявляються естетичні смаки, що характерні для конкретної епохи. Зміна моди – це потреба людей в оновленні речей відповідно до мінливих побутових та естетичних потреб, але при цьому основою особистого смаку залишається стиль. Актуальність даної роботи полягає в дослідженні різноманітних підходів у визначенні етапів розвитку категорії стилю. Без визначення цього поняття не можлива історія й теорія мистецтва та дизайну. Саме в контексті fashion-індустрії дефініція «стиль» найактивніше вживається, але майже не досліджена наукою.

**Мета роботи** узагальнити досвід уживання й аналізу категорії стилю в науковій літературі. Для дослідження та вивчення розвитку стильових напрямів у жіночому одязі європейського дизайну поч. XXI ст. важливим є визначення поняття «стиль» та «мода». У мистецтвознавстві, літературознавстві, в галузі дизайну одягу та ін. сферах культури цей термін багатозначний, світоглядно та

методологічно орієнтовний, тому й суперечливий. Разом з тим без визначення цього поняття не може обійтись жодна історія й теорія мистецтва та дизайну.

Об'єктом дослідження є стильові напрями в колекціях жіночого костюму європейських дизайнерів одягу поч. ХХІ ст., предметом – вивчення та систематизація стилів та мікростилів у колекціях жіночого костюму європейських дизайнерів одягу поч. ХХІ ст.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Матеріали статті можуть бути використані для подальших досліджень стилю, а також при проведенні лекційних занять з історії дизайну для студентів дизайнерських спеціальностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням категорії стилю в різних сферах суспільства та розвитком художнього проектування костюма займалися такі мистецтвознавці як Т. Адорно, Ю. Б. Борев, О. Вальцель та Г. Вельфлін, В. В. Виноградова, І. І. Вінкельман, В. Г. Власов, А. Б. Гофман, О. В. Ільчева, М. В. Кісіль, Т. В. Козлова, О. Ф. Лосєв, М. Т. Мельник, Л. І. Новикова, О. Н. Устюгова, О. М. Шандренко та ін.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Досліджуючи проблему формування категорії стилю в різних сферах суспільства, було проаналізовано джерельну базу наукової літератури, до складу якої належать праці мислителів різних епох. Так, наприклад, виявлено, що вперше слово «стиль» було вжито ще в античній Греції, насамперед, значення слова мало назву найпростішого інструменту для письма, що є прообразом олівця та пір'яної чи кулькової ручки. Пізніше відбулась зміна семантики та поступове розширення меж застосування терміну. Йоганн Гете підкреслював, що стиль «є вищим ступенем в мистецтві, завдяки наслідуванню природі, завдяки зусиллям створити для себе єдину мову, завдяки точному й поглибленому вивченню самого об'єкта, і набуває, нарешті, більш точних знань та властивостей речей і того, як вони виникають, коли мистецтво може вільно оглядати поглядом ряди образів, зіставляти різні характерні форми і передавати їх» (Гете, 2018, с. 1).

Основи розуміння стилю в мистецтвознавстві заклав у своїй відомій праці «Історія мистецтва давнини» (1764) І. І. Вінкельман. Стилем він називав художні особливості мистецтва, що історично змінювалися. Історію мистецтва автор розглядав як вчення про його походження, розвиток, зміни та занепад, а також визначення різних стилів народів, епох.

В. М. Жирмунський висловлює думку, що стиль утворює єдність з духовною культурою кожної історичної епохи та її філософськими ідеями, її моральними та правовими переконаннями і навичками. У цій думці виражається ідея того, що зміни в житті різних культур у сфері естетики, моралі, філософії та релігії відбувається паралельно. В. М. Жирмунський стверджує, що «тільки з введенням в поетику поняття стилю система основних понять цієї науки (матеріал, прийом, стиль) може вважатися закінченою» (Жирмунський, 1977, с. 35).

І. І. Іоффе намагається знайти соціологічні закономірності в цій категорії. У своїй праці «Обране: Синтетична історія мистецтва» Іоффе приходить до розуміння стилю як процесу та руху історії мислення. Автор намагається

систематизувати історію художнього мислення. Одним з основних завдань, яке ставив перед собою автор праці, це подати історію стилів як історію способів художнього мислення, як історію громадських форм свідомості та пізнання (Іоффе, 2010, с. 10). Автор зосереджує увагу на тому що стиль мистецтв визначає спосіб мислення, що є історично сформованим явищем, як і розподіл мистецтва на такі галузі як література, живопис, музика, скульптура, архітектура. Насамперед, спосіб мислення вилучає з них нові виразні можливості, знаходить нові види мистецтв. У своїй праці І. І. Іоффе класифікує стилі за принципами організації економіки, наприклад: «культура і стилі товарно-грошового господарства», «культура і стилі індустріального господарства», «культура і стилі натурального господарства». Автор стверджує, що стилі змінюють один одного непослідовно та можуть існувати паралельно в часі (Іоффе, 2010). Автор звертає увагу на те, що стиль виникає з певної культурної практики. І. І. Іоффе визначає стиль як реакцію на світ, оформлений в різних матеріалах, що може з'явитися у будь-якої людини за тих же соціальних і культурних умов та може бути вихований штучно. Стиль – це спосіб мислення в мистецтві.

У кін. ХІХ ст. – поч. ХХ ст. категорія стилю є центральною в працях представників формальної школи в мистецтві, насамперед, це роботи О. Вальцеля та Г. Вельфліна (Вельфлін, 1994). Г. Вельфлін наслідує традицію естетичного розуміння стилю, значно розширив, а в чомусь і переосмислив цю категорію. По-перше, для нього стиль означає не індивідуальну своєрідність окремого художника, а естетичне мислення окремих напрямлень та епох у мистецтві. По-друге, категорія стилю перестала характеризувати тільки своєрідні форми і мала означати ще характерну даній епосі концепцію світу й людини, що втілюється в мистецтві. Усе це дало можливість зіставити в межах однієї художньої епохи твори різних видів мистецтва та виокремити в них загальні стильові риси. Це й надало терміну «стиль» чіткий культурологічний сенс (Есин, 2017, с. 53).

У науці першою спробою дати чітку та стислу характеристику стилів була робота Г. Вельфліна «Основні поняття історії мистецтв», в якій вперше автор створює зразкову термінологію та методологію для наукової історії мистецтв.

Аналізуючи твори великих митців та порівнюючи їх між собою, з метою виявлення подібних рис та розбіжностей, він виявив у мистецтві, поряд з індивідуальним стилем, існування стилю школи, країни та племені. Також автор визначає істотні особливості стилю, які розпізнати на малюнку в будь-якій його деталі. Г. Вельфлін у своїй роботі наголошує на тому, що достатньо лише побачити невеликий фрагмент витвору для того, щоб дізнатися, хто є автор картини, рішення приймається на підставі окремих зовнішніх особливостей та «манери», на підставі того, що все суттєве у відчутті форми міститься вже в самій дрібній деталі. Автор концентрує увагу на тому, що «застосовуючи найтонші прийоми, ми можемо дізнатися таким же чином про зв'язок окремих частин і цілого, і знайти, нарешті, визначення індивідуальних типів стилю не тільки відповідно до форми малюнка, але також відповідно й до освітлення і фарби. Ми дізнаємося, чому певне розуміння форми неминуче

поєднується з певною барвистістю, і поступово ми навчимося розуміти всю сукупність індивідуальних особливостей стилю як вираз певного темпераменту» (Вельфлін, 1994, с. 12).

Великий внесок у розуміння багатозначного терміна «стиль» зробив А. Н. Соколов. Автор наголошує на тому, що в сучасному світі відзначається велике нарощування інтересу до наукової проблеми визначення терміна «стиль», та головним мотивом вирішення цієї проблеми є уточнення поняття «стиль» та досягнення взаємопорозуміння в цій галузі. Дослідник зазначає, що останнім часом було видано багато наукових праць у сфері лінгвістики, літературознавства та мистецтвознавства, також ця проблематика широко обговорюється на конференціях та викликає безліч дискусій. Автор зосереджує увагу на тому, що слово стиль належить до переліку тих наукових термінів, які не є монополією однієї науки. Цим терміном користуються щонайменше чотири наукові дисципліни: мовознавство, літературознавство, мистецтвознавство, естетика. Природно, що в кожній з цих наук поняття стилю набуло особливого значення – в залежності від предмета науки. Значною мірою цим пояснюється багатозначність даного поняття (Соколов, 1968).

Дослідження стилю ускладняється і тим, що це поняття тісно пов'язане з такими поняттями, які межують, і, насамперед, з такими, як художній напрям і творчий метод, навколо яких все ще точаться суперечки. У роботі про стилі ці поняття не можуть бути предметом спеціального дослідження, і автор змушений обмежитися тут викладом своєї точки зору, не маючи можливості її докладно аргументувати. Основним є побудова можливо чіткої та внутрішньо цілісної системи понять. З цим пов'язана й точність і витриманість термінології, що іноді обтяжує виклад. Щоб визначитися з поняттям «стиль», необхідно розмежувати розуміння цієї категорії, яка історично склалася в різних наукових дисциплінах (Соколов, 1968). О. Н. Соколов зауважує, що з розвитку науки про мистецтво уточнюється та закріплюється концепція стилю як естетичної категорії, як художньої системи, яка об'єднує формальні ознаки твору та творчості. Дослідник стверджує, що стиль як естетичне явище, насамперед, характеризується підпорядкованістю всіх його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає цілісності, сприяє використанню певних деталей стильової системи.

Також проблему визначення стилю досліджувала О. Н. Устюгова (Устюгов, 2006). У своїй роботі «Стиль та культура: Досвід побудови загальної теорії стилю» визначає «стиль, як феномен, посідає чільне місце в усіх сферах людської діяльності, в яких проявляється потреба в культурній самосвідомості та самовизначенні» (Устюгов, 2006). У монографії О. Н. Устюгової «визначено проблему стилю як історико-культурну проблему, здійснено її цілісний аналіз в єдності методологічного, теоретичного, історичного підходів і вироблено загальну систему уявлень, щоб на її основі створити модель цілісної концепції стилю. Теоретичною базою дослідження було вивчення досвіду вживання й аналізу поняття «стиль» у мовознавстві, культурології, мистецтвознавстві, естетиці, соціології, психології, філософії, історії культури. Методологічні основи дослідження виробилися, орієнтуючись на ідеї та принципи історизму,

системного підходу, філософії історії культури, на досвід міждисциплінарного підходу до складних явищ соціокультурної природи» (Устюгова, 2006, с. 8)

Великий внесок у проблематику розкриття стилю в категорії онтології мистецтва зробив Ю. Б. Борев. У своїй праці «Естетика», яка була опублікована в 1981 р., автор тлумачить значення цього терміна «як якість певної культури, що відрізняє її від будь-якої іншої, як конструктивний принцип побудови культури» (Борев, 1981, с. 132). Ю. Б. Борев порівнює стиль з генами, зауважуючи, що відношення єдності «змісту» та «форми» в стилі таке саме, як у живому організмі «форма» і «зміст» відноситься до генного набору в клітині. Усі деталі мають бути підпорядковані загальному задуму та структурі твору, саме це і передбачає належність цього твору до певного типу культури. Автор визначає стиль як типологічну цілісність та модель вигляду світу, зображеного мистецтвом на певному етапі історичного розвитку (Борев, 1981, с. 132). У своїй роботі Ю. Б. Борев визначає та аналізує фактори та функціональну багатоплановість стилю. Науковець виділяє чотири фактори функціонування стилю: фактор творчого процесу, фактор розвитку мистецтва, фактор соціального буття твору, фактор художнього впливу мистецтва. Усі ці аспекти відображають відношення матеріалу, художньої та загальнокультурної традиції до суспільних цілей та до аудиторії мистецтва (Борев, 1981).

Ю. Б. Борев наголошує на складності та багатшаровості стильової структурної організації як окремого твору, так і художньої культури в цілому. Автор виокремлює первинний шар стилю «прафеномен», який дає можливість зрозуміти стильне не тільки в історії художньої культури, а і в окремому акті створення та існування художнього твору. Наступним стильовим шаром автор називає відображення національно-стильових особливостей культури. Він підкреслює, що регіональна стилістична спільність (єдиний тематичний і інтонаційно-ритмічний фонд) посідає своє місце в історичному досвіді культури даного народу. Де чітко проглядається національна стилістична спільність. Ю. Б. Борев виокремлює також національно-стадіальний стиль, який є наступним шаром стильової структурної організації. Це стиль будь-якої національності, що знаходиться на етапі не тільки історичного розвитку, а й художньо культурного. Стилістична спільність має тенденцію звужуватися до одного виду мистецтва та до одного жанру, також можливе розширення стилістичної спільності до охоплення феноменів мистецтва та культури в цілому. Надалі розвиток структурної організації стилю ускладнюється художнім процесом, оскільки розділені художні напрямки, які конкурують між собою. У структурній середині кожного напрямку відбувається специфічна стилістична спільність.

Вагомий внесок у теорію та історію мистецтва зробив Ф. І. Шміт [13] – мистецтвознавець, теоретик мистецтва та педагог. Стилем автор називає комплекси, які слугують для виявлення образів, властивих кожній окремій ступені розвитку мистецтва, для яких характерним є висловлення певної проблеми та її рішення. Ф. І. Шміт виокремлює шість основних стилів, кожному з яких притаманна певна проблема – «першим, в якому на черзі стоїть проблема ритмічних елементів, є «ірреалізм»; другий стиль, який висуває

проблему форми є «ідеалізм», третій – композиційний стиль – «натуралістський», так як образ доводиться порівнювати з об'єктивною «натурою» і збагачувати ознаками, які отримані зі спостережень живої «натури»; четвертий стиль – «реалізм», в ньому загальне знання врівноважується одиничним враженням; п'ятий стиль, у якому поодинокі образи є вищими над загальними, об'єктивність знижується, мистецтво прагне стати «ілюзійним»; в шостому стилі – «імпресіонізм» – художник передає свої суб'єктивні враження» [13]. Автор підкреслює, що кожен стиль змінюється попереднім стилем та є його природним розвитком та доповнення, кожний наступний стиль є неможливим без попереднього.

В. С. Турчин (Турчин, 2003) прослідкував в ХХ ст. не тільки стилістичні тенденції, але й стильотворення. Більше того, він помітив, що кожен стиль максимально розкривався, захоплюючи всі види декоративно-прикладних мистецтв. Автор наголошує на тому що, окремі напрями категорично заперечують один одного, незважаючи на це визначають стилістичний вигляд того чи іншого десятиліття. Дослідник висловлює думку про те, що структурність «стилів» передбачається наявністю певної системи впорядкування, що сприяє їх розвитку.

Як зазначає М. Т. Мельник, щоб аналізувати, як співвідносяться стиль і мода, необхідно, в першу чергу, визначитися з самим поняттям «мода» (Мельник, 2018). Науковці тлумачать моду найбільш популярним чи поширеним стилем у даний проміжок часу (Котлер, 1995, с. 305). Мода, акцентуючи увагу на певних стилях, функціонує в контексті тенденцій. Відповідно до цього на перший план можуть вийти елементи, що характерні для того чи іншого стилю. Ці акценти можуть торкатися ідеї, теми, колористики, техніки виконання, прийомів, матеріалів, конструкцій, ліній та форм. М. Т. Мельник підкреслює, що «одні й ті самі культурні зразки існують одночасно в обох вимірах: стильовому і модному. Мода, здебільшого, може впливати на створення, поширення і засвоєння стилю, змінюватися в межах одного, наділяти своїми значеннями кілька стилів чи їх поєднувати (полістилізм). Якщо мода постійно змінюється, то стиль, створений у час панування певної моди, існує протягом поколінь, здобуваючи популярність чи втрачаючи її» (Мельник, 2018).

У fashion-індустрії стиль є доміантним і втілюється через формальні (силует, композиція, конструкція, техніка виконання, декоративне й кольорове оформлення), образно-художні (ідеальні пропорції тіла, типаж зовнішності, манери поведінки) та соціально-психологічні (способи вираження соціального статусу, статево-вікових особливостей) характеристики. Науковці (Мельник, 2018; Турчин, 2003) стилі в моді умовно поділяють на сучасні та національно-історичні. Серед базових сучасних стилів в моді на основі функціонального призначення виділяють: класичний, романтичний, спортивний, фольклорний, які в свою чергу можуть переплітатися, взаємодоповнюватися і проявлятися у великій кількості мікростилів та напрямів.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в дослідженні було виявлено, що різні періоди становлення стилю мали свої характеристики та особливості. У мистецтвознавстві, літературознавстві, в галузі дизайну одягу та ін. сферах культури цей термін багатозначний, світоглядно та методологічно орієнтовний, тому й суперечливий. У статті вперше категорія стилю розглядається в контексті стильових напрямів та мікростилів, які можуть бути презентовані як різноаспектні складові впливу на колекції європейських дизайнерів одягу поч. ХХІ ст.

Перспективи подальших досліджень. Висвітлені в статті положення не претендують на вичерпний та всебічний розгляд проблеми і потребують дослідницької уваги. Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні причини появи мікростилів на основі синтезу базових стилів та тенденцій.

**Висновки.** Аналіз численних праць науковців у сфері мистецтва, естетики, філософії, літературознавства, fashion-індустрії дозволяє зробити висновки, що категорія стилю тлумачиться в різних галузях не ідентично та характеризується багатозначністю. Як свідчить дослідження, становлення стилю в мистецтві відбулося в кілька етапів: від спостереження філологічних явищ до загальної систематизації та класифікації стилів. У fashion-індустрії це поняття може потрактовуватися як явище загальноестетичне та соціокультурне.

#### Список використаних джерел

1. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 3-е изд. – Москва : Политиздат, 1981. – 399 с.
2. Вельфин Г. Основные понятия истории искусства : проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – Санкт-Петербург : МИФРИЛ, 1994. – 428 с.
3. Гете Иоганн Вольфганг Простое подражание природе, манера, стиль / Иоганн Вольфганг Гете [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sanctuarium.info/prostoe-podrazhanie-prirode-manera-stil/>. – Назва з екрану. – Дата звернення 10.04.2018.
4. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 4-е изд. – Москва: ФЛИНТА, 2017. – 349 с.
5. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 408 с.
6. Иоффе И. И. Избранное: Синтетическая история искусств / И. И. Иоффе – Москва, 2010. – 1584 с.
7. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер. – Москва: Бизнес-книга, 1995. – 702 с.
8. Мельник М. Т. Стиль: понятия та специфіка прояву в моді / М. Т. Мельник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vuzlib.com/content/view/1560/62/> – Назва з екрану. – Дата звернення 19.04.2018.
9. Словник української мови. В 11 т. Т. 9. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ: Наукова думка, 1970–1980. – С. 697–698.

10. Соколов А. Н. Теория стилей / А. Н. Соколов. – Москва: Искусство, 1968. – 224 с.
11. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем : художники и их концепции, произведения и теории / В. С. Турчин. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003 . – 647 с.
12. Устюгова О. Н. Стиль та культура: Досвід побудови загальної теорії стилю / О. Н. Устюгова – Санкт-Петербург, 2006. – 260 с.
13. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство. Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. – Москва : Центр издательских инициатив, 2013. – 912 с.

### References

1. Borev, Yu. B. (1981). *Aesthetics*. Moscow: Politizdat.
2. Velflin, G. (1994). *Basic concepts of the history of art: The problem of the evolution of style in the new art*. St. Petersburg: MIFRIL.
3. Goethe, J.W. 'A simple imitation of nature, style, style', [online] Available at: <<https://sanctuarium.info/prostoe-podrazhanie-prirode-manera-stil/>> [Accessed 10 April 2018].
4. Esin, A.B. (2017). *Literary studies. Culturology: Selected Works: Textbook allowance*. Moscow: FLINTA.
5. Zhirmunskiy, V.M. (1977). *Literature theory. Poetics. Stylistics*. Leningrad : Nauka.
6. Ioffe, I.I. (2010). *Selected: Synthetic History of Arts*. Moscow.
7. Kotler, F. (1995). *Fundamentals of marketing*. Moscow: Biznes-kniga.
8. Melnik, M.T. *Style: concept and specificity of manifestation in fashion*, [online]. – Available at: <http://vuzlib.com/content/view/1560/62/> [Accessed 19 April 2018].
9. Bilodid, I.K. ed. (1970–1980). *Dictionary of the Ukrainian language*. In 11 vols. Vol. 9. Kyiv: Naukova Dumka, pp. 697–698.
10. Sokolov, A.N. (1968). *Theory of styles*. Moscow: Iskusstvo.
11. Turchin, V.S. (2003). *The image of the twentieth ... in the past and present: Artists and their concepts, works and theories*. Moscow: Progress-Tradicija.
12. Ustjugova, O.N. (2006). *Style and Culture: The Experience of Building a Common Theory of Style*. St. Petersburg.
13. Shmit F.I. (2013). *Selected. Art. Problems of theory and history*. Moscow: Center izdatel'skih iniciativ.



**Наукове видання**

**ВІСНИК КНУКіМ:**

**серія**

**«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»**

**Випуск 37**

**Науковий редактор**

*Безклубенко С. Д.*

**Відповідальний за випуск**

*Мамедова В. М.*

**Редактори**

*Тимофєєва К. О., Абдельшахід Т. С.*

**Комп'ютерне забезпечення**

*Кулинич І. В.*

Підписано до друку 17.12.2017 року

Формат 60x84/8

Друк офсетний. Наклад 300 прим.

Ум. друк. арк. 19,1. Обл. вид. арк. 21,9

Замовлення № 3231

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