

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

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

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

**ВІСНИК КНУКіМ**

**СЕРІЯ**  
***МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО***  
Bulletin of KNUKiM  
Series in Arts

**Збірник наукових праць**  
**Collection of Scientific papers**

**Випуск 36**  
**Issue 36**

*Засновано 1999 року*  
*Founded in 1999*

КІЇВ  
KNUKiM Publishing  
КІЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР  
КНУКіМ  
2017

Вісн. КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Вип. 36 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. – 201 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 № 30 від 7.07.2017 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,  
видавничо-редакційний 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

*Bezruchko O.*

LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF THE CHINESE FILM DIRECTOR OF GENIUS WU TIAN MING 9

*Москаленко-Висоцька О. М.*

ЖАНРОВИЙ СПЕКТР ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМІВ СТУДІЇ «УКРКІНОХРОНІКА» ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 17

*Павловський В. В.*

ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ 29

*Рязанцев Л. В.*

ДОСЛІДЖЕННЯ ФУНКЦІЇ ЦИТАТИ В КІНОМУЗИЦІ 39

*Хлистун О. С.*

СИСТЕМА К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА МИСТЕЦТВА СЦЕНІЧНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ 48

### ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Аббязова Б. Т.*

ХОРЕОГРАФІЧНА АЛЕАТОРИКА В ТВОРЧОСТІ НОВАТОРІВ М. КАННІНГЕМА ТА ДЖ. КЕЙДЖА 58

*Бойко О. С.*

ТЕЛЕВІЗІЙНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ 66

*Крись А. І.*

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ЕТЮДУ 77

*Підлипська А. М.*

РЕПЕРТУАР БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТИПОЛОГІЯ ТА ПРОБЛЕМИ 86

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Лігус О. М.*

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПАННА ЕЛЕГІЯ ПОЧАТКУ ХХ СТ.  
У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ 95

## ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

*Романенкова Ю. В.*

ХУДОЖЕСТВЕННИЙ ЯЗЫК МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ  
АРКАДИЯ ПУГАЧЕВСКОГО 107

*Школьна О. В.*

ЄВРОПЕЙСЬКО-АЗІЙСЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ТВОРЧОСТІ  
ОПШНЯНКИ ЄЛИЗАВЕТИ ТРИПІЛЬСЬКОЇ 118

## ДИЗАЙН

*Вакуленко О. В.*

ПЕРІОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ  
ВЕБ-ДИЗАЙНУ 139

*Гардабхадзе І. А.*

*Кузнєцова В. О.*  
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МЕДІАСТИЛЮ В ОБРАЗІ  
ТЕЛЕВЕДУЧИХ ШОУ-ПРОГРАМ 150

*Кісельова К. О.*

ФОРМОТВОРЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО КОСТЮМА  
70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ 166

*Федорова Є. В.*

ІМІДЖ У ВІДОБРАЖЕННІ ПРОВІДНИХ СТИЛІСТИЧНИХ  
ТЕНДЕНЦІЇ МОДИ СЕЗОНУ 2016–2017 (НА ПРИКЛАДІ  
ВІТЧИЗНЯНОГО ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА) 178

## МИСТЕЦТВО В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

*Чернишевич Н. І.*

ДОЛЯ ПЕРШОТРАВНЯ В КАЛЕНДАРІ ОФІЦІЙНИХ СВЯТ  
УКРАЇНИ: СКАСУВАННЯ ЧИ РЕКУЛЬТИВАЦІЯ? 192

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

*Bezruchko O.*

LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF THE CHINESE FILM DIRECTOR OF GENIUS WU TIAN MING 9

*Москаленко-Высоцкая Е. Н.*

ЖАНРОВЫЙ СПЕКТР ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ СТУДИИ «УКРКИНОХРОНИКА» НАЧАЛА XXI ВЕКА 17

*Павловский В. В.*

ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА 29

*Рязанцев Л. В.*

ИССЛЕДОВАНИЕ ФУНКЦИЙ ЦИТАТЫ В КИНОМУЗЫКЕ 39

*Хлистул Е. С.*

СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ 48

### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

*Аббязова Б. Т.*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ АЛЕАТОРИКА В ТВОРЧЕСТВА НОВАТОРОВ М. КАННИНГЕМА И ДЖ. КЕЙДЖА 58

*Бойко О. С.*

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ШОУ В УКРАИНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ 66

*Крысь А. И.*

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЭТЮДА 77

*Пидлыпская А. Н.*

РЕПЕРТУАР БАЛЕТНОГО ТЕАТРА УКРАИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ТИПОЛОГИЯ И ПРОБЛЕМЫ 86

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Лигус О. М.*

УКРАИНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ЭЛЕГИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА В  
КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА 95

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ПЛАСТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

*Романенкова Ю. В.*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ 107  
АРКАДИЯ ПУГАЧЕВСКОГО

*Школьная О. В.*

ЕВРОПЕЙСКО-АЗИАТСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ 118  
ОПОШНЯНКИ ЕЛИЗАВЕТЫ ТРИПОЛЬСКОЙ

## ДИЗАЙН

*Вакуленко О. В.*

ПЕРИОДЫ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ 139  
ВЕБ-ДИЗАЙНА

*Гардабхадзе И. А.*

*Кузнецова В. А.* 150  
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МЕДИАСТИЛЯ В ОБРАЗЕ  
ТЕЛЕВЕДУЩИХ ШОУ-ПРОГРАММ

*Киселева Е. А.*

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА 166  
70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

*Федорова Е. В.*

ИМИДЖ В ОТРАЖЕНИИ ВЕДУЩИХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ 178  
ТЕНДЕНЦИИ МОДЫ СЕЗОНА 2016–2017 (НА ПРИМЕРЕ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПАРИКМАХЕРСКОГО ИСКУССТВА)

## ИСКУССТВО В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

*Чернишевич Н. И.*

СУДЬБА ПЕРВОМАЯ В КАЛЕНДАРЕ ОФИЦИАЛЬНЫХ 192  
ПРАЗДНИКОВ УКРАИНЫ: ОТМЕНА ИЛИ РЕКУЛЬТИВАЦИЯ?

## CONTENTS

### THEATRE, CINEMA, AND TELEVISION

<i>Bezruchko O.</i>	
LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF THE CHINESE FILM DIRECTOR OF GENIUS WU TIAN MING	9
<i>Moskalenko-Vysotska O.</i>	
THE GENRE SPECTRUM OF DOCUMENTARY FILMS OF THE «UKRKINOKHRONIKA» STUDIO AT THE BEGINNING OF THE 21 <sup>st</sup> CENTURY	17
<i>Pavlovskiy V.</i>	
THE PROBLEMATICS OF STANISLAVSKI'S METHOD OF PHYSICAL ACTIONS IN THE CONTEXT OF THE MODERN THEATER PROCESS	29
<i>Riazantsev L.</i>	
THE FUNCTION OF QUOTATION IN CINEMATIC MUSIC	39
<i>Khlystun O.</i>	
STANISLAVSKI'S SYSTEM AS THE METHODOLOGICAL BASIS OF THE ART OF STAGE IMPERSONATION	48

### CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abbiazova B.</i>	
CHOREOGRAPHIC ALEATORY IN THE WORKS OF THE INNOVATORS M. CUNNINGHAM AND J. CAGE	58
<i>Boiko O.</i>	
TELEVISION DANCE SHOW IN UKRAINE: HISTORY AND MODERNITY	66
<i>Krys A.</i>	
COMPOSITIONAL FEATURES OF A CHOREOGRAPHIC SKETCH	77
<i>Pidlypska A.</i>	
REPERTOIRE OF THE BALLET THEATER OF UKRAINE OF THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY: TYPOLOGY AND PROBLEMS	86

## MUSICOLOGY

*Lihus O.*

UKRAINIAN PIANO ELEGY AT THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ROMANTICISM 95

## FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

*Romanenkova Yu.*

ART LANGUAGE OF SMALL PLASTIC ART BY ARKADY PUGACHEVSKY 107

*Shkolna O.*

EUROPEAN AND ASIAN TRANSFORMATIONS IN THE CREATIVE WORK OF THE INHABITANT OF OPISHNIA VILLAGE YELYZAVETA TRYPILSKA 118

## DESIGN

*Vakulenko O.*

STAGES AND TECHNOLOGICAL PRECONDITIONS FOR THE DEVELOPMENT OF WEB DESIGN 139

*Hardabkhadze I.*

*Kuznetsova V.*  
THE PECULIARITIES OF MEDIA STYLE FORMATION IN THE IMAGE OF A TV PRESENTER 150

*Kyselova K.*

FORMBUILDING OF EUROPEAN WOMEN'S COSTUME IN THE 1970s 166

*Fedorova Ye.*

IMAGE IN THE REFLECTION OF THE LEADING STYLISTIC FASHION TRENDS OF THE 2016–2017 SEASONS (THROUGH THE EXAMPLE OF NATIONAL HAIRSTYLING) 178

## ARTS IN INTERDISCIPLINARY STUDIES

*Chernyshevych N.*

THE FUTURE OF MAY DAY IN THE CALENDAR OF OFFICIAL HOLIDAYS OF UKRAINE: ABOLITION OR RECULTIVATION? 192



## ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

UDC 791.03'06(477)

*Bezruchko Oleksandr*

*Doctor of Arts Study, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,*

*Kyiv, Ukraine*

*oleksandr\_bezruchko@ukr.net*

### LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF THE CHINESE FILM DIRECTOR OF GENIUS WU TIAN MING

**The purpose of the article** is to explore and analyze the life and creative path of the great Chinese director of feature films, the legendary director of the Xi'an Film Studio, mentor of creative youth, and the «godfather» of the fifth generation of Chinese filmmakers Wu Tian Ming. **The research methodology** consisted in using the methods of personology, personality theory and the historical-biographical method. These methodological approaches provided the opportunity to collect and explore the unknown and little-known facts about the life and creative work of the film director and producer Wu Tian Ming. **Conclusions.** Having conducted the research into the life and creative path of the Chinese film director Wu Tian Ming, and having analyzed his creative activity in the field of Chinese cinematography, it can be noted that new valuable facts about creative activity in audiovisual art were discovered and put into scientific practice. **The prospects of scientific research.** Despite the thorough research into the life and creative activity of Wu Tian Ming, the prospects for further scientific observation remain great because the creative activity of Wu Tian Ming needs further exploration.

**Key words:** Wu Tian Ming, screen arts, film director, Xi'an Film Studio, the fifth generation of Chinese filmmakers.

*Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Життєвий шлях і творча діяльність геніального китайського  
кінорежисера У Тіан Мінга**

**Мета статті.** Дослідити та проаналізувати життєвий і творчий шлях геніального китайського режисера художніх фільмів, знаного директора

Сіанської кіностудії, наставника творчої молоді, «хрещеного батька» п'ятого покоління китайських режисерів У Тіан Мінга. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів персонології, теорії особистості та історико-біографічного методу. Зазначені методологічні підходи дозволяють зібрати та дослідити невідомі та маловідомі факти з життя й творчої діяльності кінорежисера та продюсера У Тіан Мінга. **Висновки.** Досліджуючи життєвий і творчий шлях китайського режисера художніх фільмів У Тіан Мінга, аналізуючи його творчу діяльність у китайському кінематографі, можемо зазначити: що віднайдений та введений в науковий обіг новий цінний фактаж про творчу діяльність в аудіовізуальному мистецтві. **Перспективи наукових досліджень.** Незважаючи на проведенне ґрунтовне наукове дослідження життя й творчої діяльності У Тіан Мінга, маємо великі перспективи щодо наукових розвідок даної тематики, оскільки творча діяльність У Тіан Мінга потребує ще ретельного вивчення.

**Ключові слова:** У Тіан Мінг, екранні мистецтва, кінорежисер, Сіанська кіностудія, п'яте покоління китайських режисерів.

*Безручко Александр Викторович, доктор искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Жизненный путь и творческая деятельность гениального китайского кинорежиссера У Тиан Минга**

**Цель статьи.** Исследовать и проанализировать жизненный и творческий путь гениального китайского режиссера художественных фильмов, легендарного директора Сианьской киностудии, наставника творческой молодежи, «крестного отца» пятого поколения китайских режиссеров У Тиан Минга. **Методология исследования** заключается в применении методов персонологии, теории личности и историко-биографического метода. Отмеченные методологические подходы позволяют собрать и исследовать неизвестные и малоизвестные факты из жизни и творческой деятельности кинорежиссера и продюсера У Тиан Минга. **Выводы.** Подытоживая вышеизложенное, можно отметить, что поставленные научные задания выполнены: исследован жизненный и творческий путь китайского режиссера художественных фильмов и директора Сианьской киностудии У Тиан Минга; проанализирована его творческая деятельность в китайском кинематографе в качестве режиссера художественных фильмов и наставника творческой молодежи; упомянуто о работе У Тиан Минга директором Сианьской киностудии и воспитании пятой генерации китайских режиссеров; приведен список его творческих работ в экранных искусствах. **Перспективы научных исследований.** Невзирая на проведенное основательное научное исследование жизни и творческой деятельности У Тиан

Минга, можно отметить, что перспективы научных разработок остаются большими, поскольку еще мало исследованной остается дальнейшая творческая деятельность У Тиан Минга. **Значимость** этого исследования для искусствоведения заключается в нахождение и введение в научное обращение сделанный автором новый ценный фактаж о творческой деятельности в аудиовизуальном искусстве и производстве гениального китайского режиссера художественных фильмов, легендарного директора Сианьской киностудии, наставника творческой молодежи, «крестного отца» пятого поколения китайских режиссеров У Тиан Минга.

**Ключевые слова:** У Тиан Минг, экранные искусства, кинорежиссер, Сианьская киностудия, пятое поколение китайских режиссеров.

**Problem setting.** The relevance of this study is due to the need to explore the little-known pages of Ukrainian cinema and its main figures, especially foreigners who because of some reasons remained out of eyeshot of Ukrainian art critics, including the genius Chinese stage-director of feature films, legendary director of Sian Future Film Studio, tutor of creative young people, «godfather» of fifth generation of the Chinese stage-directors– Wu Tian Ming (Chinese. – 吴天明).

**Analysis of the latest researches and publications.** Despite some mentions of life and creative activity of Wu Tian Ming in the publications of K. Lozovskaya [4], M. Varvartseva [2], E. Kosynchuk [3], O. Tanasyychuk [5] and O. Bezruchko [1], he actually remained out of the attention of domestic cinema researchers.

**The research target** of this article are to study of the life and creative path of the Chinese stage-director of feature films and director of the Sian Future Film Studio Wu Tian Ming; to analyze his creative activity in Chinese cinema as a director of feature films and mentor of creative youth; to recall the work of Wu Tian Ming as the director of the Sian Future Film Studio and the up-bringing of the fifth generation of Chinese directors; to make the list of his works in screen arts.

**The research methodology** is to use methods of personology, personality theory and historical-biographical method. These methodological approaches can gather and explore the unknown and little known facts from the life and creative work in film director and producer Wu Tian Ming.

**The objective of the article.** Explore and analyze the life and creative path of the genius Chinese stage-director of feature films, the legendary director of the Sian Future Film Studio, mentor of creative youth, the «godfather» of the fifth generation of Chinese filmmakers – Wu Tian Ming.

**Summary.** In 1975 Wu Tian Ming joined the High Filmdirectors Courses of the Beijing Film School. It was a bold decision because at that time the Chinese cinema

was in the period of «stagnation and decline» (1966–1976), according to K. Lozovskaya: «Cultural Revolution» – the period of stagnation and decline of Chinese cinema. Those who were connected with cinema were condemned as «right elements», and the film companies were closed. Chinese cinema entered the era of «intercurrent». Despite the fact that after some time there was a certain revival of creative life, in the film-making sphere priority was given to «exemplary Beijing opera». Ten years of chaos has caused to the Chinese cinema a huge damage. In addition, a strong blow to cinematography was carried out in 1964: the remarkable movies shot before 1948, in other words before the founding of New China, were criticized under the pretext of «ignoring the class struggle» [4, p. 37–38].

Student Wu Tian Ming combined the study with practice, and therefore took part as a director in the movie «The Red Rain» (1976). After graduating in 1977 Wu Tian Ming returned to the Sian Future Film Studio where he worked as a second director.

The beginning of creative life of Wu Tian Ming in the cinema according to K. Lozovskaya starts at the beginning of the new, fifth stage of development of Chinese cinema – «search in motion» (1977–1989): «After a decade of chaos China entered a new stage of development that could not but be reflected in the state of affairs in cinematography. Chinese cinema which had over 70 years of history faced the challenges of the new times and conditions which appeared as a result of the policy of economic reforms and openness. Chinese cinema having embarked on active borrowing of the theory and practice of Western cinema taking a course toward ideological emancipation, as a result, wrote the brightest pages in the history of Chinese art» [4, p. 38].

In many cinematographic countries there is a tradition to give a chance to young cinematographers who have not yet managed to show themselves as independent directors, in the so-called «director's tandem». It also happened to Wu Tian Ming and his first movies as a film director: «Sounds of Life» (1979) and «Native Relations» (1981) were shot together with Ten Wen Dzie.

Wu Tian Ming accepted his own collaboration with another director in a creative tandem as a compulsory measure, which would allow him to work on his own in future. And that was the right decision. The third feature-length feature film «The River Without a Landmark» (1982) Wu Tian Ming has already shot himself as a single director. China's cinematic leadership did not make a mistake by entrusting Wu Tian Ming to shoot on his own since the movie caused not only great interest but also received several awards: in 1983 – the prize from the Chinese Ministry of Culture as the best film of the year; in 1984 – Hawaiian International Film Festival Prize and Eastman Kodak Prize.

Then Wu Tian Ming shot an extremely popular movie about the true life of rural youth «Life» (1983) which had a great resonance in China and became the box-office hit of the year. Also this movie received the main prizes in China in the categories the best movie, the best female role and the best music to the film.

From 1983 till 1989 the Chinese director Wu Tian Ming worked on the position the Director of the Sian Future Film Studio where he conducted a series of successful reforms which led to the creation of an extremely creative atmosphere at the film studio. «It was founded in 1958 and during the first ten years of its existence 19 movies have been produced» – wrote K. Lozovskaya. – During the «cultural revolution» the film studio suffered greatly because any creative pursuit was pursued and the production of films was eventually banned. When Wu Tian Ming came in 1989 the studio received a new impetus for development, improved its technical equipment and increased the level of acting skills» [4, p. 38–39].

Due to the progressive reforms Wu Tian Ming had a new generation of young filmmakers in China, including such film directors as Zhang I Mou, Zheng Kai Gei, Tian Chuang Chuang and others who were able to implement their own creative ideas which led to the boom of Chinese cinema in the 80's years of the twentieth century. It should be noted that Wu Tian Ming as the director of the Sian Future Film Studio appeared to be the «godfather» of the fifth generation of Chinese stage-directors. According to K. Lozovskaya, «Sian Future Film Studio» is known for its «Chinese films in the western spirit» which mostly influenced their recognition by the international cinema community» [4, p. 39].

Wu Tian Ming has combined his administrative and artistic activities with his own creativity, and as the film director shot a feature film «The Old Well» (1986), who received film awards in China for the best film, best director work, best female role, best male role, the best female role of the second plan, etc. In the same year at the Tokyo International Film Festival Wu Tian Ming's movie «The Old Well» won the main prize, the prize for best male role and other prizes. This film also received prizes at the Sharso International Film Festival in Italy and prizes at the International Film Festival in Hawaii, USA.

K. Lozovskaya described this film as follows: «In the mountains of Taichang there is a small village called Laozzin (The Old Well). The lack of water is so great that almost every man digs new wells each day the depth of which reaches 50 meters. The protagonist of Sun Fangchuan is one of the few in the village who received education that is why he is instructed to find a well that will save the village from water problems for good. Throughout his life Sun Fangchuan loved one girl, but married a young widow, because he can not disagree with his uncle» [4, p. 39].

In 1987 for his contribution to cinema Wu Tian Ming received the honorary title of Professor from the Telluride International Film Festival in the USA and the

Dartmouth Film Institute. According to K. Lozovskaya the activity of Wu Tian Ming as a film director belongs to the last fifth period of the development of Chinese cinema. In the period from 1979 to 1995 he created 6 films which became the classics of Chinese cinema [4, p. 38].

In 1989 Wu Tian Ming was an honorary member of the jury of the International Film Festival in Tokyo. From 1989 to 1994 at the invitation of the American Institute for the Study of Asian Culture Wu Tian Ming lived in the United States of America and taught at the University of California which can be called the period of his artistic and mentoring activities, when the famous Chinese director transferred his own creative experience to young filmmakers from other countries, first of all, Americans.

After returning to China in 1994 Wu Tian Ming re-started directing activity. The first feature film of this period was «The King of Masks» (1995) which won prizes at International Film Festivals in France, Austria, Singapore, Switzerland, India and others. K. Lozovskaya described this film as follows: «The King of Masks» is so strong and emotional that the audience cried in the hall, despite the differences in our cultures. The action takes place in the times of the Republic of China. An elderly man roaming from place to place, showing the same performance – he changes the mask of the Beijing Opera with extraordinary speed, for which he received the name of the King of Masks. A man dreams of life for a descendant who could convey his art. One day he buys a boy, calls him a grandson, and they begin to travel together. Soon it turns out that he bought a girl. In the end, the girl saves the protagonist from the prison» [4, p. 39–40].

In his creative work there is also a TV series «Black face» (1996); Feature film «Unusual Love» (1997); TV series «People of Huang Xe» (1998); TV series «Urban Passions» (1999); TV series «SEO» (2002), TV series «The Gad-fly» (2004), etc.

**Conclusions.** At the beginning of the article the purpose of the article was to explore and analyze the life and creative path of the genius Chinese stage-director of feature films, the legendary director of the Sian Future Film Studio, the mentor of the creative youth, the «godfather» of the fifth generation of Chinese filmmakers, Wu Tian Ming. The goal was reached.

Summing up the above, it can be noted that the scientific tasks set have been fulfilled: the life and creative path of the Chinese director of feature films and director of the Sian Future Film Studio Wu Tian Ming have been researched; his creative activity in Chinese cinema as a director of feature films and mentor of creative youth were analyzed; the work of Wu Tian Ming as the director of the Sian Future Film Studio and the up-bringing of fifth generation of Chinese directors were mentioned; his creative works in screen arts were listed.

The **perspectives** of scientific research. Despite thorough research of the life and creative activity of Wu Tian Ming, it can be noted that the prospects of scientific research are still huge because it is still unknown the further creative activity of the Wu Tian Ming.

The **significance** of this research for the art history lies in finding and introducing into the scientific environment the gained by the author new precious facts about creative activity in audiovisual art and production of the genius Chinese stage-director of feature films, the legendary director of the Sian Future Film Studio, mentor of creative youth, the «godfather» of the fifth generation of Chinese filmmakers – Wu Tian Ming.

### Список використаних джерел

1. Безручко О. Патріарх китайської кінорежисури У Тяньмінг / О. Безручко // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VIII круглого столу, 4 листоп. 2016 р., м. Київ. – Київ : КиМУ, 2016. – С. 5–11.
2. Варварцева М. В китайской экранизации «Овода» приняли участие украинские актеры, цыгане и... солдаты / М. Варварцева // Факты. – 2003. – 20 августа.
3. Косинчук Э. Точный диагноз. К 5-летию создания китайско-украинского фильма «Овод» / Э. Косинчук // 2000.ua. – 2007. – 27 апреля.
4. Лозовская К. Б. Китайский режиссер У Тяньмин / К. Б. Лозовская // Россия и Китай: исторический опыт взаимодействия и новые грани сотрудничества : материалы науч.-практ. конф., Екатеринбург, 25–26 ноября 2008 г. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. – С 36–40.
5. Танасийчук О. Как китайцы закаляли зори и Овода. Советская киноклассика переживает эпоху возрождения в китайском кинематографе / О. Танасийчук // Киевский телеграфъ. – 2005. – №21, 27 мая – 2 июня.

### References

1. Bezruchko, O. (2016). The Patriarch of Chinese filmmaking Wu Tian Ming. *Prospects for the development of screen arts in Ukraine*. Kyiv, Ukraine, 4 November 2016. Kyiv International University, 2016, pp. 5–11.
2. Kosinchuk, E. (2007). Accurate diagnosis. To the 5th anniversary of the creation of the Chinese-Ukrainian film «Gadfly». *2000.ua*, 27 April.
3. Lozovskaya, K. (2009). Chinese film director Wu Tian Ming. *Russia and China: Historical Experience of Interaction and New Frontiers of Cooperation: materials of scientific-practical conf.*, Russia, Ekaterinburg November 25–26 2008. Ekaterinburg: Publishing house of Ural University, pp. 36–40.

4. Tanasiichuk, O. (2005). How the Chinese tempered the stars and the Gadfly. The Soviet film classics experiences the Renaissance age in Chinese cinema. *Kyivskiy telegraf*, no 21, May, 27–June, 2.

5. Varvartseva, M. (2003). Ukrainian actors, gypsies and soldiers took part in the Chinese adaptation of «Gadfly». *Fakty*, 20 August.

---

© Безручко О. В., 2017



УДК 791.43-92:7.08(477)”201”

*Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна*  
*доцент кафедри кіно-телемистецтва,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв,*  
*Київ, Україна*  
*film\_editor@ukr.net*

## **ЖАНРОВИЙ СПЕКТР ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМІВ СТУДІЇ «УКРКІНОХРОНІКА» ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Мета дослідження.** У роботі подається визначення палітри жанрового спектру документальних кінострічок українських кінодокументалістів періоду початку 2001-го р. Об'єктом наукового дослідження виступає сукупність фільмотворчих процесів, що мали місце у творчо-виробничій лабораторії Української студії хронікально-документальних фільмів. **Мета дослідження.** На основі аналізу кількох фільмів студії «Укркінохроніка» окреслити жанрові та тематичні засади специфіки документального кіно зазначеного періоду. **Методологію дослідження** складають емпіричний та теоретичний аналізи антологіону фільмів, створених на державному підприємстві «Укркінохроніка». Розгляд екранних творів, а саме – кількох короткометражних докуменальних фільмів, проводиться на основі аналізу взаємовідношення авторів та їх творчих практик з матеріалом життя, а також методом порівняння художніх стилів та авторських концепцій, що умотивовуються певними жанрами. Предметом дослідження стали короткометражні документальні фільми українських режисерів Валентина Васяновича та Олеся Саніна. **Висновки.** На основі результатів дослідження документальних фільмів ДП «Українська студія хронікально-документальних фільмів» зроблено послідовне обґрунтування різновиду жанрово-тематичних особливостей фільмів, створених на початку 2001-го р. У роботі усебічно визначено жанровий спектр фільмів, що створювались у перехідний для країни період соціально-економічних зрушень. Досліджено процес створення контенту неігрових фільмів через зазначення творчих методів кінорежисерів нового покоління. У роботі здійснено аналіз різнопланового використання жанрів як прояву авторського відношення до екранного матеріалу. Представлена наукова робота є першою у низці робіт автора, присвячених дослідженню жанрово-тематичного спектра фільмів студії «Укркінохроніка» періоду від 2001 по 2017 рр. У наступних роботах планується продовження тематично-жанрового дослідження, в якому вперше буде узагальнено досвід

кінематографістів ДП «Українська студія хронікально-документальних фільмів» в контексті соціальних перетворень українського суспільства на початку нового тисячоліття.

**Ключові слова:** жанри, документальні фільми, авторське рішення, екранний образ, режисер фільму, звукова драматургія, фільм-портрет, пастораль, драма, арт-хаус.

*Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна, доцент кафедри кіно-телеіскусства, Київський національний університет культури і искусств, Київ, Україна*

### **Жанровий спектр документальних фільмів студії «Укркинохроника» начала ХХІ века**

**Цель исследования.** В работе подается определение палитры жанрового спектра документальных кинолент украинских кинодокументалистов в начале 2001 года. Объектом научного исследования выступает совокупность фильмопроизводящих процессов, имевших место в творческо-производственной лаборатории Украинской студии хроникально-документальных фильмов. **Цель исследования.** На основе анализа нескольких фильмов студии «Укркинохроника» определить жанровые и тематические основы специфики документального кино предлагаемого периода. **Методологию исследования** составляют эмпирический и теоретический анализы антологического фильма, созданных на Государственном предприятии «Укркинохроника». Рассмотрение экранных произведений, а именно – короткометражных документальных фильмов, проводится на основе анализа взаимоотношения авторов и их творческих практик с материалом жизни, а также методом сравнения художественных стилей и авторских концепций, вмотивированных определенными жанрами. Предметом исследования стали короткометражные документальные фильмы украинских режиссеров Валентина Васяновича и Олеся Санина. **Выводы.** На основе результатов исследования нескольких документальных фильмов ДП «Украинская студия хроникально-документальных фильмов» сделано последовательное обоснование разновидности жанрово-тематических особенностей фильмов, созданных в начале 2001 г. В работе всесторонне определен жанровый спектр фильмов, которые создавались в переходный для страны период социально-экономических сдвигов. Исследован процесс создания контента неигровых фильмов через призму творческих методов кинорежиссеров нового поколения. В работе проведен анализ разнопланового использования жанров как проявления авторского отношения к экранному материалу. Представленная научная работа является первой в ряду работ автора, посвященных исследованию жанрово-

тематического спектра фильмов студии «Укркинохроника» периода с 2001 по 2017 гг. В следующих работах планируется продолжение тематически-жанрового исследования, в котором впервые будет обобщен опыт кинематографистов ГП «Украинская студия хроникально-документальных фильмов» в контексте социальных преобразований украинского общества в начале нового тысячелетия.

**Ключевые слова:** жанры, документальные фильмы, авторское решение, экранный образ, режиссер фильма, звуковая драматургия, фильм-портрет, пастораль, драма, арт-хаус.

*Moskalenko-Vysotska Olena, Associate Professor of the Department of Cinema and Art., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**The genre spectrum of documentary films of the «Ukrkinokhronika» studio at the beginning of the 21<sup>st</sup> century**

**The purpose of the study** is to define the palette of the genre spectrum of documentary films by the Ukrainian documentary filmmakers of the beginning of the year 2001. The target of the research is a set of film-producing processes that took place in the creative and production laboratory of the Ukrainian studio of chronicle and documentary films. The purpose of this study is to determine the genre and thematic fundamentals of the specifics of documentary films of the period under research, based on the analysis of several films produced by the «Ukrkinokhronika» studio. **The research methodology** consisted in the empirical and theoretical analysis of the anthology of the films created at the state enterprise «Ukrkinokhronika». The review of screen works, namely several short documentary films, was conducted on the basis of the analysis of the relationship of the authors and their creative practices with the material of life, as well as by means of comparing artistic styles and authorial concepts, motivated by certain genres. The subject of the research was represented by short documentary films by Ukrainian directors Valentyn Vasianovych and Oles Sanin. **Conclusions.** Based on the results of the research into the documentary films by the state enterprise «Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films», the consistent substantiation of a variety of genre and thematic features of films created during the year 2001 was made. The work thoroughly defined the genre spectrum of films that were created in the transition period of the country's socio-economic breakthrough. The process of creating content of non-feature films through the prism of the creative methods used by the filmmakers of the new generation was explored. The work analyzed the diverse use of genres as a manifestation of the author's attitude to the screen material. This scientific work is the first in a number of author's works devoted to the study of the genre and thematic

spectrum of the films by the «Ukrkinokhronika» studio from 2001 to 2017. In the following works, it is planned to continue the thematic-genre research, in which the experience of cinematographers of the state enterprise «Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films» will be generalized for the first time in the context of social transformations of the Ukrainian society at the beginning of the new millennium.

**Key words:** genres, documentary films, author's concept, screen image, film director, sound drama, film-portrait, pastoral, drama, arthouse.

**Вступ.** Переступивши поріг Міленіуму, Україна, продовжує створювати документальні фільми. Хоча і в скрутній ситуації щодо невеликої фінансової дотації, держава, все ж таки, підтримує їх випуск. Вітчизняні кінодокументалісти наполегливо шукають свою драматургію, освоюючи нові художні принципи, оновлюючи попередні та відкриваючи нові для себе жанри міксованих форм.

**Предмет** цієї роботи – дослідження тематичних та жанрових напрямків документального кінематографу на прикладі фільмів Державного підприємства «Українська студія хронікально-документальних фільмів», створених на початку ХХІ ст.

Розглянемо перші твори кінодокументалістики періоду 2001 р., щоб зробити деякі висновки відносно того, що опинилося у центрі уваги українських режисерів, познайомитися з персоналіями авторських фільмів та спробувати визначити державні пріоритети у підтримці документального кіномистецтва.

**Мета дослідження.** На основі аналізу фільмів студії «Укркінохроніка» окреслити жанрові та тематичні засади специфіки документального кіно зазначеного періоду. Розгляд екранних творів, а саме – кількох короткометражних докуменальних фільмів, проводитиметься на основі аналізу взаємовідношення авторів та їх творчих практик з матеріалом життя, а також методом порівняння художніх стилів та авторських концепцій, що умотивовуються певними жанрами.

В українському кінознавстві теми жанрів вітчизняних фільмів та телепередач торкалися багато мистецтвознавців та творців фільмів, зокрема, Г. О. Десятник, О. С. Мусієнко, І. Б. Зубавіна, Л. І. Брюховецька, С. Д. Безклубенко, М. І. Мазур, М. І. Недопитанський, Б. В. Потятник, Л. М. Кульчинська, Д. М. Колос, Р. Н. Ширман та ін. У своїх роботах, аналізуючи художню своєрідність творів, автори розглядали жанрові особливості ігрових та документальних фільмів та телепроектів, але не торкались питань тематично-жанрової систематизації документальних фільмів, створених документалістами студії «Укркінохроніка», на початку ХХІ ст.

Оригінальність даної роботи полягає в тому, що вперше в українській кінознавчій практиці представляється дослідження жанрово-тематичного стану контенту, виробленого єдиною в Україні державною студією документальних фільмів («Укркінохроніка») в один з найскладніших періодів вітчизняного кінематографу 2001 р.

Ціль, яку ставить перед собою автор даної роботи – це доведення, що і в умовах складних соціальних зрушень, жорсткої державної економії, документальний кінематограф не тільки не зупинився, але й продемонстрував неабиякий різноплановий спектр жанрів українського кіно.

Робота розрахована на використання систематизованого фактажного матеріалу серед науковців-мистецтвознавців та студентів творчих вузів.

Нове тисячоліття досить стримано відкрило обійми представникам української кіногалузі. Якщо за інерцією у 90-ті рр. кіностудії ще випускали до десятка фільмів у рік кожна, то, починаючи від 1996 р., їх кількість зменшувалася, і в останні два роки ХХ ст. галузь кіновиробництва в Україні майже зупинилася.

Шукаючи вихід, держава намагалася знайти нові правила функціонування галузі кіно, приставши до новітньої для нашої країни (після 1917 р.) продюсерської системи, яка передбачає пошуки інвесторських фінансів і лише часткову державну підтримку.

Перед вітчизняними кінематографістами, які за радянської системи звикли до суцільного державного фінансування, постало багато питань – творча не завантаженість, відсутність фінансування, зміни у системі відбору матеріалу, пошуки тем в умовах новітньої історії країни, тощо.

Та в природі нічого не стоїть на місці. Хоча й зі скрипом, з хрускотом усіляких нарікань, епістолярними бійками та перманентним обопільним невдоволенням митців та керівництва галуззю, кінематографічне колесо, все ж таки, почало розкручуватись і набирати обертів.

У складному перехідному періоді творці сублімували у своїх творах образи через рефлексії. За словами українського мистецтвознавця Олександра Соловйова «...гіперрефлексія сучасного українського мистецтва є його загальною рисою» [8, с. 48], тому не обійшла ця тенденція і кіномистецтво.

Перш за все, звернемо увагу, що саме на початку нового тисячоліття лави кінодокументалістів поповнилися молодими режисерами, випускниками кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Так, зокрема, на студію «Укркінохроніка» прийшли: Валентин та Максим Васяновичі, Олесь Санін, Максим Сурков, Марина Кондратьєва. Їх авторські документальні короткометражки принесли студії свіжу хвилю креативу на екрані та низку нагород міжнародних кінофестивалів.

Першим з них стартував фільм «Старі люди» (оператор Валентин Васянович), створений у 2001 р. братами Валентином та Максимом Васяновичами. Це колективний фільм-портрет жителів села, з якого йде родовід авторів. Половину села там Васяновичі. Зрозуміло, що брати, хоч і мешканці міста, але добре знають село своїх предків і характери його мешканців. Це допомогло дуже реально з теплотою і гумором представити їх екранний портрет у своєму фільмі-дебюті.

Упродовж роботи над фільмом їх творчі задуми зазнавали змін, і якщо на початку молоді автори планували розкрити тему в жанрі легенди, то, заглибившись у матеріал, зрозуміли, що жанрове рішення таїться в іншому ключі.

Спочатку вони з братом написали сценарій на основі 5-ти легенд, які розповідала їм бабця із села Мелені, та приїхавши на зйомки, брати відмовились від написаного сценарію і почали творчі пошуки його нового змісту і тексту.

Звертаючись до означення видозміни сценарію, про які підсумовує у своїй науковій роботі «Кіносценарій як квазідраматургічний жанр» мистецтвознавець Н. В. Нікоряк, «...становлення сценарного тексту як автентичного жанрово-видового утворення слід спостерігати у перспективі динамічної жанрової метаморфності усієї драматургічної історії, а також у зв'язку з автономізацією саме літературного первня означеної форми» [4, с. 113], можна констатувати, що молоді режисери припустили кардинальні зміни у своєму сценарії, змінивши не тільки драматургічний хід, але й стиль та жанр майбутньої кінооповіді.

Як розповідав В. Васянович публіцисту Олексію Радинському: «Ми почали знімати все, як воно справді є. Зрозуміли, що кіно робити треба синхронно. Наша бабця працює листоношею, і на цьому ми побудували фільм – їздить вона по селу, зустрічає людей, усе бачить, усе чує. Я взагалі за синхронне кіно. Воно заворожує. Не люблю закадрових авторських текстів:

«І ось такий-то поміркував і вирішив...». Під час синхрону персонаж оживає, у звичайнісінькій людині стільки неочікуваних нюансів відкривається!» [7, с. 50].

Тоді для авторів фільму вимальовувався реальний обрис колективного портрету жителів одного з житомирських сіл. Вибравши за основу жанр фільму-портрету, автори шукали ще й додатковий жанровий нюанс, адже кожен режисер вирішує свій фільм у певному жанрі в залежності від особистого погляду на матеріал, над яким він працює.

Відомий кінорежисер, заслужений діяч мистецтв України, професор Р. Н. Ширман у своїй книзі «Алхімія режисури. Майстер-клас» окреслив певну особливість жанру: «Вибір героїв і точка зору режисера зумовлюють жанр

майбутнього фільму. Саме визначення «фільм-портрет» мало що говорить. Портрет може бути панегіриком, мелодрамою, трагедією, трагікомедією... Але жанр твору не з'являється сам по собі. Режисер, познайомившись з героєм, визначивши, про що саме і навіщо він буде знімати фільм, всі епізоди вже буде будувати певним чином, під необхідним кутом зору» [10, с. 249–250].

Коли виробництво фільму «Старі люди» завершилося, його стильова структура була цікавою, складною і неоднорідною, в ній проступали риси і комедійного, і драматичного, і, навіть, пасторального жанру.

Якщо зважити, що за визначенням Універсального словника-енциклопедії «Пастораль – це драматичний твір про щасливе й безтурботне життя пастухів» [9, с. 1031], то стилістично кінострічка «Старі люди» вирішена авторами саме у жанрі трагікомічної анти-пасторалі. Жителі одного з житомирських сіл з гумором розповідають про кумедні і щасливі моменти свого життя, але за всім цим проступає прихований драматизм, який поглиблює і ускладнює простий жанр пасторалі.

Породжена ще у добу Раннього Ренесансу, пастораль акцентувала на зіставленні розбещеному місту етично чистого села, інтересу до природи, світу відчуттів і побуту простих людей. У фільмі «Старі люди» саме пастораль найбільшою мірою відповідає цілісному і гармонійному ренесансному світовідчуттю простих сільських бабусь та дідусів які, пройшовши непросте життя, зберегли чисте і радісне відношення до світу і всього, що їх оточує.

Кінострічка «Старі люди» представила значний творчий потенціал режисера-оператора Валентина Васяновича, і це природньо, адже він мав підготовку у таких творчих майстернях українських кінематографістів, як Олексія Прокопенка та Олександра Коваля (1990–1995 рр., 1995–2000 рр., Україна), а через кілька років ще й успішно закінчив Школу режисерської майстерності Анджея Вайди (2006–2007 рр., Польща).

Невдовзі після виходу, фільм «Старі люди» отримав Диплом фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис» (Україна, 2002 р.), другу премію на Міжнародному кінофестивалі «Золотий Витязь», (Росія, 2002 р.) та перший приз за найкращий документальний фільм Міжнародного фестивалю в Баку (Азербайджан, 2003 р.).

Зовсім у іншому ключі, але не менш цікавому міксі жанрових перехресть, створив свій короткометражний документальний фільм «Різдво, або як гуцули кінця світу чекали» молодий режисер-документаліст Олесь Санін – учень кінорежисера Леоніда Осики. Його старт і подальші екранні роботи принесли режисерові заслужену славу і почесні звання, нині Олесь Санін вже заслужений артист України, лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка,

володар «Срібної медалі» Академії мистецтв України та «Срібної медалі» імені братів Люм'єрів, автор низки документальних стрічок та художніх фільмів «Мамай» і «Поводир».

Документальну кінострічку «Різдво, або як гуцули кінця світу чекали», Олесь Санін відзняв у 2001 році саме на «Укркінохроніці», невдовзі після свого вдалого дебюту на цій студії документальною стрічкою «Гріх. Камінний хрест» (1999 р.), присвяченої історії створення шедевра Леоніда Осики – кінофільму «Камінний хрест».

Автор-режисер працював над створенням картини «Різдво...» в глибинці українських Карпат, де живуть гуцули. Їх прадавній світ і традиції, що не мали змін вже понад два тисячоліття, стали основою документального фільму.

Будь-яка драматична дія все одно базується на якійсь міфологемі. Тлумачення міфологічних образів та сюжетів, які мали широке культове розповсюдження в культурі гуцульського народу – основний стрижень оповіді у фільмі Олесь Саніна.

«Різдво» – авторська спроба Саніна розкрити таємничий світ гуцулів. Гуцульщина для режисера – місце, де звичні часові координати майже повністю зітерто. В цьому – феномен гуцульського світогляду, – зазначає у своїй статті «Весна кінодокументалістики» Олексій Радинський. – ...У фільмі Саніна також немає жодних часових ознак...З «Різдва» видалено все, що могло б повернути глядача до року від Різдва Христового дві тисячі першого, в якому де-факто відбуваються події фільму, – відзначення релігійних свят. Одні й ті самі ритуали виконуються на Гуцульщині протягом століть, і хтозна, чи колись настануть зміни. Тож закономірно, що гуцульські хрести, предмети культу в фільмі мають вигляд химерний, язичницький. Час не зупинився, його просто нема» [6, с. 48].

Стилістика фільму О. Саніна переймає дух старої кінохроніки – чорно-біле кіно, написи – стилізовані титри – ніби з епохи «Великого німого». Камера відомого кінооператора Сергія Михальчука створює етнічні картини образів напів-містичного життя жителів українських Карпат, які живуть поза часом, у просторі своїх традицій, вірувань і міфів.

Як висловився у своїй книжці «Теорія смислів світового кіно» український кінорежисер Василь Ілляшенко – «Кінематограф світу пучком променів кінооператора має пояснити світу свою філософію» [2, с. 5].

Фільму О. Саніна, безперечно, властиві тяжіння до філософічності й підтексту. Його поліфонічність стилю має глибинні пошуки думки й форми філософії існування, в екзистенціальності якої домінантою є певна трагічність. Категорія «трагічного» має багатовікову історію. Першим теоретиком трагічного був Арістотель. Він вважав, що трагічне має об'єктивний характер,



у його основі – перехід від щастя до нещастя. Людина зазнає нещастя тому, що вступає у конфлікт з долею. Саме ці інфернальні питання людини і фатуму, людського життя і природи, є центральними в фільмі режисера О. Саніна, виражені в драматичному жанрі.

Відомо, що на противагу фільмів інших жанрів, основна увага в драмі акцентується не на поворотах сюжету, спецефектах чи видовищності, а саме на переживаннях героїв. Своє авторське кіно режисер Олесь Санін вирішив у одному з різновидів цього жанру – психологічно-настроевої драми. Настроеві доміанти у фільмі створюють полістилістичність художньої структури, що спричинює особливу психологічну напругу.

Своєрідну кіномову фільму О. Саніна «Різдво, або як гуцули кінця світу чекали» ближче до всього можна назвати авторським арт-хаусом. Складна, замішана на різних вкрапленнях інших культур, мова гуцулів несе скоріше не інформативне, а образно-характерне значення. Звукоряд заповнений не синхронами, монологіями чи діалогами за кадром, а фрагментами звучання дрімби, фольклорними та ритуальними співами гуцулів, молитвами, інтершумами.

Канва сюжету зводиться до коловороту подій – етнографічні обряди приготування гуцулів до Різдва, зустріч Весни, очікування Великодня, випас отар і знову приготування до Різдва. І це повторюється упродовж кількох віків, стає зрозумілим, що «гуцули не знають хронологічного числення часу, тому і не означають років числами, а називають їх після подій, які сталися на гуцульщині... кажуть: «голодного року», або «як сніги були великі» [6, с. 49].

Режисер вибудовує у своєму фільмі не просто онтологію гуцул і використовує зовсім не історичний жанр. Навпаки, у модерновій формі він препарує традиції віковичного буття, представляючи їх як циклічне духовне відродження. На думку ж відомого українського філософа С. Б. Булаго «...історичний ракурс «духовного відродження» базується не стільки на самій історії, скільки на особистісній інтерпретації історії» [1, с. 4].

Тож, особиста інтерпретація екранної історії, а також тяжіння Олесь Саніна до авангардного мистецтва, як і модерновий стиль, що прослідковується у розглянутій вище роботі Валентина Васяновича, підтверджує циклічність історичних процесів у мистецтві. Адже на зламі минулого сторіччя митці також плекали подібні мистецькі засади. Це підтверджує у своїй роботі «Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя», доктор мистецтвознавства Тетяна Кара-Васильєва, яка прослідковує подібні тенденції: «Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні тоді відбувалося у надрах стилю модерн, у складному симбіозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості» [3, с. 148–149]. Це твердження також підтримує мистецтво-

знавець Марина Протас, зазначаючи, що минуле сторіччя теж починалося у мистецтві зі «звернення авангарду до народних джерел творчості, до історичної місцевої архаїки» [5, с. 11].

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що мистецькі пошуки молодих кінодокументалістів на зламі епох тяжіли до авангардизму в поєднанні з народними традиціями, а життя, яке режисери відобразили у своїх фільмах, зазнало авторської трансформації відповідно до вибраних ними жанрів.

Розпочавши дослідження контенту студії, автор дійшов висновків, що серед розглянутих кінострічок, помітно, що молоде покоління більш схильне продукувати фільми у жанровій палітрі, досить інноваційній як для вітчизняного документального кіно, на кшталт, ліричної анти-пасторалі «Старі люди», чи арт-хаусу «Різдво, або як гуцули кінця світу чекали».

Багато мистецтвознавців, режисерів, кінокритиків досліджували жанрову тему в кінематографі, серед них, зокрема, американські дослідники Рік Олтмен, Стів Ніл, російські О. Ф. Нечай, Г. В. Ватников та ін. В Україні, як вже зазначалось, аналізом жанрових практик займалися мистецтвознавці І. Зубавіна, О. Мусієнко, О. Безручко, Л. Кульчинська, В. Скуратівський, С. Безклубенко та ін.

У представленій роботі проаналізовано жанрову палітру кількох фільмів і вперше зроблена спроба дослідження творчого стилю молодих кінорежисерів-документалістів студії у межах кореляції жанрового спектру. Це дослідження дає можливість означення перформативного аспекту жанрових категорій.

Зокрема, у роботі розпочато детальний аналіз перших фільмів студії «Укркінохроніка» 2001 р., дослідження яких буде продовжено у наступних роботах на основі антологіону документальних стрічок нового століття включно до 2017 р.

У роботі підтверджено, що звернення до певних тем і жанрів, зумовлене активним пошуком новітніх авторських рішень, що призводить до використання у одному фільмі елементів різних жанрів, збагачуючи спектральну палітру твору.

Зважаючи на те, що жанр визначається не змістом твору, а відношенням автора до теми, його кутом зору на події, котрі викладені у мистецькому творі, можна зазначити, що авторське вирішення кількох розглянутих фільмів ДП «Українська студія хронікально-документальних фільмів» за період 2001 р., досить різноманітне, що підтверджується зверненням митців у своїх фільмах до складних жанрових форм, кожна з яких має досить умовне визначення, бо містить в собі ще додаткові похідні жанри.

На підставі цього, можна стверджувати, що українські кінодокументалісти володіють досить широким спектром використання жанрових форм та тематичного діапазону. Головне полягає в тому, що підняті у фільмах теми є актуальними і, безумовно, важливими для суспільства.

### Список використаних джерел

1. Булаго С. Набег язычества / С. Булаго // Соты. – 2005. – №11. – С. 2–14.
2. Ілляшенко В. Теорія смислів світового кіно. Т. 2 / В. В. Ілляшенко. – Київ : Неопалима купина, 2006. – 155 с.
3. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя / Т. Кара-Васильєва // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2006. – Вип. 3. – С. 145–165.
4. Нікоряк Н. Кіносценарій як квазідраматургічний жанр / Н. В. Нікоряк // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – 2013. – Вип. 3(1). – С. 110–115.
5. Протас М. Українська скульптура ХХ століття / М. О. Протас. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 284
6. Радинський О. Весна кінодокументалістики / О. Радинський // Кіно-театр. – 2002. – №6 (44). – С. 48–49.
7. Радинський О. Нашому кіно живих людей не вистачає / О. Радинський // Кіно-театр. – 2002. – №6 (44). – С. 50.
8. Соловійов О. Турбулентні шлюзи / О. Соловійов // Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 192 с.
9. Універсальний словник-енциклопедія / [керівник проекту: О. Коваль]. – 2-ге вид., доп. – Київ ; Львів : ЛДКФ «Атлас», 2001. – 1576 с.
10. Ширман Р. Алхімія режисури. Майстер-клас / Р. Ширман. – Київ : Телерадіокур'єр, 2008. – 448 с.

### References

1. Bulaho, S. (2005). The Foray of Paganism. *Soty* [Honeycombs], 11, pp. 2–14.
2. Illiashenko, V. (2006). *Theory of Meanings of The World Cinema*. Vol. 2. Kyiv : Neopalyma kupyna.
3. Kara-Vasyliieva, T. (2006). New Approaches to the History of Ukrainian Art of the Twentieth Century. *Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [MIST: Art, History, Contemporaneity, Theory], 3, pp. 145–166.
4. Nikoriak, N. (2013). Screenplay as Kvazidramatic Genre. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody Seriia : Literaturoznnavstvo* [Scientific Notes of Kharkiv National Pedagogical University named after H. Skovoroda, Series: Literary criticism], 3(1), pp. 110–115.
5. Protas, M. (2006). *Ukrainian sculpture of the twentieth century*. Kyiv: Intertekhnolohiia.
6. Radynskyi, A. (2002). The spring of documentary filmmaking. *Kino-Teatr* [Movie-Theater], 6(44), pp. 48–49.

7. Radynskyi, A. (2002). Our movie lacks the living beings. *Kino-Teatr [Movie-Theater]*, no 6(44), p. 50.
8. Soloviov, O. (2006). *Turbulent Gateways*. Kyiv: Intertekhnolohiia.
9. Smith A. (2001). *Universal Dictionary and Encyclopedia*, 2<sup>nd</sup> ed. Kyiv; Lviv: Atlas.
10. Shyrman, R. (2008). *The Alchemy of Direction. Workshop*. Kyiv: Teleradiokurier.

---

© Москаленко-Висоцька О. М., 2017

УДК 792.028'06

*Павловський Володимир Володимирович*  
старший викладач кафедри мистецтва,  
Київський університет культури,  
Київ, Україна  
v.pavlovski2017@gmail.com

**ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ  
К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО  
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ**

**Мета роботи.** Дослідити проблематику «Методу фізичних дій» (МФД) К. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу та визначити психологічні механізми активізації сценічних почуттів актора-образу. **Методологія дослідження** передбачає застосування структурно-функціонального, дедуктивно-гіпотетичного методу, що дозволяє аналізувати структурні елементи, принципи МФД і формулювати власні гіпотези. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше досліджена проблематика МФД К. С. Станіславського на основі психології творчості й визначені психофізичні механізми активації сценічних почуттів актора на шляху до створення сценічного образу. **Висновки.** К. С. Станіславський заснував МФД на принципі єдності фізичного й психічного існування актора на сцені та експериментально розвивав його в театральній педагогіці. Наразі окремі теоретичні засади «методу» переосмислюються практиками театру, і він розвивається в межах «Методу дієвого аналізу» та «Етюдного методу». Сучасний театральний процес збагачується науковими концепціями, які визначають продуктивні механізми активації сценічних почуттів актора на шляху до створення сценічного образу.

**Ключові слова:** метод фізичних дій, метод дієвого аналізу, етюдний метод, партитура фізичних дій, механізми активації сценічних почуттів.

*Павловский Владимир Владимирович, старший преподаватель кафедры искусств, Киевский университет культуры, Киев, Украина*

**Проблематика метода физических действий К. С. Станиславского в контексте современного театрального процесса**

**Цель работы.** Исследовать проблематику «Метода физических действий» (МФД) К. С. Станиславского в контексте современного театрального процесса и определить психологические механизмы активации сценических чувств актера-образа. **Методология исследования** предполагает применение

структурно-функціонального, дедуктивно-гіпотетического метода, что позволяет анализировать отдельные структурные элементы и принципы МФД и формулировать индивидуальные гипотезы. **Научная новизна** исследования в том, что впервые была исследована проблематика МФД К. С. Станиславского на основе психологии творчества и определены психофизические механизмы активации сценических чувств актера на пути создания сценического образа. **Выводы.** К. С. Станиславский основал МФД на принципе единства физического и психического существования актера, а также экспериментально развивал его в театральной педагогике. Сейчас отдельные теоретические основы метода переосмысливаются практиками театра, и он развивается в рамках «Метода действенного анализа» и «Этюдного метода». Современный театральный процесс обогащается научными концепциями, которые определяют продуктивные механизмы активации сценических чувств актера на пути создания сценического образа.

**Ключевые слова:** метод физических действий, метод действенного анализа, этюдный метод, партитура физических действий, механизм активации сценических чувств.

*Pavlovskiy Volodymyr Senior Lecturer of Art Department, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine*

**The problematics of Stanislavski's Method of Physical Actions in the context of the modern theater process**

**The purpose of the article** is to study the problematics of Stanislavski's Method of Physical Actions (MPA) in the context of the modern theater process and to determine the psychological mechanisms of activating stage feelings of the character actor. **The research methodology** consisted in the application of the structural-functional, deductive-hypothetical method, which allows for analyzing the structural elements, principles of the MPA, and formulating own hypotheses. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that the problem of Stanislavsky's MPA was studied on the basis of the psychology of creativity for the first time, with the psychophysical mechanisms of activating stage feelings of the actor's on the way to creating a dramatic character being clearly defined. **Conclusions.** K. Stanislavski built the MPA upon the principle of unity of the physical and mental existence of an actor on stage and experimentally developed it in theater pedagogy. Today, particular theoretical principles of the Method are reinterpreted by theater practitioners, and it is evolving within the framework of the «Method of active analysis» and the «Etude method». The modern theater process is enriched with scientific concepts that determine the productive mechanisms of activating stage feelings of the actor's on the way to creating a dramatic character.

**Key words:** Method of Physical Actions, method of active analysis, etude method, score of physical actions, mechanisms of activating stage feelings.

**Вступ.** На теренах сучасного театру поява нових методологічних напрямків в акторській та режисерській творчості нерозривно пов'язана зі зміною соціокультурних і наукових парадигм, що спонукає митців театру до переосмислення традиційних напрямків їх професійного становлення. Сформований в 30-х рр. «Метод фізичних дій» (МФД) К. С. Станіславського спирався на вчення про вищу нервову діяльність І. П. Павлова. Сьогодні український театр не достатньо опановує «Метод фізичних дій», «Метод дієвого аналізу» та «Етюдний метод», які розвивають у актора імпровізаційні самопочуття в дієвому процесі, спрямованого на створення сценічного образу. У результаті дослідження нами було виявлено, що МФД не екстрапольований в сферу сучасної психології, яка б суттєво збагатила педагогічні методики і практики режисерського та акторського мистецтва. Для цього потрібно запровадити нові технологічні експерименти, а саме:

- механізму вольового процесу;
- словесної дії;
- чуттєвої активації сценічної дії актора.

Ці елементи психотехніки актора необхідні для використання у системі акторського тренінгу, репетиційного процесу та сценічного втілення вистави.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Основні засади і принципи МФД розглядалися К. Станіславським, який в перше розкрив принципи МФД у працях «Собрание починений. В 9 т. Т. 4.». М. Й. Кнебель теоретично та практично продовжила розробку методологічних засад Станіславського «Метод дієвого аналізу».

В. Мейерхольд «Статті, речи, беседы. 1917–1939». Є. Гротовський «Театр, ритуал, перформер», Є. Барба «Паперове каное», визначили базові енергетичні рушії дієвого процесу актора.

Е. Бутенко в «Имитационной теории сценического перевоплощения» аналізує проблемні аспекти лінії фізичних дій системи К. Станіславського.

Г. Товстоногов на основі МФД розробив нові параметри і алгоритм дієвого аналізу п'єси і ролі в книзі «Григорий Товстоногов репетирует и учит».

А театральний критик і дослідник системи К. Станіславського А. Смелянский узагальнив досвід провідних режисерів, та визначив нові вектори розвитку мистецтва режисури ХХ ст., у книзі «Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века».

Л. Грачева навчальному посібнику «Актерский тренинг: теория и практика», виявила домінуючу роль словесної дії у психотехніці актора

Теоретичні аспекти з основ психології досліджувались відомими психологами У. Джемсом, «Научные основы психологии», Л. Виготським, «Психология искусств», А. Запорожцем «Развитие произвольных движений» і В. Симоновим «Метод К. Станиславского и физиология эмоций».

В цих працях визначена проблематика МФД у театральному процесі ХХ–ХХІ ст. та виявлення продуктивні механізми активізації сценічних почуттів у творчості актора.

**Мета статті.** Синтезувати теоретичні засади МФД К. С. Станіславського з сучасними психологічними системами і на їх основі визначити окремі продуктивні психофізичні механізми активації сценічних почуттів актора в дійовому процесі.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із важливих відкриттів К. С. Станіславського про роботу актора над собою та образом в процесі сценічного переживання став «Метод фізичних дій» (МФД).

Проаналізувавши всі етапи роботи К. Станіславського над системою акторської творчості, виявили більше десяти прийомів активізації внутрішнього самопочуття актора в процесі переживання [17]. Ці творчі пошуки мали за мету знайти найефективніший метод роботи з актором у реалізації провідного принципу системи – перевтілення в сценічний образ. Аналізуючи низку прийомів роботи з актором, К. Станіславський усвідомив, що робота актора над роллю – процес довготривалий та розділив цей процес на два етапи: перший – робота над текстом «за столом», другий етап – втілення ролі на сцені, але в процесі роботи актора над втіленням сценічного образу з'ясувалося, що в даному прийомі відбувається процес виокремлення психічної й фізичної складової актора, який унеможлилював його органічне існування на театральній сцені. Проблема ускладнювалась також зайвим впливом режисера на актора, що перешкоджало вияву його ініціативи і призводило актора до пасивності у виконанні творчих задач.

Творчі пошуки К. Станіславського ґрунтувалися на вивченні тогочасних концепцій: асоціативної психології та принципу зворотного зв'язку (У. Джемс). Але ці наукові засади асоціативної психології не відповідали творчим запитам митця. Тоді режисер звернувся до концепції У. Джемса, побудованої на принципі зворотного зв'язку та активізації емоцій не через психічні збудники, а через тіло людини. Його відома формула: «я побіг і злякався» [6] стала базовим елементом біомеханічної системи В. Мейерхольда в його умовному театрі. В. Мейерхольд бажав виховати актора, який мав би здатність до



миттєвого рефлекторного збудження для виконання режисерських задач. Натомість К. Станіславський формував тип актора, в якому була б поєднана його особистість з досконалою внутрішньою й зовнішньою акторською технікою.

Варто зазначити, що в науковій царині на поч. ХХ ст. з'явилися рефлексологічна концепція І. М. Сеченова та об'єктивна психологія В. М. Бехтерова, які вплинули на формування системи К. С. Станіславського. Але найбільше на театрального діяча вплинула теорія І. Павлова про вищу нервову діяльність людини, яка детермінувала її нерозривний зв'язок з навколишнім середовищем у сукупності з умовними та безумовними рефлексами. Завдяки механізмам збудження й гальмування нервової системи, було забезпечено ефективний перебіг реакцій організму в поведінці людини [11]. Станіславський синтезував свої емпіричні пошуки з механізмами нервової діяльності, зосередившись на фізичній дії актора. Фізична дія має здатність легко засвоюватись актором завдяки її зв'язку з умовними рефлексами, і це призводить до стану збудження сценічних емоцій [16]. Режисер після довготривалих методичних експериментів у роботі над виставами формулює важливе концептуальне поняття для МФД: «...тому ми йдемо за стійкішою і доступнішою нам лінією фізичних дій, дотримуючись суворої логічності та послідовності. З огляду на те, що ця лінія нерозривно пов'язана з іншою, внутрішньою лінією почуття, нам вдається через фізичну дію викликати потрібну емоцію. Це хід від зовнішнього до внутрішнього» [17, с. 356]. Отже, К. Станіславський в пошуках ефективних методів роботи з актором прийшов до висновку про психо-фізичну єдність сценічного життя акторського образу.

МФД, без сумніву, став методологічною платформою для розвитку світового театру ХХ–ХХІ ст. і сформував нові підходи в театральній педагогіці, але, не дивлячись на ці здобутки, має недоліки в практичному застосуванні, які окреслив Е. Бутенко. Цей режисер критично оцінює даний «метод» з огляду на творчу полеміку театрального педагога М. Демидова з К. Станіславським щодо ефективності МФД. Підкреслюючи ефективність «методу», М. Демидов застерігав від недоліків, які були в ньому присутні: «Вибудовується цілий ланцюжок з фізичних дій, одне підтримує інше, щоб переживання актора могло існувати вже без допомоги фізичних дій. Це – в теорії. На практиці – якщо втрачається хоча б один сегмент у схемі фізичних дій, то ланцюжок перестане працювати. У цьому процесі маємо ще одну перепону. Якщо фізична дія полягає в словах, які передають думку персонажа, то це може тільки нашкодити, а не допомогти сценічним переживанням» [2, с. 209–210]. Далі зазначається, що саме цей метод К. Станіславського був сформований для виховання актора в театральній школі. На жаль, теоретична основа методу не відповідає практичним задачам сценічного втілення вистави та ролі.

Ще однією проблемною складовою МФД є роль волі в дійовому процесі актора. Практика роботи К. Станіславського над виставою і сценічним образом актора показала, що партитура вольових задач у сценічній дії руйнує органічний процес існування актора на сцені. Тому педагог визначив функцію волі, яка сприяє активації дії актора в більш важливих подіях вистави, таким чином відкриваючи нові можливості для імпровізаційного існування актора на сцені. Сьогодні в наукових концепціях вольовий сегмент досліджується не як рушій діяльності людини в досягненні життєвих потреб, а як функція блокування конкуруючих мотивів і бажань людини [13]. На даний час у технологічному інструментарії окремих театральних шкіл залишаються традиції визначення сценічної дії, як «вольового акту, спрямованого на досягнення мети» [9, с. 155]. Є підстави стверджувати, що дієвий процес акторського образу не обмежується тільки вольовим компонентом і має інші форми – інстинктивні, імпульсивні, рефлексорні, мислячі. Г. Товстоногов, керуючись принципами МФД, не акцентує на домінуючій ролі вольового процесу в сценічній дії. Він зазначає: «Дія – це єдиний психофізичний процес, спрямований на досягнення мети в боротьбі з запропонованими обставинами, виражений тим чи іншим чином у просторі й часі» [4, с. 319]. Отже, використовуючи МФД у театральному процесі, ми можемо зробити висновок про переосмислення домінуючої ролі вольового компоненту в психотехніці актора. Завдяки її стримуючій функції активуються сценічні почуття актора [11].

У МФД постає ще одне важливе питання: чи можуть принципи даного методу продукувати мислення й мовлення актора? Відомо, що в МФД Станіславський започаткував прийом етюдної роботи, який теоретично й практично реалізувала М. Й. Кнебель. В етюдному методі існує дві складові – «розвідка розумом» і «розвідка дією», які розпочиналися роботою акторів з імпровізованим текстом [10]. Це було зумовлено тим, що актор на початковому етапі роботи на роллю розділяв процес словесної дії з фізичною дією, що призводило до зайвої виразності сценічного мовлення, яке порушувало органічне самопочуття актора. Саме тому дієвий процес в етюдному методі не починався зі словесної взаємодії акторів, а завершувався нею. З появою наукових напрямків, що вивчають психолінгвістичні механізми слова, змінюються традиційні підходи до специфіки сценічного мовлення. У цих дослідженнях експериментально доведено, що в процесі роботи актора в етюді авторський текст народитись не може, тому що семантичне поле кожної людини, обумовлене минулим досвідом життя, має виключно власні асоціації. Тоді виникає потреба в зворотній дії – від авторського тексту до сутності характеру

персонажа. Л. Грачова зазначає: «вже саме проголошення авторського тексту народжує в мозку актора дещо, що поєднується з сутністю характеру персонажа, і продукує внутрішній монолог персонажа» [5, с. 105]. Вищезазначене вказує на переосмислення окремих сегментів етюдного методу та ролі мовних засобів у психотехніці акторів, які дотепер ще використовуються в режисерській та акторській майстерності.

Окресливши коло проблем МФД, ми можемо виокремити його основну функцію в театральному процесі. На думку Єжи Гротовського: «духовний процес, який не супроводжується формальною виразністю, дисципліною, структуризацією ролі, веде до хаосу. ... експресія не народиться без появи певного зіткнення, певної суперечності, що виникає з поєднання внутрішнього процесу й дисципліни форми. Процес, позбавлений дисципліни, не веде до саморозкриття, а межує з біологічним хаосом. Тому кожна дію, яка виникла з процесу, потрібно одягнути у вудило мистецької форми. І чим міцніше це вудило, тим найповніший внутрішній процес» [7, с. 17; 29]. Ці думки Гротовського формують фундаментальний принцип ініціації енергії актора завдяки стримуванню в активації фізичних дій. Але цей принцип до кінця не вирішив методологічну проблему творчості актора й режисера: в процесі гри вистави лінія психофізичних дій, яка на початкових етапах роботи активувала психоемоційну систему актора, з часом перетворювалась в умовні дієві стереотипи – «акторські штампи». Така стереотипізація гри актора блокувала імпульсивні реакції та його імпровізаційне самопочуття. Адже, як стверджував В. Симонов [16], збудження емоцій людини відбувається завдяки ефекту новизни й контрасту інформації, а в взаємодії акторів подібний ефект проявляється в нових фарбах і пристосуваннях партнерів, що ініціюють сценічні почуття.

К. Станіславський зазначав, що почуття актора виникають внаслідок логічної, послідовної, доцільної й продуктивної фізичної дії. Але чи дійсно принцип «від свідомості до підсвідомості», відповідає наразі об'єктивним законам функціонування психоемоційних процесів у творчості актора? Адже, щоб надати відповідь на це питання, варто зауважити: праця Станіславського над системою акторської творчості завершилась у 30-х рр. минулого століття, і її основні принципи ґрунтувалися на рефлексологічних теоріях і працях І. Павлова про вищу нервову діяльність людини. Але в другій пол. ХХ ст. відбулася зміна наукової парадигми в сфері психології творчості та теорії діяльності людини. Станіславському не довелося ознайомитися з ідеями Л. Виготського, А. Леонт'єва, А. Запорожця, які могли б суттєво збагатити систему виховання актора новими ідеями. Так, відомий вчений А. Запорожець

у сфері дослідження механізмів довільних рухів людини дійшов висновку, що в ситуації орієнтувально-дослідницької реакції людини на поступальну інформацію з навколишнього середовища відбувається процес перетворення мимовільних реакцій в довільні. Він підкреслює важливий для театральної методики концепт: «відчуття власних реакцій є передумовою їх довільності» [8, с. 41]. Інакше кажучи – дія має пройти стадію її чутливості, тільки тоді вона стане усвідомленою і доцільною. Даний постулат суттєво змінює позицію Станіславського про сценічне почуття, яке виникає у кінці дійового процесу. Є підстави стверджувати, що в алгоритмі дії, фаза чутливості актора має обов'язково знаходитися в центрі дієвого процесу, інакше дія без цього енергетичного сегменту просто не виникне. Станіславський на основі практичної діяльності виявив найважливіший рушій активної дії, що називається *позив*. Він зазначає: «Доки я обмежуся лише збудженням внутрішніх позивів до дії. Але що стосується справжніх, продуктивних і доцільних дій <...> то вони зародяться самі собою. Про це потурбується чудодійна природа <...> дії прийдуть самі <...> їх не затримаєш, коли з'являться внутрішні позиви до них» [17, с. 335]. На нашу думку, саме в цьому постулаті визначена квінтесенція МФД, де Станіславський відкрив феномен чутливості в структурі сценічної дії. Цю ідею експериментально розвинув А. Запорожець. Важливо зазначити, що саме в цьому аспекті МФД був знайдений ефективний механізм збудження емоційної енергії актора, який спочатку активується в латентній стадії, а далі реалізуються в фізичній дії. Загалом цей базовий закон активації енергії актора вивчається в різних системах європейського театру, хоча має різні визначення: в біомеханістичній системі В. Е. Мейерхольда – стійка [12]; в «Бідному театрі» Є. Гротовського – передрух [7]; у театрі «Одін» Е. Барби – sats [1]. Дані рушії енергетичні дії мають спільну природу з позивом, якому надавав провідне значення Станіславський.

Теоретична значущість статті полягає в тому, що вона допомагає визначити основні методологічні принципи виховання актора й режисера театру. Практична значущість дослідження полягає в тому, що воно може бути використане режисером для створенні вистави і втіленні сценічного образу актора.

**Висновки.** На основі дослідження проблематики МФД був визначений базовий принцип, заснований на єдності психічного й фізичного «життя» актора. У межах МФД виявлені механізми збудження сценічних почуттів актора засобами мовлення, вольової та чутливої активації дії. Аналіз матеріалу про МФД дозволяє автору сформулювати систему понять режисерської й акторської діяльності, і застосувати методичні принципи й технологічні механізми для розвитку вітчизняного сучасного театрального процесу.

**Список використаних джерел**

1. Барба Є. Паперове каное / Є. Барба ; пер. з англ. Микола Шкарабан. – Львів : Літопис, 2001. – 288 с.
2. Бутенко Е. В. Имитационная теория сценического перевоплощения. – Москва : Прикосновение, 2004. – 271 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусств / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1986. – 573 с.
4. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Акад. Большой драм. театр им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства, Рос. ин-т истории искусств ; лит. запись Семена Лосева. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2007. – 605 с.
5. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика / Л. В. Грачева. – Санкт-Петербург : Речь, 2003. – 168 с.
6. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер / Є. Гротовський. – Львів : Мистецтво театру, 1999. – 186 с.
7. Джемс У. Научные основы психологи / У. Джеймс. – Москва : Хорвест, 2003. – 528 с.
8. Запорожець А. В. Избранные психологические труды. В 2 т. Т. 2. Развитие произвольных движений / А. В. Запорожець. – Москва : Педагогика, 1986. – 296 с.
9. Захава Б. Є. Мастерство актера и режисера : учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусств. – Москва : Просвещение, 1978. – 334 с.
10. Кнебель М. О. О действенной анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – Москва : Искусство, 1982. – 119 с.
11. Лучинин А. С. Психофизиология / А. С. Лучинин. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 320 с.
12. Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, беседы. 1917–1939. В. 2. ч. Ч. 1. / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 643 с.
13. Поляков С. Е. Мифы и реальность современной психологи / С. Е. Поляков. – Москва : Единотериал УРСС, 2004. – 496 с.
14. Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века / ред. А. Смелянский, О. Егошина. Вып. 1. – Москва : МХАТ, 1999. – 530 с.
15. Сарабьян Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова / Э. Сарабьян. – Москва : АСТ, 2010. – 320 с.
16. Симонов В. П. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / В. П. Симонов. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 139 с.
17. Станиславский К. С. Собр. соч. В. 9 т. Т. 4. – Москва : Искусство, 1957. – 550 с.

### References

1. Barba, Ye. (2001). *Paper canoe*. Lviv: Litopys.
2. Butenko, Ye. (2004). *Imitation theory of stage impersonation*. Moscow: Prikosnovenie.
3. Gracheva, L. (2003). *Actor's training: theory and practice*. Saint Petersburg: Rech.
4. Hrotovskiy, Ye. (1999). *Theater, ritual, performer*. Lviv: Mystetstvo teatru.
5. James, U. (2003). *Scientific fundamentals of psychology*. Moscow: Horvest.
6. Knebel, M. (1982). *On active analysis of the play and role*. Moscow: Iskusstvo.
7. Losev, S. eds. (2007). *Georgy Tovstonogov rehearses and teaches*. Saint Petersburg: Baltiiskie sezony.
8. Luchinin, A. (2004). *Psychophysiology*. Rostov-on-Don : Feniks.
9. Mayerhold, V. (1968). *Articles, speeches, conversations*. 1917–1939. In. 2. Parts. Part 1. Moscow: Iskusstvo.
10. Poliakov, S. (2004). *Myths and reality of modern psychology*. Moscow: Edinoterial URSS.
11. Sarabyan, E. (2010). *Actor's training according to the system of Georgy Tovstonogov*. Moscow: AST.
12. Simonov, V. (1962). *Stanislavski's Method and physiology of emotions*. Moscow: Akademija nauk SSSR.
13. Smeliansky, A. and Egoshina, O. eds. (1999). *Director's Theater: from Б (Be) to Ю (Yu). Conversations under the curtain of the century*. Issue. 1. Moscow: Moskovskij Hudozhestvennyj teatr.
14. Smeliansky, A. eds (1999).
15. Stanislavski, K. (1957). *Collected works*. Moscow: Iskusstvo.
16. Vygotsky, L. (1996). *Psychology of Arts*. Moscow: Iskusstvo.
17. Zahava, V. (1978). *Mastery of the actor and director*. Moscow: Prosveschenie.
18. Zaporozhec, A. (1986). Selected psychological works. In vol. 2. vol. 2. The development of arbitrary motion. Moscow: Pedagogika.

УДК 791.43(082.22)

*Рязанцев Лев Васильович*

*доцент кафедри кіно-телемистецтва,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*l.ryazancev2016@gmail.com*

## ДОСЛІДЖЕННЯ ФУНКЦІЇ ЦИТАТИ В КІНОМУЗИЦІ

**Мета роботи.** Здійснити аналіз функцій цитати в кіномузиці в системі організації звукового рішення фільму, виявити особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації. **Методологія дослідження** передбачає застосування аудіовізуального аналізу кінофільмів, що дозволить перейти до розуміння основних функцій цитати в кіномузиці. **Наукова новизна** дослідження в тому, що вперше сформовані основні принципи застосування музичних цитат в кінофільмі та показано їх вплив на звукове вирішення кінофільму. **Висновки.** Вдаючись до цитування, композитор і режисер повинні подбати про те, щоб глядач їх упізнав. Цитата привносить емоційні й смислові асоціації. В німому фільмі музична ілюстрація складена виключно з музичних цитат. Музичні цитати можуть виконувати різноманітні функції: підкреслювати трагізм сцени, використовуватись як іронічний контраст. Також цитата може бути застосована як драматичний елемент і музичний символ, може створювати пародію, характеризувати певний персонаж. Таким чином, аналіз матеріалу про цитату в фільмі дозволив автору статті сформулювати систему понять про цитату в кіномузиці з обговоренням її застосування, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

**Ключові слова:** кіномузика, цитата в кіномузиці, кінофільм, музика.

*Рязанцев Лев Васильевич, доцент кафедры кино-телеискусства  
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Исследование функций цитаты в киномузыке**

**Цель работы.** Осуществить анализ функций цитаты в киномузыке в системе организации звукового решения фильма, выявить особенности ее применения в различных фильмах и определить способы ее реализации. **Методология исследования** предполагает применение аудиовизуального анализа кинофильмов, позволит перейти к пониманию основных функций цитаты в киномузыке. **Научная новизна** исследования состоит в том, что

впервые сформированы основные принципы применения музыкальных цитат в фильме, и показано их влияние на звуковое решение фильма. **Выводы.** Прибегая к цитированию, композитор и режиссер должны позаботиться о том, чтобы зритель их узнавал. Цитата приносит эмоциональные и смысловые ассоциации. В немом фильме музыкальная иллюстрация составлена исключительно из музыкальных цитат. Музыкальные цитаты могут выполнять различные функции: подчеркивать трагизм сцены, использоваться как иронический контраст. Также цитата применима как драматический элемент и музыкальный символ, может создавать пародию, характеризовать определенный персонаж. Таким образом, анализ материала о цитате в фильме позволил автору статьи сформировать систему понятий о цитате в киномузыке с обсуждением её применения, что имеет существенное значение для практики звукового решения фильма.

**Ключевые слова:** киномузыка, цитата в киномузыке, фильм, музыка.

*Riazantsev Lev, Associate Professor of the Department of Cinema and Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

#### **The function of quotation in cinematic music**

**The purpose of the article** is to analyze the functions of quotation in the system of sound design of a motion picture; to reveal the features of its application in various films; to determine the ways of its realization. **The research methodology** consisted in the application of audiovisual analysis of motion pictures, which allowed for understanding the basic functions of quotation in cinematic music. **The scientific novelty** of the work lies in shaping the basic principles of the application of music quotations in films and distinguishing their influence upon the sound design of the motion picture. **Conclusions.** When resorting to quotations, the composer and director ought to ensure that the viewer recognizes them. Quotations carry emotional and semantic associations. In silent movies, musical illustration is composed exclusively of musical quotations. Musical quotations can perform various functions: emphasize the tragedy of the scene, be used as an ironic contrast. Quotation is also applicable as a dramatic element and a musical symbol; it can create a parody, and be descriptive of a certain character. Thus, the analysis of the material about quotation in motion picture allowed the author of the article to form a system of concepts regarding quotation in cinematic music with a discussion on its application, which is essential for the practice of sound design of films.

**Key words:** cinematic music, quotation in cinematic music, film, music.



**Вступ.** Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком і музикою. Мистецтва, в яких музика відіграє найбільш суттєву роль є кіно, телебачення, відео. 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 цитати в кіномузиці. Стаття «Дослідження функції цитати в кіномузиці» відповідає вимогам напряму дослідження «Секції звукорежисури» кафедри кіно-телемистецтва «Роль кіномузики в створенні звукового вирішення фільму», що також відповідає темі наукового дослідження КНУКіМ «Трасформаційні процеси в культурі та мистецтвах України»

**Аналіз досліджень і публікацій.** 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 функції кіномузики йдеться в главі «Функції звукового ряду в кіно» у Зофії Лісси [4, с. 133–285]. У 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 цитати в кіномузиці в наукових дослідженнях у всіх аспектах не достатньо висвітлена. Перед нами стає проблема, яку висуває практика звукового рішення фільму, тому ми повинні детально зупинитися на проблемі функцій музичної цитати в кіномузиці.

**Мета статті** – дослідити складові функції цитати в кіномузиці в організації звукового вирішення фільму, проаналізувати особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації.

Виходячи з цього були поставлені конкретні завдання, а саме:

- дослідити, що музична цитата привносить у кінофільм;
- проаналізувати, які функції може виконувати музична цитата у фільмі;
- систематизувати матеріал і сформулювати систему понять про цитату.

**Виклад основного матеріалу.** Перед усім визначимося, що ж таке «цитата». ЦИТАТА (пізньолат. *citatio*, від лат. *Cito* – «зрушую», «викликаю») це – «невеликий уривок з літературного, музичного, наукового чи будь-якого іншого опублікованого твору. Використовується іншою особою в своїй праці з обов'язковим посиланням на автора й джерело цитування з метою підтвердити чи розширити власне твердження» [1, с. 231].

У музичну ілюстрацію фільму досить часто включаються маленькі й великі уривки знайомих нам музичних творів. Це можуть бути частини з відомих симфонічних творів, опер, інструментальних або камерних музичних п'єс та ін. Вони можуть вплітатися в драматичну дію фільму будь-яким чином.

Якщо ми хочемо вичерпно висвітлити різноманітні проблеми, які ставить перед нами практика звукового рішення фільму, ми повинні детально зупинитися і на проблемі музичної цитати в фільмі. Вдаючись до такого цитування, композитор і режисер повинні подбати про те, щоб глядач їх упізнав. Цитата, незалежно від змісту сцени, де вона застосована, привносить емоційні й смислові асоціації, отже, додає до кінокадрів щось своє, говорить, якщо можна так висловитися, сама за себе. Зіткнення обох змістів, музичного та образотворчого, додає щось нове епізоду в цілому.

У німому кіно музична ілюстрація, складена виключно з музичних цитат, аж ніяк не сприймалася як нанизування цитат, а як нормальний супровід кінофільму. І тільки місце, яке встановилося для музики в звуковому кіно, навчило публіку розбиратися в автентичності музичної «цитати» і допомогло сприймати і розуміти її по іншому. Режисер або композитор вводять цитату, розраховуючи на певні асоціації, які вона має викликати. Впізнаючи цитату, кіноглядач розуміє її функцію, її завдання в цій сцені.

Музичні цитати можуть виконувати різноманітні драматургічні функції, але вони не можуть служити тільки фоном для будь-якої сцени. Музична цитата може бути пов'язана з внутрішньокадровим виконанням або відтворенням, як наприклад, у фільмі «Блиск» (Режисер: Скотт Хікс. Композитор: Девід Хиршфелдер) про долю одного з кращих піаністів свого часу Девіда Хелфготта, де виконується музика Фредеріка Шопена, Ференца Ліста. У сцені вбивства в фільмі «Дівича Розмарі» (Режисер: Ріхард Тіле. Композитор: Ноель Шульце) з показаного в кадрі радіоприймача долинає мотивчик Оффенбаха, контраст між цією безтурботною музикою і змістом кадру підкреслює весь трагізм сцени.

Як цитата і одночасно як іронічний контраст діє мотив з увертюри до «Лоенгрину» в кінофільмі Чапліна «Великий диктатор» (Режисер: Чарльз Чаплін. Композитор: Мередіт Уїллсон) в сцені, де диктатор грає повітряною кулею, що зображує нашу планету, мотиви Грааля і символічна іграшка (всю земну кулю в руках цього персонажа!) складають моторошний контрапункт – антитезу, що дуже легко зрозуміти.

Музична цитата може підкреслити атмосферу навколишнього середовища. Такий прийом використовував Стенлі Кубрик у своєму фільмі «Заводной апельсин» використовуючи увертюру до «Вільгельма Телля» Россіні та Симфонію № 9 Бетховена. Картина складається з роздумів про сутність людської агресії на прикладі підлітків, про свободу волі й адекватності

покарання. Головний герой – харизматичний підліток Алекс (Малкольм Макдауелл), закоханий в музику Бетховена, є ватажком банди, що складається крім нього ще з трьох молодих людей, яка займається актами «ультранасилля»: нападами й згвалтуваннями, порушуючи спокій мирних громадян футуристичної Британії [3].

Цитата може виконувати подвійну функцію, а саме служити цитатою для героя фільму й одночасно для глядача, наприклад, у фільмі «Юність Шопена» (Режисер: А. Форд. Композитор: К. Сероцький) коли Шопен слухає капріс Паганіні. Але вона може бути адресована тільки глядачеві, як в старому фільмі «Пасторальна симфонія», де режисер додає до картини квітучих садів (без участі людей) супровід з «Пасторальної симфонії» Бетховена. Таким чином він збагачує сцену усіма тими асоціаціями, які для глядача пов'язані з симфонією Бетховена. Адже ця симфонія стала символом «пасторального» змісту.

Цитата може бути застосована і як драматичний елемент з власним висловлюванням. «Ельвіра Мадіган» – шведський художній фільм, знятий в 1967 році за однойменною баладою Юхана Ліндстрем Саксона. Режисер: Бу Відерберга. Композитор: Ульф Бьєрглін. Балада й фільм розповідають про реальні події – історію кохання і смерті датської циркової вершниці Ельвіри Мадіган. У фільмі показано, як закохана пара пустує на весняному лузі під звуки 21 концерту В. А. Моцарта. Музика впливає на настрій цих двох людей, поглиблює його, хоча сама вона безпосередньо з дією не пов'язана.

Тут треба вказати ще на одне особливо тонке застосування цитати, яке стоїть уже на межі музичної символіки: в фільмі «Новий Вавилон» (Режисери: Григорій Козинцев, Леонід Трауберг. Композитор: Дмитро Шостакович), який присвячений Паризькій Комуні. Керуючий магазину «Новий Вавилон» не пропускає нагоди нагадати юній продавчині Луїзі, хто тут господар; коли приходить час, вона не довго думаючи відправляється на барикади ... Тут Шостакович проводить на великих відрізках контрапункт двох цитат – канкану з «Орфея в пеклі» Оффенбаха і ... «Марсельези». Символіку, закладену в переплетенні цих цитат, неважко зрозуміти: це протиріччя, що пронизують все життя між міщанською ідеологією і революційними прагненнями. Стилiстична і жанрова відмінність між цими цитатами ще більше полегшує їх тлумачення. У радянському фільмі «До побачення, хлопчики» (Режисер: Михайло Калик. Композитор: Мікаел Таравердієв) велика цитата з масової пісні «Улюблене місто» є символом прощання з рідним містом. Ця пісня може функціонувати як цитата завдяки широкій популярності її мелодії й тексту.

Цитата може також характеризувати певні тенденції. У радянському фільмі «Петро I» (Режисер: Володимир Петров. Композитор: Володимир Щербачов) з'являються цитати з музики Телемана й інших німецьких музикантів перша пол.

XVIII ст., твори які в ту пору були прийняті при царському дворі як придворна музика; завдання цитат в даному випадку – охарактеризувати прагнення царя підвищити вплив західної цивілізації в Росії. Оскільки цитати ці можуть впізнати лише деякі кіноглядачі, вони сприймаються більшою частиною публіки просто як музика певного історичного стилю, і для цих глядачів вони мають невелике значення, ніж для тим глядачів, кому відоме походження виконаних уривків.

Музичні цитати слугують іноді й цілям створення пародії. Приклад, такого застосування найрізноманітніших цитат ми знаходимо у фільмі «Вірнопідданий» (Режисер В. Штауде. Композитор Х. Г. Зібер) Мелодії добре відомих німецьких пісень або пруських маршів використовуються в сценах, де слова цитованих пісень викривають брехню показаної сцени, наприклад: «Варта на Рейні» або «Німеччина понад усе», а також «Будь завжди вірний і чесний». Режисер і композитор використовують їх, розраховуючи на асоціацію цитованих мелодій з текстом цих пісень. Теж саме мав на увазі й Федеріко Фелліні в фільмі «Репетиція оркестру». Зрозуміло, що такі цитати знову можуть «грати» тільки в тому випадку, якщо публіка буде правильно їх розпізнавати й коментувати.

Музична цитата в своїй суті може характеризувати певний персонаж. У такій функції застосовується цитата з фіналу Дев'ятої симфонії Бетховена в німецькому фільмі «Ми – вундеркінди» (Режисер: Курт Хоффманн Композитор: Франц Гроті). Герой фільму, ліберал і противник фашизму, німець перших років гітлерівського панування, повертається в новорічну ніч з ресторану, де п'яні фашисти дико кричали свої пісні, і включає радіо, звідки лунають благородні звуки заключного хора Дев'ятої. Монтажний стрибок від п'яних голосів до чистого гімну Бетховена створює контраст, який повинен охарактеризувати героя. Насправді, ця цитата могла бути й випадковою, але контраст в музиці обох сусідніх сцен створений, звичайно, навмисно. Тут має місце коментар до світогляду героя.

Цитати у вигляді мотивів з народних пісень, навряд чи можна розглядати як цитати в цьому сенсі. Вони не виділяються як такі з загальної звукової течії, а швидше служать для нього музичним матеріалом, що несе асоціації, й таким чином характеризують сцену. Наприклад, це можна простежити в фільмі «Пропала грамота» українського кінорежисера Бориса Івченка, музикальне оформлення Івана Миколайчука. Фільм знято за мотивами однойменної повісті Миколи Гоголя. Героїчна народна комедія з лукавою посмішкою й запальним гумором розповідає про повний пригод шлях козаків Василя та Андрія з Гетьманською грамотою до цариці в Петербург, а після цього – про їхнє щасливе повернення в рідну Диканьку. Фільм має ознаки трагікомедії й карнавалу.

У фільмі звучать такі пісні:

- Танцювала риба з раком;
- Чорна земля ізорана;
- Розпрягайте, хлопці, коней;
- Благословіть й отець й мати свою дитятю;
- А я бідний, нещасливий (уривок з пісні «Там, де Ятрань круто в'ється»);
- Колискова (Гойда, гойда-гой, ніченька іде ...);
- Нумо хлопці до зброї (Ой збиралися орли чайку рятувати ...).

Пісні співали Ніна Матвієнко, В. Ковальська, М. Миколайчук. Бандура – Галина Менкуш. Скрипки – брати Чередники. З інструментальних творів лунає «Козацький марш» у виконанні оркестру народних інструментів під керівництвом Я. Орлова[6].

Взагалі чіткої межі між музичною цитатою і використанням знайомих народних мотивів провести не можна. На цій межі, наприклад, знаходиться цитата з старовинної англійської «Пісні Еджінкорта» в кінофільмі «Генріх V» (Режисер: Л. Олів'є. Композитор: У. Уолтон), де вона повинна своєю мелодією підкреслити стиль епохи й національного середовища. Фільм починається як постановка п'єси Шекспіра «Генріх V» на сцені театру «Глобус», де глядачі супроводжують дію оплесками або сміхом. Однак потім дія переноситься з театру, супроводжуючи головного героя в його кампанії проти Франції: облозі Арфлер і битві при Азенкуре. Фільм завершується сватанням Генріха до французької принцеси Катерини, після чого персонажі знову опиняються в театрі.

Не рідко використовуються уривки з відомих опер. У цьому випадку об'єднуються елементи драматургії оперних сцен і фільму. У фільмі «П'ятий елемент» (Режисер: Люк Бессон. Музика: Ерік Серра) Дива Плавалагуна виконує оброблену версію арії «Oh, giusto cielo! .. Il dolce suono» («О, праведне небо! .. Солодкий звук») з опери Гаetano Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». Один з найдраматичніших епізодів фільму «Місія нездійсненна: Плем'я вигнанців» (Режисер: Крістофера МакКуоррі. Композитор: Джо Крэмер) відбувається в будівлі Віденської опери на постановці опери «Турандот» Джакомо Пучіні. У фільмі «Людина, яка плакала» режисер Саллі Поттер, використовує, у всій красі, музику з опер Жоржа Бізе.

У біографічних фільмах про музикантів даються уривки з їх творів, і тут вони фактично стають цитатами, але органічно пов'язаними з фабулою фільму. У цьому можна переконається на прикладах фільмів: «Великий вальс» – американський музичний фільм 1938 р., поставлений режисером Жюльеном Дювів'є. Фільм біографічний і присвячений життю й творчості австрійського

композитора й диригента Йоганна Штрауса, знаменитого «Короля вальсів». У «Великому вальсі» багато танців і музики Штрауса в обробці Дмитра Тьомкіна. Головну музичну роль зіграла і заспівала Міліца Кор'юс, яка емігрувала з СРСР; і «Переписуючи Бетховена» (Режисер: Агнешка Холланд. Музика: Людвіга ван Бетховена) – історична мелодрама 2006 р. компанії Metro-Goldwyn-Mayer про останній рік життя композитора Людвіга ван Бетховена, роль якого виконав Ед Харріс. Фільм розкриває декілька епізодів бурхливого, суперечливого й трагічного життя Бетховена. Студентка Віденської консерваторії Анна Хольц, будучи асистенткою композитора Людвіга Ван Бетховена, допомагає йому в роботі над «Дев'ятою симфонією». Переносячи на нотний папір музику Бетховена, Ганна потрапляє в складний та дивний світ композитора, в якому натхнення супроводжують болісні страждання.

Питання про «музичну цитату» в кінофільмі відносно, воно залежить виключно від того, чи сприймає кіноглядач цитату як таку. Цитата стає цитатою лише в ту хвилину, коли глядач впізнає звідкіля вона, який сенс вона має, і що цим хотів сказати режисер. Якщо вона залишається невпізнаною, то вона функціонує просто як кіномузикант, що пов'язана з кінокадром.

Наукова новизна дослідження в тому, що вперше сформуванні основні поняття застосування музичних цитат в кінофільмі та показано їх вплив на звукове вирішення кінофільму.

Теоретична значущість статті полягає в тому, що вона допомагає узагальнити інформацію про роль музичної цитати в кінофільмі, розповідає людям про щось нове, і сприяє розвитку музичної культури. Практична значущість дослідження полягає в тому, що воно може бути використане при музичному оформленні кінофільму та в програмах підготовки звукорежисерів.

**Висновки.** Вдаючись до цитування, композитор і режисер повинні подбати про те, щоб глядач їх упізнав; цитата привносить емоційні та смислові асоціації. У німому кіно музична ілюстрація, складена виключно з музичних цитат.

Музичні цитати можуть виконувати різноманітні функції: підкреслювати трагізм сцени, використовуватися як іронічний контраст, також цитата може бути застосована як драматичний елемент і музичний символ, може створювати пародію, характеризувати певний персонаж.

Аналіз матеріалу про цитату в фільмі дозволив автору сформувати систему понять про цитату в кіномузиці з обговоренням їх застосування, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

**Список використаних джерел**

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. В 2 т. Т. 2 / С. Д. Безклубенко. – Київ : Майстер-Принт, 2008. – 255 с.
2. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму : режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. Т. 3 Монтажна архітектоніка фільму. Ч. 2. Сюжетотворення. / В. Г. Горпенко ; Київ. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого – Київ : ДІТМ, 2000. – 146 с.
3. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособ. / отв. ред. К. Є. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с.
4. Лисса З. Эстетика киномузыки : пер. с нем. / З. Лиса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с.
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. В. Рязанцев // Вісн. КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2015.– Вип. 33. – С. 124–130.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 5 т. Т. 2. Монтаж. / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с.

**References**

1. Bezklubenko, S. (2008). *Art: terms and concepts*. In vol. 2. vol. 2. Kyiv: Mayster-Print.
2. Eyzenshteyn, C. (1964). *Selected Works. Installation*. Moscow: Iskusstvo, vol. 2.
3. Horpenko, V. (2000). *Architectonics of the film: directorial means and ways of forming the structure of the screen scenery*. In 5 vol. Vol 3. *Assembling architectonics of the film. Part 2. Plot creation*. Kyiv: Kyiv State Institute named after I. Karpenko-Karyi.
4. Lissa, Z. (1970). *Aesthetics of motion picture music*. Moscow: Muzyka.
5. Mankovskiy, V. (1984). *Fundamentals of Sound Operator Robots*. Moscow: Iskusstvo.
6. Riazantsev, L. (2015). Technique of leitmotifs in cinematic music. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo» [Bulletin of Kiev National University of Culture and Arts. Series «Art Studies»]*, issue 33, pp. 124–130.
7. Rozlogov, K. (Eds). (2005). *Introduction to Screen Cultures: New Audiovisual Technologies*. Moscow: Iskusstvo.

УДК 792.028

*Хлисту́н Олена Сергі́ївна*

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*Київський Національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

*with\_joy@ukr.net*

## СИСТЕМА К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА МИСТЕЦТВА СЦЕНІЧНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

**Мета роботи** – обґрунтувати значення системи К. Станіславського як методологічної основи мистецтва сценічного перевтілення. **Методологія дослідження** базується на принципах системності з використанням аналітичного, класифікації, історико-типологічного методів дослідження. **Наукову новизну** становить аналіз системи К. Станіславського як методологічної основи майстерності перевтілення актора в художній образ. **Висновки.** К. С. Станіславський створив практично й науково обґрунтовану теорію образного перевтілення актора, яка має назву «Система Станіславського», що сформувала цілі покоління талановитих акторів і режисерів в Україні та за кордоном. Перетворення конкретної людини в психічну реальність іншої людини, нетривалий процес ідентифікації з нею, тимчасове виконання її соціально-рольових функцій і є перевтіленням в образ. Успішність цього процесу пов'язана з переживанням актора своєї ролі, яке визначається особистістю самого актора, ставленням до життєвої правди на сцені, конкретними надзавданнями для реалізації певної дії, пропонованими обставинами ролі та п'єси, колективною природою сценічного мистецтва загалом, яке об'єктивується в творчій діяльності актора одночасно як виконавця і як актора.

**Ключові слова:** система Станіславського, Станіславський, метод, мистецтво, актор, роль, сценічне перевтілення, переживання, надзавдання, пропоновані обставини.

*Хлисту́н Елена Сергеевна кандидат искусствоведения, Киевский  
Национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Система К. С. Станиславского как методологическая основа  
искусства сценического перевоплощения**

**Цель работы** – обосновать значение системы К. Станиславского как методологической основы искусства сценического перевоплощения. **Методо-**



**логія дослідження** базується на принципах системності з використанням аналітичного, класифікації, історико-типологічного методів дослідження. **Наукову новизну** складає аналіз системи К. Станіславського як методологічної основи майстерства перевоплощення актера в художественний образ. **Висновки.** К. С. Станіславський створив практично і науково обґрунтовану теорію образного перевоплощення актера, відомої під назвою «Система Станіславського», яка сформувала цілі покоління талановитих акторів і режиссерів в Україні і за кордоном. Вживання конкретного людини в психічну реальність іншої людини, непродовжительний процес ідентифікації з ним, тимчасове виконання його соціально-ролевих функцій і є перевоплощенням в образ. Успішність цього процесу пов'язана з переживанням актера своєї ролі, яке визначається особистістю самого актера, його ставленням до життєвої правди на сцені, конкретними завданнями для реалізації певного дієвості, пропонує обставинами ролі і п'єси, колективної природою сценічного мистецтва в цілому, яке об'єктивується в творчій діяльності актера одночасно як виконавця і як актера.

**Ключові слова:** система Станіславського, Станіславський, метод, мистецтво, актор, роль, сценічне перевоплощення, переживання, завдання, пропонує обставинами.

*Khlystun Olena, PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Stanislavski's system as the methodological basis of the art of stage impersonation**

**The purpose of the article** is to substantiate the significance of Stanislavski's system as the methodological basis of the art of stage impersonation. **The research methodology** was based on the principles of consistency, using the analytical, classification, historical and typological methods of research. **The scientific novelty of the work** lies in the analysis of Stanislavski's system as the methodological basis of the skill of actor's impersonation of an artistic image. **Conclusions.** K. Stanislavski created a practically and scientifically grounded theory of actor's stage impersonation known as Stanislavski's system, which formed a number of generations of talented actors and directors in Ukraine and abroad. The transition of an individual into the psychic reality of another person, the short process of identification with the one, and the temporary fulfillment of their social and role functions are the essence of impersonation. The success of this process is connected with the actor's emotional experience of their role, which is determined by the

personality of the actor themselves, their attitude to the truth of life onstage, specific super-tasks for the realization of a certain action, the proposed circumstances of the role and the play, the collective nature of theatrics in general, which is objectified in the actor's creative activity both as a performer and as an actor.

**Key words:** Stanislavski's system, Stanislavski, method, art, actor, role, stage impersonation, emotional experience, super-task, proposed circumstances.

**Вступ.** Синтетична природа театру забезпечує йому відносну перевагу перед оповідальними видами мистецтва (наприклад, літературою), що полягає в особливій наочності сценічної дії, й зображальними видами мистецтва (живопис, скульптура, кіно, фотографія тощо). Вона міститься в високій динаміці й демонстрації подій та характерів силою впливу театрального дійства на глядача. Глядач одночасно зазнає активного впливу на собі змісту твору, покладеного в основу театральної вистави, гри акторів й емоційно-психологічної атмосфери спектаклю.

Особливості художньої творчості й світ образного сприйняття наочно втілюються засобами сценічного мистецтва. У процесі реалізації сценічного дійства актор, використовуючи оповідальний матеріал, доповнений допоміжними засобами, створює сценічний образ й в такий спосіб прагне донести до глядачів ідейно-художній зміст твору. Оповідальний матеріал значною мірою визначає його творчість, проте актор забарвлює конкретну роль своєю індивідуальністю, пропонує свою інтерпретацію твору, суттєво пов'язану з психологічними основами акторського мистецтва. Актор виступає, таким чином, одночасно і як творець, і як виконавець.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теорія акторського образного перевтілення на основі її перевірки практикою акторської майстерності Костянтина Сергійовича Станіславського стала предметом практичного інтересу театральних вітчизняних та зарубіжних діячів протягом усього ХХ – початку ХХІ ст. Систему К. Станіславського театральний педагог Ю. Стромов розглядає як таку, що просякнута ідеєю реалізації оптимального «шляху до перевтілення» [8, с. 35]. Розумінням гармонійного «співвідношення форми сценічного майданчика, складу глядачів, структури акторської гри й характеру драматургії», яка духовно задовольняє глядача визначається театрознавцем й літературознавцем О. Гвоздевим як система театру [2, с. 9]. В. Галацькою в статті «Засоби декодування принципів режисерської системи К. С. Станіславського в театральній журналістиці незалежної України» [1, с. 197] висвітлено особливості інтерпретації термінів системи К. Станіславського в журнальній театральній критиці незалежної України. Зокрема, сучасна театральна публіцис-

тика аналізує концепти сценічного перевтілення актора: наскрізна дія, творче надзавдання, емоційний темпоритм, запропоновані обставини й ін. у контексті духовності та естетичної цінності [1, с. 203]. О. Клековкін проводить паралель у «Поетиці» Аристотеля між «аристотелівським» («драматичним») театром з вишуканою імітацією переживання, театром «суцільної дії», який обстоював К. Станіславський із своїми однодумцями та «теорією перевтілення» К. Станіславського [3, с. 14] у контексті сучасної домінанти «аристотелівського театру», в порівнянні з яким інші моделі театру бачаться автором чудернацькими збоченнями або дитячими забавками [3, с. 15]. Д. Черкаський порівнює досвіди двох найвпливовіших театральних педагогів з сценічної майстерності ХХ ст.: Методу Лі Страсберга, який називають американською версією системи К. Станіславського, та власне Системи К. Станіславського [9]. Автор аналізує періоди роботи Станіславського над своєю Системою, співвідносить рівні уявлень про Систему Станіславського і Метод Страсберга, виявляючи в них подібності та відмінності.

**Виклад матеріалу дослідження.** Визначному російському режисерові, акторові, педагогу, теоретику театру, почесному академікові Російської академії наук (1917 р.) К. С. Станіславському (справжнє прізвище Алексєєв, 1863–1938) належать створені ним методологія акторської творчості й техніка органічного перевтілення в образ («система Станіславського»). У своїй праці «Робота актора над собою» дослідник формулює й обґрунтовує основні принципи перевтілення як наріжного каменя сценічної майстерності. Зазначений мистецтвознавчий концепт є винятково важливим у розумінні кордоцентричної натури українців як характерної особливості їх ментальності й специфічності національного театру, поєднаної з поширенням у західноєвропейській сценічній практиці бінарної об'єктивізованої «школи вдавання» [1, с. 197].

Головним принципом функціонування професії артиста К. Станіславський вважав внутрішню природну налаштованість до душевного переживання, втілюваного за специфічних творчих обставин об'єктивації ролі: за умов активної трансформації драматургічних задумів та справжніх пристрастей за переконливо правдоподібних обставин [6, с. 105].

Створення переконливого сценічного образу з невід'ємними механізмами перевтілення потребує не лише високого сценічного професіоналізму, а й належного загального культурно-освітнього рівня актора. Соліст Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі Ф. Стравинський на зламі ХІХ–ХХ ст., наприклад, перед розучуванням оперної партії вивчав книги про той період, в якому діяв його герой, читав оперну партитуру й знайомився з лібрето, пристосовуючись до епох, до характерів всіх задіяних у виставі осіб, знав

практично напам'ять драматичні подробиці розвитку подій [4, с. 72–73] як запоруку успішного сценічного перевтілення. Тому актор користувався в публіки великим успіхом при виконанні найрізноманітніших ролей: Мефістофеля, Фарлафа, Івана Сусаніна та ін. Вокально-виконавську практику досвідчених колег зі столичних у російській імперії Маріїнського й Александринського театрів засвідчив і творчо розвинув Ф. Шаляпін. У голосі, у позі й кожному рухові відтвореного духа зла, виблискуючих полум'ям очам відчувалося, що на сцені справді всемогутній, саркастично налаштований щодо слабостей людських Мефістофель [4, с. 118].

Граючи, цей визначний артист перетворювався, тонко схоплюючи характер кожного окремого персонажа. Гігантську інтелектуальну роботу артистів з самовдосконалення К. Саксаганський йменує «надзавданням» у благородній справі служіння глядацькій аудиторії й театрові.

Творчо-сценічне сходження від «природного себе» до персонального втілення художнього образу потребують високоякісної фахової підготовки актора, володіння ним мистецтва інтерпретації персонажа на сцені або перед камерою засобами міміки, жестикуляції й голосу. Чільне місце в системі К. Станіславського тому посідає його теорія «вживання у роль», тобто ототожнення актора з його персонажем. Таке мистецтво потребує поглибленого вивчення належної режисерської й акторської техніки з властивою їй сукупністю вправ та прийомів [5, с. 408]. Спорідненою з системою К. Станіславського є методика орієнтованості видатного німецького драматурга, поета і режисера Б. Брехта (1898–1956) на тезу про об'єктивність та самодисципліну актора. Досліджуючи феномен акторського перевтілення, митець підкреслює, що основним методом гри має бути «показ».

У США система К. Станіславського була успадкована американським режисером, актором і продюсером Лі Страсбергом та американською акторкою й театральним педагогом Стеллою Адлер. Російський дослідник Д. Черкаський зазначає, що незважаючи на різні підходи до деяких педагогічних аспектів системи К. Станіславського, його система й метод Л. Страсберга єдині в тлумаченні законів акторської майстерності [9, с. 149]. Нині система російського майстра є домінуючою методологією підготовки американського актора, включаючи в себе фізичну й вокальну підготовку, розвиток його емоційно-чуттєвої природи, формування імпровізаційних навичок.

Головною засадничою основою художньої системи К. Станіславського виступає принцип *життєвої правди*, який вимагає принципово відділяти сценічну правду від принадної брехні, пов'язуючи акторське мистецтво лише з правдивістю втілення образу на сцені. З метою уникнення сценічних похибок

варто культивувати в себе відповідальність за правдиве відображення на сцені реальностей життя, кожного разу звітуючи перед собою про результати проведення сценічного дня. Сутність вимог К. Станіславського не припускає прощення ні собі, ні своїм послідовникам за псевдотеатральність, якою б вона не була привабливою.

За принципом зорієнтованості на реалізацію надзавдання усі компоненти фахової системи підготовки актора мають бути залежними від основної мети – мобілізації його творчого потенціалу на об'єктивацію авторського й режисерського задумів. Надзавданням є те, задля чого художник прагне поширення своєї ідеї в свідомості людей, що є найзаповітнішим бажанням митця. Реалізація надзавдання зумовлюється наявністю його ідейної переконаності, цілеспрямованості й відданості життєвим принципам та ідеалам суспільно-перетворюючих здатностей мистецтва. Тому неприпустимі похибки в доборі сценічного матеріалу, режисерських методів і методик, визначенні концептуального арсеналу технічних прийомів і засобів вираження.

Реалізація принципу активності й дії матеріалізується мистецьким професіоналізмом з використанням ретельно продуманих режисером сценічних методик і, зважаючи на фізичні дані, загальнокультурного й фахового інтелекту, спроможності актора до сценічного перевтілення й добре керованої імпровізації.

У відповідності з принципом органічності театральне мистецтво має сприйматися як різновид колективної творчості [5, с. 279]. Особлива роль у цьому належить режисерові, який задає загальне ідейно-художнє спрямування сценічного дійства й організовує всіх учасників спектаклю на виконання запрограмованого завдання. Йому, в концептуальному баченні К. Станіславського, мають бути внутрішньо притаманними посилені інтуїтивно підсвідомі артистичні відчуття, розвинута емоційна пам'ять, яку визначний реформатор театру називає афективною (пам'ять серця), висока сценічна увага й щедра фантазія [7], [1, с. 197].

В ідейному плані акторське мистецтво, будучи виконавським, ґрунтується на творчому продукті літературної діяльності драматурга – п'єсі або тексті лібрето, музиці композитора, а в організаційно-технічному аспекті – на постановочній діяльності режисера. Проте, глядачем оцінюється саме актор як суб'єкт, під впливом якого в його свідомості сформувалося почуття задоволеності або незадоволеності від баченого на сцені та пережитого в душі. Привабливий вигляд актора, його красивий голос й підвищена емоційність натури, пристрась – все це постає перед погано обізнаним у театральній майстерності глядачем високим мистецтвом втілення в образ, а виконавець ролі асоціюється в глядача з надзвичайно талановитим митцем, й нерідко сам актор стає впевненим у цьому [6].

К. Станіславський жорстко критикував подібне псевдомистецтво. Деякі актори, зазначав він, не потребують ні характерності, ні перевтілення, оскільки вони пристосовують будь-яку роль до себе, покладаючись винятково на привабливість своєї зовнішності й лише на цьому будують вони свою успішність, й без цього вони безсилі [7, с. 239]. Відомо чимало випадків, критично підсумовує цей визначний дослідник театру, коли навіть природна сценічна чарівність стала причиною духовної трагедії актора, технічні прийоми якого обмежувалися самозамилуванням [7, с. 269]. З відвертою зневагою ставився К. Станіславський до проявів акторського нарцисизму: «Ви більше любите себе в ролі ..., – наставляє художник, – Полюбіть роль у собі» [7, с. 240].

Принцип перевтілення є визначальним принципом системи К. Станіславського. Дотримуючись його, актор виходить на сцену з метою якісного розкриття перед глядачем створюваного ним образу, а не для самореклами.

Глибинна суть системи К. Станіславського – поставити актора в запрограмовані рольові обставини й спонукати діяти «від себе» під час роботи над роллю – реалізується лише в контексті єдності побудованого образу та власної живої природи актора, оскільки в створенні сценічного образу в ролі головного матеріалу використовується унікальна індивідуальність самого актора.

Процес перевтілення відбувається органічно й не зводиться до спрощеної імітації й суто зовнішнього зображення лише тоді, коли актор зі сцени може щомиті сказати про себе: «Я єсьмь». З органічної єдності сценічних дій, відчуттів, переживань, тілесної пластики й динаміки, живого голосу актора постає переконливий образ. Належного значення майстер надавав характерній зовнішності актора та мистецтву його перевтілення. Кожен артист має пред'явити на сцені глядачам неповторний образ, пам'ятаючи, що нехарактерних ролей не існує [6, с. 250].

В умовах непримиренної боротьби з проявами формального, механічного підходу до акторської освіти система К. Станіславського набула всесвітнього визнання як дієва методологія подальшого творчого розвитку театральнo-сценічного мистецтва. Адже формальне засвоєння знань, без глибокого проникнення в їх суть може завдати професійно-театральній справі великих втрат. З прикрістю доводиться, зокрема, констатувати, що на театральних підмостках й кінознімальних майданчиках набуває актуальності хибна практика так званого «типажного принципу» створення вистави або фільму. Цей принцип полягає в тому, що для певної ролі режисером вибирається актор за типажною подібністю й без будь-якого якісного перевтілення, а не артист, здатний переконливіше зіграти її, створити оригінальний художньо-сценічний образ [8, с. 13]. За такого спрощеного вибору актора на роль, яким є «типажний

принцип», сценічно-акторська техніка зводиться до пояснення тези «у запропонованих сценічних обставинах» без будь-яких умов, пов'язаних з акторською майстерністю образного перевтілення.

Стати іншим, залишившись собою, – ось найважливіша вимога, яка показує процес творчого перевтілення актора в принциповій відповідності зі системою К. Станіславського. Винятково важливо, щоб актор постійно зберігав й примножував на сцені внутрішнє почуття усвідомлення себе. К. Станіславський наполягав, щоб актор, інтегруючи в собі внутрішні й зовнішні риси персонажа, переконливо ототожнюючись з образом, контролював «свій сміх і свої сльози. І в цьому двоїстому житті, в цій рівновазі між життям та грою полягає мистецтво» [5, с. 407].

З ініціативи К. Станіславського в 1898 р. було відкрито Московський художній театр (МХАТ). Головна роль у ньому належала режисерам, які втілювали за допомогою акторів задуми авторів на сцені. У цьому театрі сформувалася потужна плеяда талановитих артистів в особі М. Андрєєва, І. Москвіна, В. Качалова, О. Кніппер-Чехової, А. Тарасової та ін.

Для тогочасного театрального мистецтва було характерне розмаїття форм і стилів, художніх концепцій та театральних теорій. У них поєднувалися умовність і реалізм, модернізм і академізм. З'явилась велика кількість театральних студій. Прихильний, зокрема, до умовного театру В. Мейєрхольд разом з В. Комісаржевською – актрисою психологічного театру – ставив п'єси на сцені Александринського театру в Петербурзі. Виникали й камерні форми театру: театр одного актора, пантоміма та ін. Талановитими послідовниками революційно-перетворюючої діяльності К. Саксаганського стали й видатні майстри української драматургії й театру М. Куліш й Л. Курбас, але безжально заплатили своїм життям сталінському тоталітарному режимові. Лише з середини 1950-х рр. почалося оновлення в галузі культури, яке торкнулося й театрального мистецтва.

Зрозуміло, й нині на різних театральних сценах створюється велика кількість високоякісних вистав, де актори здійснюють своє творче служіння на засадничих принципах системи К. Станіславського, правдиво переживаючи свої рольові образи, творчо перевтілюючись в них, правдоподібно створюючи сценічний матеріал. Будь-яке ж зовнішнє наслідування принципово несумісне з творчою системою видатного реформатора сцени, мета якої спонукати до життя змістовний і конструктивний процес сценічно-театральної діяльності.

**Висновки.** К. С. Станіславський створив практично й науково обґрунтовану теорію образного перевтілення актора, відомою під назвою «Система Станіславського», що сформувала цілі покоління талановитих акторів і режисерів

в Україні й за кордоном. Перетворення конкретної людини в психічну реальність іншої людини, нетривалий процес ідентифікації з нею, тимчасове виконання її соціально-рольових функцій і є перевтіленням в образ. Успішність цього процесу пов'язана з переживанням актора своєї ролі, яке визначається особистістю самого актора, ставленням до життєвої правди на сцені, конкретними надзавданнями для реалізації певної дії, пропонованими обставинами ролі та п'єси, колективною природою сценічного мистецтва загалом, яке об'єктивується в творчій діяльності актора одночасно як виконавця і як актора.

**Перспективи подальших досліджень** вбачаються у висвітленні специфіки епічного театру Б. Брехта.

### Список використаних джерел

1. Галацька В. Л. Засоби декодування принципів режисерської системи К. С. Станіславського в театральній журналістиці незалежної України / В. Л. Галацька // Вісн. ХДАК. – Вип. 43. – Харків, 2014. – С. 196–204.
2. Гвоздев А. А. О смене театральных систем / А. А. Гвоздев // О театре : Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сб. ст. – Ленинград : Academia, 1926. – С. 7–36.
3. Клековкін О. Ю. *Theatrica* : Архітектура драми : історико-термінологічний конспект / О. Ю. Клековкін. – Київ : Арт Економі, 2012. – 85 с.
4. Петелин В. Восхождение, или Жизнь Шаляпина (1894–1902) / В. Петелин. – Москва : Центрполиграф, 2000. – 648 с.
5. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1988. – 622 с.
6. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 2. ч. 1. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1989. – 511 с.
7. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 3. ч. 2. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Материалы к книге / К. С. Станиславский ; Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – Москва : Искусство, 1990. – 508 с.
8. Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению / Ю. А. Стромов : учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. – Москва : Просвещение, 1980. – 80 с.
9. Черкасский С. Д. Система Станиславского и метод Страсберга: опыт сравнительного анализа = Stanislavsky system and Strasberg's method: an approach to comparative analysis / С. Д. Черкасский // Известия Рос. Гос. пед. Ун-та им. А. И. Герцена. – 2011. – №143. – С. 143–150.



### References

1. Halatska, V. (2014). Tools for Decoding Principles of K.Stanislavski's Directing System in the Theater Journalism of Independent Ukraine *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury [Bulletin of the Kharkov State Academy of Culture]*, issue 43, pp. 196–204.
2. Gvozdev, A. (1926). On the replacement of theatrical systems. *O teatre : Vremennik Otdela istorii i teorii teatra Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv [On the Theater: The Cronicle of the Department of History and Theory of Theater of the State Institute of Art History]*, pp. 7–36.
3. Klekovkin, O. (2012). *Theatrica: The Architecture of Drama: Historical and terminological notes*. Kyiv: Art Ekonomi.
4. Petelin, V. (2000). *Climbing, or the Life of Chaliapin (1894–1902)*: Moscow: Tsentrpoligraf.
5. Stanislavski, K. (1988). *Collection of works. In 9th vol. vol. 1. My life in the art*. Moscow: Iskusstvo.
6. Stanislavski, K. (1989). *Collection of works. In 9th vol. vol. 2. Part 1. The actor's self-improvement. Self-improvement in the creative process of impersonation. Diary of a student*. Moscow: Iskusstvo. Stanislavski, K. (1990). *Collection of works. In 9th vol., vol. 3. Part 2. The actor's self-improvement. Self-improvement in the creative process of impersonation. Materials for the book*. Moscow: Iskusstvo.
7. Stanislavski, K. (1990). *Collection of works. In 9th vol., vol. 3. Part 2. The actor's self-improvement. Self-improvement in the creative process of impersonation. Materials for the book*. Moscow: Iskusstvo.
8. Stromov, Yu. (1980). *The way of the actor to creative impersonation*. Moscow: Prosveshchenie.
9. Cherkasskii, S. (2011). Stanislavski's system and Strasberg's method: an approach to comparative analysis. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestiya of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen]*, no.143, pp. 143–150.

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.8

*Аббязова Богдана Тарасівна*  
аспірантка,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
danace13@gmail.com

### ХОРЕОГРАФІЧНА АЛЕАТОРИКА В ТВОРЧОСТІ НОВАТОРІВ М. КАННІНГЕМА ТА ДЖ. КЕЙДЖА

Сьогодні немає цілісного уявлення про сучасне мистецтво, зокрема й про сучасне хореографічне мистецтво, саме тому неможливо дослідити сучасні процеси в даній галузі. **Мета.** Дослідити новітнє явище в сучасній хореографії – метод Дж. Кейджа - алеаторику, розуміння якого є необхідною складовою для вдосконалення сучасних мистецьких процесів. Дати визначення хореографічній алеаториці, як одного з особливих методів сучасної хореографії. Дослідити застосування хореографічної алеаторики Дж. Кейджа в постановках М. Каннінгема. **Методологія дослідження** полягає у використанні науково-теоретичного, аналітичного, термінологічного методів та узагальненні отриманих результатів щодо хореографічної алеаторики Дж. Кейджа та М. Каннінгема. **Наукова новизна** полягає у застосуванні алеаторики Дж. Кейджа в перформансах М. Каннінгема. **Висновки.** Алеаторика в ХХ ст. стала одним з видів професійної імпровізаційної творчості, основоположниками якої в хореографічному мистецтві були М. Каннінгем і Дж. Кейдж. Основна ідея базується на непередбачуваній зміні рухів – зміні ритму, швидкості й напрямків, одночасність декількох дій, творча свобода, відсутність залежності між танцем і музикою, танець, щоб танцювати, без аналізу. Танцівника і композитора об'єднала ідея «випадковості» як способу створення художнього цілого.

**Ключові слова:** хореографія, сучасна хореографія, постмодерн, танець, балетмейстер, алеаторика.

*Аббязова Богдана Тарасовна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **Хореографическая алеаторика в творчестве новаторов М. Каннингема и Дж. Кейджа**

Сегодня нет целостного представления о современном искусстве, в том числе и о современном хореографическом искусстве, поэтому невозможно исследовать современные процессы в данной области. Цель. Исследовать новейшее явление в современной хореографии – метод Дж. Кейджа – алеаторика, понимание которого является необходимой составляющей для совершенствования современных художественных процессов. Дать определение хореографической алеаторики, как одного из особых методов современной хореографии. Исследовать применение хореографической алеаторики Дж. Кейджа в представлениях М. Каннингема. **Методология исследования** заключается в использовании научно-теоретического, аналитического, терминологического методов и обобщении полученных результатов по хореографической алеаторики Дж. Кейджа и М. Каннингема. **Научная новизна** заключается в применении алеаторики Дж. Кейджа в перформансах М. Каннингема. **Выводы.** Алеаторики в XX в. стала одним из видов профессионального импровизационного творчества, основоположниками которой в хореографическом искусстве были М. Каннингем и Дж. Кейдж. Основная идея заключается в непредсказуемой смене движений – изменении ритма, скорости и направлений, в одновременности нескольких действий, творческой свободе, отсутствию зависимости между танцем и музыкой, танец, чтобы танцевать, без анализа. Танцовщика и композитора объединила идея «случайности» как способа создания художественного целого.

**Ключевые слова:** хореография, современная хореография, постмодерн, танец, балетмейстер, алеаторика.

*Abbiyazova Bohdana postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Choreographic aleatory in the works of the innovators M. Cunningham and J. Cage**

Today there is no holistic idea of contemporary art, including contemporary choreographic art, which is why it is impossible to investigate modern processes in this field. **The purpose of the article** is to study the latest phenomenon in modern choreography, J. Cage's method – aleatory, whose understanding is a necessary component for the improvement of modern artistic processes; to define choreographic aleatory as one of the peculiar methods of modern choreography; to explore the use of J. Cage's choreographic aleatory in M. Cunningham's productions. **The methodo-**

**logy of the research** consisted in the use of the scientific-theoretical, analytical, and terminological methods, and the generalization of the obtained results regarding J. Cage and M. Cunningham's choreographic aleatory. **The scientific novelty of the work** lies in determining the specifics of employing J. Cage's aleatory in postmodern performances by M. Cunningham. **Conclusions.** In the 20th century aleatory became one of the types of professional improvisational creativity, whose founders in choreographic art were M. Cunningham and J. Cage. Its basic idea lies in the unpredictable change of movements – change of the rhythm, speed and direction, the simultaneity of several actions, creative freedom, lack of interdependence between dance and music – dancing for dance, without any analysis. The dancer and composer were united by the idea of «indeterminacy» as a way of creating an artistic whole.

**Key words:** choreography, modern choreography, postmodern, dance, choreographer, aleatory.

**Вступ.** На межі ХХ–ХХІ ст. в танці постмодерн відбуваються істотні зміни. Розширюється сфера його існування (в неї включається інтернет-простір) і трансформуються художні основи твору. Нові технології не тільки якісно змінили вистави, але визначили необхідність його переосмислення в системі музично-хореографічного мистецтва. Зіткнення із суміжними сферами академічної та масової культури, з актуальними практиками візуального мистецтва – кіно, відео-артом, мистецтвом інсталяції, з життєвими реаліями, які вплинули на кардинальні зміни стильового, жанрового вигляду музично-театральних постановок. Новаторство хореографів, композиторів, сценографів виявилось настільки радикальним, що ключові для мистецтва категорії – авторство в його традиційному розумінні як акту творення, художній образ – знову почали переглядатися [3].

Даною проблематикою опікувались науковці як хореографічного, так і музичного напрямків. Зокрема, підґрунтям для написання даної статті стали наукові дослідження Т. Волкової, А. Кислиці, С. Кошман, які розглянули культуру постмодерну в сучасній західній хореографії, О. В. Кисеївої про становлення, розвиток танцю постмодерн та принципи музичного експеримент-талізму в хореографічних перформансах, М. Переверзевої про модульну систему в музиці та її методи, а також В. Хлопова, яка розглянула американський танець ХХ ст.

Становлення танцю постмодерн співпало з періодом розквіту музичного експерименталізму й активною творчою діяльністю його найбільших представників Г. Кауелл, Дж. Кейджа, Л. Харрісона, Г. Парча. Відомо, що в 1950-ті роки Г. Кауелл був визнаний провідним фахівцем в сфері східної музичної культури й етномузики. З 1950–1960 рр. відбулися найважливіші музичні відкриття

Дж. Кейджа (індетермінізм, алеаторика, графічна нотація), що привернули увагу світової громадськості до його творчості. Винаходи нових інструментів і тембрів Л. Харрісона і Г. Парча, що охоплюють тривалий період, до початку 1970-х років стали надбанням американської культури [3].

Підкреслюючи важливість музичного експерименталізму, наведемо думку М. Переверзевої, відомого дослідника музичної культури США ХХ ст.: «Експериментальна спрямованість характеризувала творчість різних композиторів США, які працювали в першій і другій половині століття, але в 1950-і рр. пошук і відкриття абсолютно нового в музиці для багатьох композиторів стали головною метою творчості і привели до якісно інших, порівняно з музикою першої половини століття новацій [6]. Для цього дослідження важливо й те, що відкриття музичного експерименталізму в сфері звукоутворення й методів створення вплинули на хореографічну партитуру танцю постмодерн.

Відлік історії танцю постмодерн розпочинаємо від 6 липня 1962 р. – дата першої постановки в церкві Джатсона, яка надалі увійшла в історію під назвою «Концерт №1».

Проте, важливу роль у формуванні художніх принципів танцю постмодерн, відіграли два попередні десятиліття. Вважається, що ініціаторами нового руху в музично-хореографічному театрі є Дж. Кейдж і М. Каннінгем, тоді як естетика, композиційні прийоми, музика, хореографічна лексика й багато іншого зародились в надрах американської музичної й танцювальної культури кін. 1930-х – початку 1950-х рр. і були пов'язані з художніми ідеями авангарду [4].

Одним з головних творчих принципів композиторів-авангардистів було створення музичних творів, індивідуалізованих щодо звукового матеріалу, техніки композиції й структури. У результаті їх пошуків в музиці в середині і в другій пол. ХХ ст. виникли якісно нові форми. Одна з них, модульна форма, яка склалася на основі алеаторики (від лат. *Alea* – випадковість) – техніки композиції, що допускає індетермінізм музичного матеріалу або структури твору. Модульна форма передбачає довільну кількість частин або розділів, їх повторень, а також довільний порядок їх розташування. Модулі форми, як функціонально самостійні сегменти, можуть вільно мінятися місцями внаслідок невизначеності їх кількості й послідовності [6]. Алеаторика й модульна форма стали втіленням індивідуальних творчих ідей експериментаторів, таких як новий принцип формоутворення, музичний твір як процес, поділ творчих функцій між композитором і виконавцем [2].

«Дев'ять вечорів» і творчі експерименти Джона Кейджа і Девіда Тюдора, Мерса Каннінгема, Стіва Пакстона і Люсінди Чайлдс, Білла Клювера, Макса Метьюса та ін. творців вистав, поклали початок нових течій електронної музики,

дали творчий імпульс до розвитку комп'ютерної музики. Уже в 1957 р., коли по всьому світу йшла друга хвиля створення студій електронної музики, саме в науково-дослідному центрі лабораторій «Bell», пролунав перший звук, синтезований на комп'ютері за допомогою програми MUSIC-N, створеної Метьюс (програмістом, конструктором і скрипалем). Надалі лабораторії «Bell» стали місцем паломництва для багатьох музикантів [4].

Джон М. Кейдж – відомий американський композитор, філософ, поет, музикознавець і художник, який одним з перших в авангардній музиці початку XX ст. використовував при її створенні алеаторику, «випадкові операції», електронну музику й нетрадиційне використання музичних і не музичних інструментів, що розглядав фактор випадковості й невизначеності як суттєвий і формоутворювальний елемент музичного виробництва. Композитор також радикально змінив сприйняття музики, а його музичні ідеї багато в чому визначили розвиток не тільки нових тенденцій в музиці, а й візуальну культуру післявоєнного авангарду. Композитор прагнув розглядати всі види звуків як потенційно музичних, закликаючи аудиторію до прийняття в ролі рівноцінних всіх звукових явищ, насправді, здійснивши революцію в музиці таким чином, щоб зробити можливим складати і виконувати будь-яку музику, прирівнявши поширення шуму до статусу музичного тону, й розширив звуковий простір музики введенням нових немусичних звуків і звучність.

У роки пошуків абстрактних експресіоністів хореограф-новатор М. Каннінгем у творчій співпраці з Дж. Кейджем розробив хореографічну алеаторику, що зумовили мобільну форму танцювальної постановки. Танцівника й композитора об'єднала ідея «випадковості» як способу створення художнього цілого. Випадковістю Каннінгем «користується на всіх рівнях створення танцю, визначаючи нею і лексику, і композицію, і взаємини з іншими авторами – музикантом, художником. Користуючись «випадком», Мерс Каннінгем нескінченно розширив коло рухів, використовуваних у танці» [6]. Його основні ідеї: непередбачувані зміни рухів – зміна ритму, швидкості й напрямків, одночасність декількох дій, творча свобода, відсутність залежності між танцем і музикою, танець, щоб танцювати, без аналізу.

У хореографії Каннінгема безпосередньо виражається антропоцентризм культури постмодерну. Каннінгем прагне показати безмежні можливості людського тіла. І ця тенденція знаходить своє продовження в сучасній хореографії. Поряд з глибокими філософськими виставами з'являється безліч постановок, що нагадують свято людини на сцені. Антропоцентризм знаходить своє відображення і в появі неймовірно технічно складних елементів у хореографії – високих стрибків, переворотів, практично акробатичних елементів [2].

Стиль постановок Каннінгема був занадто складним для сприйняття. Він дбав про чисту техніку, про техніку заради техніки, але в своїх постановках використовував принцип випадковості Джона Кейджа. Постановки Каннінгема ніколи не відбувалися однаково: кожна створена ним комбінація мала порядковий номер, навіть було так, що перед виступом артист, як екзаменаційний білет, витягав певний номер – це означало, що саме він буде виконувати дану зв'язку. Порядок зв'язок міг бути будь-яким. Музика – або щось з Джона Кейджа або тиша, або зачитані вголос новини. Межі сцени теж були умовними: в той самий момент, коли танець виконувався на сцені, за лаштунками або в репетиційному залі, артисти в повну ногу виконували свій шматок. Не було солістів, не було сюжету. Глядач сам вибирав того, на кого звернути увагу – ієрархія класичного танцю і танцю модерн була повністю зруйнована. Однак для Каннінгема залишалася важлива кристально чиста техніка: не танцівник не зміг би брати участь в його постановці і навіть вивчений в студії у Грем не зміг би [7].

**Висновки.** Алеаторика в ХХ ст. стала одним з видів професійної імпровізаційної творчості, що має давню традицію й реалізується в різних формах. Модульна стала однією з таких форм, що склалася в 1950-і рр. на гребені другої хвилі авангарду – переломному етапі в історії музичного мистецтва, пов'язаний зі зміною художньо-естетичних парадигм, народженням принципово іншої музичної мови й методів твору, радикальною перебудовою системи традиційного формоутворення й виявленням нових принципів композиції. Алеаторика й модульна форма стали втіленням індивідуальних творчих ідей експериментаторів, таких як новий принцип формоутворення, музичний твір як процес, поділ творчих функцій між композитором і виконавцем.

Основоположниками нового руху в хореографічному мистецтві були М. Каннінгем і Дж. Кейдж, що за допомогою методу алеаторики зумовили мобільну форму танцювальної постановки. Естетика, композиційні прийоми, музична й хореографічна лексика перформаторів зароджувались в контексті експериментального мистецтва, основною ідеєю якого стали: непередбачувані зміни рухів – зміна ритму, швидкості й напрямків, одночасність декількох дій, творча свобода, відсутність залежності між танцем і музикою, танець, щоб танцювати без аналізу. Танцівника і композитора об'єднала ідея «випадковості» як способу створення художнього цілого. Випадковістю Каннінгем користується на всіх рівнях створення танцю, визначаючи нею і лексику, і композицію, і взаємини з іншими авторами, музикантами, художниками. Користуючись «випадком», Мерс Каннінгем безкінечно розширив коло рухів, використовуваних у танці.

**Список використаних джерел**

1. Волкова Т. А. Культура постмодерну в сучасній західній хореографії / Волкова Т. А., Кислица А. Е., Кошман С. С. // Вісн. КемГУКИ. – 2016. – С. 102–108.
2. Дубинец Е. Я рисую, но не на гармоническом языке / Дубинец Е // *Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг*. – Москва, 2006. – С. 205–238.
3. Кисеева Е. В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах / Е. В. Кисеева // Южно-Рос. музык. альм. : науч. журн. – 2015. – № 4 – С. 37–42.
4. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков / Е. В. Кисеева // Южно-Рос. музык. альм : науч. журн. – 2014. – № 2. – С. 88–97.
5. Переверзева М. В. Модульная форма в музыке и метод ее анализа / М. В. Переверзева // *Общества теории музыки*. – 2013. – № 1. – С. 152.
6. Переверзева М. В. Музична культура США XX ст : навч. посіб. / М. В. Переверзева. – Москва : МГК ім. П. І. Чайковського, 2007. – С. 23.
7. Хлопова В. Американський танець XX століття: навіщо Терпсихора наділа кросівки / В. Хлопова [Електронний ресурс] // *Театр*. – № 20. – Режим доступу : <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/>. – Загл. с экрана.

**References**

1. Volkova, T., Kislitsa, A. and Koshman, S. (2016). The culture of postmodern in modern western choreography. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, pp. 102–108.
2. Dubinec, E. (2006). I'm painting but not in the harmony language. *Made in the USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is everything that sounds around]*, pp. 205–238.
3. Kiseeva, E. (2015). Features of the embodiment of the principles of musical experimentation in choreographic performances. *Juzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian musical almanac]*, no. 4, pp. 37–42.
4. Kiseeva, E. (2014). Stages of formation and development of postmodern dance in the second half of the 20th – the beginning of the 21st century. *Juzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian musical almanac]*, no. 2, pp. 88–97.
5. Pereverzeva, M. (2013). Modular form in music and the method of its analysis. *Obschestva teorii muzyki [Societies of Music Theory]*, no. 1, p. 152.



6. Pereverzeva, M. (2007). *Musical culture of the USA of the 20th century*. Moscow: P. I. Tchaikovsky Musical State Conservatory.

7. Нлорова, V. (2015). American dance of the 20<sup>th</sup> century: why Terpsichore put on sneakers. *Teatr [Theater]*, no. 20. Available at: <<http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki>> [Accessed 10 November 2017].

---

© Абязова Б. Т., 2017

УДК 7. 097:793.3 (477)

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

## ТЕЛЕВІЗІЙНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

**Мета роботи** – дослідити проблемні аспекти та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні як однієї з оригінальних форм хореографічного мистецтва в культурному житті нашої країни. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного й логічного методів, що дає змогу проаналізувати певні аспекти розвитку сфери танцювальних шоу-програм в Україні з метою пошуку динамічного погляду на їх майбутнє, нові виміри самореалізації сучасних вітчизняних хореографів, а також в історичному методі, що дає змогу простежити основні етапи становлення та розвитку танцювальних шоу. **Наукова новизна.** У розвідці вперше проаналізовано телевізійні танцювальні шоу в Україні, розкрито проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм. **Висновки.** Проаналізовано культурну проблематику розвитку вітчизняних танцювальних шоу, що є новим дослідницьким питанням для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Осмислення проблем і перспектив танцювальних шоу-програм в Україні дає підґрунття для розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва, зокрема створення власних танцювальних шкіл, використовуючи досвід кращих зарубіжного представників.

**Ключові слова:** шоу, танцювальне шоу, шоуізація, телевізійний проект, мистецтво.

*Бойко Ольга Степановна кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Телевизионные танцевальное шоу в Украине: история и современность**

**Цель работы** – исследовать проблемные аспекты и перспективы танцевальных шоу-программ в Украине как одной из оригинальных форм хореографического искусства в культурной жизни нашей страны. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного и логического методов, позволяет проанализировать некоторые аспекты развития сферы

танцевальних шоу-программ в Україні с целью поиска динамического взгляда на их будущее, новые измерения самореализации современных отечественных хореографов, а также в историческом методе, что позволяет проследить основные этапы становления и развития танцевальных шоу. **Научная новизна.** В научном исследовании впервые проанализированы телевизионные танцевальные шоу в Украине, раскрыты проблемы и перспективы танцевальных шоу-программ. **Выводы.** Проанализировано культурную проблематику развития отечественных танцевальных шоу, что является новым исследовательским вопросом для отечественной искусствоведческой науки. Осмысление проблем и перспектив танцевальных шоу-программ в Украине дает почву для развития отечественного хореографического искусства, в частности создание собственных танцевальных школ, используя опыт лучших зарубежных представителей.

**Ключевые слова:** шоу, танцевальное шоу, шоуизация, телевизионный проект, искусство.

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

#### **Dance television shows in Ukraine: history and modernity**

**The purpose of the article** is to study the problem aspects and prospects of dance show programs in Ukraine as one of the original forms of choreographic art in the cultural life of our country. **The research methodology** consisted in the application of the comparative and logical methods, which provided for the analysis of certain aspects of the development of the sphere of dance show programs in Ukraine, in order to find a dynamic view upon their future, and new dimensions of self-realization of modern domestic choreographers, as well as the historical method, which allowed for tracing the main stages of the formation and development of dance shows. **The scientific novelty of the work** lies in the first of its kind analysis of television dance shows in Ukraine, revealing the problems and prospects of dance show programs. **Conclusions.** The cultural problematics of the development of domestic dance shows was analyzed, which is the new research question for the national art critical science. Understanding the problems and prospects of dance show programs in Ukraine gives grounds for the development of domestic choreographic art, in particular the creation of private dance schools, using the experience of the best foreign representatives.

**Key words:** show, dance show, showization, television project, art.

**Вступ.** У період кін. ХХ – початку ХХІ ст. відбуваються кардинальні зміни в історії естрадного мистецтва, з'являються нові жанри, форми. Зважаючи на найбільш динамічний характер серед інших видів мистецтва, естрада про-

довжує швидко реагувати на потреби часу, запити публіки, посідати одне з провідних місць у рейтингу глядацьких переваг. Видовищність хореографічних творів починає превалювати над змістовністю, з'являється низка танцювальних шоу, що зазнають всесвітньої слави. Попри невіддаленість у часі, ці процеси потребують аналізу, зважаючи на їхню масштабність. Останнім часом науковці все частіше піддають аналізу танцювальні шоу-програми в контексті різноаспектних розробок В. Голубенкова [2], С. Дункевича [5], М. Татаренка [13] та ін., однак дослідження, спеціально присвяченого танцювальним шоу не було.

Поняття «шоу» в останні роки активно використовується в мистецькому просторі України. «Шоу» (*Show* – демонстрація; видовище) – одна з популярних сучасних форм організації дозвілля, особлива форма масового видовища, вистави, характерною особливістю якої є використання елементів театралізації, сучасних технічних та комп'ютерних засобів. О. Медведь з філологічних позицій аналізує неологізм «шоу»: «У межах загальноживаного словникового фонду виділяємо запозичення, які за останній час на ґрунті української мови перетворилися на слова-вершини потужних словотвірних гнізд, що свідчить про їхню високу словотвірну активність і продуктивність уже в межах українського словотворення. Зокрема було виявлено неологізми з першими частинами бізнес-, інтернет-, медіа-, онлайн-, піар-, рейтинг-, фітнес-, фолк-, шоу-» [8, с. 80]. Слово «шоу» має в українській мові значення «велика розважальна вистава, видовище розважального жанру» [12, с. 270] і є першою частиною похідних номінацій: шоу-балет, шоу-бізнес.

Відповідно до значення поняття «шоу» (видовище), його сутність як специфічного жанру в просторі хореографічного мистецтва доцільно розкривати на семантику «видовища». Згідно В. М. Литвинського, феноменом видовища є універсальною константою людського існування, що має кроскультурний характер. «Священний ритуал, хід, карнавал, публічна страта, спортивне змагання, театральна вистава утворюють складне явище культури зі своєю структурою та динамікою. Глибокому розумінню цього явища перешкоджають звичні розумові стереотипи, що збереглися від попередньої епохи класичного раціоналізму» [7, с. 54].

Витоки жанру танцювального шоу, на думку В. Голубенкова потрібно шукати в середньовічних карнавалах. Автор вважає, що саме брак видовищності, святковості, карнавальності в мистецтві ХХ ст. визначив твердження жанру шоу в сценічній хореографії [2, с. 56–61].

Поняття «танцювальне шоу» є багатоаспектним і неусталеним. Діапазон феноменів, що можуть бути означені як танцювальні шоу досить великий: від концертних програм видовищного характеру до драматургічно струнких театралізованих видовищ з високотехнологічними спецефектами. Серед атри-

бутивних рис шоу С. Дункевич називає видовищність, інтерактивність, презентаційність, маніпулятивність і маркетингова прагматичність, карнавальність, гедоністичність (орієнтація на отримання задоволення), «зірковість» (не лише участь «зірки», а й культивування поклоніння публіки перед володарем цього звання) [5 с. 69–74]. Біологічні передумови шоу, на думку В. Стаметова, зводяться до «соціального імпринтингу» – вродженої схильності до копіювання поведінки, яку транслює лідер. Дослідники обирають різні критерії для визначення поняття «шоу»: характерні ознаки для будь-якого видовища взагалі, постмодерністську специфіку, комунікативну складову, соціокультурну специфіку, онтологічні виміри. Така розмаїтість підходів свідчить не лише про масштабність та багатофункціональність означеного феномена, а й про його глибоке проникнення в усі сфери життя суспільства. Це явище вчені називають «шоутизацією». Так, Н. Дубовик приходиться до висновку, що шоу виходить за межі телебачення та індустрії розваг, стаючи сучасною карнавалізованою формою культури, що дозволяє автору говорити про явище «шоутизації» [4, с. 224].

Власне тлумачення терміна «шоуізація» подає Ю. Романенко у «Проективному філософському словнику», дослівно перекладаючи це слово як «показуха» [9]. На думку автора, шоуізація – це настанова для сучасної цивілізації, обумовлена тотальним розповсюдженням засобів масової інформації і комунікації, яка має вираження в маніпуляції зором натовпу, в постійному прагненні подати будь-які факти і явища на розсуд для широкого загалу, задовольнити гіпертрофовані психологічні потреби у видовищах. Шоуізація полягає в експансії візуальної культури, яка повинна вплинути на уяву звичайного телеглядача шляхом безперервного відстеження і демонстрації в режимі *non-stop* екстраординарних подій, використовуючи дві основні форми шоуізаційної подачі матеріалу – сенсацію та ексклюзив. Гасло шоуізації – шоу повинно тривати за будь-яких обставин [9, с. 89–96].

У процесі вивчення телешоу не можна оминати загальні дослідження шоу як феномена культури (І. Коротаєва), шоу-технологій та загальної шоуізації суспільства (К. Акопян, Н. Дубовик, А. О. Скрипка).

Вітчизняне телебачення орієнтується на виробництво розважальних шоу, формат яких вже апробований у США та Європі. Одним з найяскравіших таких зразків є танцювальні шоу, що поєднують у собі хореографічну майстерність та змагання учасників-конкурсантів, які демонструють свої здібності й уміння. Наявність таких шоу на екрані, прискіплива увага до таких шоу журналістів, дані соціологічних опитувань про високий рейтинг подібних передач обумовлюють актуальність дослідження цього питання.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному світі танець для кожного може бути як засобом самовираження, так і комерційним медіапродуктом. Сьогодні, без сумніву, телевізійні танцювальні шоу є одним із основних складових сучасного мистецтва нашої країни, які розраховані на потреби пересічного телеглядача. Сучасні телевізійні танцювальні шоу характеризуються масштабністю події, масовістю, видовищністю, а глядач не лише переглядає шоу, а де-факто стає його співучасником.

В Україні досить розгалужена індустрія танцювальних шоу-програм, підтвердженням цього є телевізійний проект світового рівня «Танцюють усі!» Це формат шоу «So You Think You Can Dance?» («Думаєш, ти вмієш танцювати?») британської компанії RDF. Уперше проект «Танцюють усі!» стартував в Україні навесні 2008 р. Він став українською адаптацією британського шоу «So You Think You Can Dance?». Проект проходив у 4 етапи. Спочатку на пошуки талантів відправлялися продюсери, які переглядали учасників в обласних центрах України. Згодом відбувався телевізійний кастинг у чотирьох містах України, де танцюристів оцінювало професійне журі. На третьому етапі учасників очікував тиждень у Ялті (100 кращих), де з ними працювали професійні хореографи, тоді там визначилася двадцятка кращих танцюристів країни (10 хлопчиків і 10 дівчаток). Потім був фінал у прямому ефірі, за правилами якого щотижня два учасники (хлопчик і дівчинка), за оцінками журі, вибували із конкурсу, а остаточне рішення ухвалювали телеглядачі.

Телепроект «Танці з зірками» (Strictly Come Dancing) за форматом BBC стартував в Україні наприкінці 2006 р. на каналі 1+1. Прикметно, що шоу «Танці з зірками» вважають піонером цього жанру в телепросторі України у найбільш класичному світовому ракурсі, хоча ще раніше глядачам пропонувалися телеканалом Інтер такі шоу-проекти, як «Шанс» та «Караоке на майдані».

У вересні 2008 р. на телеканалі «1+1» стартувало танцювальне шоу «Танцюю для тебе» за форматом «Dance for a dream» мексиканської компанії Televisa. Репетиції проекту проходили у залах на кіностудії ім. О. Довженка. В ньому взяло участь вісім пар, у кожній з яких – «зірка» та «мрійник», який танцює заради здійснення мрії талановитої дитини. Серед зірок, які були залучені до програми, спортсмени Яна Ключкова та Олег Лісогор, співак Джанго, актор «Comedy Club Ukraine» Дядя Жора, співачка Альона Вінницька, актриса Катерина Кузнецова та актор Дмитро Лаленков. У парі з ними виступили відомі в Україні хореографи – Олена Шоптенко, Дмитро Дікусар, Ксенія Горб та ін. Вели програму Юрій Горбунов та Інна Цимбалюк.

Шоу витримало декілька сезонів, дещо змінюючи склад учасників та принципи їх відбору. Так, особливістю третього сезону стало те, що партнерів «зірок» відбирали на відкритому кастингу. Олена Шоптенко, Сергій

Костецький і Дмитро Дікусар стали наставниками-хореографами трьох пар. Такий формат шоу, коли хореографи посередництвом успіхів свої підопічних змагаються між собою, отримав назву «Битва хореографів». Переможцями третього сезону стали А. Безсонова та О. Лещенко, які танцювали заради мрії юного талановитого акробата з Києва Давида Антоняна. Значення і особливість шоу найкраще прокоментував генеральний директор групи компаній «1+1» О. Ткаченко: Третій сезон «Танцюю для тебе» продемонстрував, що телебачення здатне виконувати соціальну функцію – вперше головними героями проекту стали не зірки, не гості, не танцюристи, а талановиті діти, заради їхніх мрій і танцювали учасники. А кількість меценатів, які долучилися і взяли участь у долі дітей, тільки підтверджує цю тезу. Крім того, цей сезон, на наш погляд, був найбільш технологічним – рівень танцювальної майстерності, який продемонстрували пари, гідний професійного визнання. Таким проектом можна пишатися». Окрім того, третій сезон запам'ятався глядачам сценою, яка світилася, і оригінальними дизайнерськими конструкціями.

На жаль, 4 сезону проекту не відбулося, незважаючи на його соціальну спрямованість. Все ж таки танцювати заради реалізації мрії талановитої дитини – це була справжня революційна і благородна ідея, яка, утім, чомусь не прижилася в українському телепросторі. У цій ситуації дуже доречні слова Є. Гуцала: «Будь-який телевізійний продукт, що створюється сьогодні, передусім виходить з комерційних цілей, з цілей бізнесу, що, без сумніву, приводить до оперування трьома категоріями: «товар – культура – мораль», що, звісно, відбивається на кінцевому підсумку програм такого роду» [3, с. 183].

Сьогодні один з найвідоміших каналів «Україна» не пропонує своїм глядачам жодного танцювального шоу, однак на початку 2014 р. він випустив для перегляду шоу «Пристрасті на паркеті». Це українська адаптація британського формату «Stepping out», в якому брали участь 9 пар, до складу кожної з яких входила одна українська знаменитість та її друга половинка. До складу зіркового журі увійшли Лайма Вайкуле, Євген Папунаїшвілі і Олена Коляденко (постановник шоу). Назва шоу відповідає назві проекту «пристрасті», оскільки за задумом авторів глядачам, крім танцювальних номерів, пропонувалася інформація про підготовку до виступів, спілкування, сварки і навіть скандали.

У 2013 р. на каналі «Інтер» глядачам було до вподоби шоу, в якому брали участь повні люди, які мріють схуднути – «Великі танці». У проекті учасниками були 5 жінок і 5 чоловіків. Чотири місяці учасники жили в замиському будинку, найбільше часу вони проводили в танцзалі, а також працювали з психологами, дієтологами, танцюристами і головними хореографами проекту Оленою Шоптенко та Дмитром Дікусаром. З кожною парою займався професіонал,

наприкінці тижня 5 пар продемонстрували в ефірі те, чого вони досягли, як в танцях, так і в боротьбі з зайвою вагою. Їх виступи оцінює професійне журі, і до суми балів суддів додається коефіцієнт схуднення учасника. Долю двох пар, які набрали найменшу кількість балів, вирішує глядач за допомогою інтерактивного голосування.

У 2011 р. канал «Інтер» репрезентував унікальний проект, на думку його авторів, виробництва Friends Production «Шоу №1», особливістю якого стало поєднання вокальних і хореографічних талантів учасників.

Головне гасло ведучих Філіпа Кіркова та Ані Лорак: «Ми зробимо з тебе зірку!». Кастинги на участь у вокально-танцювальному проекті пройшли в 27 містах країни. Було відібрано талановитих учасників для формування 10 команд по 10–12 осіб у кожній.

Кожна програма «Шоу № 1» – це справжня вистава, феєричний концерт за форматом Freemantle. Кожна команда готувала власну постановку. Групи-учасниці різного віку демонстрували різноманіття музичних жанрів: від поп-музики до року, джазу і а-капельного співу. Переможцем стала не одна людина, а вся команда, що принципово відрізняє це шоу від інших подібних.

Навесні 2011 р. наймасовішим танцювальним телевізійним проектом в Україні було шоу «Майдан's», яке організував телеканал «Інтер» і Київська міська державна адміністрація, а виробником стали студія «Квартал-95» і компанія «Star Media». Після вдалого старту першого сезону (у перших п'яти випусках шоу частка аудиторії в середньому становила 14,2 % (вік 18+, міста 50+ тис.) за неспинного зростання цього показника) у вересні вийшов у ефір другий сезон. Третій сезон стартував 18 серпня 2012 р.

У шоу брали участь команди з найбільших міст України, в кожній з яких були сотні людей. Під керівництвом відомих хореографів учасники команди готували танцювальні постановки, які щосуботи представляли 2 міста на Майдані Незалежності в боротьбі за звання Танцювальної Столиці України.

Під час змагання працював телеміст з центральною площею кожного з міст-учасників, а сам виступ проходив у три етапи: карнавальна хода кожної команди на Хрещатику, індивідуальний танець кожної з команд та спільний танець двох команд (дві команди виступають одночасно під одну музичну композицію).

Телевізійні танцювальні шоу України можна систематизувати за колективним та індивідуальним спрямуванням у визначенні переможців. Так, колективна змагальність характерна для таких шоу, як «Майдан's» та «Шоу № 1». Загалом для танцювального формату більш характерною є індивідуальна форма визначення переможців. Загалом ми нарахували вісім таких проектів. Об'єднуючою їх характеристикою є підпорядкування одній тематиці, змагання, тобто визначе-



ння переможців, телевізійний формат. Відмінність між проектами – це віднесення перших до категорії шоу талантів (від англ. *talent show*), в якому може взяти участь будь-яка людина, щоб продемонструвати свої унікальні здібності. Натомість друга категорія танцювальних проектів спрямована на залучення до участі в них вже відомих учасників, що й визначило, наприклад, назву «Танці з зірками». Так, у новому сезоні телепрограми у прямому ефірі глядачі мають змогу спостерігати за змаганнями на паркеті українських зірок, серед яких Влад Яма, Надя Дорофєєва, Дантес, Володимир Зеленський та ін. При цьому формат шоу і першої, і другої групи – це справжній музично-танцювальний концерт з яскравими режисерськими вирішеннями, постановкою танцювальних номерів та захоплюючою атмосферою, що панує не лише на майданчику, а й за кулісами під час підготовки учасників до виступів.

**Висновки.** Отже, дослідивши проблематику даного наукового дослідження, можемо зробити такі висновки, що: танцювальні шоу-програми є одним із видів хореографічного мистецтва, які дуже динамічно розвиваються на теренах України. Телевізійні танцювальні шоу України можна систематизувати за колективним та індивідуальним спрямуванням у визначенні переможців. Загалом для танцювального формату більш характерною є індивідуальна форма визначення переможців. Маємо вісім таких проектів. Об'єднуючою їх характеристикою є підпорядкування одній тематиці, змагання, тобто визначення переможців, телевізійний формат. Вони є одним із видів культурно-дозвілєвої сфери, і мають характерні театральні риси: сценарій розвитку шоу, розважальний характер, світло, музика, костюми тощо. Хочемо зазначити, що в постановці українських танцювальних шоу використовуються не лише національні елементи танцю, а й за основу беруться кращі європейські танцювальні зразки; переважна більшість танцювальних телевізійних шоу-проектів в Україні пов'язана комерційною складовою.

### Список використаних джерел

1. Акопян К. З. Шлягеризация, шоуизация, эксгибиционизация в современной культуре / К. З. Акопян // Горизонты культуры: от массовой до элитарной : Материалы IX ежегодной междунар. конф. 16–17 нояб. 2007 г. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. филос. общество, 2008 – С. 20–21.
2. Голубенков А. Г. Танцевальное шоу в системе жанров сценической хореографии / А. Г. Голубенков // Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – 2008. – № 1. – С. 56–61.
3. Гуцал Е. А. Реалити-шоу: некоторые аспекты типологии / Е. А. Гуцал // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2009. – Т. 62. – № 1/2. – С. 179–184.

4. Дубовик Н. Шоутизация современной культуры / Н. Дубовик // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. – 2010. – № 7. – С. 224–233.
5. Дункевич С. Г. Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами») / С. Дункевич // Ученые записки Таврического нац. ун-та имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2014. – Т. 27(66). – № 1. – С. 69–74.
6. Коротаева И. В. Шоу-программы как феномен массовой культуры / И. В. Коротаева // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – № 1. – С. 29–31.
7. Литвинский В. М. Ускользящая красота зрелища / В. М. Литвинский // Научные исследования и разработки в спорте. Вестн. Санкт-Петербург. гос. акад. физической культуры им. П. Ф. Лесгафа. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 45–54.
8. Медведь О. В. Юкстапозиція як актуальний спосіб інноваційного творення загальноживаних слів і термінів (нормативний аспект) / О. В. Медведь // Гуманітарний часопис. – 2014. – № 4. – С. 79–83.
9. Проективный философский словарь : новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. – 512 с.
10. Скрипка А. О. Шоу-технології як форма соціальної комунікації : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. соціол. наук : спец. 22.00.04 «Спеціальні та галузеві соціології» / А. О. Скрипка ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2010. – 19 с.
11. Станіславська К. Феномен талант-шоу на сучасному телебаченні / К. І. Станіславська // Культура і сучасність. – 2013. – № 2. – С. 89–96.
12. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс] / за ред. О. С. Мельничука. – Режим доступу : <http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18&t=37074>. – Назва з екрану.
13. Татаренко М. Г. Діяльність хореографа-постановника в масових видовищних заходах / М. Г. Татаренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – Київ, 2014. – Вип. 33. – С. 299–304.

## References

1. Акопян, К. (2008). Schlagerization, showization, exhibitionization in modern culture. *Horizons of culture: from mass to elitist: Materials of the IX annual international conference*. Saint-Petersburg, The Republic of Russia, 16–17 November, 2008. Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo.

2. Golubenkov, A. (2008). Dance show in the system of genres of stage choreography. *Visnyk Mizhnarodnoho Slovianskoho universytetu. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»* [Bulletin of the International Slavic University. Series «Art Criticism»].
3. Gutsal, E. (2009). Reality show: some aspects of typology. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [Izvestiya of Ural Federal University. Series 1: Problems of Education, Science and Culture], vol. 62, no/1/2, pp. 179–184.
4. Dubovik, N. (2010). Showization of modern culture. *Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [Art, history, modernity, theory], no. 7, pp. 224–233.
5. Dunkevich, S. (2010). Dance television show as an element of visual culture (through the example of the project «Dancing with Stars»). *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Seriya «Filosofiia. Kul'turologiia. Politologiia. Sotsiologiia»* [Scientific notes of Taurida National Vernadsky University. Series «Philosophy. Culturology. Political science. Sociology»], vol. 27(66), no. 1, pp. 69–74.
6. Korotaeva, I. (2008). Show programs as a phenomenon of mass culture. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 29–31.
7. Litvinsky, V. (1999). The escaping beauty of the spectacle. *Scientific research and development in sports. Bulletin of the St. Petersburg State Academy of Physical Culture named after PF Lesgaf* [Nauchnye issledovaniya i razrabotki v sporte. Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii fizicheskoi kul'tury imeni P. F. Lesgafa], pp. 45–54.
8. Melnychuk, O. Eds. (1974). Dictionary of foreign words. Available at: <<http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18&t=37074>> [Accessed 10 December].
9. Medved, O. (2014). Juxtaposition as an actual way of innovative creation of commonly used words and terms (normative aspect). *Humanitarnyi chasopys* [Humanitarian magazine], no. 4, pp. 79–83.
10. Skrypka, A. (2010). Show technology as a form of social communication. D. Ed. Kharkiv National University named after V. N. Karazin.
11. Stanislavska, K. (2013). The phenomenon of talent show on modern television. *Kultura i suchasnist* [Culture and modernity], no. 2, pp. 89–96.

12. Tatarenko, M. (2014). Activity of the choreographer-director in mass entertainment events. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnioi kultury* [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture], issue 33, pp. 299–304.

13. Tul'chinskii, G., and Epshtein, M. Eds. (2003). *Projective philosophical dictionary: new terms and concepts*. Sankt-Peterburg: Aleteiya.

---

© Бойко О. С., 2017

УДК 793.32

*Крись Андрій Іванович*  
викладач кафедри сучасної  
та бальної хореографії,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
Krys.rumba@gmail.com

## КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ЕТЮДУ

**Мета дослідження.** Розглянути та проаналізувати композиційні особливості хореографічного етюду, а також дослідити тенденції становлення принципів хореографічної композиційної побудови та драматургії постановок. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, а для досягнення мети дослідження використані наступні **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному аналізі композиційних особливостей хореографічного етюду та висвітленні головних принципів композиційної побудови та драматургії постановок. **Висновки.** З'ясовано, що своєрідність створення хореографічного етюду як невеликого за обсягом, але багатокомпонентного самостійного завершеного сюжетного твору полягає в урахуванні таких компонентів як оранаментальність танцю, що наділяє хореографічну композицію змістовністю та декоративністю, композиція танцю, яка складається зі змісту (драматургії), відповідного музичного супроводу, хореографічного тексту і малюнка, ракурсів, проте найголовнішим та пріоритетним лишається творча особистість хореографа, його темперамент, уява, образне мислення, цілісність переконань при визначенні надзавдання, сміливість експериментувати задля втілення неординарних, новаторських хореографічних постановок.

**Ключові слова:** хореографічний етюд, композиція, музично-хореографічний сценарій, хореограф-постановник.

*Крись Андрей Иванович преподаватель кафедры современной и балльной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Композиционные особенности хореографического этюда**

**Цель исследования.** Рассмотреть и проанализировать композиционные особенности хореографического этюда, а также исследовать тенденции становления принципов хореографического композиционного построения и драматургии постановок. **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, писательский, логико-аналитический. **Научная новизна статьи** состоит в комплексном анализе композиционных особенностей хореографического этюда и освещении главных принципов композиционного построения и драматургии постановок. **Выводы.** Выяснено, что своеобразие создания хореографического этюда как небольшого по объему, но многокомпонентного самостоятельного завершенного сюжетного произведения заключается в учете таких компонентов как оранаментальность танца, что придает хореографической композиции содержательности и декоративности, композиция танца состоит из содержания (драматургии), соответствующего музыкального сопровождения, хореографического текста и рисунка, ракурсов, однако самым главным и приоритетным остается творческая личность хореографа, его темперамент, воображение, образное мышление, целостность убеждений при определении сверхзадачи, смелость экспериментировать ради воплощения неординарных, новаторских хореографических постановок.

**Ключевые слова:** хореографический этюд, композиция, музыкально-хореографический сценарий, хореограф-постановщик.

*Krys Andrii lecturer of Modern and Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Compositional features of a choreographic sketch**

**The purpose of the article** is to study and analyze the compositional features of a choreographic sketch; to examine the trends of formation of the principles of choreographic composition and production dramaturgy. **The research methodology** consisted in the organic combination of the basic principles of research: objectivity, historicism, multifactoriness, consistency, comprehensiveness; to achieve the objectives of the research, the following methods of scientific knowledge were used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical and analytical. **The scientific novelty of the work** lies in the comprehensive analysis of the compositional features of a choreographic sketch and highlighting the main principles of composition and production dramaturgy. **Conclusions.** It was found that the uniqueness of creating a choreographic sketch as a small but complex independent

story lies in the consideration of such components as ornamentality of dance, which makes the production meaningful and decorative; dance composition, which consists of dramaturgy, background music, choreographic patterns and angles. However, the top priority is the creative personality of the choreographer, their temperament, imagination, creative thinking, integrity of beliefs in setting the super-task, their courage to experiment for the sake of realizing extraordinary and innovative choreographic productions.

**Key words:** choreographic sketch, composition, music and dance scenario, choreographer.

**Вступ.** Стан і тенденції сучасного хореографічного мистецтва в Україні в контексті діяльності хореографів-постановників наразі є однією з важливих тем, які привертають увагу дослідників, адже в процесі історичного розвитку та становлення являє синтез найвизначніших набутоків не лише української, а й світової хореографії. Актуальним для наукового дослідження стає виявлення принципів композиційної побудови та особливостей драматургії хореографічних постановок загалом та хореографічного етюдів зокрема, задля використання в процесі професійної освіти та творчої діяльності у галузі хореографічного мистецтва.

**Мета статті** полягає в аналізі композиційних особливостей хореографічного етюдів, а також дослідженні тенденцій становлення принципів хореографічної композиційної побудови та драматургії постановок.

**Аналіз досліджень.** Дослідженню особливостей хореографічного мистецтва в контексті композиційних та драматургічних особливостей присвячені роботи Л. Блок, Р. Захарова, В. Ванслова, В. Волькенштейна, І. Вороніна, М. Івановського, О. Касьянкової, М. В. Васильєвої-Рождественської, Ю. Станішевського та ін. Проте, висвітлюючи актуальні питання теорії хореографічного мистецтва, проблеми драматургії, сценічної форми постановок та архітектонику великих хореографічних форм, питання виявлення принципів композиційної побудови та особливостей драматургії хореографічного етюдів в контексті використання в процесі професійної освіти та творчої діяльності у галузі хореографічного мистецтва лишаються не достаньо висвітленими, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Хореографічний етюд, невеликий за обсягом твір композиційно закінченої форми, включає лексику та композиційний малюнок і виконується не в якості демонстрації технічної майстерності виконавців, а задля передачі змісту авторської теми. За композиційними формами етюдів може бути представлений як соло (*solo*), дует, (*duette*), тріо (*trio*), квартет (*quartette*) або масовий.

Велике значення в процесі підготовки хореографа мають етюди на композиційний малюнок, оскільки композиція (лат. *compositio* – складання, поєднання, створення, побудова) – найважливіший компонент художньої форми, що надає твору цілісності та єдності, а структура твору, зумовлена змістом, відображає об'єктивну взаємодію подій [1, с. 24]. Варто зазначити, що іноді термін «композиція» у хореографії означає короткий елемент танцю або його просторове рішення (малюнок, фігури). У даному випадку, етюди на композиційний малюнок передбачають визначення хореографічної композиції як власного твору хореографа, співставлення різноманітних танцювально-пластичних елементів (кроків, рухів) та розташування їх у просторі майданчику або сцени.

Композиційний малюнок – розташування і переміщення танцівників на сценічному майданчику, відповідає ідеї твору та емоційному стану героїв, проявляючись в їхніх вчинках. Він має повною мірою виражати головну думку, характер та настрої закладені в танцювальному номері. Працюючи над композиційним малюнком варто пам'ятати, що велике значення при створенні образу мають хореографічний текст (опис комбінацій, рухів, жестів, поз, ракурсів, міміки) та засоби сценічної виразності – костюм, музичний супровід, освітлення тощо; логіка його розвитку передбачає зв'язок попереднього малюнку з наступним, при цьому кожен наступний малюнок має бути розвитком попереднього.

Як синтетичний твір, адже хореографія не існує за межами синтезу мистецтв, хореографічний етюд складається з таких компонентів як сценарій, музичний супровід та власне хореографія, яка відіграє превалюючу роль, а їх органічне поєднання надає постановці художньої сили та виразності. Відтак, центром етюдів є танцювально-пластичний вираз життєвого змісту, що тримається на драматургії – конфліктному розвитку подій, завдяки якому відображається життєве протиріччя.

В. Волькенштейн, аналізуючи музично-хореографічну драматургію танцю, наголошував, що танець слід сприймати як драму, написану музикою, що ніби вбирає її в себе і отримує дійове значення, створюючи основу – музичну драматургію, здійснену засобами хореографії – образно-танцювальним втіленням [2, с. 143].

Постановник етюдів у даному випадку виступає в якості автора сценарію, режисера та хореографа, а кожна хореографічна композиція будується відповідно до законів драматургії та складається з певних танцювальних комбінацій на конкретному музичному матеріалі.

Діяльність відомих балетмейстерів-новаторів XVII–XVIII ст. відіграла неабияке значення на формування принципів хореографічної композиційної побудови та драматургію постановок. Так, наприклад, англійський хореограф



Д. Уївер (1673–1760) вперше запропонував відмовитись від вербаліки і дозволити танцю самостійно виражати думки за допомогою унікальної лексики. Саме йому належить відомий вислів про балет: «Варто знати, що яким би безглуздим не було це мистецтво, хороший танцівник не може не володіти розумом» [3, с. 15]. Відомий теоретик танцю, якому належати книги та статті «Короткий курс з танцювального темпу і ритму», «Збірка придворних бальних танців», «Досвід про історію танцю», «Бесіди про анатомію та механіку танцю», «Історія мімів і пантомім», пропонував навчитися у давнього танцю виражати психічний стан жестами та рухами тіла. Д. Уївер виклав власну класифікацію танців та систему сценічних рухів, розуміння гармонії сюжету і пластики, сприяв розвитку хореографічної драматургії, пропагуючи переконання про її єдність зі сценарної. Варто зазначити, що саме його праці відіграли неабияке значення на світогляд та творчість Ж.-Ж. Новерра.

Австрійський балетмейстер Ф. Хільфердінг (1710–1768) вважав, що вершиною вільних мистецтв є наслідування «простій і прекрасній природі, яке має зливатися з вдалою вигадкою» [3, 28]. Відповідно до його розуміння, найголовнішою реформою мало б стати реорганізація балету в самостійний театральний жанр, головна увага в якому зосереджувалась на драматургії хореографічної постановки. Сприяючи оновленню танцювальної техніки та відмові від масок, Ф. Хільфердінг сприяв появі дієвого танцю, створюючи нові образи героїв у міфологічних балетних постановках «Орфей і Евридіка», «Пігмаліон», «Уліс та Цирцея» (1740–1750-ті рр.) він передбачив появу танцю-поєми.

Його учень та послідовник Г. Анджоліні (1731–1802 рр.) вважав музику основою та поетичною душею хореографічної вистави, а музичну драматургію – основою сценічної дії.

Англійський актор театру пантоміми Д. Річ (1691–1761 рр.), який доповнював свої вистави хореографічними етюдами, пов'язував танці з сюжетом пантомімної дії і підбирав музику, яка відповідала дії вистави.

Ж.-Ж. Новерр (1727–1810 рр.), прагнучи до ствердження власної естетики балетного мистецтва, у теоретичній праці «Листи про танець і балет» [4] поновому осмислював хореографічну драматургію, розробки сюжету постановок та акцентував на доцільності поєднання музики, в якій закладена драматургія та хореографії.

Італійський балетмейстер С. Вігано (1769–1821 рр.), поділяючи погляди своїх попередників, створював сюжети балетів на основі літературних творів, звертався до надскладних тем і образів («Любов до трьох апельсинів» за Гоцци, «Гамлет», «Отелло», «Макбет» за У. Шекспіром). На його думку канонізовані форми танцю порушували єдність вистави, а тому прагнув змінити засоби художньої виразності. С. Вігано створив ритмізовану пантоміму, залучив до хореографічної партитури національні танці, задля підсилення колориту постановки.

Актуальним при створенні хореографічного етюд, як і будь-якої постановки, є розуміння важливості хореографічного сценарію, драматургії, розкриття художнього образу, думок та почуттів героїв засобами хореографічної виразності.

Головні принципи композиції у хореографії:

- пролог – перша частина хореографічного твору, якою починається дійство; у хореографічній мініатюрі та етюді допускається відсутність прологу;
- експозиція – початок основної дії;
- зав'язка – частина, з якої починається конфлікт та головна інтрига відповідно до задуму постановника;
- розвиток дії – зростання конфлікту та репрезентація дії відповідно до задуму постановника;
- кульмінація – частина, в якій інтрига та конфлікт максимально зростають, внаслідок чого в розвитку відбувається злам;
- спад дії – зменшення напруги, згасання конфлікту;
- розв'язка – конфлікт добігає кінця, розкривається головна інтрига;
- фінал – закінчення хореографічної постановки, що характеризується логічним висновком репрезентованих за сюжетом подій;
- епілог – своєрідне резюме постановника; події, що відбуваються через відповідний проміжок часу після фіналу.

Основні складові хореографічного етюд : експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка.

Аналізуючи процес створення танцю, Р. Захаров наголошує, що в його основі лежить задум постановки, виникнення і зміст якого залежать від таких факторів як життєвий досвід, талант, інтелект, внутрішня культура хореографа тощо. Мислячи хореографічними образами, уявляючи майбутній етюд, зовнішній вигляд танцівників, образне вираження відносин між ними і утвердившись у власному баченні, постановник має обрати життєвий матеріал, як основу хореографічного образу майбутнього етюд, дослідити та проаналізувати етнографію та історію обраної теми, визначитися з формою та жанром танцю, які мають відповідати задуму і сприяти ідейній виразності. Наголосимо на доцільності збереження авторського стилю та своєрідної індивідуальної атмосфери, за умов, що сценарій етюд створюється за мотивами певного твору [5, с. 134].

Невід'ємною частиною роботи над постановкою етюд є створення композиційного плану – розгорнутого музично-хореографічного сценарію постановки, номеру або балету, що базується на режисерсько-балетмейстерській розробці сюжету і розкриває сценічне рішення теми (те, про що йдеться в даному хореографічному творі) та ідеї (найголовнішої думки чи почуття автора щодо певної події, яка відображена і втілюється в конфліктах, характерах,

композиції, ритмі та динаміці) твору, образи дійових осіб, музичний супровід. Варто наголосити, на важливості підходу постановника при визначенні музичного оформлення етюдів, декорацій чи інвентаря (при необхідності), костюмів та сценічного освітлення, адже вони сприяють підсиленню атмосфери, змісту, характеру твору, художній виразності та створенню єдиного зорово-музичного образу.

Заключний етап постановки етюдів передбачає безпосереднє вивчення рухів, елементів та комбінацій, які хореограф має відкорегувати відповідно до фізичних можливостей танцівників та доопрацювати виразність хореографічного тексту.

В. Нікітін [6, с. 30–31] при створенні хореографічної композиції рекомендував акцентувати увагу на:

– мотиви – основу твору; визначити рухи, сценографію та світлове оформлення, лінії та форми простору, образи та логіку манери поведінки виконавця, при умові залучення кількох повторів побудованих на контрастах або варіаціях та кульмінації, яка сприяє наповненню мотиву змістом, передає ідею постановника, логічних переходів, що сприяють поєднанню мотивів у єдиний хореографічний текст та логічного розвитку від одного мотиву до іншого;

– повторення – збільшення кількості рухів або навпаки, акцентування на них за допомогою пауз; використання засобу «відлуння», тобто використання окремої частини матеріалу у новому контексті; засобу «резюме» – повторення основної частини мотиву в збільшеному або зменшеному варіанті; засобу «огляд» – повторенні певних частин мотиву кілька разів; засобу «запам'ятовування» – у новому змісті використовуються окремі відголоски (змінені але з помітним асоціативним зв'язком з використаним матеріалом); засобу «завмирання» – використання кількох повторень у скороченому варіанті;

– варіації (видозмінення мотиву, тобто певних змін використаного раніше хореографічного тексту, яке сприяє цікавому логічному розвитку цілому та забезпечує необхідні для постійного повторення провідної теми засоби, з метою кращого глядацького сприйняття) та контрасти (залучення істотно нового матеріалу у протиставленні до використаного мотиву, який, за рахунок змін часу, простору, силових характеристик надає хореографічній постановці нового забарвлення), різні елементи композиції, які доповнюють одне одного;

– кульмінації – верхівки хореографічної постановки, підготовленої експозицією, зав'язкою та розвитком дії, до якої, завдяки логічній побудові приводить хореографічний текст (рухи, пози у відповідних ракурсах, міміка, жести і малюнок) та кульмінаційні моменти, досягти яких можна за допомогою використання повторів, акцентів, виділення пауз, контрасту, змін силових і часових характеристик, ритмічної моделі, фокусу руху, зміни динаміки засобами несподіваного акцентування;

- пропорції та збалансованість частин;
- переходи;
- логічний розвиток та єдність.

Варто зазначити, що тривалий час у хореографічних постановках загалом, і в етюдах зокрема, використовувалася лише одна кульмінація, за якою відповідно йшли розв'язка і фінал, при чому її побудова відбувалася за рахунок не хореографічних, а драматичних засобів, відповідно до законів драми – у певний момент ідея постановника мала отримати вирішення. На сучасному етапі існує тенденція вирішення хореографічного твору за допомогою рухів, без надмірного залучення драматургії, відтак, допускається використання кількох кульмінацій.

**Наукова новизна** статті полягає в комплексному аналізі композиційних особливостей хореографічного етюдів та висвітленні головних принципів композиційної побудови та драматургії постановок.

**Висновки.** Своєрідність створення хореографічного етюдів як невеликого за обсягом, але багатокomпонентного самостійного завершеного сюжетного твору полягає в урахуванні таких компонентів як оранаментальність танцю, що наділяє хореографічну композицію змістовністю та декоративністю, композиція танцю, яка складається зі змісту (драматургії), відповідного музичного супроводу, хореографічного тексту і малюнка, ракурсів, проте найголовнішим та пріоритетним лишається творча особистість хореографа, його темперамент, уява, образне мислення, цілісність переконань при визначенні надзавдання, сміливість експериментувати задля втілення неординарних, новаторських хореографічних постановок.

### Список використаних джерел

1. Васильєва Е. Танець / Е. Васильєва. – Москва : Мистецтво, 1968. – 247 с.
2. Волькенштейн В. Драматургія / В. Волькенштейн. – Москва : Радянський письменник, 1969. – 334 с.
3. Захаров Р. В. Створення танцю : сторінки педагог. досвіду / В. Р. Захаров. – Москва : Мистецтво, 1983. – 224 с.
4. Никитин В. Ю. Композиция в современной хореографии : учеб.-метод. пособие / В. Ю. Никитин, И. К. Шварц ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва : МГУКИ, 2007. – 164 с.
5. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер. – Ленинград : Искусство, 1965. – 170 с.
6. Трускиновская Д. М. 100 великих мастеров балета / Д. М. Трускиновская. – Москва : Издат. дом «Вече», 2010. – 432 с.

### References

1. Vasiljeva, T. (1968). *Dance*. Moscow: Iskusstvo.
2. Wolkenstein, V. (1969). *Dramaturgy*. Moscow: Radyansky pysmennyk.
3. Zaharov, R. (1983). *The creation of dance: pages of teaching experience*. Moscow: Iskusstvo.
4. Nikitin, V. (2007). *Composition in contemporary choreography*. Moscow: Moskovskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv.
5. Nover, J. (1965). *Letters on dancing and ballets*. Moscow: Iskusstvo.
6. Truskinovskaja, D. (2010). *100 great ballet masters*. Moscow: Publishing house «Veche».

---

© Крись А. І., 2017

УДК 792.8(477)

*Підлипська Аліна Миколаївна*  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
alinaknukim@ukr.net

## РЕПЕРТУАР БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТИПОЛОГІЯ ТА ПРОБЛЕМИ

**Мета дослідження** – систематизувати репертуар балетного театру України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. та виявити основні мистецькі проблеми його формування. **Методи дослідження** поєднують аналіз репертуарної політики балетних театрів та типологізацію у процесі упорядкування балетних вистав з репертуару за групами. **Наукова новизна** статті полягає у запропонованій типології творів з репертуару балетного театру сучасної України та виявленні проблем його формування. **Висновки.** Досить умовно репертуар балетних театрів України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. можна розділити за групами: редакції балетів класичної спадщини в традиційній естетиці; інтерпретації балетів «Російських сезонів»; відновлення балетів радянського періоду, зокрема, балетів національної тематики; оригінальні постановки в традиційній естетиці засобами класичного та неокласичного танцю; балетні експерименти в естетиці модерну та постмодерну. Нині відчутні певні зрушення на шляху осучаснення вітчизняного балетного театру, що сприяє не лише інтеграції у світову хореографію, а й підвищує мистецький рівень вітчизняного балетного театру. Гострими залишаються проблеми: збагачення репертуару балетами, створеними засобами сучасної хореографії, також творами національної тематики; співпраця балетного театру із сучасними українськими композиторами; інтенсивний графік творчої роботи, коли одночасно необхідно підтримувати діючий репертуар та створювати нові вистави.

**Ключові слова:** балетний театр, репертуар, балет, хореографія.

*Пидлыпская Алина Николаевна* кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

**Репертуар балетного театра Украины конца ХХ – начала ХХІ века:  
типология и проблемы**

**Цель исследования** – систематизировать репертуар балетного театра Украины кон. ХХ – нач. ХХІ в. и выявить основные художественные проблемы

его формування. **Методи дослідження** поєднують аналіз репертуарної політики балетних театрів і типологізацію в процесі упорядкування балетних спектаклів із репертуара по групах. **Наукова новизна** статті заключається в пропозиції типології произведень із репертуара балетного театру сучасної України і виявленні проблем його формування. **Висновки.** Достатньо умовно репертуар балетних театрів України кін. ХХ – поч. ХХІ в. можна розділити по групах: редакції балетів класического насліддя в традиційній естетиці; інтерпретації балетів «Руських сезонів»; відновлення балетів радянського періоду, зокрема, балетів національної тематики; оригінальні постановки в традиційній естетиці засобами класического і неокласического танця; балетні експерименти в естетиці модерна і постмодерна. Сьогодні помітні певні зміщення на шляху сучаснізації українського балетного театру, що сприяє не тільки інтеграції в світову хореографію, але і підвищує художественний рівень українського балетного театру. Гострими залишаються проблеми: збагачення репертуара балетами, створеними засобами сучасної хореографії, також произведениями національної тематики; співпраця балетного театру з сучасними українськими композиторами; інтенсивний графік творчої роботи, коли одночасно необхідно підтримувати діючий репертуар і створювати нові спектаклі.

**Ключові слова:** балетний театр, репертуар, балет, хореографія.

*Pidlypska Alina PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Repertoire of the ballet theater of Ukraine of the end of the XX – beginning of the XXI century: typology and problems**

**The purpose of the research** is to systematize the repertoire of the ballet theater of Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries and identify the main artistic problems of its formation. **The research methodology** combine the analysis of the repertory policy of ballet theaters and typologization in the process of ballet ordering from the repertoire into groups. **The scientific novelty** of the article lies in the proposed typology of works from the repertoire of the ballet theater of modern Ukraine and the identification of problems of its formation. **Conclusions.** The repertoire of the ballet theaters of Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries is relatively arbitrary can be divided into groups: editorial ballets of classical heritage in traditional aesthetics; interpretation of the ballets "Russian Seasons"; restoration of ballets of the Soviet period, in particular, ballets of national themes; original performances in traditional aesthetics with classical and neoclassical

dance; ballet experiments in the aesthetics of modernity and postmodernity. Now, there are tangible shifts in the way of modernizing the national ballet theater, which contributes not only to integration into the world choreography, but also enhances the artistic level of the national ballet theater. The problems remain acute: enriching the repertoire with ballets created by means of modern choreography, as well as works of national themes; cooperation of the ballet theater with modern Ukrainian composers; an intensive schedule of creative work, when simultaneously it is necessary to support the acting repertoire and create new performances.

**Key words:** ballet theater, repertoire, ballet, choreography.

**Вступ.** З'ясування основних тенденцій розвитку балетного театру України є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства. З моменту створення самостійної балетної вистави (кін. ХVІ ст.) світовий балетний театр пройшов тривалий шлях, і на кожному з етапів репертуар ставав віддзеркаленням основних тенденцій його розвитку. Дослідження репертуару балетного театру України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. сприятиме відтворенню цілісної панорами розвитку хореографічного мистецтва, виявленню специфіки, проблем та перспектив вітчизняного балетного театру.

Фундаментальні дослідження з проблем розвитку українського балету, створені корифеями балетознавчої думки Ю. Станішевським [6] та М. Загайкевич [1], не приділяли спеціальної уваги проблемам формування репертуару, хоча ретельно аналізували вистави вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів на українській сцені. Останнім часом з'явилися праці, що торкаються різних аспектів нинішнього репертуару балетного театру України: О. Петриком зроблено огляд репертуару провідних вітчизняних балетних театрів, але акцентовано лише на балетах класичної спадщини та приділено значну увагу менеджерським аспектам організації балетної справи в країні [5]; Є. Коваленко, досліджуючи виконавське та балетмейстерське мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр., зупиняється на деяких виставах з репертуару театру [3]; О. Ущипівська звертається до особливостей формування репертуару Донецького театру опери та балету, приділяючи балету лише незначну увагу [7], О. Касьянова аналізує лише балети в постмодерній естетиці з репертуару вітчизняного балетного театру [2]. Цілісного наукового дослідження репертуару балетного театру України проведено не було.

**Мета дослідження** – систематизувати репертуар балетного театру України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. та виявити основні мистецькі проблеми його формування.



Методи дослідження поєднують аналіз репертуарної політики балетних театрів та типологізацію у процесі упорядкування балетних вистав з репертуару за групами.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні в Україні функціонує сім оперно-балетних театрів: Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка, Одеський національний академічний театр опери та балету, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, Донецький академічний театр опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка, Дніпропетровський академічний театр опери та балету, Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. Репертуарна політика цих театрів і визначає сучасне обличчя балетного мистецтва країни.

Репертуар будь-якого балетного театру є одночасно відображенням загальносвітових тенденцій у видовищних мистецтвах, шляхів розвитку хореографії, маркером соціокультурної ситуації в країні, віддзеркаленням рівня балетмейстерської та виконавської майстерності тощо.

Після набуття Україною незалежності відбулися закономірні процеси руйнування командно-адміністративної системи, що діяла у всіх сферах життєдіяльності в СРСР, зокрема, й у мистецькій. Оперно-балетні театри України опинилися в ситуації не лише фінансової, а й творчої кризи. Але театри змогли перебудувати всі аспекти своєї діяльності, вийти із ситуації, близької до занепаду, поступово розширюючи репертуар.

Упродовж багатьох років основу репертуару балетних театрів України та всіх країн, утворених з колишніх республік Радянського Союзу, складають балети класичної спадщини. Під хореографічною «класичною спадщиною» розуміють зразкові, класичні твори, золотий фонд хореографічного мистецтва кожної країни та світової хореографічної культури в цілому. До хореографічної класики (балетної класики) відносять твори видатних хореографів та композиторів, головним чином минулого (найкращі зразки хореографічної спадщини), а також, за певних умов, і сучасності.

Негативно відгукуючись на поч. ХХІ ст. про тенденції витіснення з театральних підмостків світу класичних шедеврів, Ю. Станішевський захоплено говорить про збереження таких балетів у репертуарі вітчизняних балетних труп: «Українські ж колективи все ще дбайливо зберігають у своєму діючому репертуарі світову й вітчизняну класичну спадщину, на інтерпретаціях якої зростали і формувалися майстри усіх артистичних поколінь і яка сьогодні не лише прикрашає афішу й шліфує виконавську культуру та високий професіоналізм солістів і кордебалету, а й “годує” у цей економічно скрутний час театри, що виїждять на гастролі за кордон» [6, с. 371]. Подібна ситуація, в основному, зберігається і до сьогодні.

У репертуарі вітчизняних театрів значну частку складають: «Жізель» у постановці К. Сергєєва (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, далі – Нацопера), В. Ковтуна (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, далі – Дитячий музичний), М. Долгушина (Львів), Н. Федорової (Одеса) та ін.; «Баядерка» у постановці В. Ковтуна (Нацопера), «Коппелія» у постановці А. Шекери (Нацопера), П. Малхасянца (Львів); «Корсар» та «Раймонда» у постановці В. Яременка (Нацопера); «Пахіта» у постановці Ю. Васюченка (Одеса), «Дон Кіхот» у постановці В. Литвинова (Київ), Ю. Васюченка (Одеса); «Лускунчик» у постановці В. Литвинова (Нацопера), В. Ковтуна (Дитячий музичний), В. Троценка (Одеса), Г. Ісупова (Львів), «Лебедине озеро» В. Ковтуна (Дитячий музичний та Нацопера), А. Шекера (Нацопера) та ін.

Розмірковуючи над високим рівнем концентрації класичних балетів у репертуарі вітчизняних театрів, О. Петрик зазначає: «Часто через ті чи інші особливості вони є далекі від своїх першоджерел, від мистецької витонченості та художньо-естетичної досконалості. Сьогодні багато артистів балету, володіючи надскладною технікою класичного танцю і фізичною витривалістю, необхідною для точного виконання провідних партій, забувають про “душу” танцю... Важливо розуміти, що танець – це, насамперед мистецтво, а не набір технічних рухів без жодних душевних переживань, без розкриття індивідуальності та характеру героїв. Так втрачається образний зміст класичної хореографічної лексики, а інколи губиться і балетмейстерське прочитання» [5, с. 270]. Отже, однією з проблем, що нині гостро постала перед багатьма балетними колективами – дотримання академічних канонів у виконанні класичної спадщини, збереження балетмейстерської стилістики.

Помітною тенденцією межі ХХ та ХХІ ст. стало звернення до балетів «Російських сезонів», що нині складають частину репертуару вітчизняних балетних театрів («Петрушка» та «Весна священна» І. Стравінського на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка в постановці А. Рубіної; «Жар-птиця» І. Стравінського в постановці В. Литвинова, «Шахерезада» М. Римського-Корсакова та «Петрушка» І. Стравінського в постановці В. Яременка на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка; «Шахерезада» у постановці А. Ісупової на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та ін.).

В останні два десятиліття відбулося поновлення балетів радянського періоду («Ромео та Джульєтта» в постановці В. Ковтуна, «Чіполіно» А. Хачатуряна в постановці Г. Майорова, «Спартак» А. Хачатуряна в постановці В. Литвинова на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва; «Панянка та Хуліган» Д. Шостаковича в постановці В. Лит-

винова (Нацопера); «Створення світу» в постановці М. Заславського (Львів) та ін.), зокрема, відновлення балетів національної тематики («Лілея» К. Даньке-вича в постановці Г. Ісупова (Львів) та В. Троценка (Одеса); «Лісова пісня» у постановці В. Литвинова (Нацопера)).

Частка оригінальних постановок у традиційній естетиці балетного театру на основі лексики класичного та неокласичного танцю, де абсолютно нове лібрето сусідить з авторською хореографією, поступово збільшується упродовж останніх двадцяти років («Фантастична симфонія» Г. Берліоза в постановці А. Шекери (Нацопера), «Вікінги» Є. Станковича в постановці В. Литвинова (Нацопера), «Пер Гюнт» Е. Грига в постановці В. Писарева (Донецьк), «Майська ніч» Є. Станковича в постановці А. Рубіної (Дитячий музичний), «Весілля Фігаро» В. Моцарта в постановці В. Яременка (Нацопера), «За двома зайцями» Ю. Шевченка у постановці В. Литвинова (Нацопера) та ін.). Активна балетмейстерська діяльність А. Рехвіашвілі, нині – художнього керівника балетної трупи Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, сприяла збагаченню оригінального репертуару балетного театру країни. Нею створено лібрето та хореографія вистав «Віденський вальс», «Даніела», «Дама з камеліями», «Дафніс і Хлоя», «Снігова королева», «Ночі в садах Іспанії», «El Sombrego de Tres Picos» («Трикутний капелюх») та ін. За висловлюванням М. Курінної, «її вистави – оригінальні танцювальні полотна, де у розгорнутих композиціях та загострених драматургічних вузлах прослідковується прихильність до законів реалістичних балетів класичної спадщини, у винахідливій пластичній лексиці – тяжіння до новаторського експерименту» [4, с. 23].

В останні роки активізувалась співпраця вітчизняних композиторів з балетмейстерами по створенню оригінальних вистав, але вони складають лише незначну частку репертуару.

Однією з найактуальніших проблем останніх років для вітчизняного балетного театру залишається незначна частка сучасних балетів (за композицією, зокрема, танцювальною лексикою). Балетні експерименти в естетиці модерну та постмодерну з'являються, але нечасто: «Вигнання з раю» на музику «Болеро» М. Равеля в постановці О. Соколова у Дніпропетровському театрі опери та балету; «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Весна священна» І. Стравінського, «Перехрестя» М. Скорика в постановці Р. Поклітару на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка; «Лялька. Нова історія Коппелії» в постановці С. Кона у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва та ін.). О. Касьянова, підтримуючи Ю. Станішевського [6, с. 408], зазначає: «Загалом, в українському балетному театрі спостерігається тенденція не протиставляти, а поєднувати традиції класичного академізму і досягнення

постмодерну» [2, с. 113]. Однак незначна кількість балетних вистав засобами сучасної хореографії, а також відсутність запрошених західних балетмейстерів, збіднюють не лише репертуарну палітру, а й виконавській діапазон артистів балету.

Нині хвиля національно-патріотичних настроїв в Україні, спричинена трагічними подіями на сході країни, торкнулася навіть затятих космополітів. З'явилося чимало мистецьких творів, присвячених цим подіям, у тому числі і у сфері хореографії (в основному, малі форми засобами сучасного танцю). Але навряд чи можна звинуватити творців балетних вистав в ігноруванні військових проблем, адже створення нових балетів у складній політичній та економічній ситуації є свідченням відданості країні, сприяє розвитку її духовності, демонструє впевненості у державній позиції та у майбутньому.

Однією з основних проблем репертуарного балетного театру вважаємо надзвичайно інтенсивний графік творчої роботи, коли одночасно необхідно підтримувати діючий репертуар (вистави більшості репертуарних балетних театрів країни йдуть переважно через день – кожен раз інша постановка) та створювати нові балети.

Сьогодні можна говорити про декілька періодів у репертуарній політиці театрів України доби незалежності кін. ХХ – поч. ХХІ ст., що корелюють із соціокультурними та мистецькими факторами. Після оформлення самостійної державності 1991 р. у вітчизняному балеті превалювали процеси стагнації, що проявилось в уповільненні балетмейстерської активності, занепаді виконавського рівня, збідненні репертуару.

На межі століть відбулася певна стабілізація та намітилися тенденції поступового прогресивного розвитку, чому сприяли глобалізаційні процеси, зокрема, швидкі темпи інформатизації, поява нової генерації балетмейстерів та танцівників.

Трагічні події останніх чотирьох років в Україні позначились не лише на репертуарі, де на хвилі національно-патріотичних настроїв збільшилась частка оригінальних творів вітчизняних композиторів та балетмейстерів, а й на системі оперно-балетних театрів країни в цілому (Донецький оперно-балетний театр на тимчасово окупованій території).

**Наукова новизна** статті полягає у запропонованій типології творів з репертуару балетного театру сучасної України та виявленні проблем його формування.

**Висновки.** Досить умовно репертуар балетних театрів України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. можна розділити за групами: редакції балетів класичної спадщини в традиційній естетиці; інтерпретації балетів «Російських сезонів»; відновлення

балетів радянського періоду, зокрема, балетів національної тематики; оригінальні постановки в традиційній естетиці засобами класичного та неокласичного танцю; балетні експерименти в естетиці модерну та постмодерну.

Нині відчутні певні зрушення на шляху осучаснення вітчизняного балетного театру, що сприяє не лише інтеграції у світову хореографію, а й підвищує мистецький рівень вітчизняного балетного театру. Гострими залишаються проблеми: збагачення репертуару балетами, створеними засобами сучасної хореографії, також творами національної тематики; співпраця балетного театру із сучасними українськими композиторами; інтенсивний графік творчої роботи, коли одночасно необхідно підтримувати діючий репертуар та створювати нові вистави.

### Список використаних джерел

1. Загайкевич М. Драматургія балету / М. Загайкевич. – Київ : Наук. думка, 1978. – 258 с.
2. Касьянова О. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі / О. Касьянова // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 4 (13). – С. 110–116.
3. Коваленко Є. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво» / Є. Коваленко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2017. – 221 с.
4. Куринная М. Эксперименты в рамках традиции / М. Куринная // Танец в Украине и мире. – 2015. – №2(10). – С. 22–23.
5. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення / О. Петрик // Вісн. Львів. нац. ун-ту. Серія: Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 267–275.
6. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії : монографія / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2003. – 438 с.
7. Ущипівська О. Донецький театр опери та балету як територія невідчуженої комунікації / О. Ущипівська // Мистецтвознавчі зап. – Київ, 2014. – № 26. – С. 123–130.

### References

1. Zahaikevych, M. (1978). *The dramaturgy of Ballet*. Kyiv: Naukova dumka.
2. Kasianova, O. (2011). Manifestations of the postmodernism aesthetics in the Ukrainian choreographic theater. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii*

*Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [The journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], no. 4 (13), pp. 110–116.

3. Kovalenko, Ye. (2017). *Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991–2015: performing traditions, creative figures, plays*. D.Ed. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine.

4. Kurinnaya, M. (2015). Experiments within the tradition. *Tanets v Ukrayne y myre* [Dance in Ukraine and in the world], no. 2 (10), pp. 22–23.

5. Petryk, O. (2012). Ballet Theater of Ukraine in the social and cultural situation of the present. *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu. Serii: mystetstvoznavstvo* [Visnyk of Lviv National University. Series of art studies], no. 11, pp. 267–275.

6. Stanishevskiy, Yu. (2003). *Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

7. Ushchapivska, O. (2014). Donetsk Opera and Ballet Theater as an area of inalienable communication. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art studies notes], no. 26, pp. 123–130.

---

© Підлицька А. М., 2017

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 780.616.432(477)“201”

*Лігус Ольга Марківна*  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
*olga-ligus@ukr.net*

### УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА ЕЛЕГІЯ ПОЧАТКУ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

**Мета дослідження.** У статті розкривається специфіка романтичного стилю в українській фортеп'яній музиці на прикладі елегій, які розглядаються у контексті європейського романтизму. Елегії М. Лисенка, Я. Степового та С. Людкевича, написані на початку ХХ ст., порівнюються з елегіями західноєвропейських та російських романтиків (Ж. Массне, Е. Гріга, А. Аренського). **Методологію** дослідження складають: концепція еволюції українського романтизму Л. Корній (для обґрунтування стильових узагальнень); теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанрово-стильовими принципами європейських та українських романтиків); історично-порівняльний метод (для визначення спільних та відмінних жанрово-стилістичних ознак в елегіях українських та зарубіжних авторів). **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді української фортеп'яної музики (зокрема, жанру елегії) у контексті європейського романтизму з метою вияву специфіки романтичного стилю. **Висновки.** Доведено, що романтизм в українській фортеп'яній музиці розвивався на основі органічної взаємодії національного та інонаціонального стильових компонентів. Створюючи зразки жанру елегії, українські композитори орієнтувалися на творчість західноєвропейських чи то російських романтиків, спиралися на жанрово-інтонаційні джерела українського фольклору та переосмислювали характерні художні тенденції епохи крізь призму національного музичного світовідчуття. Квінтесенцією романтичного стилю в українській фортеп'яній музиці початку ХХ ст. стала Елегія С. Людкевича, в якій композитор створив український національний варіант цього жанру.

**Ключові слова:** українська фортепіанна музика; романтизм; елегія; стиль; жанр; еволюція; національний варіант жанру; традиція; стильова адаптація; стильова генерація.

*Лигус Ольга Марковна кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Украинская фортепианная элегия начала ХХ века в контексте европейского романтизма**

**Цель исследования.** В статье раскрывается специфика романтического стиля в украинской фортепианной музыке на примере элегий, которые рассматриваются в контексте европейского романтизма. Элегии Н. Лысенко, Я. Степового и С. Людкевича, написанные в начале ХХ века, сравниваются с элегиями западноевропейских и российских романтиков (Ж. Массне, Э. Грига, А. Аренского). **Методологию** исследования составляют: концепция эволюции украинского романтизма Л. Корний (для обоснования стилевых обобщений); теоретический метод моделирования (для построения аналогий между жанрово-стилевыми принципами европейских и украинских романтиков); историко-сравнительный метод (для определения общих и отличительных жанрово-стилистических черт в элегиях украинских и зарубежных авторов). **Научная новизна** работы состоит в рассмотрении украинской фортепианной музыки (в частности, жанра элегии) в контексте европейского романтизма с целью выявления специфики романтического стиля. **Выводы.** Доказано, что романтизм в украинской фортепианной музыке развивался на основе органичного взаимодействия национального и инонационального стилевых компонентов. Создавая образцы жанра элегии, украинские композиторы ориентировались на творчество западноевропейских или российских романтиков, опирались на жанрово-интонационные истоки украинского фольклора и переосмыслили характерные художественные тенденции эпохи сквозь призму национального музыкального мироощущения. Квинтэссенцией романтического стиля в украинской фортепианной музыке начала ХХ века стала Элегия С. Людкевича, в которой композитор создал украинский национальный вариант этого жанра.

**Ключевые слова:** украинская фортепианная музика; романтизм; элегия; стиль; жанр; еволюція; національний варіант жанру; традиція; стилєвая адаптація; стилєвая генерація.

*Lihus Olha PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Ukrainian piano elegy at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in the context of European Romanticism**



**The purpose of the article** is to determine the specific character of the Romantic style in Ukrainian piano music through the example of elegies, which are considered in the context of European Romanticism. The elegies by M. Lysenko, Y. Stepovyi, and S. Liudkevych written at the beginning of the 20<sup>th</sup> century are compared with those by West-European and Russian romanticists (J. Massenet, E. Grieg, A. Arensky). **The methodology of this research** consists of L. Kornii's conception of evolution of Ukrainian Romanticism (to justify generalizations of the style); the theoretical method of modeling (to build analogies between the genre and stylistic principles of European and Ukrainian romanticists); the comparative-historical method (to define general and specific genre and stylistic characteristics of elegies by Ukrainian and foreign composers). **Scientific novelty of the work** lies in consideration of Ukrainian piano music (through the example of elegies) in the context of European Romanticism from the standpoint of the revelation of Ukrainian romantic style specificity.

**Conclusions.** It was proved that Romanticism in Ukrainian piano music developed on the basis of harmonious interaction of national and foreign style components. Creating samples of elegy, Ukrainian composers looked to the creative work of West European and Russian romanticists, rested on the genre and intonation sources of Ukrainian folklore, and reconsidered the specific artistic tendencies of the epoch through the prism of the national musical attitude. The Elegy by S. Liudkevych is perceived as the quintessence of Romanticism in Ukrainian piano music of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. This composition is the embodiment of Ukrainian national version of the elegy genre.

**Key words:** Ukrainian piano music; Romanticism; elegy; style; genre; evolution; the national version of genre; tradition; style adaptation; style generation.

**Вступ.** Фортепіанна елегія – один з інструментальних інваріантів жанру музичної елегії, яка виникла в ХІХ ст. під впливом поетичної елегії епохи Романтизму. Цей ліричний жанр увібрав типові для романтичного мистецтва настрої розлуки, туги, жалю, самотності, що зумовило його популярність у музиці різних національних культур цієї доби. Фортепіанні елегії писали композитори ХІХ – початку ХХ ст.: Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Г. Форе, Е. Гріг, М. Лисенко, С. Людкевич, Я. Степовий, О. Аляб'єв, М. Глінка, О. Бородін, А. Аренський, О. Глазунов, В. Калінніков, С. Рахманінов, М. Метнер.

Романтична елегія виявилася винятково органічною для втілення українського національного світовідчуття, для якого характерні розчуленість, мрійливість та задумливість. На думку дослідників: «В українців елегія – чи не «найнаціональніша» форма художньо-поетичного мислення» [9, с. 113]. Неви-

падково, цей жанр в українській фортеп'яній музиці досяг кульмінації у творчості тих композиторів, які були яскравими представниками романтичного напрямку: М. Лисенка (Елегія «Журба» ор. 39 № 3 та Елегія *fis-moll*, ор. 41 № 3), Я. Степового (Елегія *a-moll*, ор. 5 № 2) та С. Людкевича (Елегія. Тема з варіаціями, *b-moll*). Тому є підстави вважати, що в цих творах, написаних на початку ХХ ст., відобразилася стильова специфіка українського романтизму.

У вітчизняному музикознавстві немає праць, які би стосувалися, власне, української фортеп'яної елегії епохи Романтизму, хоч означені твори розглядалися в деяких дослідженнях різної проблематики. Так, Елегії М. Лисенка згадуються у працях з історії української музики [4; 6]. Цим п'єсам, а також Елегії С. Людкевича приділено увагу в дисертації, присвяченій теорії жанру елегії [7]. Елегія С. Людкевича, також, аналізувалася різними дослідниками з погляду втілення в ній фольклорних джерел, композиційних особливостей та поемних принципів розвитку [2; 5; 8]. Однак у жодній із цих розвідок елегії не розглядалися з погляду національних особливостей романтичного стилю.

Оскільки українська музика епохи Романтизму розвивалася в тісному діалозі з іншими національно-музичними культурами, вивчення національної специфіки українського романтизму лежить у площині міжкультурних взаємин. Відповідно, розкриття цієї проблеми на прикладі жанру фортеп'яної елегії передбачає розгляд елегій українських композиторів початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму шляхом порівняння національних музичних явищ з інонаціональними.

**Мета статті** – в елегіях М. Лисенка, Я. Степового та С. Людкевича виявити специфіку українського романтичного стилю в контексті європейського романтизму.

Головною методологічною засадою обрано концепцію еволюції українського романтизму Л. Корній, згідно з якою цей стиль розвивався під впливом двох тенденцій: засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (стильова адаптація) та формування нових стильових ознак (стильова генерація) [6, с. 15]. Зважаючи на об'єктивний факт що в українській музиці епохи Романтизму переважав процес адаптації, в елегіях українських романтиків визначаємо прояви інонаціонального творчого впливу: а) орієнтацію на сталу жанрову модель; б) запозичення специфічних рис музичної мови або ж цілого жанрово-стилістичного комплексу. Ці положення були сформульовані О. Зінкевич [3]. Використовуючи термін «жанрова модель», посилаємося на визначення А. Баєвої, згідно з яким «модель жанру» трактується як жанровий зразок, в якому наявні викристалізовані змістові, композиційні та стилістичні параметри [1, с. 128].

Дві елегії М. Лисенка (Елегія «Журба» *e-moll*, ор. 39 № 3 та Елегія *fis-moll*, ор. 41 № 3) з'явилися у 1900-му та 1902-му рр. В обох творах простежується орієнтація М. Лисенка на різні моделі цього жанру, створені західноєвропейськими романтиками (Ж. Массне та Е. Грігом), а також його прагнення національного увиразнення цього жанру.

Елегія «Журба» вирізняється чіткою формою з характерним монологічним вступом і динамічною репризою, низьким регістром викладу мелодії основної теми твору, яка має тісний зв'язок із пісенно-романсовими витоками з використанням типових для жанру інтонаційних зворотів (інтоном «заклику», «ствердження» та «журби»).

Зазначені особливості твору, а також чимало стилістичних схожостей (від спільної тональності – до різноманітних елементів тематизму) споріднюють «Журбу», зокрема, з Елегією Ж. Массне (ор.10 № 5). Ознаки спорідненості стосуються переважно інтонаційної специфіки та фактурного викладу основної теми твору. Так само як і французький романтик, М. Лисенко наділив її «чоловічим» тембром, розмістивши в теноровій теситурі, що надало темі характеру стриманого сумного монологу.

Подібно до Елегії Ж. Массне, мелодична лінія «Журби» складається із двох урівноважених елементів: ділянок плавного низхідного руху та стрибкоподібних ходів із заповненням риторичного звучання, які відповідають характерним для жанру елегії інтономам «заклику», «ствердження», «журби» та «вигуку». Подібність тематизму обох елегій видається очевидною і завдяки спільній метричній (дводольність) та ритмо-інтонаційній організації (виклад низхідних мелодичних фрагментів рівними долями, а стрибкоподібних – пунктирами). Спільні ознаки спостерігаються також у фактурі, вираженою двома лініями: нижньою, у якій проводиться мелодія, та верхньою – пульсуючим гармонічним супроводом. Гармонічна канва – ще одна ознака, яка споріднює експозиційне проведення тем обох елегій. Окрім того, між темами цих п'єс виявляється й чимало інших подібних стилістичних деталей (використання форшлагів, увага до гармонічної барви паралельного мажору, тощо).

Усі перелічені схожості дають підстави розглядати Елегію «Журба» у площині інонаціонального впливу. Цілком припустимо, що М. Лисенко добре знав елегію французького романтика, яка в той час мала широку популярність. Зважаючи на виявлену низку стилістичних перетинів між двома елегіями, рівень інонаціонального впливу можна визначити як запозичення М. Лисенком комплексу ознак музичної мови французького композитора.

Орієнтуючись на жанрову традицію Ж. Массне, український романтик створив при цьому оригінальний зразок жанру елегії, оновивши драматургію, форму і фактурну тканину цього жанру. Якщо жанрова концепція французького композитора полягала у максимально сконцентрованій подачі елегійного образу мінімальними засобами і в межах розвитку однієї теми, то М. Лисенко створив досить розгорнутий фортепіанний твір, в якому об'ємно втілив різні грані елегійного почуття.

Основна тема Елегії «Журба» складається із двох споріднених тематичних елементів, які двічі проводяться в експозиції. Важливе драматургічне навантаження припадає на середню частину твору – розвиткову. Матеріал, що лежить у її основі, є інтонаційним варіантом основної теми. Тонально нестійка, рухлива, ця тема проходить яскравий хвилеподібний шлях, збагачуючись виразними гармонічними фарбами відхилень і модуляцій. Її виклад у верхньому регістрі у супроводі характерного «баркарольного» акомпанементу, надає темі схвильованості жіночого образу. Динамічна реприза елегії – повернення «чоловічого» монологу в модифікованому вигляді: у скороченому часі (одне проведення) та з фактурними змінами (залучення орнаментованих підголосків).

Аналіз іншої елегії М. Лисенка – *fis-moll* (ор. 41, № 3) виявив численні паралелі з Елегією *a-moll* (ор. 38, № 6) Е. Гріга: драматургічні, структурні, стилістичні. Так само як і п'єса норвезького митця, ця елегія – мініатюрна композиція, побудована за принципом чергування і повторності коротких тематичних фрагментів у межах 2-частинної форми з кодою. Спільні темп, тридольний метр та інтонаційна спорідненість початкових тем свідчать, що елегія Е. Гріга слугувала для українського композитора жанровою моделлю, причому орієнтація на цей твір виявилася не лише в наслідуванні загальних образно-емоційних, драматургічних ознак та характерних інтоном, а й у запозиченні комплексу специфічних виразових засобів і прийомів.

Ознаки запозичення особливо помітні у викладі початкової теми – примхливої, насиченої хроматизмами тріольної мелодії, що ламаною лінією сходить донизу, відштовхуючись від витриманого домінантового тону. Обидві теми єднає і гармонічне забарвлення (альтерована субдомінанта з подальшою дезальтерацією), і щільне розташування в межах малої-другої октави.

Подібно до Е. Гріга, М. Лисенко надає початковій темі значення мотиву-зерна: на її тріольній ритмо-інтонації будується розвиток наступних тематичних одиниць елегії. Так само як і норвезький романтик, М. Лисенко використовує принцип імпровізованого варіювання цієї теми у її повторному проведенні в середині елегії. Обидва композитори також однаково завершують свої елегії, утверджуючи в коді образ початкової теми.

Однак, визначені спільні драматургічні принципи, стилістичні прийоми й виразові елементи в кожній елегії мають різне смислове наповнення, і відповідно, характер звучання, що свідчить про кардинальну відмінність жанрових трактувань Е. Гріга та М. Лисенка. Передусім, це зумовлено полярністю музичного мислення митців: раціонально-інструментального (Е. Гріг) та емоційно-пісенного (М. Лисенко).

Так, інструментальний характер елегії норвезького романтика відчутно вже у згаданому двотактовому мотиві на початку твору, який має акордовий виклад, підпорядковуючись гармонічному рухові. Крім того, лаконізм фразування та секвенційне проведення надають звучанню певного схематизму, що вказує на перевагу стихії «*ratio*». Загалом, в основі образного змісту цього мотиву – скерцозність фольклорного забарвлення, підхоплена надалі безхмарно-діатонічним тематизмом наступної теми.

Початкова тема елегії М. Лисенка, навпаки, більш розгорнута й емоційно розвинена. Написана у формі чотиритактового речення із підкресленою цезурою на домінанті, ця інтонаційно примхлива тема концентрує характерний для жанру елегії стан жалю і самотності. На відміну від елегії Е. Гріга, використання хроматичних інтервалів лише надає мелодії наспівності, наближаючи її звучання до українських народних лірико-побутових пісень, плачів і дум.

Пісенний характер тематизму лисенківської Елегії *fis-moll* зберігається упродовж усього твору. Якщо провідним принципом драматургії в елегії Е. Гріга є контрастне чергування хроматизованих і діатонічних тематичних побудов, то український романтик тяжіє до образно-емоційної цілісності твору. Звідси – емоційна й інтонаційна спорідненість усіх тематичних фрагментів його елегії. Тема, що плавно продовжує початкову, видається ще ближчою до пісенних джерел завдяки романсовій фактурі з яскраво вираженою кантиленною мелодією і типовим акордовим супроводом. Розвиваючись, вона досягає яскравої кульмінації, де риторично звучить в октавному проведенні, і врешті, іде на спад. повторне проведення матеріалу цілком органічно сприймається як другий куплет камерно-вокальної форми, у той час як аналогічна форма в елегії Е. Гріга апелює, скоріше, до рондальних структур, властивих народно-інструментальним жанрам.

Отже, здійснений аналіз двох елегій М. Лисенка доводить, що особливість трактування композитором цього жанру полягала у збереженні його елегійної якості, яка, згідно з романтичною традицією, концентрує лірико-психологічний стан самотності, туги й жалю. Орієнтуючись на жанрові моделі елегій західно-європейських митців другої половини ХІХ ст. (Ж. Массне та Е. Гріга), М. Лисенко, при цьому, спирався і на українську національну пісенно-романсову інтонаційність, внаслідок чого жанр елегії у його творчості набув національного увиразнення.

Елегії Я. Степового та С. Людкевича, написані у 1910-і рр., відбивають мінливий стан художньої атмосфери епохи «*Fin de siecle*», в якій, на фоні «згасаючого» романтизму, тісно переплелися різноспрямовані тенденції того часу: імпресіонізм, символізм, експресіонізм, модернізм, імпресіонізм, неокласицизм. Цим розмаїттям стильових орієнтирів і зумовлено відмінність позицій українських композиторів у трактуванні жанру.

Елегія *a-moll* Я. Степового, на перший погляд, демонструє вірність романтичній традиції жанру. Ця п'єса – витончена мініатюра, просякнута характерним для жанру елегії сумним лірико-задумливим настроєм із присмерковим колоритом. Її будова (складна 3-частинна форма з контрастною серединою) і музична мова (прозора фактура із чітко диференційованими лініями мелодії та супроводу, невибаглива мелодія діатонічного забарвлення, арсенал пізньоромантичних засобів функціональної гармонії) споріднюють цей твір із багатьма ліричними фортепіанними мініатюрами другої пол. ХІХ ст.

Проте, ретельний аналіз образно-змістової і стилістичної сфер цього твору виявляє ознаки модифікованої елегійності, відображеної крізь призму гостропсихологічних символістсько-суб'єктивних рефлексій. Ідеться про особливий тон лірико-романтичного висловлювання, у якому врівноважені меланхолійна споглядальність, інтелектуальна примхливість та експресивна схвильованість, притаманній камерній фортепіанній музиці кін. ХІХ – початку ХХ ст., зокрема, творам російських композиторів: А. Арєнського, В. Каліннікова, А. Лядова, а також, О. Скрябіна та С. Рахманінова раннього етапу творчості.

Найбільш спорідненою з Елегією *a-moll* Я. Степового уявляється Елегія *g-moll* А. Арєнського, з яким українського композитора, ймовірно, пов'язували безпосередні творчі контакти учня й педагога (під час перебування Я. Степового у Петербурзькій придворній капелі під керівництвом А. Арєнського з 1895 по 1902 р.).

Окрім визначених раніше загальних образно-змістових і стилістичних ознак, ці твори мають ще й спільні особливості музичної мови. В обох елегіях тематичний матеріал викладено у вигляді експресивної мелодії з пунктирним малюнком та фігурованого, насиченого хроматизмами, остінатного супроводу. Як А. Арєнський, так і Я. Степовий, у розвиткових фрагментах елегій використовують щемливу барву нонакорду з секстою. Також кожний із композиторів виокремлює в основній темі елегії лейт-мотив, на якому надалі буде коду твору. В обох випадках це початкова низхідна пунктирна інтонація плагального звучання.

Незважаючи на зазначені стилістичні перетини, Елегія *g-moll* А. Аренського не стала для Я. Степового жанровою моделлю. Український романтик створив оригінальний зразок жанру, суттєва відмінність якого від твору А. Аренського полягала у відході від традиційної наспівності мелодики, властивій ліричній природі цього романтичного жанру. Якщо в елегіях А. Аренського, В. Каліннікова та С. Рахманінова простежується чіткий інтонаційний зв'язок із пісенно-романсовими витоками, то в Елегії *a-moll* Я. Степового домінує інструментальний характер тематизму, підкреслений пунктирами, квартовими ходами, настирливим повтором інтонацій, яким гальмується природне дихання мелодії.

Про подолання романтичної традиції свідчить і трактування Я. Степовим композиції твору. На відміну від елегій російських композиторів, написаних у канонах типової для жанру складної тричастинної форми контрастного типу, середина тричастинної форми елегії українського романтика має контрастно-розвитковий характер. Неоднорідний тематичний матеріал, що лежить в її основі, цілком далекий від лірики.

Таким чином, жанрова модифікація елегії Я. Степового полягала у перевтіленні елегійної чуттєвості у стан відчуженого споглядання, характерного для естетики символізму і модернізму епохи «*Fin de siecle*». Трансформація образно-емоційної сфери привела до руйнації ліричної мелодійності, значно послабивши зв'язок із романтичною традицією жанру.

Інший шлях жанрової модифікації обрав С. Людкевич (Елегія. Тема з варіаціями, *b-moll*). Неординарність трактування цієї елегії закладена вже в уточненні до назви твору – «тема з варіаціями для фортепіано», яке, на перший погляд, передбачає множинність відтінків елегійного почуття. Насправді, задум композитора вийшов далеко за рамки традиційної елегійності. Усупереч камерно-ліричній природі жанру, ця елегія являє собою монументальний варіаційний цикл, який умовно складається з ланцюга контрастних за образністю і жанрово-стильовим ознакам структурних одиниць. Серед них – варіації-настрої, варіації-роздуми, варіації-пориви, у яких відображено весь багатий жанрово-стилістичний досвід романтичної епохи, зокрема, шопенівські, шубертівські, мендельсонівські, лістівські алюзії.

Не нумеруючи варіації, автор використовує давній барочний принцип *in continuo*, завдяки чому вся композиція набуває рис розгорнутої поеми з наскрізною фабулою розвитку. За словами Г. Брилинської-Блажкевич: «В Елегії <...> відображена одна з найважливіших рис романтичної музики – поемність, яка полягає в піднесеності, емоційності переживань, відображенні широкої гами життєвих вражень, психологічній наповненості і образній конкретності» [2, с. 48].

Елегійну стихію твору втілює, власне, тема варіацій, яка має яскраво виражену українську природу. В її основі – українська народна лірико-побутова пісня «Там, где Черногора», текст якої було написано у ХІХ ст. галицьким священиком на смерть коханої дружини. При цьому С. Людкевич цілком несподівано інтерпретує цю печальну ліричну тему, викладаючи її масштабними акордами, обрамляючи імпровізаційними пасажами, що надає звучанню незвичний для жанру елегії епічний відтінок. Надалі ця велична тема стрижневою ідеєю проходить крізь усю квазі-сюжетну драматургію твору в різноманітних образах. Щодо традиційного втілення елегійної лірики, варто виділити шосту, десятую і тринадцяту варіації, у яких поєдналися наспівність коліскової, споглядальність ноктюрна, витонченість вальсу.

Елегія С. Людкевича не має жанрових аналогій у фортепіанній музиці епохи Романтизму. У цьому творі жанр елегії, який до того часу мав вузько-ліричну образність і камерну форму, вперше був переосмислений і перевтілений у синтетичний жанр у крупно-масштабній поемно-варіаційній формі з множиною смислових, образно-змістових і жанрово-стильових рівнів. Новизна трактування цієї елегії композитора стосується і його розуміння елегійності. Узявши за основу старогалицьку елегію, яка, очевидно, уявлялася композитору еталоном елегійного переживання, він максимально розширив її значення, зробивши не тільки лейтмотивом твору, а й розвитковим засобом, який визначив характер образних трансформацій.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній вперше елегії М. Лисенка, Я. Степового та С. Людкевича аналізувалися в контексті європейського романтизму з метою вияву в них особливостей українського романтичного стилю. Одержаними результатами відкриваються перспективи дослідження національного дискурсу романтизму.

**Висновки.** Здійснений аналіз фортепіанних елегій початку ХХ ст. дає підстави стверджувати, що в цьому жанрі яскраво втілилася специфіка українського романтизму. Вона полягає у взаємодії тенденцій стильової адаптації та генерації, які по-різному проявилися в розглянутих творах.

В елегіях М. Лисенка та Я. Степового домінував процес адаптації, що підтверджується орієнтацією українських авторів на інонаціональні зразки цього жанру. Водночас у цих творах вже помітні ознаки стильової генерації. В елегіях М. Лисенка це пов'язано з прагненням національного увиразнення жанру через відтворення інтонаційності української пісні-романсу, а в Я. Степового – навпаки, з руйнацією ліричної наспівності та створенням інструментального типу мелодики, характерного для музичної творчості перелому століть.



Процес стильової генерації особливо виразно простежується в Елегії С. Людкевича. Цей твір, новаторський за змістом, драматургією та стилістикою, став українським різновидом жанру елегії в музиці епохи Романтизму.

### Список використаних джерел

1. Баева А. А. Принципы моделирования жанра и музыкальной драматургии в опере Стравинского «Похождения повесы» / А. Баева // Муз. современник. – Москва, 1987. – Вып. 6. – С. 127–147.
2. Брилинська-Блажкевич Г. Й. Фортеп'янна творчість С. Людкевича / Г. Брилинська-Блажкевич. – Львів, 1999. – 234 с.
3. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства / Е. Зинькевич // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании : сб. науч. трудов. – Київ, 1985. – С. 65–80.
4. Історія української музики. В 6 т. Т. 2. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : Нац. акад. України, 2009. – 800 с.
5. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. – ХІХ ст. / Л. П. Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – 478 с.
7. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О. В. Курчанова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – 17 с.
8. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич / С. С. Павлишин. – Київ : Муз. Україна, 1974. – 54 с.
9. Ткаченко О. Г. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення / Ткаченко О. Г., Лахтар О. С. // Вісн. СумДУ. Серія «Філологія». – №1. – 2007. – Т. 1. – С. 113–116.

### References

1. Baieva, A.A. (1987). Modeling principles of the genre and musical drama in Stravinsky's opera *The Rake's Adventures*. *Muzykalnyi sovremennik* [*Musical Contemporary*], no 6, pp. 127–147.
2. Brylynska-Blazhkevych, H.Y. (1999). *Piano Creative Work of S. Liudkevych*, Lviv.

3. Zinkevych, E.S. (1985). Methodological Aspects of Tradition and Innovation. *Istoricheskie aspekty teoreticheskikh problem v muzykoznanii* [Historical aspects of theoretical problems in musicology], pp. 65–80.
4. Kyianovska, L.O. (2000) *Style Evolution of Galician Musical Culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries*. Ternopil: Aston.
5. Kornii, L.P. (2001). *The History of Ukrainian Music*. Kyiv; New York: Vydavnyctvo M. P. Kocz, vol. 3.
6. Kurchanova, O.V. (2005). *Elegy in Music: Experience of Genre Modeling (by the example of the works by Russian and Ukrainian composers of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries)*, Abstract of the PhD diss. paper (Art History.), Ivan Kotliarevskyi Kharkiv State University of Arts.
7. Pavlyshyn, S.S. (1974). *Stanislav Liudkevych*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
8. Skrypnyk, H.A. eds., (2009). *The History of Ukrainian Music*. Vol. 2. Kyiv: National Academy of Ukraine
9. Tkachenko, O.H. and Lakhtar, O.S. (2007). Ukrainian Romantic Elegy and Cordocentrism: Some Aspects of Interpenetration. *Visnyk SumDU. Serii Filolohiia* [Bulletin of Sumy State University. Philology Series], vol. 1, no.1, pp. 113–116.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.73.730

*Романенкова Юлия Викторовна*

*доктор искусствоведения,*

*Киевский университет*

*имени Бориса Гринченко,*

*Киев, Украина*

*Julia\_Romanenkova@ukr.net*

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ АРКАДИЯ ПУГАЧЕВСКОГО

**Цель работы.** Статья посвящена позднему периоду творчества украинского художника Аркадия Пугачевского. Пугачевский-старший известен в кругах любителей графики прежде всего как мастер техник печатной графики. Специализируясь на высокой печати, он отдает предпочтение гравюре на пластике. В статье анализируется период 2006–2008 гг., когда мастер начал активно пробовать себя в мелкой пластике. **Методология** исследования состоит в комплексном использовании биографического, исторического, компаративного методов анализа, применяемых для всестороннего освещения корпуса материала. **Научная новизна** статьи состоит во введении в научный обиход ранее не подвергавшихся искусствоведческому анализу художественных произведений А. Пугачевского, внесшего значительный вклад в становление современного украинского искусства, освещении роли творчества художника для формирования амплуа украинской культурной арт-элиты, в том числе и за пределами страны. **Выводы.** Освещен период творчества киевского художника, когда он отошел от господствующей ранее в его работе графики, акцентированы причины смены доминант в творческой деятельности, сформулированы сегменты художественного инструментария. Проанализированы основные работы автора, начиная с 1991 г., когда было создано первое произведение в бронзе, до 2008 г.

**Ключевые слова:** печатная графика, гравюра, мелкая пластика, скульптура, бронза.

*Романенкова Юлія Вікторівна доктор мистецтвознавства, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна*

**Художня мова дрібної пластики Аркадія Пугачевського**

**Мета роботи.** Стаття присвячена пізньому періоду творчості українського художника Аркадія Пугачевського. Пугачевський-старший відомий у колах поціновувачів графіки передусім як майстер технік друкованої графіки. Спеціалізуючись на високому друці, він віддає перевагу гравюрі в пластиці. У статті аналізується період 2006–2008 рр., коли майстер почав активно пробувати себе у дрібній пластиці. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні біографічного, історичного, компаративного методів аналізу, що використані для всебічного висвітлення корпусу матеріалу. **Наукова новизна** статті полягає у введенні в науковий обіг художніх творів А. Пугачевського, які раніше не підлягали мистецтвознавчому аналізу. **Висновки.** Висвітлено період творчості київського художника, коли він відійшов від пануючої раніше в його роботі графіки, визначено причини зміни домінант у діяльності, сформульовано сегменти художнього інструментарію. Проаналізовано основні здобутки автора, починаючи з 1991 р. до 2008 р.

**Ключові слова:** друкована графіка, гравюра, дрібна пластика, скульптура, бронза.

*Romanenkova Yulia Doctor of Art Studies, Boris Hrynchenko University of Kyiv, Kyiv, Ukraine*

**Art language of small plastic art by Arkady Pugachevsky**

**The purpose of the article.** The article is dedicated to the later period of creativity of Ukrainian artist Arkady Pugachevsky. Pugachevsky-older is known in the area of lovers of graphic arts primarily as an expert of technician of printmaking. Specializing in high printing, he gives preference to the engraving on the plastic. **Methodology of investigation.** The research methodology consists in complex using of biographical, historical, comparative methods of analysis, used for comprehensive coverage of case material. **Scientific novelty** of article is in the introduction into scientific use of works of art A. Pugachevsky, not previously exposed to art criticism analysis before, he made a significant contribution to the formation of modern Ukrainian art, highlighting the role of the artist for the formation of the image of a Ukrainian cultural art-elite, outside the country too. **Conclusions.** The article examines the period of 2006–2008, when the author started to work in small plastic art. The basic work of the author, since 1991, when the first work in bronze was created, to 2008, have been analyzed.

**Key words:** printmaking, engraving small plastic art, sculpture, bronze.

**Вступ.** Современное изобразительное искусство Украины хорошо известно зрителю разных стран мира. А в условиях интеграции украинского сегмента в мировую культуру известность в зарубежном арт-пространстве является одним из основных условий для существования искусства того или иного государства. К сожалению, на сегодняшний день, когда презентовать свою работу за пределами страны стало уже не так сложно, хотя и не менее престижно, все реже вспоминаются те имена, благодаря которым начинался процесс вхождения искусства современной Украины в мировой художественный контекст. И речь не об официальном признании, которое началось с громких аукционов и масштабных выставок. Был еще и процесс своего рода андерграундного характера, который начался раньше, сложнее и гораздо менее известен и поныне. Первые шаги делались не под эгидой официальных мероприятий и без поддержки государственных инстанций. Что может быть важнее культурного имиджа страны, когда арт-элита презентует себя за ее пределами? Вряд ли что-то может оправдать отсутствие содействия на официальном уровне, когда художники в нем нуждаются. Эта поддержка не всегда состоит в выделении средств на проекты в условиях финансовых трудностей. Иногда она заключается в облегчении бюрократических процедур, связанных с организационной стороной участия в зарубежных выставках, конкурсах, выделении помещений, информационном сопровождении и т. п. В силу отсутствия всего этого в надлежащей форме и на должном уровне, художники прокладывают путь в Европу своими силами, отдельными проектами. Еще в 1990-х гг. они интуитивно почувствовали, что нужно выходить за пределы своего культурного очага и вливаться в общее пространство. Среди тех, кто начинал международные проекты в области печатной графики, а именно – занимался организацией и проведением выставок книжного знака в Киеве, был и Аркадий Пугачевский – художник, стоявший у истоков актуализации искусства экслибриса в Украине, хорошо известный за пределами страны и малоизвестный у себя на Родине.

**Цель** этой научной работы – показать роль творческого наследия Аркадия Пугачевского в современном изобразительном искусстве, найти забытые и художественные примеры, которые были основой нового украинского искусства печатной графики и наочно изобразить универсализм творческого достояния мастера. Одной из задач можно считать и переход разговора о творчестве мастера из плоскости арт-беседы научно-популярного жанра в поле научной деятельности

**Анализ публикаций.** Биография художника богата событиями, но по сей день его творческий багаж не стал предметом серьезного, масштабного исследования в отечественном искусствознании. О его творчестве писали, но

это были отдельные статьи (Л. Ван ден Бриль [5], В. Михальчук [1; 2], П. Нестеренко, Ю. Романенкова) [4], и не всегда в научной литературе, иногда это материалы сугубо информативного или рекламного характера, лежащие в описательной плоскости, вне элементов искусствоведческого анализа. О нем упоминали и в статьях общего характера, посвященных украинской графике II пол. XX – начало XXI вв. (Т. Сафонова, В. Тупик). Поскольку работы мастера вызывают живой интерес коллекционеров, некоторые из них, упражняясь в слове, тоже пишут о художнике. Книга о гравюре Аркадия и Геннадия Пугачевских увидела свет в 2008 г., но это было снова не научное издание, а скорее прекрасно с точки зрения полиграфии изданный каталог произведений со вступительным словом, частный проект [3]. Наиболее достойны внимания статьи о творчестве представителей творческой династии Пугачевских (Аркадия и Геннадия) статьи В. Михальчука в изданиях Украины, России, Польши, Чехии [1; 2]. В последние несколько лет даже появляется несколько диссертационных работ, посвященных графике, книжному знаку Украины, в формировании которых огромную роль сыграл и А. Пугачевский (исследования В. Тупика, Т. Сафоновой, готовящиеся к защите). При этом, одна из тех страниц его художественной летописи, которая доказывает разносторонний характер его творческой личности, остается и по сей день не освещенной вовче – скульптура, мелкая пластика.

**Изложение основного материала.** Аркадий Пугачевский – самый старший представитель одной из киевской творческой династии – ныне имеет представителей в двух странах – Украине и США: Александр (брат Аркадия) и Вадим (племянник художника) Пугачевские уже много лет живут и работают в Нью-Йорке. Аркадий родился в 1937 г., т. е. на его детство пришлись военные годы, юности суждено было ощутить сталинский дух отстраивающейся страны, а молодость познала все вкусы «оттепели» шестидесятников и господство реализма в искусстве. Коренной киевлянин, художник впоследствии примерит на себя маску «человека мира» и не снимает ее до сих пор – так органично она стала частью его образа. Учился во Львове, работал в Киеве, выставлялся во многих городах разных стран мира, поэтому образ «человека мира» для него вполне естественен: его работы с одинаковым успехом воспринимали украинские (выставки во Львове в 1990 г., в Киеве в 1991, 1992, 1995 гг.), польские (выставки в 1993, 1995 гг.), датские (выставка 1994 г.), голландские (выставки 1997 и 1998 гг.), бельгийские (выставка 1999 г.), американские (выставки 2001 и 2006 гг.) зрители. Если говорить о восприятии публики, то к этой и без того пестрой географии можно добавить еще и тех зрителей, которые видели работы художника на конкурсах, куда он регулярно посылал свои произведения, начиная с 1991 г. (помимо упомянутых стран – Италия, Литва,

Россия, Япония). Основная сфера профессионального интереса Пугачевского-старшего – печатная графика. Пробуя силы в разных техниках, он отдал пальму первенства на долгие десятилетия высокой печати, гравюре на пластике, в которой достиг совершенства. В этой оценке не безосновательный пафос, а резюме мнений тех строгих жюри, которые оценивали его работы. Его черно-белая и цветная ксилография снискала многие призы на престижных конкурсах, а начало XXI в. для мастера было ознаменовано получением звания лучшего зарубежного художника 63-й Ежегодной выставки 2001–2002 гг., присвоенного ему Обществом граверов по дереву Великобритании, а английскую богему вряд ли можно заподозрить в отсутствии вкуса или возможности сравнивать с лучшими мировыми аналогами, созданными в той же технике. Свободная графика, экслибрис, благодаря которому и узнал А. Пугачевского широкий круг художников и коллекционеров далеко за пределами Украины, – те сферы, в которых мастер достиг своей наивысшей планки профессионализма. Этим заразил и своего сына, Геннадия, который занялся книжным знаком и гравюрой на пластике, дополняя эти области интереса еще и веб-дизайном и компьютерной графикой, и в ряде случаев преуспел даже больше, чем отец.

Однако звучание последнего десятилетия не идет в унисон с прежними годами. Политические неурядицы, экономические кризисы, нестабильность и шаткость как основные отличительные черты культурной ситуации эпохи, в которой довелось жить, – все это не могло не наложить отпечаток на творческую эволюцию автора. Художник уподобляется своего рода пенсне для общества, через которое люди смотрят на происходящие события. Своеобразные очки, отображающие происходящее, не искажая, а лишь делая более четким, уточняя и детализируя. Но на его подсознании, мироощущении любое событие оставляет отпечаток, след, так же, как на переносице остается след от очков, когда мы их снимаем. Графика для Пугачевского-старшего – те же очки его взгляда на мир. Но последние годы довелось обходиться без очков, тренируя зрение и двигаясь практически вслепую. Графика сегодня стала гораздо менее востребованной, а экслибрис – искусство заказное, всецело зависящее от наличия и желания заказчика. Рынок книжного знака за рубежом имеет свойство перенасыщаться, требовать новых имен, не зависимо от профессиональной планки их носителей, имеет место эффект новизны, проходящий, но непреложный. А отечественный рынок экслибриса еще практически не сформирован в силу очень простых причин – на сегодняшний день искусство не стоит в ряду явлений первой необходимости в стране, где ставятся акценты на иные проблемы. Поэтому графика как искусство для себя переходит в разряд удовольствий, которые по карману лишь весьма обеспеченным людям. А художники таковыми бывают редко – только те, кто

удостоен внимания власть имущих и имеет высоких покровителей. Тогда платят за имя, не зависимо от того, стоит ли того арт-продукт. А. Пугачевский никогда не относился к числу придворных творцов – будучи членом нескольких творческих организаций за рубежом, при этом он не является членом Союза художников Украины. Он независим в выборе места экспозиции своих работ, заказчика, сюжета, техники. Однако требования времени делают свое дело, накладывая отпечаток тернового венца эпохи на чело независимости художника – графика сложно воспринимается, большей мерой зритель к ней еще массово не готов. А разум художника пытлив, энергия не может консервироваться, не имея выхода – в этом случае она становится деструктивной для естества мастера. И А. Пугачевский, отвлекаясь от изначальной ипостаси графика, обратил свой взор на диаметрально противоположную сторону – скульптуру. Противоположную по своим средствам выразительности, по инструментарию художественного языка – ведь отныне ему пришлось иметь дело с объемом, тогда как графика требовала работы с плоскостью. Однако стиль мастера продолжает быть узнаваемым, в его основе по-прежнему мягкая ирония, символизм образа и отточенность рисунка. Будучи прекрасным рисовальщиком, художник использует это качество и при работе с бронзой, которая стала его излюбленным материалом при скульптурных штудиях. Первой «бронзовой пробой пера» стала работа, выполненная еще в 1991 г. Этот эксперимент, который нельзя назвать началом бронзовой эры мастера в силу спонтанности и единичности его проявления, все же стал мостиком к тому периоду, который начнется у А. Пугачевского уже в начале 2000-х гг. Однако эта работа приобрела звучание, которое больше не повторится ни в одном скульптурном произведении автора. Все его поздние бронзы будут иметь налет ироничности, их можно будет воспринимать как шаржи в металле, с глубинным подтекстом, иногда облеченные в форму притчи, однако все же звучащие с легким сарказмом. А работа 1991 г. повергает в совершенно иное состояние, хоть и не оставляя зрителя равнодушным. Еврейская тематика всегда стояла особняком в творчестве художника. И, конечно, он не смог остаться в стороне от боли Бабьего Яра, тем более, что ему, еврейскому мальчику, родившемуся в Киеве, пережившему одну из масштабнейших трагедий в мировой истории Новейшего времени, на момент событий было четыре года и о тех жутких днях он знал не по наслышке. Каждый год в дни годовщины трагедии Аркадий почитал гибель тысяч людей, среди которых было немало и носителей других национальностей. Особенной болью отозвался этот удар оттого, что орудием смерти стали не только немецкие каратели, но и представители местного населения, согласившиеся на коллаборационизм, а удар от близкого бывает болезненным вдвойне. Очередная годовщина этой кровавой трагедии, 50-летие



трагедии Бабьего Яра, вырвалась из души уже зрелого художника бронзовым криком – медалью «Бабий Яр». Она, как и все работы мастера, камерна, имеет 60 мм диаметра, сделана очень изысканно, помещена в девевянный футляр с бархатной подложкой для самой работы. Форма подачи тоже имела значение – мастер, не будучи в состоянии быть в стороне от почитающих страшный день в 1991 г., презентовал свою работу тем представителям еврейской культуры, кто вместе с ним пришел поклониться пролившим здесь кровь полвека назад [4]. Для этого художника форма подачи, презентирования произведений, способ оформления работ, культура их экспонирования – один из его многочисленных плюсов. Если это футляр медали – то исключительно лаконичный, стилистически отвечающий наполнению, без лишней буквы. Если это паспарту гравюры – то из безупречно ровной, без малейшего дефекта, бумаги; если не тонированной, то слепяще белоснежной, плотность которой или выше, или хотя бы равна плотности самого листа эстампа; если бумага режется, то прекрасно наточенным скальпелем; если работа оформляется под стекло, то на нем нет ни пылинки. К сожалению, аристократизм подачи собственной работы, демонстрирующий уважение и к своему труду, и к зрителю, и к искусству в целом, ныне можно считать утраченным достоинством, практически канувшим в Лету вместе с высоким профессионализмом, знанием изобразительной грамоты и наличием вкуса. Сегодня эти качества можно занести в «Красную книгу искусства», они встречаются все реже. На реверсе медали дана менора, композиция со смещенным влево центром, усиливающим беспокойство, дополненная надписью на иврите, не только несущей смысловую нагрузку, но и выполняющей и декоративную функцию в силу своей красивой ритмики и орнаментального характера. А на аверсе медали, имеющей красивый медный оттенок, рельефом даны три кричащих женских лица, символизирующих боль трагедии. Их отверзтые рты зияют пронзительной болью, ужасом застывшего крика, на передний план вынесены языки пламени, некие анаморфозы, в которых читаются и волосы женщин, и пламя костра. Композиционный центр тоже смещен, а справа так же дана лента надписи на иврите. Асимметрия композиции приумножает смятение как лейтмотив восприятия медали. Эти образы сугубо графически символичны, лаконичны и выдают в манере исполнения автора-графика – отточены, просчитаны, но при этом глубоко эмоциональны.

Не ново утверждение о том, что любой переломный период, особенно совпадающий со стыком столетий, и, уж тем более, тысячелетий, всегда несет в себе особый творческий импульс. Кризис одного всегда порождает иное, конец чего-то одного всегда становится началом иного. Инструментом эпохи, струной ее звучания стал и А. Пугачевский. Вынужденно отодвинутая на дальний

план графика, переставшая занимать все подсознание киевского графика безраздельно, но не ставшая менее любимой, в начале третьего тысячелетия разделила заинтересованность мастера скульптурой, вернее – мелкой пластикой. Отвлекаясь на другой материал, цель, характер работы, художник показывает себя в ином амплуа, которое не менее интересно, нежели его амплуа графика. В 2006–2008 гг. были созданы наиболее характерные его образы в бронзе, ставшей излюбленным материалом для художника. Интересно, что последние годы, начав экспериментировать с новыми для себя материалами, А. Пугачевский пошел в своих экспериментах еще дальше – начал писать стихи, словно демонстрируя широту диапазона своих возможностей и грани инструментария воздействия на зрителя. Он не экспериментирует с фактурами – все его скульптурные работы всегда идеально, до блеска ошлифованы, он не сторонник «нон-финито», полируя бронзу до зеркальной гладки. Часть из фигурок посажена на нефритовые подставки, оттеняющие колорит металла морской холодной зеленью своей фактуры. Все работы камерные, это интерьерная пластика, имеющая сугубо декоративные функции, самая большая из фигурок имеет 20 см в высоту. Сюжетная направленность работ разнообразна – от сугубо натуралистических, фотографически точных по рисунку образов животных до философски ироничных шаржей-притч в бронзе, которые нередко вызывают в памяти графические композиции автора, иногда воспринимаясь как перевод образа из плоскости графики в бронзу. К первой группе можно отнести произведения «Такса», «Такса с шаром», «Бык» (все – 2006 г.), «Морж» (2008 г.). Но, несмотря на их натуралистичность, каждый образ все равно обладает отточенностью символа, доходящего до уровня знака. Ритмика такс изящно графична, линейность не позволяет забыть основное амплуа автора, объем головы быка решен кубистически, лаконичен, анфас образ воспринимается тоже довольно графин – его внешняя линия очень точна и ювелирно просчитана.

Несколько иначе воспринимается вторая группа мелкой пластики автора, которые условно можно назвать «философией в бронзе» или «бронзовыми притчами». Это «Босс» (Рис. 1), «Русалка» (Рис. 2), «Трио» (Рис. 3) (все – 2006 г.) и «Пегас» (Рис. 4, 2007 г.).



Рисунок 1. Босс



Рисунок 2. Русалка



Рисунок 3. Трио



Рисунок 4. Пегас

«Босс» – композиция аллегорически-ироничного характера, фактически это и есть шарж в бронзе – на голове бегемота сидит лягушка, символизируя собой господство маленького, но удаленного над большим, но неуклюжим, гимн хитрости как разновидности разума над нелепой мощью. Контраст двух объемов – стандартный подход, однако здесь он применен на редкость удачно – образ найден филигранно. Интересно, что одна из основных проблем любого скульптора каждой эпохи – круговой обход – решается художником почти всегда удачно. Его работы одинаково успешно воспринимаются со всех точек осмотра, рассчитаны на максимальное количество ракурсов.

Композиция «Русалка» кажется неким откликом на майолевскую скульптуру – есть что-то намеренно неуклюжее, одутловатое, словно полный пузырь. Но именно эта бескаркасность придает монументальности камерной по размерам фигурке. Композиционная схема предполагает безупречное построение – фигура, в которой сквозит зодиакальность, держит в воздетых руках по рыбе и позой отдаленно напоминает крито-микенскую богиню со змеями, водружена на массу большой рыбы с открытым ртом, при взгляде на которую нельзя не вспомнить Босха. Здесь и русалий мотив, и босховский мотив рыбы, и крито-микенский шлейф, и майолевская пластика – словом, каждый увидит в этой незамысловатой фигурке что-то свое, она провоцирует всплеск индивидуального мифотворчества.

Мотив рыбы повторяется и в композиции «Трио» (2006 г.), но здесь, ко всем чертам и без того босховских ассоциаций, добавляется еще и мотив птицы, которая сидит на руке играющей на дудочке фигуры. К тому же, иронично-философский характер работы усугубляется клоунским типом главного персонажа – нос картошкой и оттопыренные уши приближают его к образам смеховой культуры. Что может быть серьезнее клоуна – так было много веков. Очень любопытна и переключка, переданная тонко и довольно откровенно, но, тем не менее, еще требует прочтения – мотив открытого рта. И у птицы, и у рыбы, сопровождающих главного персонажа, открыты рты, и зрителю лишь остается нехитрое движение мысли – додумать, в какой звук переродится это у птицы, и будет ли вообще иметь эффект у рыбы. Фактически, это мораль в бронзе, нехитрая, но поданная весьма изящно. Есть еще одна ассоциация, которая может иметь право на существование в силу специфического общего внешнего облика скульптуры, – она тяготеет к характеру нэцке, а мотивы рыбы, птицы и шара (на нем сидит фигура) могут найти множественные трактовки, разумеется, и в японской культуре.

Откровенной иронией, хотя и вновь изящной, пропитана и работа «Пегас» (2007 г.). Это изображение, призванное символизировать испоконвечный образ поэтического гения, оно a-priori должно быть прозрачно-легким и хрустально-

зыбким. Но мастер трактовал его диаметрально противоположно: это массивное изображение борова с характерным пяточком и крохотными крылышками, по размеру менее заметными, чем уши улыбающегося борова. Испоконвечная издевка над теми, кого называют мещанами во дворянстве, попыткой сесть не в свои сани – образов можно приводить множество. Ироничный образ дан шаржево, изящно и с легким юмором. Особенно забавной воспринимается фигурка сзади, когда крылышки читаются как уши, а в центре композиции оказывается загнутый крючком хвост. Эта слегка язвительная метафора выполнена на высоком уровне и с профессиональной точки зрения, поэтому здесь, как и в прежних примерах, можно говорить одновременно и о любопытном замысле, и профессионализме его визуализации.

**Выводы.** Если воспринимать современное украинское искусство как реакцию художника на происходящее в социуме и способ демонстрации собственной позиции, вряд ли можно себе представить взгляд на жизнь без чувства юмора – слишком много трагичного, страшного и неоднозначного в сегодняшнем дне. Как бы ни крепок духом был художник – он все равно раним, как никто другой, – именно творческие люди всегда первыми становились жертвами собственной восприимчивости и невозможности противостоять катаклизмам и водоворотам событий, причем губительным может стать и позитивный по своей природе стресс. Поэтому единственный способ морально выстоять и сохранить желание работать в любой кризисный период, какие называют «эпохами социального хаоса» (Н. Хренов), – это сохранять чувство юмора, накладывающее отпечаток на творческую манеру. Именно этим, тонким чувством юмора, накладывающимся на философский пласт содержания произведений и сочетающимся с высокой профессиональной планкой как одним из основных достоинств обладает киевский художник Аркадий Пугачевский. Оно делает его работы особенно притягательными, интеллигентно подводя зрителя к скрытым внутренним смысловым программам. Его творческий путь – это отдельная, самостоятельная страница в истории современного отечественного изобразительного искусства, профессионализм и опыт мастера позволяют актуализовать его работу и вклад в формирование облика современной культуры, а лакуна в информации о нем обосновывает введение в научный обиход ряда неизвестных до сих пор широкой публике произведений.

**Список использованных источников**

1. Михальчук В. В. Мотив ангела в графике Геннадия Пугачевского / В. В. Михальчук // *Scientific Light*. – Wrocław, 2017. – Вип. 1(7). – С. 12–23.
2. Михальчук В. В. Основные тенденции актуализации экслибриса украинских художников на современном мировом арт-рынке: от 1990-х гг. до современности / В. В. Михальчук // *Вест. Харьк. гос. акад. дизайна и искусств*. – 2014. – №. 3. – С. 70–75.
3. Пугачевский Аркадий. – Киев : Изд-во Сергея Бродовича, 2007. – 38 с.
4. Романенкова Ю. Графика Аркадия и Геннадия Пугачевских в современном художественном поле / Ю. Романенкова // *Проблемы и перспективы современной науки*. – № 2. – 2014. – С. 35–48.
5. Briele, L. van den. Arkady père et Genady fils Pugachevsky / L. van den Briele // *Ex-Libris Encycopaedia Bio-Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*. – 2015. – vol.15. – pp. 102–112.

**References**

1. Mikhalchuk, V. (2017). Motive of angel in graphic arts by Gennadiy Pugachevsky. *Scientific Light*, vol. 1, no. 7, pp.12–23.
2. Mikhalchuk, V. (2014). Main tendencies of actualization of ex-libris by Ukrainian artists at modern art market: from 1990 to nowadays. *Vestnik Kharkovskoy gosudarstvennoy akademii dezaina i iskusstv [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts]*, no. 3, pp. 70–75.
3. *Pugachevsky Arkadiy (Ed.)* (2007). Kiev Izdatelstvo Sergeia Brodovicha, 38 p.
4. Romanenkova, J. (2014). Graphic arts by Arkady and Gennady Pugachevsky in contemporary art space. *Problemy i perspektivy sovremennoi nauki [Problems and perspectives of modern science]*, no. 2, pp. 35–48.
5. Briele, L. van den (2015). Arkady père et Genady fils Pugachevsky. *Ex-Libris Encycopaedia Bio-Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*. vol. 15, pp. 102–112.

УДК 738. 1: 65.012.32(477)19–20

*Школьна Ольга Володимирівна*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
dushaorchidei@ukr.net

## ЄВРОПЕЙСЬКО-АЗІЙСЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ТВОРЧОСТІ ОПІШНЯНКИ ЄЛИЗАВЕТИ ТРИПІЛЬСЬКОЇ

Творчість спадкоємниці Зіньківського маєтку Єлизавети Трипільської, котра виробила свою власну стилістику авторської скульптури та зразків промислової кераміки завдяки синтезуванню набутків українського традиційного гончарства з одного боку, а з іншого – європейського академічного рисунку, живопису й пластики, яка є унікальна. Завдяки урокам Огюста Родена та багатьох класиків епохи символізму, модерну й ар деко, мисткиня опанувала різні техніки, матеріали в скульптурі малих форм і, завдяки специфічній декоративності, що іноді межувала з натуралізмом, виробила свою власну манеру в радянській порцеляновій фігурці кінця 1920-х – початку 1930-х рр.

**Мета** – проаналізувати становлення й розвиток пластичної мови скульпторки першої пол. ХХ ст. Єлизавети Трипільської, творчий спадок якої належить Україні, Росії та Азербайджану. **Методологію дослідження** становлять історико-культурний метод (для виявлення складових творчого почерку скульпторки); історико-порівняльний метод (для досягнення здобутків Єлизавети Трипільської в радянському фарфорі та станковій скульптурі радянських республік, на території яких впродовж першої пол. ХХ ст. їй довелося працювати); метод теоретичного узагальнення (для інтерпретації рис її творчості в кераміці, зокрема, тонкій та ін. матеріалах); метод мистецтво знавчого аналізу (для виявлення ознак художньої творчості мисткині). **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації основного творчого доробку Єлизавети Трипільської, яка, маючи дворянське походження, змушена була довгий час працювати за межами України та повернути призабуті чи втрачені знання про життя й творчість мисткині до вітчизняної художньої культури. **Висновки.** На основі проведеного дослідження вдалося проаналізувати життєвий та творчий шлях видатної скульпторки Єлизавети Трипільської, через перипетії якого відбувалася трансформація пластичної мови авторки. Враховуючи те, що мистецька спадщина скульпторки довгий час була розпорошена по щонайменше

трех країнах Європи та Азії, тільки на початку ХХІ ст. вдалося укласти перелік з близько тридцяти основних робіт майстрині, частина яких належить до найбільших здобутків високого фарфору доби ар деко в Радянському Союзі.

**Ключові слова:** Єлизавета Трипільська, Опішне, порцелянова фігурка, ар деко.

*Школьная Ольга Владимировна доктор искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Европейско-азиатские трансформации в творчестве опошнянки Елизаветы Трипольской**

Творчество наследницы Зеньковского имени Елизаветы Трипольской, которая выработала свою собственную стилистику авторской скульптуры и образцов промышленной керамики благодаря синтезированию достояний украинского традиционного гончарства с одной стороны, а с другой – европейского академического рисунка, живописи и пластики, в своем роде уникальна. Усвоив уроки Огюста Родена и многих классиков эпохи символизма, модерна и ар деко, мастер подчинила разные техники, материалы в скульптуре малых форм и, благодаря специфической декоративности, которая иногда граничила с натурализмом, создала свою собственную манеру в советской фарфоровой фигурке конца 1920-х – начала 1930-х гг.

**Цель** – проанализировать становление и развитие пластического языка скульптора первой пол. ХХ ст. Елизаветы Трипольской, творческое наследие которой принадлежит Украине, России и Азербайджану. **Методологию исследования** представляют историко-культурный метод (для выявления составляющих творческого почерка скульптора); историко-сравнительный метод (для выявления достижений Елизаветы Трипольской в советском фарфоре и станковой скульптуре советских республик, на территории которых в течение первой пол. ХХ ст. ей пришлось работать); метод теоретического обобщения (для интерпретации черт ее творчества в керамике, в том числе тонкой, и других материалах); метод искусствоведческого анализа (для выявления признаков художественного творчества мастера). **Научная новизна** работы состоит в систематизации информации относительно основного творческого наследия Елизаветы Трипольской, которая длительное время из-за своего дворянского происхождения вынуждена была работать за пределами Украины, и возвращения знаний о нем отечественной художественной культуре. **Выводы.** На основе проведенного исследования удалось проанализировать жизненный и творческий путь выдающегося скульптора первой пол. ХХ ст. Елизаветы Трипольской, из-за перипетий которого происходила трансформация пластического языка автора.

Учитывая то, что художественное наследие скульптора длительное время находилось в по меньшей мере трех странах Европы и Азии, только в начале XXI ст. удалось создать перечень около тридцати основных работ мастерицы, часть которых принадлежит к наивысшим достижениям высокого фарфора поры ар деко в Советском Союзе.

**Ключевые слова:** Елизавета Трипольская, Опoшня, фарфоровая фигурка, ар деко.

*Shkolna Olha Doctor of Arts Study, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**European and Asian transformations in the creative work of the inhabitant of Opishnia village Yelyzaveta Trypilska**

The creative work of the heiress of the Zinkiv manor Yelyzaveta Trypilska, who developed her own style of original sculpture and samples of industrial ceramics through the synthesization of works of traditional Ukrainian pottery on the one hand, and European academic drawing, painting and plastics on the other, is unique. Owing to Auguste Rodin's lessons and learning from many fathers of symbolism, Art Nouveau and art deco, the artist mastered different techniques, materials of small-scale sculpture and, through the specific decorative effect, which sometimes verged on naturalism, developed her own manner in Soviet porcelain figurines of the late 1920's – early 1930's.

**The purpose of the article** is to analyze the formation and development of the plastic language of the sculptor of the first half of the 20<sup>th</sup> century Yelyzaveta Trypilska, whose creative heritage belongs to Ukraine, Russia and Azerbaijan. **The research methodology** consisted in the historical and cultural method (to distinguish the components of the sculptor's idiom); the historical-comparative method (to comprehend the achievements of Yelyzaveta Trypilska in Soviet porcelain and easel sculpture of republics of the Soviet Union, where she worked during the first half of the 20<sup>th</sup> century); the method of theoretical generalization (to interpret the features of her work in ceramics, including fine ceramics, and other materials); the method of art critical analysis (to identify the signs of the master's creative work). **The scientific novelty of the work** lies in the systematization of the basic creative heritage of Yelyzaveta Trypilska, who, being of noble birth, was compelled to work outside Ukraine for a long time, and the recovery of lost or forgotten knowledge concerning the life and creative work of the artist in domestic art culture. **Conclusions.** The research provided for the analysis of the life and career of the outstanding sculptor of the first half of the 20<sup>th</sup> century Yelyzaveta Trypilska, through which the plastic language of the artist was transformed. Given the fact that the art



heritage of the sculptor was scattered across at least three countries of Europe and Asia for a long time, only at the beginning of the 21<sup>st</sup> century was it possible to create the list of about thirty basic works of the master, part of which belong to the greatest achievements of fine porcelain of art deco in the Soviet Union.

**Key words:** Yelyzaveta Trypilska, Opishnia, porcelain figurine, art deco.

**Постановка проблеми.** У цілому в українській скульптурі початку XX ст. відомо декілька імен видатних жінок, які пройшли студіювання за кордоном, переважно в Франції. У Львові – це Люна Дрекслер, у Харкові – Леонора Блох і згодом Жозефіна Діндо, в Москві й Петербурзі – Аліса Брускетті-Мітрохіна, у Петербурзі та Києві – сестри Наталка та Олена Данько, на Чернігівщині-Сумщині – Єлизавета Скоропадська, на Полтавщині – Єлизавета Трипільська. Є. Скоропадська та Є. Трипільська були представницями шляхетних родин, які натомість меценатству обрали творчий шлях. Адже родинними маєтками першої Єлизавети були землі славного Зенькова з Опішнею в підпорядкуванні, а другої – всесвітньовідомого «порцелянового» Волокитина, що належав дружині останнього українського гетьмана.

**Обґрунтування наукової проблеми та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Ім'я визначної скульпторки-опішнянки Єлизавети Трипільської належить до когорти митців-універсалів, народжених наприкінці XIX ст. задля реформацій в мистецтві не лише українському, а й світовому. На сьогодні варто повноцінно ввести її ім'я до вітчизняного, європейського, азійського наукового обігу, зважаючи на мистецький рівень залишеної авторкою спадщини. Враховуючи, що в творчості цієї керамістки знайшли місце як любов до пластичного моделювання в глині, прищеплена в дитинстві на Полтавщині, так і виразні імпульси європейського світського мистецтва й колориту азійського пістрявого етнографізму, що увиразнює надбання Є. Трипільської серед кращих світових авторів фарфорової скульптури доби ар деко. Адже не зважаючи на всі досягнення мисткині, на жаль, її творчість не стала предметом окремого наукового дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Доля художниці світового рівня в царині порцеляни, майстра мармуру, гіпсу й бронзи, була водночас типовою для своєї доби й мала власні метаморфози розвитку. Тільки через 50 років після спочинку Є. Трипільської, етапи діяльності цієї жінки поступово стають надбанням співвітчизників. Повноцінне й всебічне дослідження спадщини Єлизавети Трипільської стало можливим лише за умов каталогізації та висвітлення творів, що тривалий час знаходились у приватних колекціях і музеях (зокрема, фондах) виробництв Ломоносовського фарфорового заводу

(нині Санкт-Петербург) і Вербілок (Підмосков'я). Після публікації верифікованих даних відносно цих двох основних, а також інших збірок російської порцеляни, групою вчених на чолі з Ельвірою Самецькою 2004 р. [13; 14], дало змогу усвідомити рівень і масштаб творчості Єлизавети Трипільської, зважаючи на доробок найяскравішого мистецького періоду життя, який був пов'язаний з російськими виробництвами фарфору епохи арт деко.

**Виділення раніше не вирішених частин загальної проблеми.** Сьогодні надзвичайно важливо повернути ім'я українки Єлизавети Трипільської (Трипольської за російським та англійським транскрибуванням) вітчизняній художній культурі. Так сталося, що через замовчування її справжнього життєвого й творчого шляху, представники інших країн сьогодні претендують на одноосібне володіння її спадщиною, хоча мисткиня стала заручницею політичного вигнання й у певній мірі «декабристкою» свого часу.

**Мета** даної статті – узагальнити та систематизувати художній доробок Єлизавети Трипільської, окреслити основні здобутки непересічної скульпторки радянського фарфору ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Починаючи з дати й місця народження, які за різними джерелами коливаються в межах 19(31).11.1881, Полтава [25] або 1883 р., Опішне на Полтавщині [1, 111] – 6.11.1958 [22], Баку, віхи життя Єлизавети Трипільської (за першою варіацією Олени Пчілки 1913 року – Катерини Трипольської) [3] сповнені розбіжностей та протиріч. За різними версіями біографії, мисткиня по-батькові була Романівна [1], Родіонівна [25], Іларіонівна [13], прізвище також транскрибувалося, мабуть, після поїздки до Франції, у три різні модифікації: Трипільська [25], Трипольська [10; 16], Троєпольська [16].

Трипільські були поміщиками Опішного. За деякими даними, дядьком Єлизавети був відомий український пейзажист Михайло Іванович Холодовський (1855–1956 рр.) [25; 9]. Він навчався живопису в художників В. Волкова й І. Зайцева. У 1875 р. закінчив військове училище у Петербурзі, жив та працював у своєму маєтку під Лубнами. За його пейзажами на українську тематику було надруковано багато поштівок. Твори дядька Є. Трипільської як відомого передвижника експонувалися на багатьох виставках Російської імперії. М. І. Холодовський, названий В. В. Стасовим серед кращих пейзажистів І. І. Левітаном, В. О. Волковим, І. С. Остроуховим, був одним із засновників Київського товариства художників (1916–1918 рр.), дійсним членом Товариства художників-киян (1914–1919 рр.). Твори митця зберігаються в Національному художньому музеї України, багатьох державних та приватних колекціях. Цікавою обставиною є той факт, що для збірки Прилуцького музею пейзаж М. І. Хо-

лодовського В. І. Маслов придбав у Будах Харківської області, місцевості, де знаходилася найбільша фабрика фаянсу (до 1904 р. й фарфору) в Україні Товариства Кузнецових. Можливо, художник виїздив туди на пленер [9].

Дитинство майбутньої знаної скульпторки проходило в атмосфері тісного спілкування з повним спектром народного гончарства, характерного для Полтавської землі й, зокрема, Опішного, професійною керамікою і її різновидами посудних форм, пластикою, промисловими зразками кахлів, дахівки, труб; творами високого живопису й специфічної мистецької атмосфери краю (Рис. 1).



**Рисунок. 1.** Єлизавета Трипільська – поміщиця Опішного, Зінькова, випускниця Полтавського інституту шляхетних панянок 1896 р., керамістка й майбутня скульпторка, відома на кількох континентах.

Не дивно, що з часом потяг до малярства й скульптури переріс із зацікавлення у сенс життя юної Лізи. Мабуть, за рекомендацією дядька племінниця потрапляє саме до викладача й однодумця М. І. Холодовського [24], який на той період викладав у Полтаві.

У В. О. Волкова в Полтавському інституті шляхетних панянок дівчина здобула початкову професійну художню освіту, продовжила студіювання мистецтва пластики від 1897 р. у майстернях скульпторів Л. В. Шервуда, В. О. Беклемішева [25], Р. Р. Баха [22]; у Петербурзькій художній школі Товариства заохочування митців; у графіків А. Ф. Цюнглінського, Д. М. Кардовського в Петербурзі. У 1903 р. вже приймала участь у виставці в Полтаві [9]. На гроші, отримані за виконання для Полтави скульптурної групи для водограю на площі перед Земським будинком (так і не був встановлений), Єлизавета Трипільська їде до Парижу. Гіпсовий ансамбль був проектом, виконаним на замовлення Полтавської губернської управи 1906 р. Сюжет передбачав зустріч дівчини-українки з відрами та красеня-водяника, що раптово перегороджував їй дорогу, набирав воду до рота і жартома запускав струмінь у свою супутницю [25].

Після завершення роботи над цією скульптурною групою, Є. Трипільська удосконалює свою майстерність у більш тривких матеріалах і продовжує навчання в студії Н. Аронсона та в майстерні В'єжаля (1906–1907 рр. [22]). Сповнена натхнення, художниця прагнула втілити модель групи із зображенням дівчини-українки й красеня-водяника для водограю перед будинком Полтавського земства 1907 р. [18].

Виконані впродовж 1904–1909 рр. «Селяни», «Водяник», «Портрет хлопчика» та «Цокотуха» (останні роботи датуються 1908–1909-ми рр., згодом за них мисткиня отримала Куїнджівську премію [22]), були вперше виставлені 1909 р. на виставці в Києві, як і теракотові (керамічні) погруддя дівчат, молодиць (Рис. 2),



**Рисунок 2.** Ранній «етнографічний» період творчості Єлизавети Трипільської. Бюст «Молодиця». Світлина з родинного архіву Трипільських. США – Ізраїль.

«Англійський тхір» (бронза, 1910), «Голівка дитини» (1910, мармур), «Засоромилась», «Паніматка» [18], «Дядько Кривоніс» (всі – 1910-й, глина) стали справжніми подіями мистецького життя України 1910-х рр. 1912-го р. Є. Трипільська виконала твори «Панна» (гіпс) і «Селянин». Наступні, післявоєнні твори скульпторки з'являються в 1916–1917-му рр. в бронзі – «Билиночка», «Жартує», «Катерина» та у 1918-му р. були виконані проект «Українське весілля» для опішнянських гончарів, майолікова група – «На ярмарку» [21]. У біографії скульпторки лишаються «загубленими» кілька років, коли вона перебувала в zenіті розквіту сил – між 28–33 рр. Можливо, п'ятиріччя було витрачене на засвоєння технологій в напрямку фарфор-фаянс-майоліка (останній твір частково це підтверджує).

«Творча тиша» 1911–1915 рр. може бути пов'язана з україно-російсько-французькими зв'язками художниці. Зокрема, відомо, що з 1913 р. Є. Лансере, визначний «міріскуснік», запрошений очолювати художню частину Імператорського фарфорового заводу. Разом із ним до підприємства приходить С. Судьбінін. Захоплення оперними та балетними сезонами Франції, до постановок яких мав відношення інший член гуртка Л. Бакст, призводить до введення до образного ряду дрібної фарфорової пластики ІФЗ костюмованих персонажів модних опер і балетів. С. Судьбінін для статуєтки балерини Т. Карсавіної ліпить голову героїні з натури в Парижі, в Лондоні опрацьовує з натури три образи А. Павлової – в «Жизелі», «Вакханалії» та «Лебеді».

На зміну карикатурних шаржів до мистецтва фарфору вриваються колоритні образи, ліплені з живих людей. Особливо цінується емоційне враження, рух у пластичній формі, що приходять на зміну зашкарублим «мундирним» постановкам та етнографічним серіям. Саме з 1913 р. художня частина ІФЗ скеровується на пошуки самостійного національного стилю [2, 35–36], з векторами до зближення з одного боку із Заходом, насамперед, Францією (ар нуво, а згодом ар деко зі специфічною декоративністю) та головним спрямуванням у бік Сходу з тканинними візерунками й ошатністю східних танцівниць, екзотикою Середньої Азії та Закавказзя.

Перед тим цю останню сюжетну лінію на межі ХІХ – початку ХХ ст. почали відпрацьовувати на Будянській філії Товариства Кузнецових. Вихід на ринок подібного товару був пов'язаний з отриманням замовлень на поставку товарів так званого «азійського асортименту» до Китаю, Сирії, Персії, Азербайджану, Туркменії. Врешті-решт, маючи добрий прибуток, Товариство Кузнецових настільки якісно засвоїло випуск сегменту товарів, який йшов на експорт, що виробли «концерну» сприймались більш «китайськими», ніж тамтешні, місцеві.

Успіх такого фабрику пов'язаний з розробками на всіх філіях Товариства та засвоєнням принципів східного формотворення й оздоблення порцеляни та фаянсу майстрами різних спеціалізацій. Частина з кваліфікованого кузнецовського персоналу на початку ХХ ст. перейшла працювати до полтавських осередків з вивчення виготовлення мистецьких порцеляни-фаянсу-майоліки – передусім, до Миргорода й Опішного. Зрозуміло, що засвоєння нових композиційних прийомів і схем декорування виробів, привнесене викладачами-майстрами з Буд, спрацьовувало в сенсі зацікавлення на всю творчу спільноту краю. Тобто, цілком ймовірно, що вивчення Єлизаветою Трипільською законів побудови «східно орієнтованої» екзотичної скульптури малих форм у 1910-х р., мало не спонтанний характер.

Варто зазначити, що в 1914 р. Є. Лансере запрошує для постійної роботи на Імператорському фарфоровому заводі скульпторів В. Кузнецова та Н. Данько, котрі перед тим розробляли неокласичний напрямок монументально-декоративної модерної пластики [12] у Петербурзі, Москві та Києві, співпрацюючи з архітекторами В. Щуко, І. Фомінін, Ф. Лідвалем, А. Тамановим [2, с. 37]. Свій напрямок у фарфоровій скульптурі, яка користувалася іншими засобами виразності, ці митці знайшли не одразу. Проте, існування даної когорти майстрів у певний період часу в творчих колах України, можливе спілкування з архітектором Василем Кричевським, дотичним до творення Полтавського земства, в розробці ансамблю якого брала участь скульптор Єлизавета Трипільська, могло спричинити взаємозбагачувальні контакти майбутніх зірок радянської порцеляни, твори яких певною мірою стилістично пов'язані.

На період відвідування мисткинею майстерні Н. Аронсона, реформатор скульптури Огюст Роден саме в цей час завершував працю над епохальним твором «Громадяни Кале». Єлизавета Трипільська була присутня під час відливання роботи, яка на неї справила незабутнє враження. Майстриня пам'ятала цю зустріч все життя [7]. У Парижі скульпторка також уважно вивчала техніку праці з мармурами. Згодом її скульптурні портрети, виконані в Франції й експоновані надалі на виставці в Петербурзі, мали прихильників серед російських критиків [1, с. 111]. Упродовж 1904–1917 рр. Єлизавета Трипільська працювала в різноманітних матеріалах – гіпсі, мармурі, бронзі [21]. З українських типів цікавою є її твір «Завзята». Твори мисткині поступово ставали відомими, зокрема «Бюст пана Т.», гіпсові етюд «Свиня», скульптура «Осетин» 1912 р. На початку століття Є. Трипільська виконала почесне замовлення – барельєф для пам'ятника Катерині II у Єкатеринбурзі. 1918-го р. пластик спробувала свої сили в майоліці. Надалі її чекало творче життя в фарфорі. Деякі факти відносно праці авторки в означений період вдалося встановити за листуванням Дмитра Яворницького [15]. Серед останнього збереглися листи Сергія Васильківського, Іллі Рєпіна, Єлизавети Трипільської. За цима джерелами відомо, що в 1912 року вона перебувала в Петербурзі, а 1915, 1918 рр. писала до відомого історика Дмитра Яворницького з власної садиби Зінькова Полтавської губернії. Зокрема, у фондах Дніпропетровського національного історичного музею збереглися три листи, за відповідними датами. У першому з них скульпторка дає своєму респонденту згоду на виконання власного проекту пам'ятника Катерині II у Катеринославі (тепер – місто Дніпро) та цікавиться його думкою відносно ідеї розробки. З листа випливає, що Єлизаветі Трипільській була потрібна допомога в підборі матеріалу щодо портретів оточення монархині, оскільки концепція пам'ятника передбачає барельєфні зображення сподвижників імператриці на постаменті пам'ятника (ДНІМ, Арх-20914) [3].

Другий лист стосується відкриття цієї скульптурної групи й присутності на церемонії Дмитра Яворницького (від 02.01.1915 р.). Згадуючи події того дня, Єлизавета Трипільська піклувалася про долю бюсту Дмитра Яворницького, який вона виліпила з гіпсу й пропонувала історику надіслати модель до школи Гоголя в Миргороді, оскільки там вона вже домовилася відтворити його в теракоті. Надалі мисткиня передбачала, що по закінченні війни буде намагатися відлити цей скульптурний портрет у бронзі, як замовлялися від самого початку (ДНІМ, Арх-20913). Цей гіпсовий бюст (ДНІМ, X-766) зберігся. На думку дослідниці даного питання у Дніпропетровському національному історичному музеї В. В. Буряк, є підстави вважати, що Дмитро Іванович настільки цінував твір видатного пластика, що в ті буремні часи не став ризикувати й надсилати роботу до Миргороду, боячись її втратити [3].

За спостереженнями Д. Н. Наврузової, азербайджанського бібліографа Є. Р. Трипільської, творчість скульптора протягом 1908–1918 рр. відзначалася бентежними образами, підказаними життям. Знайомство з відомим істориком у Полтаві й спільна праця над втіленням ідей 1912–1914 рр. згодом стали запорукою вдалого портрету Д. І. Яворницького [3]. Завдяки порадам видатного Д. І. Яворницького, Є. Р. Трипільська створила цілу низку історичних образів українців, які експонувалися на виставках у Петербурзі, Москві, Києві, Сочі, Ленінграді й Баку [3].

Так, у фондах Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. Яворницького зберігаються чотири бюсти відомого історика, авторство трьох після 1945 р. не було встановлено. За останнім з наведених листів Є. Р. Трипільської й спогадами співробітника музею О. М. Огризкіної, є підстави стверджувати, що бюст Д. І. Яворницького, виконаний в гіпсі (ДНІМ, КП-9863, Х-766) – це саме той скульптурний портрет, а не «копія», як вважалося раніше, виконаний автором 1914 р., що не був відлитим із бронзи [3; 13].

1915 р. пластик завершила бюст артиста Юрьєва, який експонувався на пересувній виставці в Москві, а згодом був переданий до збірки музею імені Бахрушина в цьому ж місті. Надзвичайно складний економічний стан 1915–1918 рр. і від'їзд 1919 р. Є. Р. Трипільської з України стали на заваді здійснення цього задуму. Згаданий бюст у якості власної меморіальної речі зберігався в Дніпропетровську в будинку на Жовтневій площі до 1946 р. [3].

З початку радянської влади Є. Трипільська за автобіографічними нотатками викладала на курсах сільських вчителів у Полтаві, працювала при музеї з питань охорони пам'яток мистецтва. Після жовтневої революції Єлизавета Трипільська повернулася до України й працювала як скульптор в основному в Полтаві та Києві, де створила численні портрети й жанрові композиції, в яких були ще відчутні Риси імпресіонізму [1, с. 111]. Особливістю її творчості цього періоду була своєрідна манера, яка межувала одночасно з етнографізмом і натуралізмом. Авторка зверталась до різних технік і жанрів, експериментувала одночасно з керамікою, станковою скульптурою, цікавилась промисловими формами порцеляни та фаянсу. У цей час гончарями з Опішного за її ескізами були створені ляльки «Українське весілля» [25], які увійшли до історії вітчизняної керамології.

У 1920-х рр. здібна мисткиня універсального творчого діапазону була відряджена ВХУТЕІНОм [3] до Баку. Можливо, стажування поєднувалось з навчанням у Вищому художньо-технічному інституті, оскільки за даними російського мистецтвознавця Е. Самецької, художниця закінчила саме цей заклад, відкритий в Петербурзі 1922 р. на підвалинах Академії мистецтв.

З 1923 р. Єлизавета Трипільська проживала в столиці Азербайджану, виконувала барельєфи та горельєфи «Землеробство», «Музика», «Прометей», «Наука» для столичних інтер'єрів Академії Наук Азербайджанської РСР (1923–1925 рр.); фігуру робітника до пам'ятника 26-ти бакинським комісарам [25] у Баку (1923–1924 р., не зберігся [9]). У 1924 р. авторка долучилася до проектування воріт на складі Азнафти. Єлизавета Трипільська працювала й в інших творчих відрядженнях: як зазначає Н. Ю. Асеева, мисткиня була автором моделі пам'ятника В. І. Леніну (1926–1927 рр., бронза, кераміка), встановленого 1927 року в Ашхабаді [1, с. 111], столиці Туркменської РСР (у співавторстві) [9], де втілила ідею постаменту з мотивами кількох основних типів традиційних таджицьких килимів.

Не перебуваючи в штаті Ломоносовського фарфорового заводу, Єлизавета Трипільська виконала для нього кілька скульптур [9; 17]. Протягом 1926–1928 рр. скульпторка здебільшого працювала в Ашхабаді. Але за даними Центрального державного архіву народного господарства СРСР, у переліку фарфорових виробів Державного порцелянового заводу, прийнятих на ювілейну виставку Мосради 18 листопада 1927 року, під № 55, значиться фігура «Східної жінки», Рисунок Є. Трипільської [17, с. 251–253]. Тобто один з варіантів відомої «Афганки», що є водночас одним з кращих творів зрілої Єлизавети Трипільської, міг бути виготовлений вже наприкінці поточного року. (Іноді скульптуру називають «Бакинська» або «Азербайджанка», але в оригінальному варіанті, зважаючи на авторський розпис, за якого фігура жінки в яскравому одязі стоїть на вимальованому клаптику землі із назвою Афганістан, – «Афганка») (Рис. 3).



**Рисунок 3.** Трипільська Є. Р. «Східна жінка, що знімає чадру» («Афганка»). Варіант розпису. ЛФЗ. Кінець 1920-х – початок 1930-х рр. Фарфор, надглазурний розпис. Приватна збірка.

З 1927-го р. прізвище Єлизавети Трипільської, вірогідно в якості ще студентки ВХУТЕІНу, зустрічається серед оціночних відомостей моделей Ломоносовського фарфорового заводу. Зокрема, відомі авторські варіації розфарбування порцелянової скульптури «Афганка» («Східна жінка, закутана



в чадру» й «Східна жінка, що знімає чадру») та композиція «Східний носій (Амбал)». На користь 1927 р. свідчить рукопис скульптора заводу Б. Савицького із рисунками пером, знайдені І. А. Крюковою, про що зазначає Е. Самецька. 1927–1928-ми р. датуються й розціночні відомості ЛФЗ щодо останньої з перелічених робіт. Обидва згадані твори, а також «Азербайджанка в чадрі» та ін. були виконані скульпторкою за даними її автобіографії протягом 1923–1925 рр. на Дмитровському фарфоровому заводі для Ломоносовського фарфорового заводу [20; 8, с. 359].

Також 1928 р. позначені протоколи художньої ради живописної та скульптурної майстерень ЛФЗ, що фіксують чотири рисунки Єлизавети Трипільської, вислані на завод як варіанти декоративного оздоблення роботи «Східна жінка, що знімає чадру» [13] (в автобіографії мисткині значиться, що цьогогоріч вона поновила працю над цією скульптурою). У подальшому три вище названі вироби авторки будуть датовані 1929 р., коли вони були занесені до альбому зразків [13]. Можливо, твори були доопрацьовані й прийняті до масового виробництва вже після співпраці Єлизавети Трипільської з Дмитровським фарфоровим заводом у Підмосков'ї, куди художниця спрямовувала свої мистецькі здібності протягом 1928–1933 рр. [25].

У більшості з відомих видань, ці, без перебільшення епохальні парні «Афганки», що мають ідеологічну маніфестацію емансипації східного жіноцтва з одного боку, та несли в світ яскраву феєрію орієнтального узороччя ар деко з іншого, наводяться як роботи ще однієї українки, Наталі Данько. Це пов'язано із декоративною манерою виконання творів, дійсно, близькою почерку двох наших співвітчизниць, які також пройшли французьку школу – Аліси Брускетті-Мітрохіної (1872–1942 рр.), відомої лише кількома творами («Буржуйка, яка продає речі», вона ж «Перекупка» або «На ринку», й «Дама, що сидить у кріселку») та тандему сестер Олени (1898–1942 рр.) і Наталі (1892–1942 рр.) Данько [11, с. 86–87]. Єлизавета Трипільська (1881–1958 рр.) була четвертою серед цих «каріатид-стовпів» радянського мистецтва європеїзованої порцеляни, що пройшли французьку школу, однак стадіально її творчість припадає на кінець 1920-х – початку 1930-х рр., коли перші три художниці вже протягом десятиліття перебували в zenіті слави.

Протягом 1928–1933 рр. Єлизавета Трипільська в період праці на Дмитровському фарфоровому заводі у Вербілках, серед іншого, створила так звані «Туркменські шахи» (Рис. 4, 5), авторство яких датується 1928 р.,



**Рисунок 4 і 5.** Фарфорові шахи «Туркменські» авторства Єлизавети Трипільської. Дмитровський фарфоровий завод. Унікальні світлини подарунку кращого досягнення радянської промисловості доби індустріалізації від Уряду Радянського Союзу президенту США Ф. Рузвельту 1928 р. Архів племінника Єлизавети Родіонівни Трипільської Олега Володимировича Трипільського та його нащадків. Світлина надана внучатим племінником скульпторки, відомим архітектором США та Ізраїлю Волею Трипільським.

один примірник яких був подарований радянським урядом президенту США Ф. Рузвельту [25]. Можливо й понині десь у американських колекціях Білого Дому або в муніципальних збірках Вашингтону зберігається часточка доробку визначної опішнянки Єлизавети Трипільської, творчість якої була варта міжконтинентальних дипломатичних відносин.

Мабуть, з 1928–1929 рр. скульпторка виконувала періодично творчі замовлення підприємства. Відома статуетка «Українка» (1929 р.) [9], запроєктована Єлизаветою Трипільською, очевидно на базі Вербілок, де вона працювала в штаті протягом 1931–1933 рр. [25]. Хоча збереглися дані, де в 1929 р. художниця стала співробітницею Дмитровського фарфорового заводу. Як зазначає дослідник російської порцеляни Вербілок М. В. Чорного, лише в 1931 р. ВХУТЕІН відрядив на Дмитровський фарфоровий завод когорту художників у складі В. Васильєва, П. Кожина, А. Траскунова, Є. Трипільської [26; 27, с. 145], художника з української Баранівки Т. З. Подрябіннікова.

Колективом прибулих авторів було створено близько 30 зразків розпису чайного посуду, що віддзеркалювали революційні події та нову побутову культуру радянської доби (переважали зображення робітниць у хустинах, робітників з молотом, тракторів, верстатів). Проте, торговельні організації відмовились замовляти посуд з таким оформленням [4; 5]. Тим не менше, збереглася низка скульптурних робіт авторки в порцеляні, завдяки яким вона стала відома на весь колишній Радянський Союз.

Наведемо їх перелік: 1,2,3. «Азербайджанка в чадрі», «Азербайджанка, що знімає чадру», «Амбал». 1923–1925 рр. Фарфор, надглазурний розпис. 4. «Азербайджанка, що знімає чадру». 1928 р. Фарфор, надглазурний розпис. 5. «Туркменські шахи». 1928 р. Фарфор, надглазурний розпис. 6. «Українка з дитиною на руках». 1929 р. 7. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка Державного

музейного комплексу Москви «Кусково». Фарфор, надглазурний розпис. 8. «Дівчина в українському костюмі». 1929 р. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка Державного музейного комплексу Москви «Кусково». 9. «Дівчинка з кубиками». 1929–1930 рр. Бісквіт, розпис. Збірка Талдомського краєзнавчого музею Дмитровського району Московської області. 10. «Дівчинка з м'ячем». 1929–1930 рр. Бісквіт, розпис. Збірка А. А. Добровінського. 11. «Делегатка». 1929 р. Бісквіт, розпис. Збірка ВМДПНМ (Всеросійського музею декоративно-прикладного й народного мистецтва). 12. «Лижниця», створювалась за даними авторки протягом 1928–1933 рр. 1929–1930 рр. Бісквіт, розпис. Збірки А. А. Добровінського, Державного музейного комплексу Москви «Кусково», Талдомського краєзнавчого музею Дмитровського району Московської області. 13. «Лижник» (скульптура, парна до «Лижниці»). 1929–1930 рр. Бісквіт, розпис. Збірка Талдомського краєзнавчого музею Дмитровського району Московської області. 14. «Прикордонник з біноклем, що стоїть біля прикордонного стовпа із написом: „СРСР”». 1931 р. Бісквіт, розпис. Збірка ВМДПНМ. 15. Підставка для олівців з фігурою прикордонника із біноклем у руці. 1930-ті рр. На підставці для олівців напис: «Нам чужої землі не нужно не одной пяди, но и своей землі ни одного вершка не отдадим». Фігура прикордонника виконана за моделлю 1931 р. Фарфор, надглазурний розпис, позолота. Збірка А. А. Добровінського. 16. Підставка для олівців з фігурою прикордонника із біноклем у руці. 1930-ті рр. Варіант розпису. Фігура прикордонника виконана за моделлю 1931 р. Фарфор, надглазурне криття. Збірка ВМДПНМ. 17. «Матрос з підзornoю трубою в руках» («Червонофлотець»). 1931 р. Бісквіт, надглазурний розпис. Збірка А. А. Добровінського. 18. Підставка для олівців з фігурою матроса із гучномовцем. 1931 р. На підставці для олівців напис: «Шість умовий товарища Сталина – путь к победе». Фарфор, надглазурний розпис, позолота. Збірка А. А. Добровінського. 19. Підставка для олівців з фігурою спортсмена, що сидить. 1931 р. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка А. А. Добровінського. 20. Підставка для олівців з фігурою спортсмена, що сидить. 1931 р. Варіант розпису. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка ВМДПНМ [11]. 21. Підставка для олівців з фігурою спортсмена, що сидить («Фізкультурник на спіралі»). Фарфор, розпис, полива. Збірка музею Дмитровського фарфорового заводу? [3, 483]. 22. Шахи «Соцзмагання» («Індустрія та сільське господарство»), 32 одиниці (16+16). 1932. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка ВМДПНМ. 23. Настільна лампа «Комунизм есть советская власть плюс электрификация». 1931–1932 рр. Фарфор, надглазурний розпис. Приватна збірка. 24. Туркменські шахи. 1934. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка А. А. Добровінського, збірка Державного музейного комплексу Москви «Кусково». 25. «Туркмен за листом».

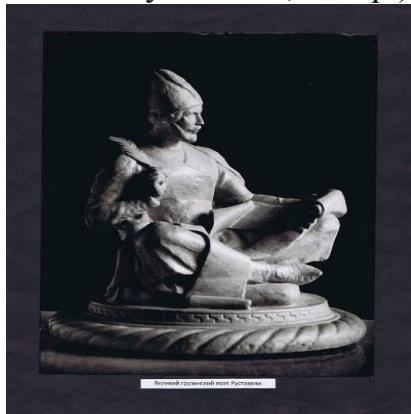
1933–1934 рр. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка музею Дмитровського фарфорового заводу. 26. «Туркменка за читанням». 1933–1934 рр. Фарфор, надглазурний розпис. Збірка музею Дмитровського фарфорового заводу. На основі – авторський напис в масі. 27. Прес-пап'є «Коммунар». 1930-ті рр. Бісквіт. Збірка Державного музейного комплексу Москви «Кусково» [13, с. 74–75; 14, с. 326–327].

У 1934 р. Дмитровський фарфоровий завод розпочав тиражний випуск шахмат за зразком виробленим Є. Трипільською. На цьому виробництві художниця створила багато шахових зразків різноманітної тематики й способу стилізації. Найбільше відомі шахові фігури «Індустріалізація та сільське господарство» (фарфор, ліплення, поліхромний розпис). Шахова група на тему «Сільське господарство» складається з наступного образного ряду: король – мініатюрна тригранна стела з рельєфними зображеннями тракториста, колгоспного механізатора біля молотилки, цепної передачі й колосу пшениці. Висота – 8,7 см. Пішак – скомпонований з реторти, колби й книги із формулою кислотно-азотного добрива та символізує хімізацію сільського господарства. Висота 3,8 см. Королева – кілька жниць під снопом, ладді – мають вигляд сховища під назвою «силос».

Шахові фігури на тему «Індустріалізація» складаються з наступних композицій: король – мініатюрна тригранна стела з рельєфними зображеннями сталевара біля доменної печі, верстатобудівника в цеху, інженера в лабораторії. Висота 7,8 см. Пішак скомпонований з лампочки, шматку вугелю й проводу та символізує електрифікацію народного господарства. Висота 3,8 см. Автор моделей – Є. Трипільська, СРСР, Дмитровський фарфоровий завод у Вербілках, початок 1930-х рр. Набір шахів знаходиться нині у збірці Всеросійського музею декоративно-прикладного й народного мистецтва [9].

Ще в 1926–1927 рр. паралельно з творчою працею у фарфорі, мисткиня виконала статуї «Туркмен, що пише», «Туркменка, що читає», а також герб Туркменської РСР. З 1933–1934 рр. також відомі її, мабуть, ліплені з натури, парні статуетки туркменів у національному вбранні. Можливо Є. Трипільська мала творче відрядження до цієї республіки. Створені після переламного 1932 р., ці сидячі фігурки туркменки за читанням книги й туркмена за письмом, розташовані на декорованих килимках, виконані досить реалістично в яскравій малиново-чорній гамі. Майстерна пластика перестає бути спрощеною, художниця намагається не стилізувати образи, а підкреслити психологію своїх екзотичних моделей. Дбайливо вимальовані візерунки взуття туркмена сприймаються як споріднені українській вишивці, а жовто-чорні торочки одягу туркменки підкреслюють крій, а комір нагадує гердан. Поступово скульптор відмовляється від «пролетарської еkleктики» й повертається в річище обраного раніше власного напрямку «етнографічного натуралізму».

Є. Трипільська з 1928 р. була членом Спільки художників Азербайджану, пробувала реалізуватися і в рідній соцреалізму, панівного з 1932 р. З 1932–1934 рр. постали барельєфи Леніна, Сталіна серед робочих нафтовиків (1939 р.), Молотова, Кагановича, необхідні для фізичного виживання колишньої дворянки, якій довго не пробачали її походження, а також барельєф Маяковського. 1936 р. датовано барельєфи й бюсти Шаумяна, Азізбекова, Джапарідзе, Фіолетова для оздоблення Музею Революції в Баку, 1938 р. – барельєф для кінотеатру імені Нізамі. З 1930-х рр. відомі й скульптурні портрети Є. Трипільської першої льотчиці-азербайджанки Мамедової, інженера Сугри Рагимової, надгробковий барельєф письменника Джафара Джабарли (обидва останні – 1939 р.), бюст комсомольця-орденоносця Єлчієва, а також рельєфи архітектурних споруд, портрет грузинського поета Шота Руставелі (1939 р.) [25; 21; 19; 20] (Рис. 6).



**Рисунк 6.** Скульптура грузинського поета Шота Руставелі авторства Єлизавети Трипільської. 1939 р. Світлина з родинного архіву Трипільських (США – Ізраїль).

У 1940-го р. скульпторка виконала низку робіт для інтер'єрів будівлі Ісмаїлії Азербайджанської Академії Наук (барельєфи та горельєфи «Землеробство», «Музика», «Прометей», «Наука»). У 1941-го р. – статую «Колгоспниця» для Самур-Дивичинського каналу. В азербайджанський період вона також працювала над монументальною статуєю Хуршид Бану Натаван в лоджії музею Нізами в Баку (1940 р.), барельєфами великих композиторів для великої зали Держконсерваторії в Баку (всі – 1940 р.) та письменників-класиків для палацу Шаумяна в Баку (1942 р.), погруддями офіційних діячів, зокрема, Аббасова та професора Топчібашева (обидва – 1943 р.), барельєфами Леніна та Сталіна на в'їзній арці в Шихово (1945 р.), бюстом Героя Радянського Союзу Ахмедова (1947 р., був встановлений на батьківщині моделі), скульптурною групою «Перемога» (1949 р., Мінчегаур), барельєфом на фасаді будівлі театру Оперети (пізніше ТЮГу). Серед низки творів Є. Трипільської недатованими лишилися бюсти Павлової, доктора О. Пассека. 1951 р. скульптор виконала останні роботи в фарфорі – «Біле золото» та «Натаван», про що зазначила у своїй автобіографії, датованій 7 липня 1956 р. [25; 21; 19; 20; 23].

Померла Є. Трипільська у Баку 1958 р. [18; 21].

Останнє місце спочинку визначної опішнянки знаходиться в столиці Азербайджану. У скульпторки не було дітей, через череду потрясінь, починаючи з розстрілу батька Родіона Павловича на її очах у власному маєтку 1918 р., коли вона ледве врятувалася втечею [19], їй не вдалося створити особисте родинне гніздечко. Проте, частину родинного архіву та колекції творів пластика зберігає кілька родин племінників і їх дітей та онуків, для яких вона була не лише рідною, а й духовно близькою людиною.

Найбільша колекція творів Єлизавети Трипільської нині знаходиться в Державному музеї мистецтв імені Р. Мустафаєва в Баку, а також у приватних колекціях у діапазоні від України до Америки [22, с. 188–189]. У Росії її твори зберігаються в Державному російському музеї, Кусково, Всеросійському музеї декоративно-прикладного й народного мистецтва, Музеї Дмитровського фарфорового заводу тощо [22]. Станкові скульптури та пам'ятники Єлизавети Трипільської прикрашали та прикрашають міста Єкатеринбургу, Дніпра, Баку та Ашгабаду; скульптура малих форм та посуд авторки зберігається та експонується в музеях Опішного, Дніпра, Харкова, Москви, Баку [10], Нью-Йорку; її тиражні авторські вироби з порцеляни є надбанням світового промислового мистецтва ХХ ст.

**Висновки.** Отже, європейсько-азійські трансформації в творчості Єлизавети Трипільської пов'язані зі спадком формотворення українського гончарства Полтавського краю; виразними імпульсами французького імпресіонізму в скульптурі, що спирався на напрацювання видатного пластика Огюста Родена та його школи; розвитком лінії пластичного моделювання так званих «екзотів» у російській порцеляні, поглибленої в добу «міріскусників» та арт деко на початку ХХ ст. творчістю Аліси Брускетті-Мітрохіної та сестер Наталі й Олени Данько; мотивами колористичних рішень таджикських килимів та вишивки; традиційного азербайджанського мистецтва з векторами до турецько-османської та кавказької культури.

**Перспективи подальших досліджень** варто пов'язувати зі створенням каталогу творів Єлизавети Трипільської.

### Список використаних джерел

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века) / Н. Ю. Асеева. – Киев : Наук. думка, 1989. – 199 с.
2. Андреева Л. Советский фарфор. 1920–1930 годы / А. Андреева. – Москва : Совет. художник, 1975. – 339 с.

3. Буряк В. В. Нотатки до атрибуції експоната ДІМ – бюста Д. І. Яворницького [Електронний ресурс] / В. В. Буряк. – Режим доступу : <https://ru.museum.dp.ua/article043.html>. – Назва з екрана.
4. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / [Мачульский Е. Н., Зилов А. А., Кравцова Ю. Н.]. – Москва : Авангард, 2005. – 503 с.
5. Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства. Ф. 1181, св. 46, оп. 12, ед. хр. 5, с. 9.
6. Німенко А. В. Українська скульптура другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – Київ, 1963. – 127 с.
7. Новрузова Д. Творчество Е. Р. Трипольской : к 100-летию со дня рождения / Д. Новрузова // Искусство. – 1983. – №3. – С. 83.
8. Носович Т. Н. Государственный фарфоровый завод : 1904–1944 / под. науч. ред. В. В. Знаменова / Т. Н. Носович, И. П. Попова. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербург Оркестр ; Москва : ОАО Иван Федоров, 2005. – 751 с.
9. Про Холодовського М. І. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.histpol.pl.ua/person/pers-19/pers19-026.htm>. – Назва з екрана.
10. Форум для коллекционеров антиквариата: Трипольская Елизавета Родионовна. – Режим доступу: <http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t34625.html>. – Загл. с екрана.
11. Пчілка Олена. Українська скульпторка Катерина [Єлизавета – О. Ш.] Трипольська / О. Пчілка // Рідний край. – 1913. – Ч. І. – С. 9–11.
12. Русский фарфор. 250 лет истории : каталог / авт.-сост. Л. В. Андреева. – Москва : Авангард, 1995. – 94 с.
13. Самецкая Э. Советский агитационный фарфор: справочник-определитель / Э. Самецкая. – Москва : Collector's Books : IP Media Inc., 2004. – 477 с.
14. Самецкая Э. Б. Советский фарфор 1920–1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга : каталог / Э. Самецкая. – Москва : IP-Media, 2005. – 352 с.
15. Світленко С. І. Дмитро Яворницький: вчений та педагог в українському інтелектуальному співтоваристві : монографія. – Дніпропетровськ : Вид-во «Ліра», 2015. – 312 с.
16. Советский художественный фарфор 1918–1923 : каталог / Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» ; [кат. сост. Б. И. Алексеевым и др.]. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 115 с.
17. Советское декоративное искусство : Фарфор. Фаянс. Стекло. Материалы и документы, 1917–1932 / Акад. художеств СССР, НИИ теории



и истории изобразит. искусств, Центр. гос. арх. нар. хоз-ва СССР ; авт.-сост. И. А. Пронина и др. – Москва : Искусство, 1980. – 339 с.

18. Трипільська Є. Р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%84%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0\\_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%84%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0) – Назва з екрана.

19. Трипольская Вероника Олеговна. Уточнения по биографии Е. Р. Трипольской. Переписка с О. В. Школьной. 2011 г.

20. Трипольская Елизавета Родионовна // Личный архив О. В. Трипольского; в 60-ти лист. – Рукопись.

21. Трипольская Елизавета Родионовна – скульптор (1881–1958). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.ourbaku.com/index.php/>. – Загл. с экрана.

22. Ханко В. Словник митців Полтавщини / В. Ханко. – Полтава : ВАТ Вид-во «Полтава», 2002. – 203 с.

23. Ханко В. Трипільська Є. Р. / В. Ханко // УРЕ. – Київ, 1984. – Т. 11. – Кн. I. – С. 347.

24. Холодовський М. І. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.histpol.pl.ua/ru/poltavskij-rodoslov/alfavitnyj-ukazatel-rodov/spisok-rodov-r?id=3341>. – Назва з екрана.

25. Художники України : енциклопед. довідник / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова) та ін. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – Вип. 1 – 640 с.

26. Центральный государственный архив народного хозяйства СССР. Ф. 8013, оп. 1, д. 528в, л. 43, 44.

27. Черный Н. В. Фарфор Вербилок : из истории рус. и советского фарфора / Н. В. Черный. – Москва : Изобраз. искусство, 1970. – 295 с.

### References

1. Aseeva, N. (1989). *Ukrainian art and European art centres (the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century)*. Kyiv: Naukova dumka.

2. Andreeva, L. (1975). *Soviet porcelain. 1920's-1930's*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.

3. Andreeva, L. ed. (1995). *Russian porcelain. 250 years of history: the Catalogue*. Moscow: Avangard, pp. 86–87.

4. Alekseev, B. ed. (1962). *Soviet art porcelain in 1918–1923: the Catalogue*. Moscow: Akademiya krugosvet SSSR.



5. Buriak, V. (2017). Notes on the attribution of the exhibit DIM – D. Yavornytskyi's bust. Available at: <<https://ru.museum.dp.ua/article043.html>> [Accessed on 12 September, 2017].
6. Zilov, A., Kravtsova Yu., Machul'sky E. (2005). *Verbilki. The history of F. Gardner porcelain factory*. Moscow: Avangard.
7. The Leningrad state archive of the October revolution and socialist architecture. Fund 1181, parcel 46, inventory 12, unit of storage 5, p. 9.
8. Nimenko, A. (1963). *Ukrainian sculpture of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries*. Kyiv: Akademiia nauk Ukrainskoi RSR.
9. Novruzova, D. Ye. Tripolskaya's creative work (1983). To the 100<sup>th</sup> anniversary of birth. *Iskusstvo [Art]*, no 3, p. 83.
10. Nosovich, T. (2005). *State Porcelain Factory: 1904–1944*. Moscow: St. Petersburg.
11. *On Holodovsky M.* Available at: <<http://www.histpol.pl.ua/person/pers-19/pers19-026.htm>.<http://www.histpol.pl.ua/person/pers-19/pers19026.htm>.> [Accessed on 10 September, 2017].
12. *Forum for collectors of antiques: Tripolskaya Yelizaveta Rodionovna.* Available at: <<http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t34625.html>> [Accessed 25.06.2009].
13. Pchilka, O. (1913). Ukrainian sculptor Katerina. *Ridnyi kraj*, part 1., pp. 9–11.
14. Sametskaja, E. (2004). *Soviet agigational porcelain: the reference book-determinant*. Moscow: Collector's Books: IP Media Inc.
15. Sametskaja, E. (2005). *Soviet porcelain of the 1920's–1930's in private collections in St. Petersburg: the catalog*. Moscow: IP-Media.
16. Svitlenko, S. (2015). *Dmytro Yavornytskyi: the scientist and the teacher in the Ukrainian intellectual association: the monography*. Dnipropetrovsk: Lira.
17. Pronina, I. Eds (1980). *Soviet decorative art : Porcelain, Faience, Glass. Materials and documents. 1917–1932*. Moscow: Akad. khudozhestv SSSR.
18. Trypilska Y. Available at : <[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%84%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0\\_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%84%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0).> [Accessed on 10 September, 2017].
19. Tripolskaya Veronika Olegovna. Specifications on the biography of Ye. Tripolskaya. Correspondence from O. Shkolna. 2011.
20. Tripolskaya Yelizaveta Podionovna. «The autobiography» from archive of Oleg Vladimirovich Tripolsky, 2013.

21. Tripolskaya Yelizaveta Podionovna – the sculptor (1881–1958). Available at: <<https://www.ourbaku.com/index.php/>> [Accessed on 10 September, 2017].

22. Hanko, V. (2002). *The dictionary of artists of Poltava region*. Poltava: Vydavnytstvo Poltava.

23. Hanko, V. (1984). Trypilska Ye. *Ukrainska Radianska entsyklopediia* [*Ukrainian Soviet Encyclopedia*], vol. 11. p. 347.

24. Holodovskyi, M. (2017) Available at: <<http://www.histpol.pl.ua/ru/poltavskij-rodoslov/alfavitnyj-ukazatel-rodov/spisok-rodov-r?id=3341>> [Accessed on 10 September, 2017].

25. Sydorenko, V. Eds. (2006). *Artists of Ukraine: the Encyclopaedic dictionary*. vol. 1. Kyiv: Intertekhnolohiia.

26. The central state archive of national economy of the USSR. Fund 8013, inventory 1, case 528В, sheet 43, 44.

27. Chernyj, N. (1970). *Porcelain of Verbilki*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

## ДИЗАЙН

УДК 004.738.1

*Вакуленко Ольга Вікторівна*  
ORCID iD 0000-0002-2036-1976  
аспірантка,  
Харківська державна академія  
дизайну і мистецтва  
Харків, Україна  
vakulenkoo@ukr.net

### ПЕРІОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ВЕБ-ДИЗАЙНУ

**Актуальність** даної роботи полягає в дослідженні різноманітних підходів у визначенні етапів розвитку сучасного веб-дизайну, і необхідності дослідження факторів, що вплинули на формування нових трендів у веб-дизайні, з аналізом змін їх художніх і комунікативних засобів. **Мета роботи** дослідити зародження веб-дизайну, формування періодів поступового розвитку сайтів, і вивчення особливостей дизайну та їхні характерні риси, що притаманні даним періодам. **Методологія.** Основою даного дослідження стали джерела, в яких було проаналізовано зміни й тенденції у веб-дизайні протягом його еволюції. Проведено аналіз змін, що відбувалися з веб-сайтами з точки зору композиційного рішення, кольорової гама, типу верстки, використання шрифтів та розміщення інформаційних блоків на веб-сторінках. **Наукова новизна.** У дослідженні було виявлено, що різні періоди розвитку веб-дизайну мали певні характерні для них риси та вплив змін у графічному дизайні й технологічних передумов їх виникнення. **Висновки.** У кожному з етапів розвитку веб-дизайну простежуються чіткі трендові тенденції, які дотичні зі змінами також і в графічному дизайні, що притаманні дослідженому проміжку часу.

**Ключові слова:** веб-дизайн, сайтобудування, інтерфейс, веб-технології, юзабіліті.

*Вакуленко Ольга Вікторівна* аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтва, Харків, Україна

**Периоды и технологические предпосылки развития веб-дизайна**

**Актуальность** данной работы заключается в исследовании различных подходов в определении этапов развития современного веб-дизайна и необходимости исследования факторов, повлиявших на формирование новых трендов в веб-дизайне, с анализом изменений их художественных и коммуникативных средств. **Цель работы** исследовать зарождение веб-дизайна, формирования периодов постепенного развития сайтов, и изучение особенностей дизайна, их характерные черты, присущие данным периодам. **Методология.** Проведен анализ изменений, происходящих с веб-сайтами с точки зрения композиционного решения, цветовой гаммы, типа верстки, использование шрифтов и размещения информационных блоков на веб-страницах. **Научная новизна.** Выявлено, что в разные периоды развития веб-дизайна имели определенные, характерные для них черты и технологические предпосылки их возникновения. **Выводы.** В каждом из этапов развития веб-дизайна прослеживаются четкие трендовые тенденции, которые перекликаются с изменениями и в графическом дизайне, и присущи отдельному исследуемому отрезку времени.

**Ключевые слова:** веб-дизайн, сайтостроение, интерфейс, веб-технологии, юзабилити.

*Vakulenko Olha postgraduate, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

### **Stages and technological preconditions for the development of web design**

**The rationale** consists in the research into various approaches to defining stages of evolution of modern web design, and the need to study factors which influenced the formation of new trends in web design, accompanied by the analysis of their artistic and communicative tools.

**The purpose of the article** is to explore the origins of web design, the formation of stages of gradual development of websites, and to study peculiarities of web design and their characteristic features in these periods.

**The methodology of the research** was based on the sources where the changes and trends in web design throughout its evolution were analyzed. The author analyzed the changes to websites in terms of the composition, color scheme, types of layout, using fonts and placement of information blocks on web pages.

**The scientific novelty.** It was found that different stages of web design development had certain characteristic features and were influenced by the changes in visual design and technological preconditions of their emergence.

**Conclusions.** Every stage of web design evolution is marked by certain trend tendencies correlating with the changes in visual design adherent to the period of time under research.

**Key words:** web design, site building, interface, Web technologies, usability.

У сучасному інтернет-середовищі веб-сайт став невід'ємною частиною комунікації між віртуальною реальністю та користувачем. Дослідження появи і розвитку веб-дизайну дає знання про етапи становлення даної гілки графічного дизайну, який поступово трансформується в окремий синтетичний вид дизайну, що органічно поєднує схожі ознаки графічного дизайну й мультимедіа. Аналіз дизайну великої кількості сайтів різних періодів, становлення веб-дизайну визначає зміни культурно-віртуальних форм Інтернет-середовища, що відбулися в період з 1990-х рр. до теперішнього часу.

Дане дослідження виявило, що на зміни візуального оформлення сайтів впливав розвиток інтернет-технологій і на кожному наступному етапі веб-дизайн чуттєво реагує на найменші зміни в тенденціях графічного дизайну. Сайти еволюціонували від простих текстових сторінок до складних веб-ресурсів з використанням анімованих елементів взаємодії. Завдяки даному дослідженню можна прогнозувати подальший розвиток і трансформації відомих сучасних трендів, оскільки такий розвиток прирівнюється до руху по спіралі, кожен новий виток несе в собі повернення до забутих трендів, які трансформуються, адаптуючись до нових умов і вимог практики.

**Зв'язок із науковими чи практичними завданнями.** Матеріали статті можуть бути використані для подальших досліджень веб-дизайну, а також при проведенні лекційних занять з веб-дизайну для студентів дизайнерських спеціальностей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** виявив що вплив бурхливого розвитку комп'ютерних технологій спричинив кардинальні зміни в дизайні сайтів. У сучасних наукових працях висвітлюються переважно загальнотеоретичні питання зародження й розвитку веб-дизайну. Відомим британським вченим Тімом Беренсом-Лі, автором першого веб-сайту, який працював на корпорацію CERN, було дано визначення, що таке сайт і World Wide Web (WWW) [8]. Семіологи Лаптев В. В. і Джеф Раскін в своїх роботах розкривають основні поняття і визначення інформаційного дизайну як складової частини візуального простору, його характерні риси [1, 3]. Було розглянуто також складові частини візуалізації даних.

Використання табличного дизайну вперше було охарактеризовано у Девіда Сігела «Creating Killer Sites» [5]. Дана монографія навчила ціле покоління веб-дизайнерів, як отримати контроль над своїми сторінками. У своїй роботі автор показує як в практичному плані застосувати основи дизайну стосовно веб-простору.

У дослідженні доктора філософії Якоба Нільсена, творця юзабіліті, наводяться дані про час перебування користувача на веб-сторінці, об'єми сприйнятої інформації та зроблено висновок про те, що користувач не читає веб-сторінки, а їх сканує, на проектування веб-сайту впливає те, щоб втримати увагу користувача на більш довгий час [2].

Видавець Тім О'Рейлі перший вводить термін Веб 2.0 і описує його особливості та принципи [7]. Богдан Санду, румунський веб-дизайнер, приводить визначення одного з трендів сучасності – плоский дизайн [4].

Але дані дослідження недостатньо повно висвітлюють розвиток та етапи формування веб-дизайну, зміни в художніх і комунікативних засобах, що використовувались при розробці сайтів. Висвітлення факторів дії графічного дизайну на веб-дизайн від самого початку існування останнього і як саме даний вид дизайну позначився на зовнішньому оформленні сайтів, описується лише частково в статтях зарубіжних веб-розробників і дизайнерів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Кожен конкретний етап технологічного розвитку суспільства мав певний вплив на процес сприйняття та усвідомлення людиною інформації через веб-сайт, що викликало й відповідні зміни в його змістовій та формальній організації. Веб-сайти протягом багатьох років сприяють розвитку міжособистісних відносин, соціальних умінь і навичок поведінки, а також моральних якостей особистості користувача. Постійне перебування у віртуальному просторі формує в людини зацікавлення, що закладає основи національного світосприйняття і світорозуміння загалом та візуально-естетичних поглядів зокрема.

Перші етапи становлення веб-дизайну пов'язані з глобальною інформатизацією суспільства, тому основне місце серед тематичних ресурсів займають інформаційні веб-сайти. Період зародження веб-дизайну тривав з 1989 р. – 1995 р. [6]. На перших етапах розвитку веб-дизайну на теренах Інтернету була покладена концепція глобальної інформатизації суспільства, що мала на меті вдосконалення засобів передачі інформації. Перші сайти на початку 90-х були одноколонковими текстовими сторінками, написаними на мові HTML, із використанням шрифтів із зарубками та вирівнювання текстів по лівому краю. Відсутність візуалізації інформації графічними засобами й обмежене використання кольорів характерне для сайтів того періоду. Функція ранніх сайтів зводилася до подання тільки текстової інформації. Замість меню в навігації використовувалися гіперпосилання, що виділялись іншим кольором, переважно синім, вони перенаправляли користувача на інші сайти або на тематичні статті того ж сайту. Найперший веб-сайт був опублікований 1991 р. Тімом Беренсом-Лі [8].

Наступним етапом розвитку веб-дизайну став період табличного дизайну. Основною концепцією цього періоду було використання таблиць, які допомагали структурувати інформацію, доповнювати веб-сторінки візуальним матеріалом, розміщувати таблиці всередину інших таблиць, що описано в книзі Девіда Сігела «Creating Killer Sites» [5]. Цей метод створення дизайну веб-сайтів став найпоширенішим протягом тривалого часу. Таблична верстка наближалася до мінімальних вимог класичної типографіки, вперше дизайнери

змогли застосувати творчий підхід до створення веб-сторінок. У той час застосовувалися такі принципи табличного дизайну: багатоклонковий дизайн, організація змісту та навігації, вирівнювання вмісту сайту по вертикалі, розширення кольорової палітри (у макетах використовуються синій, червоний, чорний, білий, оранжевий, зелений, жовтий), використання в якості фону ілюстративних елементів, поява динамічних елементів веб-сайту: Gif-зображення, анімований текст і текст, що прокручується, та візуальних лічильників. Згідно з порадами засновників виходить, що юзабіліті переважає над естетикою макетів сайтів. Недоліками веб-сайтів даного періоду були складність розмітки, візуальна невідповідність відображення макету сторінки в різних браузерях.

Наступний період – розквіт Flash-технологій, які почали завойовувати популярність у дизайнерів кінця 90-х рр. минулого ст. Ця технологія була створена 1996 р. компанією Macromedia як засіб для впливу на користувачів і популяризації інтерактивного середовища. Характерні риси періоду розквіту Flash-технологій: поєднання віртуальної графіки та інтерактивності – впровадження в ресурс анімації та поява анімованих переходів від елемента до елемента і від екрану до екрану; анімовані логотипи на веб-сторінках, заставки на головній сторінці сайту. Розширюються можливості навігації, при якій змінювалися розмір, форма і колір елементів при активній взаємодії з боку користувача шляхом натискання або наведення курсору; яскраві та насичені кольори; тривимірні кнопки; дизайн, орієнтований на користувача; приділення уваги структурі й навігації сайту. Дизайнер отримав можливість працювати з будь-якими формами, розмірами макетів, анімаціями, використовувати будь-який шрифт, і все це за допомогою одного інструмента – технології Flash. Настав період яскравих сторінок вітання, вступних анімацій та інших інтерактивних ефектів.

2000 р. ознаменувався початком періоду технологічної революції у веб-дизайні. Поява CSS (Cascading Style Sheets) приголомшує веб-спільноту. Листи стилів CSS були розроблені ще в кінці 90-х рр., але популярним вони стали саме у 2000 р., коли розробники усвідомили його потенціал. Основні характеристики даного періоду: відокремлення змісту веб-сайту від дизайну, що дало можливість контролювати єдиний зовнішній вигляд сайту окремо від змісту кожної сторінки. При дослідженні було виявлено такі переваги сайтів даного періоду: зростання можливості використання більшої кількості кольорів; у макетах зростає об'єм вільного простору, що позитивно впливає на сприйняття користувачем інформації на веб-сторінці. Завдяки цьому дизайнери відмовляються від яскравих і насичених кольорів. Відбувається поєднання посилань із графічними зображеннями (іконками). Естетика з'являється і в шрифтових блоках завдяки збільшенню вимог до оформлення

текстового контенту. Настав період, коли вплив юзабіліті почав вкрай активно змінювати тенденції у веб-дизайні. Отже, як результат відбулося масове впровадження основних принципів юзабіліті: інтуїтивно зрозуміле розміщення контенту (параграфи, списки та ін.), візуально виділені (підкреслені) посилання та найпростіша навігація. На таке розуміння юзабіліті вплинули відомі висновки 1999 р. Якоба Нільсена, про які було вказано вище [2].

Період панування технологій JavaScript відбувся майже паралельно з початком періоду CSS, саме тоді, коли веб-дизайнери почали відмовлятися від таблиць. Дизайнери, використовуючи JavaScript, отримали змогу оживити меню без допомоги Flash-технологій, та багато іншого. Основні риси, що характеризують даний період: поява та популяризація мультимедійних додатків; розповсюдження інтерактивного контенту, поява соціальних мереж. Навігація змінила своє положення: перемістилася вгору, у шапку сторінки. Естетичні зміни даного періоду: покращення кольорового рішення веб-сторінок у бік гармонізації поєднання кольорів; широке застосування піктограм та іконок не тільки в меню навігації, а й в основному контенті; у порівнянні з попереднім періодом, більше уваги надається типографіці; ширше використовуються шрифти без засічок сімейства Гротеск; покращується взаємодія користувача з веб-інтерфейсом. Елементи меню, що випадають, стали дуже популярним способом навігації. Їх розробка успішно поєднується із CSS. З'являються інтерактивні форми для заповнення. Це дуже вплинуло на зовнішній вигляд веб-сайтів, він став більш естетичним і продуманим, звільнившись від зайвих елементів.

Семантичний період розпочався з середини 2000-х рр. Семантичний веб-дизайн – це рух у дизайні, його завдання полягає у тому, щоб машина могла розуміти веб-сторінки так, як розуміють їх люди. Семантичні веб-сайти – це системи з інтелектуальним інтерфейсом, що мають такі ознаки: гіперпосилання набувають ознаки систематизації інформації з дизайнерської точки зору; подача інформації як об'єкту, що розбитий на сектори; широке застосування інфографіки на веб-сторінках. У цей час відбулася популяризація дизайну інформації (інформаційного дизайну), який виділяється як вид міждисциплінарної проектно-художньої діяльності, що спрямована на створення блоків для передачі інформаційних повідомлень за допомогою візуальних графічних засобів [1, с. 32–46]. Дизайнери того періоду втілили через дизайн інформації конструктивний підхід до веб-дизайну, який стає об'єктом моделювання [4, с. 341–348].

До естетичних принципів інформаційного дизайну належать: гармонія та пропорційність, абстрактне вирішення елементів взаємодії (наприклад, кнопок) з користувачами, що взаємопов'язане з інформацією на сайті, використання геометричних фігур і приглушених градацій різних кольорів, наприклад, від



жовтого до фіолетового. Великим недоліком цього періоду було застосування Flash-технологій, застарілих у цей час або статичних зображень, які несли чисто естетичну функцію і не мали реальної користі, оскільки при натисканні вони нікуди не перенаправляли користувача.

Наприкінці 2000-х веб-дизайн еволюціонував завдяки появі HTML 5, що стало якісною та ефективною альтернативою флеш-технологіям для передачі графіки, відео, розробки додатків. Це спричинило появу періоду Веб 2.0 – цілий комплекс напрямків в дизайні, технологіях, принципах побудови Інтернет-додатків. Першим запропонував цей термін видавець Тім О'Рейлі в своїй статті «Tim O'Reilly. What Is Web 2.0» від 30 вересня 2005 року [7]. У даному дослідженні було виявлено характерні риси Веб 2.0: простота виконання, тобто виключення зайвих блоків, спрощення навігації та позбавлення від непотрібних графічних і текстових елементів; центрування сайту у вікні; фокусування на дизайні контенту, а не на самій сторінці; використання 3d ефектів; розділення основних блоків сайту: заголовка, навігацію, основний інформаційний блок і «підвал»; акцентування кольором заголовка або шапки сайту, що містить назву сайту / компанії і логотип; проста верстка сторінки, що складається із 2-х колонок; наявність вільного простору; великий, читабельний текст, шрифт без зарубок (Sans Serif); застосування в деяких випадках хмари тегів; наявність іконок; округлі форми; використання легких градієнтів при оформленні.

У 2008 р. вперше мобільний доступ до мережі Інтернет перевищив швидкість доступу з персональних комп'ютерів. З тих часів все більше й більше веб-сайтів розробляються разом з альтернативними мобільними версіями. Настав період мобільності. Мобільні версії сайтів містять найнеобхідніше з повної версії, формуються спеціально для відображення на маленьких екранах високими й вузькими елементами. Навігація мінімальна, вона виводиться до найважливіших областей сайту, іноді повністю приховується піктограмою, при наведенні на яку розгортається список із пунктами меню. Дизайн інтерфейсу веб-сайтів зазнає значних перетворень. З'являються один за одним нові тренди у веб-дизайні: спочатку «плаский» дизайн (2006 р.), у 2014 р. виникає потужний конкурент своїх попередників – «матеріальний» дизайн. Округлені кути елементів меню набувають прямокутної форми. Реалістичні тіні з розмитими краями або зовсім зникають, або дизайнери запозичують відомі за часів Баухауза подовжені пласкі тіні під кутом 45°. зазвичай, довгі тіні застосовувалися для невеликих елементів, призначених для користувача інтерфейсу переважно для іконок [4].

Дизайн періоду мобільності набуває таких рис: додавання інтерактивності навігації за допомогою зміни кольору шрифту або появи нижньої горизонтальної полоси, що вказує на активний стан посилання; зміна кольорової гами до більше

приглушених кольорів пастельних тонів, а пізніше застосування градієнтів з м'яким переходом; верстка сайту за допомогою модульної сітки, блокова верстка; картковий дизайн; значне збільшення площі вільного простору на веб-сторінках, що дає змогу сфокусувати всю необхідну інформацію мінімальними засобами, які стають більш зображувальними і зрозумілими пересічному користувачу. Інтуїтивна взаємодія між користувачем та інтерфейсом зростає; використання крупного шрифту та типографічних композицій на веб-сторінках; використання гротескних шрифтів. Якщо раніше акцент робився на красу й різноманітність вишуканих шрифтів, то тепер додалися ще й експерименти з геометрією, коли текст або слово вписуються в простір дизайну й безпосередньо взаємодіють з іншими елементами.

Розпочатий в 2016 р. тренд на використання шрифтів і великих написів в якості ключових елементів дизайну сайту продовжує свій розвиток і в 2017 р. Сприяє популярності даного тренду й мода на мінімалізм, і технологічна експансія мобільних пристроїв. Мінімалізм диктує необхідність утилізації базових складових дизайну, що дозволяє заголовкам ставати самостійними елементами в чистому вигляді.

У період мобільності з'являється адаптивний дизайн, основними технічними рисами якого є:

- застосування гнучкого макету на основі сітки (flexible, grid-based layout);
- використання гнучких зображень (flexible images);
- робота з медіазапитами (media queries).

З'являються нові особливості дизайну, зокрема: використання фонових зображень, кнопки-«примари», прокрутка з «паралакс»-ефектом, великі фонові відео, анімація.

Використання фонових зображень – розмитих або напіврозбитих фотографій, які відповідають тематиці сайту.

Кнопки-«примари» – прості та прозорі елементи, відокремлені від фону тонкою рамкою, що надає їм скромний зовнішній вигляд. Користувачам подобається їх витончена простота й доречність, зазвичай, вони мають більший розмір, ніж звичайні кнопки. Кнопка, що складається з напису з ледь помітним обведенням, є перехідним кроком до прагматичного мінімалізму.

Прокрутка з «паралакс»-ефектом – це 2D-ефект, при якому на сторінці декілька об'єктів переміщуються з різною швидкістю, роблячи її інтерактивною з плавними переходами від точки до точки. Цей прийом дозволяє залучити на сайт до 70 % уваги користувачів. Плавне переключення інформації, використання скролінгу замість натискань у навігації, зменшення часу для завантаження робить даний ефект ще більш популярним.

Великі фонові відео. Емоційний вплив повноекранного відео при знайомстві з сайтом в якості фону заставки має сильний презентаційний ефект і запам'ятовується користувачами. Можна передбачити, що даний прийом буде частіше використовуватися на сайтах різних компаній, тому популярність динамічних фонів буде зростати і з часом набуде нових форм.

Анімація вже давно відіграє ключову роль в інтерфейсах. Популярними стали невеликі інтерактивні анімаційні елементи, що мають навігаційну функцію: допомагають користувачам бачити результат своїх дій або пояснюють подальші кроки на сайті. У 2017 р. цей напрямок буде набирати обертів.

«Картковий» дизайн є трансформацією «плаского» дизайну. На даний момент спостерігається пік розвитку карткового дизайну, але, найвірогідніше, він поступово стане втрачати свої позиції. І причиною цього є те, що карткові інтерфейси здаються схожими один на одного і, на відміну від мобільних пристроїв, на великих екранах виглядають менш вирашно. Розташування елементів в однакових блоках заважає створенню ієрархії. На зміну йому буде приходити унікальний чистий дизайн з простою або ж, навпаки, більш оригінальною структурою.

В останні декілька років верстка веб-сторінок обмежувалася можливостями CSS, але такі нові модулі як Flexbox і CSS Grid, що з'явилися в березні 2017 р., дозволять здійснити найсміливіші задуми в веб-розмітці. Розуміння нових можливостей сітчастої розмітки блоків, принципів роботи в рамках адаптивного дизайну є головною задачею сучасних дизайнерів. Метод «зламаної» розмітки, який полягає у виході елементів за межі ретельно вирівняної сітки, надає нові можливості в проектуванні веб-сайту.

**Висновки.** 1. Бурхливий розвиток сайтобудування кін. XX на початку XXI ст. зумовили розквіт веб-дизайну й відокремлення його в окрему гілку графічного дизайну, а потім його розвиток у поєднанні графічного та мультимедійного дизайну, що вплинули на зміст веб-сайтів, тим самим формуючи світосприйняття людини. Значна увага надається естетичному вигляду веб-сайтів, розширився контингент користувачів Інтернет-мережі. Дизайн веб-сторінок змінюється завдяки зміні характеру змістової частини або контенту. Сайти, які мали спочатку вузьке застосування, стали масовим явищем Інтернет-культури в кінці XX ст.

2. Виявлено 8 основних періодів розвитку веб-дизайну: початковий період, період табличного дизайну, період розквіту Flash-технологій, період CSS, період панування технологій JavaScript, семантичний період, період Веб 2.0, період мобільності.

3. На даний час популярними є декілька трендів, які мають спільне коріння та деякі з них є перехідними етапами між іншими: плаский дизайн, матеріальний дизайн, картковий дизайн, адаптивний дизайн та ін. З'являються нові популярні особливості дизайну: фонові зображення, великі фонові відео, кнопки-«примари», прокрутка з «паралакс»-ефектом, анімовані елементи інтерфейсу, крупний шрифт та шрифтові композиції.

### Список використаних джерел

1. Лаптев В. В. Информационный дизайн и визуализация данных / В. В. Лаптев // Дизайн. Теория и практика. – Москва, 2014. – Вип. 15. – С. 32–46.
2. Nielsen J. How Little Do Users Read? [Electronic resource] // Site Nielsen Norman Group. – Mode of access : <http://www.nngroup.com/articles/how-little-do-users-read/> – Last access: 24.10.2016 – Title from the screen.
3. Raskin J. Presenting information / J. Raskin // Information design. – 1999. – pp. 341–348.
4. Sandu B. The Madness That Comes Along With The Long Shadow Trend / B. Sandu. [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.designyourway.net/blog/inspiration/the-madness-that-comes-along-with-the-long-shadow-trend/>. – Last access: 01.11.2016 – Title from the screen.
5. Siegel D. «Creating Killer Sites». / David Siegel. – Hayden Books. 1997. – 305 p.
6. The history of the Web [Electronic resource] – Mode of access : [https://www.w3.org/wiki/The\\_history\\_of\\_the\\_Web](https://www.w3.org/wiki/The_history_of_the_Web) – Last access: 20.10.2016 – Title from the screen.
7. O'Reilly T. What Is Web 2.0. [Electronic resource]. / T. O'Reilly. – Mode of access : <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?> – Last access: 01.11.2016 – Title from the screen.
8. O'Reilly T. What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software [Electronic resource] / T. O'Reilly. – Mode of access : <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=all>. – Last access: 29.10.2016 – Title from the screen.
9. Computer Science [Electronic resource] // Encyclopedia Britannica. – Mode of access : <https://global.britannica.com/topic/Web-site>. – Last access: 12.09.2016 – Title from the screen.

### References

1. Laptev, V.V. (2014). Information design and visualization of data. *Dizayn. Teoriya i praktika [Design. Theory and practice]*, issue 15, pp. 32–46.
2. Nielsen, J. (2016). *How Little Do Users Read?* Available at: <<http://www.nngroup.com/articles/how-little-do-users-read>> [Accessed on 24 October, 2016].

3. Raskin, J.(1999). Presenting information. *Information design*, pp. 341–348.
4. Sandu, B. (2016). *The Madness That Comes Along With The Long Shadow Trend*. Available at: <<http://www.designyourway.net/blog/inspiration/the-madness-that-comes-along-with-the-long-shadow-trend>> [Accessed on 11 November, 2016].
5. Siegel, D. (1997). *Creating Killer Sites*. Hayden Books, p. 305
6. *The history of the Web*. Available at: <[https://www.w3.org/wiki/The\\_history\\_of\\_the\\_Web](https://www.w3.org/wiki/The_history_of_the_Web)> [Accessed on 20 October, 2016].
7. O'Reilly, T. (2016). *What Is Web 2.0*. Available at: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html.?>> [Accessed on 11 November, 2016].
8. O'Reilly, T. (2016). *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. Available at: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=all.>> [Accessed on 29 October, 2016].
9. *Computer Science*. Available at: <<https://global.britannica.com/search?query=%D0%A1omputer%20Science>> [Accessed on 12 September, 2016].

УДК 654.197.6 + 070+159.9

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна*  
**ORCID iD** 0000-0002-8899-3267  
*професор кафедри дизайну одягу,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв,*  
*irene.gard@meta.ua*

*Кузнєцова Валерія Олександрівна*  
*магістрант,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв,*  
*Київ, Україна*  
*ler4ik10@mail.ru*

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МЕДІАСТИЛЮ В ОБРАЗІ ТЕЛЕВЕДУЧИХ ШОУ-ПРОГРАМ

**Мета роботи.** Важливою складовою іміджу телеведучого є медіа стиль – носій характерних рис медіакультури нового стилю життя. Стаття присвячена аналізу факторів впливу на образ телеведучих шоу-програм і їх використання для формування екранного образу акторів. **Методологія дослідження.** Застосовано системний підхід до визначення факторів впливу на образ телеведучого і ситуаційне моделювання іміджу актора в умовах творчої студійної атмосфери. Процес моделювання поділений на пасивну й активну фази, де пасивна фаза відіграє роль постачальника вхідних даних. Під час активної фази формуються основні риси образу актора з використанням алгоритму дворівневого морфологічного аналізу-синтезу. На прикладі аналізу чотирьох популярних українських телешоу виявлені типізовані елементи телеведучих програм даного типу і реалізовано моделювання образу ведучих цих програм із застосуванням запропонованої методики. **Наукова новизна** результатів полягає в методиці моделювання художнього образу телеведучих шоу-програм у цілому, а також в алгоритмі дворівневого аналізу-синтезу характерних елементів медіастилю актора. Вперше систематизовано фактори впливу на формування художнього образу телеведучих шоу-програм, які були покладені в основу методики проектування інноваційного образу актора. **Висновки.** Проаналізовано характерні риси медіастилю як корпоративної складової медіакультури; показана залежність між характеристиками медіастилю образу ведучого, типом і характером шоу-програм; сформульовані основні фактори впливу на імідж телеведу-

чого шоу-програм, використані у методиці для моделювання іміджу актора. Апробація результатів дослідження реалізована на основі експериментального моделювання образів чотирьох популярних телеведучих з комплексною оцінкою ефективності методики, яка дала позитивні результати.

**Ключові слова:** медіастиль, елементи медійного образу, фактори впливу, імідж телеведучого шоу-програм, морфологічний аналіз-синтез.

*Гардабхадзе Ирина Анатольевна* професор кафедри дизайн одяжки, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Кузнецова Валерия Александровна* магістрант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### **Особенности формирования медиастилля в образе телеведущих шоу-программ**

**Цель работы.** Важной составляющей имиджа телеведущего является медиастиль – носитель характерных черт медиакультуры нового стиля жизни. Статья посвящена анализу факторов влияния на образ телеведущих шоу-программ и их использования для формирования экранного образа актеров.

**Методология исследования.** Применен системный подход к определению факторов влияния на образ телеведущего и ситуационное моделирование имиджа актера в условиях творческой студийной атмосферы. Процесс моделирования подразделен на пассивную и активную фазы, где пассивная фаза играет роль поставщика входных данных. В ходе активной фазы формируются основные черты образа актера с использованием алгоритма двухуровневого морфологического анализа-синтеза. На примере анализа четырех популярных украинских телешоу выявлены типизированные элементы телеведущих программ данного типа и реализовано моделирование образа ведущих этих программ с применением предложенной методики. **Научная новизна** результатов состоит в методике моделирования художественного образа телеведущих шоу-программ в целом, а также в алгоритме двухуровневого анализа-синтеза характерных элементов медиастилля актера. Впервые систематизированы факторы влияния на формирование художественного образа телеведущих шоу-программ, которые были положены в основу методики проектирования инновационного образа актера.

**Выводы.** Проанализированы характерные черты медиастилля как корпоративной составляющей медиакультуры; показана зависимость между характеристиками медиастилля образа ведущего, типом и характером шоу-программ; сформулированы основные факторы влияния на имидж телеведущего шоу-программ, использованные в методике для моделирования имиджа актера. Апробація результатів дослідження реалізована на основі експериментального моделювання образів чотирьох популярних телеведучих з комплексною оцінкою ефективності методики, давши позитивні результати.



**Ключевые слова:** медиастиль, елементи медійного образу, фактори впливання, імідж телеведучого шоу-программ, морфологічний аналіз-синтез.

*Hardabkhadze Irene Professor, clothes design, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*Kuznetsova Valeria Master's Degree student, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**The peculiarities of media style formation in the image of a TV presenter**

**The purpose of the research.** An important component of the TV presenter's image is media style as it carries the characteristic features of media culture of the new age. The article is devoted to the analysis of the factors influencing the image of TV presenters and their use in the process of forming the screen image of actors. **The methodology of the research** was based on the system approach to determination of the factors influencing the TV presenter's image, in addition to situational modeling of the actor's image in the conditions of a creative studio atmosphere. The modeling process was divided into passive and active phases, where the passive phase played the role of the input data provider. The main features of the actor's image were formed during the active phase with the use of the algorithm of two-level morphological analysis and synthesis. Through the example of the analysis of four popular Ukrainian TV shows, the characteristic elements of the image of presenters of this type of programs were identified and the modeling of the presenters' image was realized using the suggested methodology.

**The scientific novelty** of the findings consists in the methodology of modeling the artistic image of TV presenters in general, as well as the algorithm of two-level analysis and synthesis of the characteristic elements of the actor's media style. For the first time ever, the factors influencing the formation of the artistic image of TV presenters were systematized, which were used as the basis for the method of designing an innovative image of an actor. **Conclusions.** The characteristic features of media style as a corporate component of media culture were analyzed. The relationship between the characteristics of the presenter's media style image, the type and nature of the TV show was revealed. The main factors influencing the image of a TV presenter, used in the methodology of modeling the actor's image, were defined. Approbation of the research results was realized, based on the experimental modeling of images of four popular TV presenters with a comprehensive evaluation of the effectiveness of the methodology, which showed positive result.

**Key words:** media style, elements of the media image, influencing factors, the image of a TV presenter, morphological analysis and synthesis.



Індикативні властивості культури визначаються здатністю її напрямів відображати реальність особливого роду, яка має випереджувальний характер стосовно розвитку інших суспільних процесів. До таких напрямів, що все більше впливають на стиль життя, відноситься сучасна медіакультура, яка характеризується симулятивним контентом з безліччю комунікативних каналів, створених для впливу на суспільство через інформацію. І. Лисаковський у праці «Художественная культура. Термины. Понятия. Значения» (2002) [7], зазначає, що одним із каналів взаємодії мас-медіа з суспільством є телевізійні шоу, які реалізуються у формі своєрідної вистави, театралізованого видовища з відображенням актуальних проблем громадського або культурного життя

Важлива роль в організації і проведенні телевізійних шоу-програм належить ведучому.

Телеведучий є сполучною ланкою між сценічною дією телепостановки й аудиторією телеглядачів. Питання специфіки формування іміджу і типологічний контекст телевізійної творчості журналіста-ведучого цікавлять як журналістів, інших медіа фахівців на сучасному телебаченні, так і продюсерів й адміністрацію телеканалу. Тому виявлення факторів, що впливають на формування оптимального художнього образу ведучих телевізійних шоу-програм, а також визначення прийомів ефективного управління цими факторами є **актуальною проблемою**, вирішення якої дозволить значно збільшити шанси телепередачі на успіх і підвищити її рейтинг у телевізійній сфері. Актуальність даної проблеми, починаючи з кінця 90-х рр. ХХ ст., постійно привертає увагу дослідників, фахівців у галузі телебачення і соціальних комунікацій до пошуку ефективних методів формування образу телеведучих шоу-програм, про що свідчить значна кількість публікацій на цю тему. Стаття П. Кульпіної «Исследование социокультурных стереотипов в телевизионном шоу «Пусть говорят» [6] присвячена дослідженню соціокультурних стереотипів у контексті сучасних мас-медіа, їх ідентифікації та репрезентації в телешоу. К. Гнатенко у статті «Ведучі як дзеркала телеканалів» [3] розглядає функцію репрезентативності телеведучого як дзеркала телеканалів Дослідження Я. Засурського «Телерадиоэфир: история и современность» (2005) [5] розкриває історію та сучасні тенденції розвитку телерадіоефіру від радіомовлення Бі-бі-сі на сучасному етапі до телерадіоефіру в період соціальних катаклізмів, представлена періодизація історії телебачення з характеристикою основних періодів.

В. Маргалик у статті «Імідж ведучого телевізійної програми, його відповідність жанрові й тематиці» [8] аналізує імідж ведучого телевізійної програми, відповідність його образу її жанру й тематиці, робить порівняльну характеристику особливостей формування іміджу телеведучого ток-шоу та ведучого інформаційного жанру інтерв'ю, в якому персоніфікація інформації

невід’ємна від особистості. Результатом аналізу є ствердження, що відповідність іміджу актора жанру й тематиці програми не лише важлива, а й необхідна, оскільки порушення цієї вимоги призводить до непрофесійності передач, дисгармонії між образом, поведінкою ведучого і тематикою програми, а найголовніше – до несприйняття з боку глядачів

Як відомо, сучасне телевізійне мовлення являє собою систему з односпрямованим комунікаційним каналом. На відміну від систем широкомовлення, інтерактивні системи мають двоспрямований (дуплексний) канал обміну інформацією, який рівноцінний двом односпрямованим. Це спадний канал (в якому інформація передається від ведучого до аудиторії) і висхідний (для передачі інформації від індивідуального користувача до ведучого). Тобто сучасному телевізійному широкомовленню інформаційна асиметрія властива на системному рівні. О. Поберезнякова у дослідженні «Телебачення взаємодії: інтерактивне поле спілкування» (2004) [9] розглядає телебачення як комунікаційну систему, для якої характерна системна інформаційна асиметрія з позиції організації взаємодії «ведучий-телеглядач», коли симетрування комунікаційних каналів надає можливості організувати інтерактивне поле спілкування

Монографія М. Голядкіна «ТВ інформація в США» (1995) [4] присвячена аналізу структури й організації інформації телебачення США. Дослідження Н. Цімох «Персоніфікація інформації та персонофікований образ ведучого як невід’ємна складова успіху телевізійної програми» (2016)» [10] спрямоване на розкриття ролі персоніфікації інформації у формуванні рейтингу телевізійного каналу і показує, що персоніфікований образ ведучого є невід’ємною складовою успіху телевізійної програми. Дисертація Т. Ванченко «Технологія моделювання культурних програм на телевиденні: Состояние и перспективы» [1] присвячена аналізу існуючого стану і перспектив розвитку технології моделювання культурних програм на телебаченні

Підводячи підсумки аналізу поточного стану вивчення проблеми формування іміджу ведучого шоу-програм телебачення, можна зробити наступні висновки:

- існує значна кількість публікацій, в яких дослідники в якості критеріїв і стандартів зовнішньої привабливості ведучих сучасного телебачення визначають набір параметрів, що характеризують природні дані актора;

- незважаючи на велику кількість матеріалів, у яких аналізується досить повний перелік вимог до екранного образу телевізійного ведучого, у літературі відсутні результати застосування системного підходу до управління найважливішими факторами впливу на імідж телеведучого, на базі якого можна побудувати практичну методику управління характеристиками його образу;

– застосування системного підходу, який є невід’ємною умовою ефективної побудови художнього образу ведучого шоу-програм, вимагає використання не тільки внутрішніх, природних даних актора, але й «зовнішніх» факторів. Тобто, до внутрішніх факторів, що впливають на імідж, необхідно додати фактори навколишнього середовища, інтегруючою платформою якого є творча студійна атмосфера – фактори, що гармоніюють з амплуа і природними рисами актора й підвищують оцінку образу телеведучого телеглядачами. До цих факторів віднесемо тип і характер шоу програми, а також правильно підібрані костюм, зачіску, макіяж.

Це дослідження є пошуком підходу до підвищення привабливості художнього образу ведучого телевізійної шоу-програми за рахунок управління основними факторами впливу на складові його художньо-естетичних показників з урахуванням особливостей сприйняття образу аудиторією телеглядачів. В основу підходу до реалізації задуму покладено ситуаційне моделювання процесу формування іміджу актора в умовах творчої студійної атмосфери, яка розглядається як інтегруюче середовище для творчого внеску усіх членів команди у процес формування шоу-програми. Особливості даного ситуаційного моделювання полягають у поділі всього процесу формування іміджу ведучого на пасивну й активну фази. Пасивна фаза передбачає відбір актора на роль ведучого шоу-програми, тому виконує роль визначника вхідних даних для активної фази формування остаточного образу телеведучого.

Подальший процес формування образу ведучого шоу-програм телебачення будується, виходячи з особливостей телебачення як засобу соціальних комунікацій, типу і складу шоу-програми, особистих природних даних актора, його амплуа, а також редакційної політики телеканалу і внутрішньої корпоративної атмосфери телестудії. Для досягнення рівня практичного використання результатів рамки дослідження обмежені аналізом тільки художньо-естетичних сторін іміджу телеведучого, тобто складових художнього образу без розгляду соціальної ролі, етичних принципів актора і ступеня довіри з боку аудиторії.

**Головною метою** дослідження є визначення факторів, які ввійдуть до складу ефективної методики формування художнього образу ведучого шоу-програм телебачення в умовах творчої студійної атмосфери як фактора, що забезпечить гармонійне інтегрування їхнього впливу на імідж актора.

**Об’єктом наукового дослідження** обрано процес створення художніх образів ведучих шоу-програм телебачення, **предметом** – розробка рекомендацій до формування художнього образу ведучого сучасних шоу-програм телебачення з урахуванням основних факторів впливу в умовах творчої студійної атмосфери. Для досягнення поставленої мети у процесі дослідження були сформульовані та успішно вирішені наступні завдання:

- проведено аналіз й обґрунтування інтегруючої ролі творчої студійної атмосфери у гармонійній взаємодії факторів формування художнього образу ведучого шоу-програм;
- виявлені та охарактеризовані фактори впливу на формування та сприйняття телеглядачами образу ведучого шоу-програм телебачення;
- здійснено аналіз, класифікацію й типізацію сучасних шоу-програм телебачення, аналіз типів зовнішності ведучих шоу-програм з пошуком залежності особливостей їхнього образу від типу й характеру програм телебачення;
- проведено аналіз тенденцій моди провідних країн світу з визначенням відображення трендів в образах ведучих шоу-програм телебачення;
- сформульовані рекомендації до побудови художнього образу телеведучих на основі оптимізації основних факторів впливу.

Концепція формування образу ведучого шоу-програм основана на трьох компонентах, кожний з яких робить свій внесок у процес – це аудиторія телеглядачів у сукупності з особою ведучого, засоби мовлення, студія спільно з редакцією шоу-програми.

Аудиторія телеглядачів визначає критерії, які використовуються для гармонізації змісту, стилю, оформлення програми з особливостями сприйняття її цільовою аудиторією. Образ ведучого формується з урахуванням поглядів, уподобань і очікувань цільової аудиторії телеглядачів.

Засоби мовлення традиційно не мали безпосереднього впливу на образ ведучого; їхній вплив проявлявся тільки через технічні спотворення якості відтворення зображення на екрані. Однак під впливом соціальних мереж і публічних платформ, що надають послуги зберігання й поширення мультимедіа контенту і відеосюжетів, формується новий стиль мережевого мовлення, представлений блогами, кліпами й тематичними шоу-програмами, у яких образ ведучого поєднується з автором програми і відрізняється від образів телевізійних ведучих традиційних шоу-програм динамічністю адаптації до реакції аудиторії, демократичністю й доступністю для інтерактивного спілкування.

Студійні умови роботи над формуванням та виконанням шоу-програми впливають на образ ведучого через редакційну політику телеканалу, авторську позицію режисера та робочу атмосферу студії. Одна з головних особливостей створення ефектного іміджу телеведучого полягає у вмінні створювати за допомогою різних режисерських і технічних засобів антураж його привабливості, що органічно вмонтований у конкретну сценічну ситуацію. Можна вважати, що творча студійна атмосфера є одним з ключових інтегруючих факторів формування художнього образу ведучого сучасних телевізійних шоу-програм.

Як було зазначено вище, пасивна фаза формування образу телеведучого грає роль визначника вхідних даних для фази активного управління характеристиками екранного образу. Деталізовану концепцію формування образу ведучого шоу-програм телебачення як індивіда творчої професії з урахуванням ключових факторів впливу можна наочно представити у вигляді діаграми, що надана на (Рис. 1.).

Алгоритм методики формування образу ведучого шоу-програм телебачення, запропонованої у результаті дослідження, заснований на цій детальній концепції. Блок-схема алгоритму формування образу ведучого надана на (Рис. 2).

Експериментальна перевірка результатів дослідження реалізована у рамках виконання дизайн-проекту створення образу телеведучих чотирьох популярних шоу-програм українського телебачення. Під час моделювання іміджу ведучих вирішувалося завдання досягнення гармонізації стилю одягу, зачіски, макіяжу, аксесуарів з особливостями зовнішності акторок, типом шоу-програми і тенденціями моди. Підхід до пошуку художнього образу телеведучих заснований на методиці моделювання характерних рис медіа стилю.

Медіакультура нового стилю життя визначила особливості медійного образу актора, носієм яких став медіастиль, варіант корпоративного стилю, який є важливою складовою іміджу ведучого телевізійних програм.

Оскільки практична цінність методики проектування може бути охарактеризована якістю моделі, спроектованої на її основі, визначення ефективності результатів наукового дослідження звелось до порівняльного аналізу нових моделей з моделями-аналогами за показниками їх комплексних оцінок.

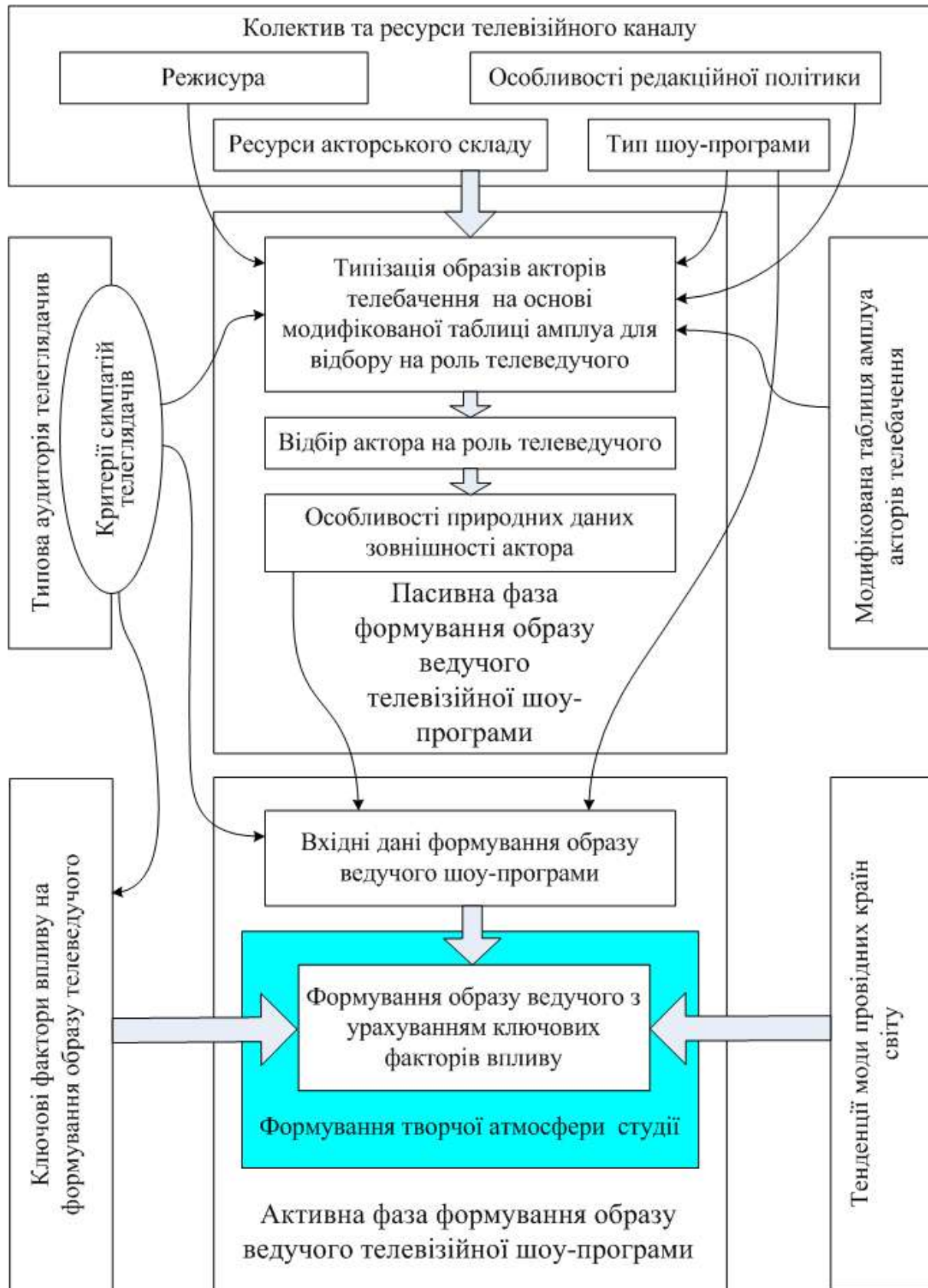


Рисунок 1. Деталізована концепція формування образу ведучого шоу-програм телебачення з урахуванням ключових факторів впливу

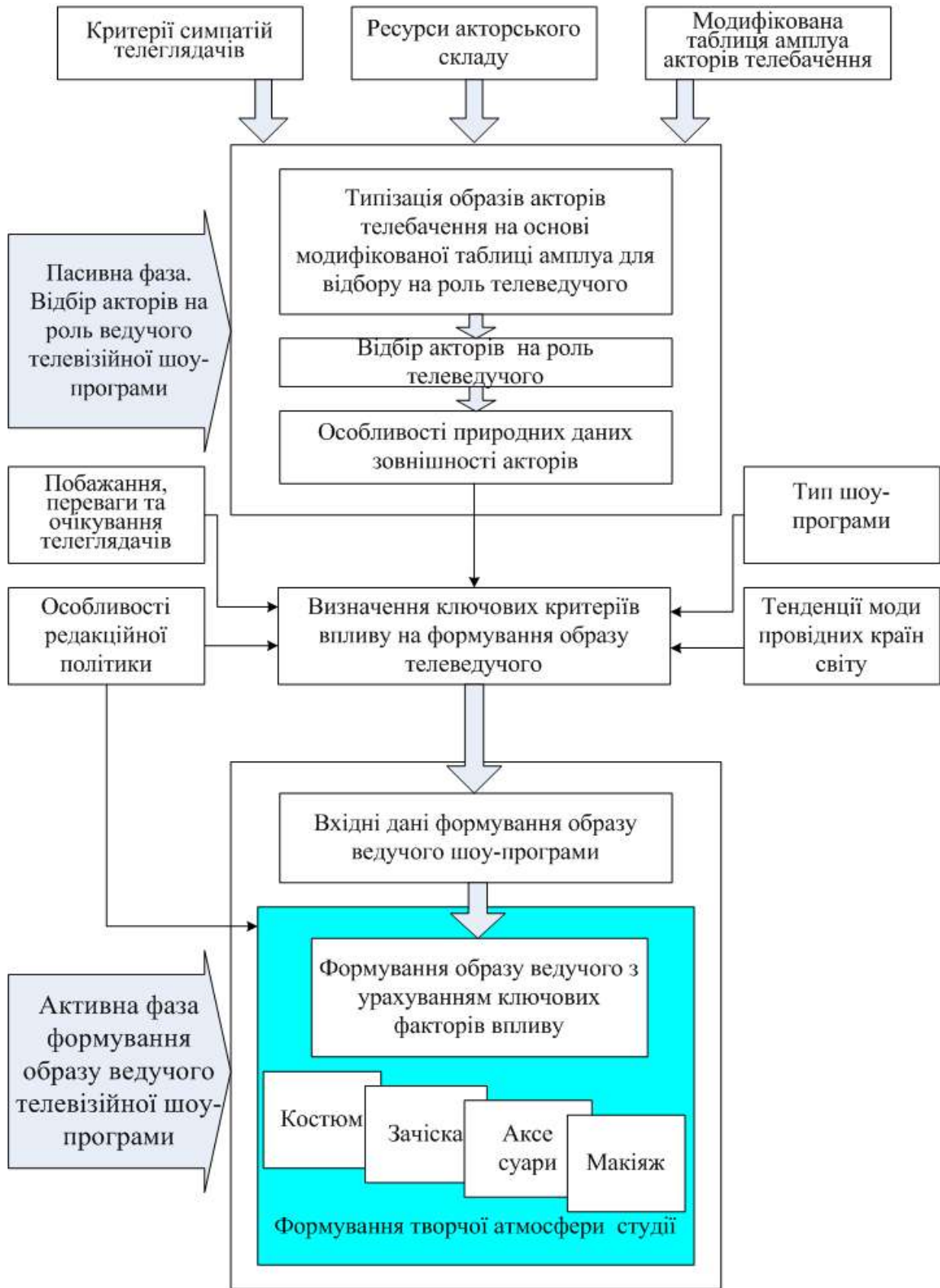


Рисунок 2. Блок-схема алгоритму формування образу ведучого шоу-програм телебачення

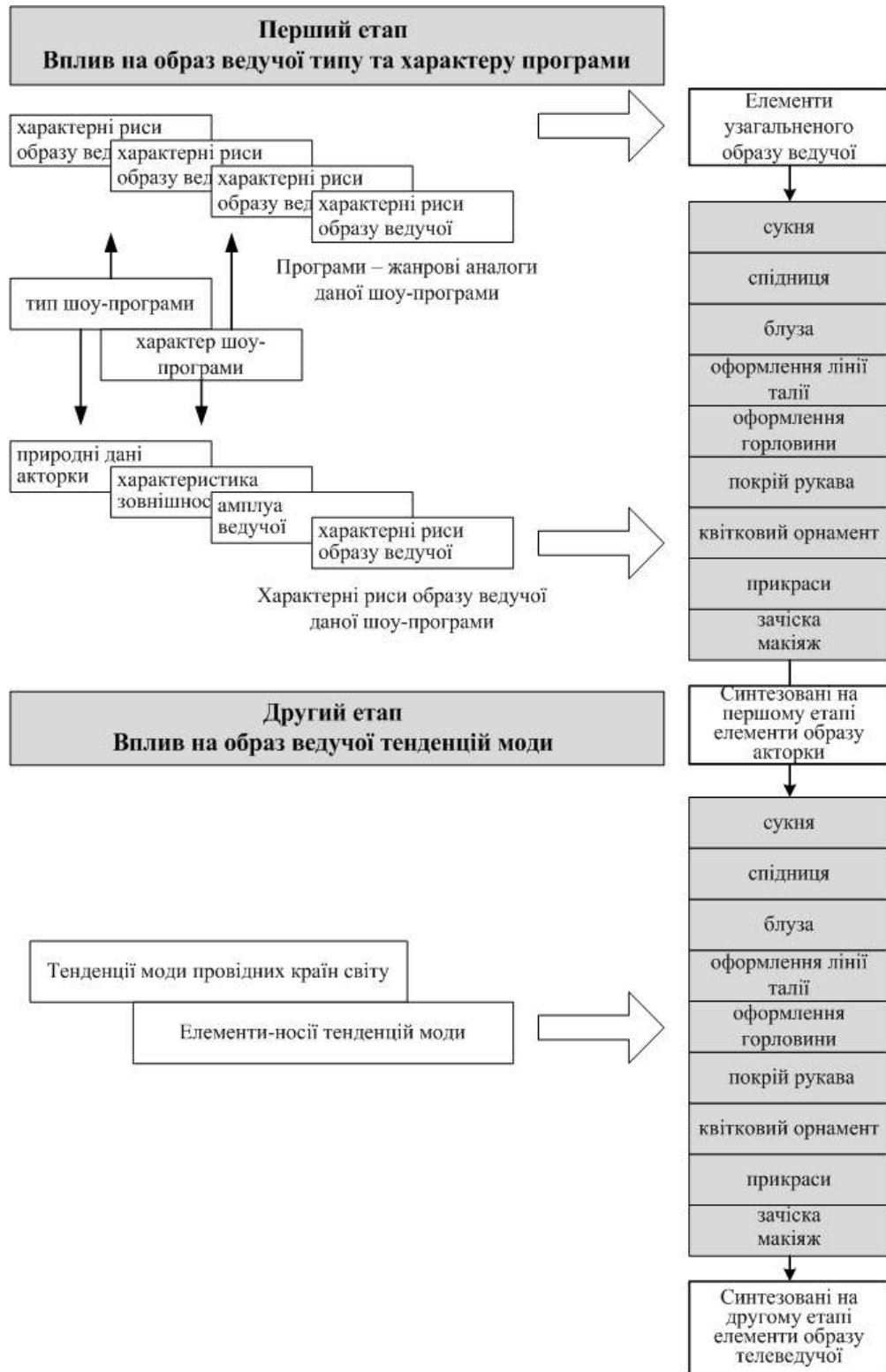


Рисунок 3. Процес формування образу телеведучої у деталізованому вигляді



Для аналізу характерних елементів образів були обрані ключові персони наступних шоу-програм телебачення:

- Ольга Фреймут, шоу-програма «Інспектор Фреймут»;
- Катерина Варнава, шоу-програма «Хто зверху»;
- Надія Матвеева, шоу-програма «Все буду добре»;
- Катерина Осадча, шоу-програма «Світське життя».

Для оптимізації образів телеведучих обрані наступні фактори впливу: костюм та його елементи; прикраси; зачіска; макіяж.

У свою чергу, деталізація комплексного фактора впливу «костюм та його елементи» представлена наступними складовими:

- вироби асортиментних груп (сукні, спідниці, блузи);
- елементи костюма (оформлення лінії талії; оформлення лінії горловини; крій рукава);
- оздоблювальні елементи (квітковий орнамент).

Схема алгоритму процесу формування рекомендацій до побудови образу телеведучої відповідно тенденціям моди з урахуванням типу її зовнішності й особливостей шоу-програми надана на (Рис. 3)

Реалізація цього процесу може бути виконана у два етапи.

На першому етапі враховується вплив на образ ведучої типу й характеру програми з огляду на характеристики зовнішності акторки. Це реалізується шляхом комбінування елементів існуючого образу акторки з елементами узагальненого образу ведучої, обраними для аналізу. Із сукупності комбінації елементів обираються сполучення з найкращими характеристиками, на базі яких здійснюється творчий синтез елементів образу.

На другому етапі враховується вплив на образ ведучої тенденцій моди. Для цього із синтезованих на першому етапі елементів образу та елементів-носіїв тенденцій моди знову складаються попарні комбінації, з яких обираються перспективні сполучення для творчого синтезу.

З обраних комбінацій елементів синтезуються характерні складові нового образу телеведучої, які гармоніюють з даною програмою, відображають тенденції моди й володіють найкращими характеристиками, обраними з прототипів телеведучих і сучасних трендів.

Сукупність схарактеризованих етапів представляє собою метод дворівневого модифікованого морфологічного аналізу-синтезу. Передбачається, що таким чином можна створити безліч нових об'єктів, з яких деякі будуть мати характеристики, що перевершують показники елементів образу акторки, що вже існує у рамках даної програми, а також образів, заснованих на елементах-носіях тенденцій моди

Оскільки в даному проекті для аналізу було обрано чотири шоу-програми однакового, розважального типу із застосуванням запропонованої методики були побудовані рекомендації до моделювання образів кожної з ведучих шоу-програм.

Це означає, що для кожної з ведучих – О. Фреймут, К. Варнави, Н. Матвеевої та К. Осадчої на основі використання аналізу-синтезу знайдені дизайнерські рішення елементів, які стануть основними складовими елементами образу кожної акторки. Оцінка ефективності застосування запропонованої методики формування образу ведучих телевізійних програм здійснена на основі ідентифікації впливу цієї методики на підвищення художньо-естетичних показників об'єктів проектування. Визначення впливу рекомендацій до формування образів телеведучих реалізовано відповідно методу, описаному у праці І. Гардабхадзе «Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну» (2013) [2].

У ході визначення комплексної оцінки ефективності результатів наукового дослідження були розглянуті наступні фактори впливу на художній образ телеведучої:

- фактори, що впливають на оцінку образу телеведучої аудиторією телеглядачів за рахунок художньо-естетичних показників:
  - художня виразність образу;
  - відповідність тенденціям моди;
  - інноваційність композиційних рішень;
  - фактори, що впливають на рейтингову оцінку образу телеведучої за рахунок соціально-комунікаційних характеристик:
- відкритість, комунікабельність образу;
- відповідність екранного імідж-образу складу та характеру програми;
- ергономічність.

Оцінка визначена методом порівняння художньо-естетичних та утилітарних якостей моделей образів ведучих з «опорними» моделями образів-аналогів, що є характерними для образів телеведучих даного типу програм

**Висновки.** Стаття присвячена актуальній проблемі визначення факторів впливу на формування іміджу телеведучих шоу-програм в умовах творчої студійної атмосфери та розробці методів управління процесом моделювання екранного образу акторів телебачення.

Під час дослідження були успішно виявлені й охарактеризовані основні фактори впливу на формування образу ведучих шоу-програм телебачення, здійснено аналіз, класифікація й типізація шоу-програм телебачення, аналіз і типізація образів ведучих популярних українських шоу-програм, аналіз тенденцій моди провідних країн світу з визначенням відображення трендів у образах ведучих шоу-програм телебачення.

Запропонована методика моделювання іміджу телеведучих шоу-програм з урахуванням сучасних тенденцій моди та інших факторів впливу, на основі якої сформульовані рекомендації до побудови художніх образів чотирьох телеведучих популярних в Україні шоу-програм.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що вперше на основі обґрунтування інтегруючої ролі творчого студійного середовища виявлені й систематизовані фактори впливу на формування художнього образу телеведучих шоу-програм, які були покладені в основу побудови методики проектування образу.

Апробація результатів дослідження реалізована на основі експериментальної перевірки запропонованих рекомендацій з комплексною оцінкою ефективності методики. Практичне значення одержаних результатів полягає у підвищенні результативності формування на їх основі ефектних образів ведучих телепрограм. Матеріали дослідження можуть використовуватися спеціалістами у сфері індустрії моди у проектах побудови гармонійних образів людей творчих професій.

В цілому можна зазначити, що у процесі інтеграції вихідних елементів удалося отримати рішення з підвищеними художньо-естетичними показниками, які перевищують показники узагальненої за типом шоу-програм моделі образу ведучої. Це говорить про ефективність методики, запропонованої у ході дослідження.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у пошуку розширеного кола факторів впливу на формування медійного образу телеведучого і нових ефективних прийомів управління іміджем телеактора на базі запропонованої методики.

### Список використаних джерел

1. Ванченко Т. П. Технология моделирования культурных программ на телевидении: состояние и перспективы [Електронний ресурс] / Т. П. Ванченко. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/tehnologiya-modelirovaniya-kulturnykh-programm-na-televidenii-sostoyanie-i-perspektivy#ixzz4VDhtsnyM/>. – Загл. с экрана.
2. Гардабхадзе І. А. Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну : навч. посіб. – Київ : Издат. дом Виниченко, 2013. – 275 с.
3. Гнатенко К. Ведучі як дзеркала телеканалів [ Електронний ресурс] / К. Гнатенко. – Режим доступу. – <http://www.telekritika.ua/mediacontinent/authorcolumn/hnatenko/2007-09-07/33729/> (Дата звернення 21.10.2016).

4. Голядкин Н. А. ТВ информация в США : монография / Н. А. Голядкин ; Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, ФСТР. – Москва : [б. и.], 1995. – 230 с.
5. Засурский Я. Н. Телерадиоэфир: история и современность / Я. Н. Засурский. – Москва : АспектПресс, 2005. – 239 с.
6. Кульпина П. В. Исследование социокультурных стереотипов в телевизионном шоу «пусть говорят» [ Электронный ресурс] / П. В. Кульпина – Режим доступа. – <http://yspu.org/images/a/a8/KulpinaPV.pdf/>. – Загл. с экрана.
7. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения : словарь-справочник / И. Лисаковский. – Москва : РАГС, 2002. – 240 с.
8. Маргалик В. Імідж ведучого телевізійної програми, його відповідність жанрові й тематиці [Електронний ресурс] / В. Маргалик. – Режим доступу : [http://knowledge.allbest.ru/journalism/2c0a65625a2bc78b5d43b89521316d26\\_1.html](http://knowledge.allbest.ru/journalism/2c0a65625a2bc78b5d43b89521316d26_1.html). – Назва з екрана.
9. Поберезнякова О. Телебачення взаємодії: інтерактивне поле спілкування / О. Поберезнякова. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 162 с.
10. Цімох Н. І. Персоніфікація інформації та персоніфікований образ ведучого як невід’ємна складова успіху телевізійної програми / Н. І. Цімох // Вісн. КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2016. – № 34. – С. 159–164.

### References

1. Vanchenko, T.P. (2014). *Technology of modeling cultural programs on television: State and prospect*. Available at: <<http://www.dissercat.com/content/tekhnologiya-modelirovaniya-kulturnykh-programm-na-televidenii-sostoyanie-i-perspektivy#ixzz4VDhtsnyM>> [ Accessed 21.10.2016].
2. Hardabkhadze, I.A. (2013). *Fashion design. Modern clothes: a scientific approach to solving design problems: teaching guide*. Kyiv: Vinichenko Publishing House.
3. Hnatenko, K. (2016). *Presenters as mirrors of television channels*. Available at: <<http://www.telekritika.ua/mediacontinent/authorcolumn/hnatenko/2007-09-07/33729>> [ Accessed 21.10.2016].
4. Goliadkin, N.A. (1995), *Television information in the United States: monograph*. Moscow: The Institute of Television and Radio Broadcasters Advanced Training.
5. Zasurskii, Ya.N. (2005). *TV-radio broadcasting: History and modernity*. Moscow: AspectPress

6. Kul'pina, P.V. (2016). *Research into socio-cultural stereotypes in the TV show «Pust Govoriat» («Let Them Talk»)*. Available at: <<http://yspu.org/images/a/a8/KulpinaPV.pdf>> [ Accessed 21.10.2016].

7. Lisakovskii, I. (2002). *Art Culture. Terminology. Concepts. Values: Dictionary-Reference*, Moscow: RAGS.

8. Marhalyk, V. (2016). *The image of a TV presenter, its conformity to genre and program subject matter*. Available at: <[http://knowledge.allbest.ru/journalism/2c0a65625a2bc78b5d43b89521316d26\\_1.html](http://knowledge.allbest.ru/journalism/2c0a65625a2bc78b5d43b89521316d26_1.html)> [Accessed 20.02.2017].

9. Poberezniakova, O. (2004). *Television of interaction: Interactive field of communication*. Moscow: AspectPress.

10. Tsimokh, E.P. (2005). Personification of information and the personified image of the presenter as an integral part of television program success. *Visnyk KNUKiM : seriia «Mystetstvoznavstvo»*, [The Bulletin of Kiev National University of Culture and Arts. «Art Science» Series], no. 34, pp.159–164.

---

© Гардабхадзе І. А., 2017

© Кузнецова В. О., 2017

УДК 7.036

*Кісельова Катерина Олександрівна*  
кандидат технічних наук,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
katerinakiselova@gmail.com

## ФОРМОТВОРЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО КОСТЮМА 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи:** дослідження передумов і факторів виникнення моди 1970-х рр., характеристика популярних образів, стратегій та прийомів формотворення європейського жіночого костюма. **Методологія дослідження.** Розглянуто наукові роботи, присвячені історії, соціології, історії мистецтва та дизайну костюма. Використано методи соціокультурного, мистецтвознавчого, естетичного та структурно-композиційного аналізу. Застосовано візуальний метод дослідження. **Наукова новизна роботи** полягає у визначенні комплексу основних складових життя суспільства й ступеню їх впливу на процеси формотворчості в 70-х рр. ХХ ст., та виявленні логіки розвитку композиційних, морфологічних і конструктивно-технологічних властивостей форм. **Висновки.** 70-ті рр. ХХ ст. характеризувалися великою різноманітністю модних жіночих образів. Загальна форма костюма значно змінювалася під впливом політичних, економічних і соціокультурних подій, наукових розробок того часу. Підвищення загального рівня життя, розвиток виробництва, інформатизація суспільства та активізація діяльності різних субкультур призвели до стихійного формотворення та виникнення дифузного стильового напрямку. Принцип гармонії форми був відкинутий, а одяг повністю затвердився як засіб вираження індивідуальності людини.

**Ключові слова:** аналіз форми костюма, процес формотворення, розвиток форм одягу, мода 70-х рр. ХХ ст.

*Киселева Екатерина Александровна* кандидат технических наук,  
доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев,  
Украина

**Формообразование европейского женского костюма 70-х годов ХХ века**

**Цель работы** исследование предпосылок и факторов возникновения моды 1970-х гг., характеристика популярных образов, стратегий и приемов формообразования европейского женского костюма. **Методология исследования.** Рассмотрено научные работы, посвященные истории, социологии, искусства, дизайна и костюма. Используются методы социокультурного, искусствоведческого, эстетического и структурно-композиционного анализа. Задействован визуальный материал. **Научная новизна** работы заключается в определенных комплексах основных составляющих жизни общества и степени их влияния на процессы формотворчества в 70-х гг. ХХ в. и выявлении особенностей развития композиционных, морфологических и конструктивно-технологических свойств форм. **Выводы.** 70-е гг. ХХ в. характеризовались широким разнообразием модных женских образов. Общая форма костюма значительно изменялась под влиянием политических, экономических и социокультурных событий, научных открытий того времени. Повышение общего уровня жизни, развитие производства, информатизация общества и активизация деятельности различных субкультур привели к стихийному формообразованию и возникновению диффузного стилевого направления, со спонтанным подбором элементов одежды, дополнений и аксессуаров. Принцип гармонии формы был отвергнут, а одежда полностью утвердилась как средство выражения индивидуальности человека.

**Ключевые слова:** анализ формы костюма, процесс формообразования, развитие форм одежды, мода 70-х гг. ХХ в.

*Kyselova Kateryna, PhD in Technical Sciences, Assistant Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Formbuilding of European women's costume in the 1970s**

**Principal objective** of this article is to study the background and factors contributing to the formation of the 1970s fashion, describe popular images, strategies and modalities of formbuilding of the European women's costume.

**Methods.** The review included about 20 scientific articles on the history, sociology, history of arts, history of design and costume. This article applied the methods of socio-cultural, art, aesthetic and structural and compositional analysis. Visual materials have been sourced from printed publications, magazines and Internet.

**The scientific novelty of this work** consists in the identification of main component parts of public life and their effect on formbuilding processes in the 1970s and logical construction of development of compositional, morphological and structural and technological properties of forms.

**Conclusions.** The 1970s are characterized by high diversity of fashionable women images. The general shape of costume underwent significant changes in response to political, economic and sociocultural events, and scientific innovations of that time. Rise in the overall living standards, development of manufacturing, informatization of the society and activation of various subcultures led to spontaneous formbuilding and appearance of diffuse style trends with impulsive selection of items of clothing, supplementary elements and accessories. The principle of harmony in form was dismissed and the clothing started to be used as the method of expression of the person's individuality.

**Key words:** analysis of costume form, formbuilding process, development of clothing forms, fashion of the 1970s.

На початку ХХІ ст. розглядалися тенденції моди ХХ ст. Більшість дослідників вивчають еволюцію художніх стилів у костюмних формах [1; 9; 13], розглядають костюм як частину матеріальної культури [2; 10; 16], зосереджують увагу на соціальних проблемах виникнення та розвитку костюма [7; 14; 15]. Але, незважаючи на значну кількість робіт, присвячених моді, проблема вивчення закономірностей зміни та логіки розвитку форм костюма залишається малодослідженою. А саме ця особливість може надати найбільш цінну інформацію для дизайнера, якому потрібно заздалегідь передбачати актуальні форми одягу. На думку автора, це сталося через спрямованість дослідників на класичну мистецтвознавчу або на технологічну галузі без залучення інших чинників. Адже, дизайн потребує синтезу мистецтвознавчого, культурологічного, соціологічного та технологічного підходів до розгляду моди та розвитку форми костюма.

Розгляд процесів формотворення костюма найбільш розлого представлений в працях науковців Московського державного текстильного університету ім. А. Н. Косигіна (Московського текстильного інституту), опублікованих у збірнику під редакцією Т. В. Козлової [11]. Але в них аналіз форми проводиться за узагальненими зовнішніми ознаками, бо метою був вихід на чітке відсоткове прогнозування модних змін. Архітектонічний аспект форми костюма розглянуто в роботі Т. О. Бердник («Архитектоника костюма (Социокультурная динамика)», 2004). М. В. Кісіль, на матеріалі аналізу моди ХХ ст., спробувала сформулювати поняття «концепція формотворення» [5]. Е. А. Косарева описала динаміку змін костюма, здійснивши аналіз моди з позицій психології та соціології [7]. Дослідженню формотворення присвячено багато статей автора [6].



Підґрунття для вивчення форми костюма 70-х рр. ХХ ст. складають мистецтвознавчі роботи М. Б. Романовської («История костюма и гендерные сюжеты моды», 2010), Ш. Зеллінг [3]. Окремі описи форм костюма надані в роботах вітчизняних дослідників Л. П. Дихнич [2], О. М. Лагода [8], М. Т. Мельник [9], М. В. Сенько [13]. Натомість, жодне з мистецтвознавчих досліджень не дає відповіді на запитання «як створити модний актуальний одяг?», «які фактори необхідно враховувати?». Зважаючи на важливість дослідження логіки розвитку форм одягу, виявлення «інформаційних кодів» і трансформації їх в нову якість без втрати емоційної та художньої цінностей, була визначена тема дисертації автора «Художнє формотворення в дизайні костюма: історія розвитку, сучасні тренди».

**Мета** – дослідити передумови та фактори виникнення моди 1970-х р., характеристику популярних образів, стратегії, прийоми формотворення європейського жіночого костюма.

Межа 60–70-х рр. ХХ ст. характеризувалася підвищеною соціальною напруженістю. Світовідчуття суспільства формувалося під «пресингом» тривожних подій в політиці («Червоний май» 1968 р. та відставка Ш. де Голля в Франції, конфлікт у Північній Ірландії, «Свинцеві сімдесяті» в Італії, «Революція гвоздик» у Португалії, падіння «Чорних полковників» у Греції, Реставрація Бурбонів в Іспанії, масове проголошення незалежності колишніх британських колоній і протекторатів, дострокова відставка президента США Р. Ніксона тощо), в економіці (стрімке зростання цін на енергоресурси, зниження темпів економічного зростання, зменшення обсягів промислового виробництва, стагфляція, припинення урядом США конвертованості долара в золото, зростання безробіття). Світова політична нестабільність, безперечно, вплинула на соціокультурну сферу життя, що відобразилася на емоційно-психологічному стані суспільства.

На межі десятиріч молодь (яка переважала в кількісному відсотку в суспільстві, значно збільшився завдяки післявоєнному «бебі-буму») прагнула свободи, проявляючи протест проти будь-яких обмежень. Тінейджери початку 60-х, які виростили в умовах добробуту й мали все, що їм потрібно, наприкінці десятиріччя перетворилися в молодих людей, які не бачили сенсу свого життя в безкінечній гонитві за новими матеріальними благами, за умови відмови від власних уподобань. Для них система соціалізації особистості на основі споживчих стандартів і категорій престижності (на відміну від післявоєнного покоління їхніх батьків) виявилася штучною. Підвищення кількісних показників споживання на душу населення виявилось недостатнім для самореалізації людини. Молоді люди прагнули модно виглядати, витратити гроші на подорожі, розваги, музику, але не готові були платити за це своїм життям. Особиста свобода здава-

лася дуже цінною. Будь-яка примусовість, а з нею і будь-яка соціальна, релігійна чи державна системи здавалася злом. Подібні настрої об'єднали молодь з різними інтересами, віросповіданням з абсолютно протилежних соціальних шарів. Сформувалися нові протестні та контркультурні рухи, найвідомішими з яких на початку 70-х були «хіпі», а наприкінці – «панки».

Двадцятирічні бунтарі, прагнули змінити світ, зробити його чистішим та чеснішим. «Старі форми життя були проголошені помилковими, а нові ще треба було знайти» [3, с. 410]. Не відчуваючи підтримки батьків, молоді люди об'єднувалися в комуні, засновані на принципах волелюбності та задоволення. «Формула «секс, наркотики, рок-н-рол» стала номінальною» [12, с. 182]. Протест молоді полягав не тільки в особливій поведінці, а й виборі певного образу та одягу, який був вираженням їхньої філософії. Довге волосся хіпі одночасно символізувало як повернення до природності, так і зневажливе ставлення до загальноприйнятих норм. Чоловіки припинили стригтися та голитися, жінки – голити ноги і пахви. Популяризації такого зовнішнього вигляду значно сприяли рок-музиканти, зокрема «Rolling stones», «Led Zeppelin» охоче використовували імідж бунтарів.

Ідеалізація минулого патріархального способу життя (на протигагу напруженому темпу індустріального суспільства) призвело до неприйняття всього штучного й спочатку трансформувалося в моду на натуральні матеріали: вовну, бавовну, льон, а потім – у виникнення цілого напрямку «екомоди». Про популярність екологічного руху в суспільстві свідчить те, що саме в 1971 р. була заснована міжнародна організація «Green Pease» [12, с. 184]. Під впливом цих настроїв, форма одягу стала максимально спрощеною, з вираженою етнічною направленістю. Прототипи разом із філософією запозичувалися з культур східних країн: Індії, Непалу – або з традиційного одягу народів Центральної Америки, Балі і Марокко: яскраві сорочки – дашикі, кімоно, саронг, сарі, пончо тощо. Популяризації запозичень значно сприяли розповсюдження субкультури «хіпі», активізація антиколоніальних настроїв (у 1960–1970-х рр. 67 країни отримали незалежність), боротьба чорношкірого населення за права у США, творчість таких модельєрів як Ів Сен-Лоран, Зандра Роудс, Кензо Такада, а також хвиля гастарбайтерів («gastarbeiter» – робітник – іммігрант), кількість яких у Європі досягла 7,5 млн. осіб [12, с. 116]. Флюорисцентні кольори поступилися природним відтінкам, почалася «бежева фаза» [3, с. 410]. Підкреслений геометризм та яскраві психоделічні малюнки оп-арту змінили дрібновізерункові та купонні орнаменти, характерні для народного одягу. Прості невибагливі форми, що нагадували полотняні сорочки, прикрашали за допомогою макраме, аплікації, вишивки, мережива, печворка, – всього, що можна було створити власноруч. Таким чином, на протигагу масовості, уніфікації та стандартизації 1960-х рр., формувалася мода на вироби «лоу тек».

Із народного одягу запозичили надмірну любов до аксесуарів. Ювелірні прикраси: намиста, браслети для рук і ніг, кільця для вух та носа, виконані з мексиканського, індійського чи марокканського срібла, мали особливе значення, їх прикрашали знаками східної езотерики (миру, любові, свободи тощо).

«Носити дозволялося що завгодно – від дешевого бавовняного одягу до розкішного вбрання «от кутюр». Єдина умова – щоб все це виглядало ненормально» [3, с. 413]. Ідею хіпі про те, що одяг повинен бути недорогим, зручним, легким у ремонті, краще секонд-хендівським, модна індустрія трансформувала у новий одяг із заплатками-аплікаціями, ефектами потертості та поношеності. Поступово анти-мода набула офіційності. Індустрія навіть навчилася використовувати гасла анти-моди задля просування брендів (дебютна колекція Кендзо Такада для європейського ринку 1970 р.).

Звичка хіпі вдягатися на барахолках перетворилася у комплектність і необхідність добору окремих складових одягу в індивідуальний гардероб замість строгої ансамблевості. Проте індустрія моди на протигагу «барахолкам», ввела «базовий гардероб» (магазини пропонували розширені комплекти: з костюмом можна було купити набір сорочок, додаткову спідницю та брюки). Комплектування одягу з одиничних речей в єдиний образ не було всім під силу. Як наслідок з'явилися та набули нечуваної популярності універсальні рішення: біла футболка або сорочка та джинси. Їх із задоволенням стали носити і жінки, і чоловіки всіх вікових груп та соціальних верств. Деяким вони допомагали «дотягнутися до зірок», вийти на перший план, а деяким «спуститися з небес» та відчувати себе на рівних. Одяг переставав бути безперечною ознакою соціального статусу.

Широко розвинувся ринок готового одягу. У 1973 р. була заснована асоціація «*Fédération française de la couture*», що включала в себе окрім напряму високої моди також «Торгову асоціацію виробників готового одягу для жінок» та «Торгову асоціацію виробників готового одягу для чоловіків», що стало платформою для спільної роботи модельєрів і виробників [17]. Стилисти більше не ховалися за назвами фірм, для яких розробляли одяг, вони реєстрували власні марки: Соня Рікель, Клод Монтана, Террі Мюглер, Кензо Такада, Анна Марія Беретта, Жан Клод де Лука, Консей Ямамото, Шанталь Томас, Попі Морені, Емануель Кан, Елізабет де Сенневі, Анжело Тарлацці. З 1973 р. дизайнери готового одягу двічі на рік представляли у Парижі свої колекції. Париж став центром промислової моди, з'явилося поняття «*nuvel* кутюр» (нова висока мода). У сер. 70-х рр. колекції *prêt-à-porter* демонстрували також у Мілані, Токіо, Лондоні та Нью-Йорку. Комерційний успіх став одним з основних критеріїв оцінки роботи «творців моди».

Криза 1973 р. «закреслила мрії про ідеальний світ». Стрімке зростання цін на енергоресурси (ціни на нафту зросли з 3-х до 12 доларів за барель) поставило перед промисловістю та суспільством питання економічності. Функціональність стала першочерговою. Набули популярності специфічно-виробничі вимоги до одягу: стандартизація, уніфікація, мінімізація трудомісткості.

Мінімізація витрат була реалізована промисловістю у розробці моделей уніфікованих форм із використанням типових конструкцій за стандартними розмірами. Різними, в кращому випадку, були деталі, здебільшого матеріали та кольори. Набирало обертів виробництво товарів масового споживання. Дизайнери орієнтувалися на прості, лаконічні моделі, які можна було легко запустити у виробництво та продати якомога більшій кількості людей. Використання в одязі однакових елементів і матеріалів призвело до створення моделей, які могли носити як чоловіки, так і жінки. Статева ідентифікація була повністю нівельована, одяг вже не вказував на приналежність до певної статі. Ці зміни були підтримані зміцнілим феміністичним рухом. Жінки намагалися підкреслити, що в них є не тільки сексуальність, але й інтелект. «Навіть голівудські зірки воліли демонструвати не розкіш та блиск, а власну компетентність» [3, с. 415]. Так реалізація вимог промисловості виявилася співзвучною настроями суспільства і сприяла виникненню та популяризації таких стильових напрямів як «мінімалізм» та «унісекс».

До сер. 70-х рр. кількість працюючих жінок у країнах з розвинутою економікою складала від 31 % до 41 % усіх працюючих [4, с. 243]. Професійна кар'єра накладала певні вимоги на формування гардеробу. Дуже популярним стає образ інтелектуальної жінки. Усі відхилення від норм у бізнес-сфері були табуованими, отже, довжина «міні» залишилася далеко позаду, їй на зміну прийшли більш помірковані «за коліно» та «міді». Силует звузився та витягнувся, злегка розширюючись до низу. Модна пластика досягалася за рахунок використання м'яких тканин і трикотажу. Трикотаж був зручним і практичним, його властивості дозволяли задовольнити більшу кількість споживачів, і промисловість активно його впроваджувала. Популяризації такого одягу сприяла творчість талановитих дизайнерів Соні Рікель та Андре Курежа. Соня Рікель запропонувала трикотаж, стикнувшись з відсутністю зручного одягу для вагітних жінок, а Андре Куреж, який був активним альпіністом, запозичив форми спортивного одягу для його використання у повсякденному житті. Промисловість за короткий період освоїла широкий асортимент трикотажного одягу: товсті та тонкі джемperi, светри (найпопулярнішими з яких були «водолазки»), жакети (під пояс з комірком-шалькою або кардигани), жилети, сукні, спідниці та брюки, пальта, майки, футболки, рейтузи, шапки, шарфи, шалі прикрасили гардероби модниць.

Але поміркований образ протримався в моді недовго, нові фарби з'явилися завдяки глем-року, який поступово набирив популярності. Девід Боуї та Гарі Гліттер довели, що «унісекс» – це не обов'язково невиразність жінок, це можливість для виразності чоловіків. Гендерна різниця ще раз була «атакована», але не за рахунок універсальності, а за рахунок використання «жіночих» елементів в чоловічому одязі (облягаючий силует, блискучі тканини, яскраві кольори, пір'я, оборки, туфлі на підборах і платформах, високі чоботи, макіяж і фарбоване волосся). «Дискотеки, які спочатку були заповідниками гомосексуалістів, перетворилися на сцену для всіх, хто хотів продемонструвати себе» [3, с. 416]. Одяг у стилі «диско» приваблював екстравагантністю форм: щільно прилягаючі до тіла (комбінезони, боді, ліфи-корсети, ліфи-бюстгальтери, майки з великими розрізами), великі та об'ємні (прозорі спідниці, халати, топи з воланами та боа з пір'їв). Використовувалися ефектні, недорогі синтетичні матеріали в найяскравіших отруйних відтінках і контрастних поєднаннях. Окрім того, все оздоблювалося пайетками, люрексом, стеклярусом і бісером, який виблискував під променями прожекторів, викликаючи роздратування і збудження почуттів. Таким чином, стверджувалися відверта театральність і сексапільність образів, притаманних наступному десятиріччю. Моді на дискотеки сприяла кіноіндустрія за рахунок ряду популярних фільмів, апогеєм яких були «Лихоманка суботнього вечора» (1977).

Для привабливого вигляду на дискотеках потрібне було «ідеальне тіло», якого набували через дієти, заняття фітнесом та аеробікою. Культ спорту сприяв переходу від одягу для занять спортом до одягу спортивного напрямку для повсякденного використання. Трикотажні джемperi, теніски, спортивні костюми, легінси, кросівки, кепки затвердилися у гардеробі. Удосконалилися форми, урізноманітнилися й ускладнилися деталі, застосовувалася складна фурнітура, впроваджувалися нові способи технологічної обробки. На повсякденний одяг розповсюдився крій спортивного характеру: реглан і сорочковий з пониженою проймою і широким рукавом, з'явилися капюшони. Комбінезони і напівкомбінезони перейшли з робітничого та спортивного одягу в розряд повсякденного.

Із сер. 70-х рр. на зміну миролюбним настроям початку десятиріччя прийшла агресивність політичних активістів. Несприятлива економічна ситуація, що впливала на життя молоді, яка страждала від масового закриття підприємств, безробіття і скорочення соціальних допоміг, сприяла активізації профашистських і терористичних угруповань, які звинувачували в економічних проблемах мігрантів, особливо вихідців з Азії та Африки. У расизмі та нацизмі, вуличних бійках молоді люди з робітничих сімей шукали вирішення повсякденних проблем. Як правило, протест проявлявся і за рахунок зовнішнього

вигляду. Скінхеди коротко стриглися, носили переважно чорні або камуфляжні джинси на тонких підтяжках (які мали семантичне значення), цепні ремені, джинсові куртки або «бомбери», армійські шнуровані черевики. Так популяризувався стильовий напрям «мілітарі».

Зневіра в майбутньому, відчай і повне несприйняття навколишнього світу, який неможливо було виправити (революція хіпі не вдалася), зумовили розквіт нечуваного нігілізму серед молоді, що згодом знайшло відображення в субкультурі «панк» (Punk – «бруд», «покидьки»). Філософія панків була філософією «втраченого покоління». Вони остаточно вирішили, що змінити світ на краще неможливо, майбутнього немає, тому і в житті, і в кар'єрі немає сенсу. Ці настрої відобразилися в поведінці та одязі, що викликало негативну реакцію у старшого покоління (яке після 60-х вже важко було чимось здивувати). Вони хуліганили в кінотеатрах, зухвало поводитися з поліцейськими та перехожими, з викликом одягали те, що було неестетичним (мішки для сміття, рвані футболки та джинси, заколоті булавками, шкіряні куртки з об'ємною фурнітурою, військові черевики), агресивно розмальовували обличчя та волосся флюорісцентно-отруйними кольорами. Задля підкреслення похмурого і трагічного образу вони прикрашали себе «символами смерті» (хрестами, черепами), шпильками у вухах і кільцями в носі. Все було розраховано на епатаж. Панки створювали свої костюми на основі еkleктичного змішання одягу, купленого в second-hand, військової форми, списаної з армійських складів і будь-яких речей, які вони перетворювали в прикраси – ланцюгів, рибальських гачків, гільз від стріляних патронів, лез бритви тощо. Ця гострота і виразність зовнішнього вигляду була майстерно підхоплена Вівьєн Вествуд (Vivienne Westwood), яка трансформувала його в справжню моду.

Отже, в 70-х рр. ХХ ст. завдяки підвищенню загального рівня життя, розвитку виробництва, інформатизації суспільства, активізації діяльності різних субкультур (які виражали свою позицію через створення специфічних образів), нові тенденції в моді стали формуватися стихійно, що призвело до виникнення так званого дифузного стильового напрямку, зі спонтанним добором елементів одягу, доповнень та аксесуарів, які, за правилами «гарного смаку» не мали поєднуватися між собою. Принцип гармонії форми був відкинутий. Жінки, які стали самостійними та незалежними, вже не боялися виглядати «немодними», вони перестали беззастережно копіювати журнали мод, а лише брали їх до відома, виокремлюючи те, що відповідало їхнім бажанням, потребам та смакам. Одяг перестав комплектуватися в залежності від стильового напрямку, основна увага приділялася його функціональному призначенню. Форма одягу спростилася, що призвело до зближення соціальних статусів різних груп людей.

Це було десятиліття лібералізму і нескінченної творчості, навіть деякого божевілля, через явну відсутність будь-яких стильових правил і стандартів. Різноманітність стильових напрямів, народжених в 70-ті вражає: ретро, етнічний, класичний, романтичний, фольклорний, циганський, хіпі, панк, білизняний, спортивний, сафарі, диско, унісекс тощо. Жоден із них так і не став домінуючим, визначальним для всього десятиріччя.

Значно розширився асортимент одягу та матеріалів, а також повністю зрівнялися права споживачів і творців моди у створенні модних тенденцій. З'явилося поняття базового гардероба сформованого з необхідної кількості речей, що поєднувалися між собою. Це були однотонні блузи або блузи з великим яскравими принтами, спідниці-трапеції, брюки-кльош, туніки, комбінезони, кардигани, светри-водолазки, сукні А-подібного силуету, сукні-сорочки. Саме в 70-х рр. ХХ ст. вишуканість прийомів і способів комплектування, які народжувалися в споживчій сфері стихійно, остаточно затвердило одяг як засіб вираження індивідуальності людини, її унікального бачення світу.

#### Список використаних джерел

1. Блэкмен К. 100 лет моды / К. Блэкмен ; пер. Т. Зотина. – Москва : Азбука, КоЛибри, 2013. – 384 с.
2. Дихнич Л. П. Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук 17.00.01 / Дихнич Людмила Петрівна ; Київ. нац. ун-т. культури і мистецтв. – Київ, 2002. – 20 с.
3. Зеллинг Ш. Мода. Век модельеров: 1900–1999 / Ш. Зеллинг; пер. Ю. Бушуева, Г. Яшина. – Koeln : Könenmann, 2000. – 655 с.
4. Зидер Р. Социальная история семьи в Западной и Центральной Европе (конец XVIII – XX вв.) / Р. Зидер. – Москва : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 301 с.
5. Кісіль М.В. Концепції формоутворення костюму в західно європейському дизайні ХХ століття: витоки, розвиток, тенденції: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.07 / Кісіль Марина Володимирівна; Харк. держ. акад. декоративного мистецтва. – Харків, 2010. – 20 с.
6. Кисельова К. О. Характеристика формоутворення жіночого костюма 50-х років ХХ століття / К. О. Кисельова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.– Рівне : РДГУ, 2015. – Вип. 21. Т.1. – С. 101–109.
7. Косарева Е. А. Мода ХХ век. Развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева. – Санкт-Петербург : Петербург. ин-т печати, 2006. – 468 с.
8. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.07 / Лагода Оксана Миколаївна; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2007. – 22 с.

9. Мельник М. Т. Мода в контексті художніх практик ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Мельник Мирослав Тарасович; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2008. – 19 с.
10. Михайлов С. М. История дизайна. В 2. т. Т. 1. : учеб. для вузов / С. М. Михайлов. – Москва : Союз дизайнеров России, 2002. – 277 с.
11. Основы теории проектирования костюма: учеб. для вузов / [Т. В. Козлова, Р. А. Степучев, Г. И. Петушкова и др.]; под ред. Т. В. Козловой. – Москва : Легпромбытиздат, 1984. – 452 с.
12. Пономарев М. В. История стран Европы и Америки в Новейшее время : учеб. / М. В. Пономарев. – Москва : Проспект, 2010. – 416 с.
13. Сенько М. В. Образна еволюція європейської моди в контексті мистецьких стилів кінця ХІХ – ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Сенько Медея Валеріївна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2009. – 19 с.
14. Crane Diane. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. – Chicago University Press, 2000. – 294 p.
15. Entwistle Joanne. The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. – Polity Press, 2000. – 272 p.
16. Raizman David Seth. History of Modern Design. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall. – London : Laurence King Pub., 2004. – 400 p.
17. Fédération française de la couture: wikipedia [Electronic resource]. – Mode of access : [https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration\\_fran%C3%A7aise\\_de\\_la\\_couture](https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration_fran%C3%A7aise_de_la_couture) –20.03.2017. – Last access: 2017. – Title from the screen 20.03.2017.

### References

1. Blackman, C. (2013). *100 Years of Fashion Illustration*. Moskva: Azbuka, KoLybry.
2. Dykhnych, L.P. (2002). *The phenomenon of fashion in the socio-cultural processes of the XX-th century*, Abstract of the PhD diss. (art. sci.). Kyiv National University of Culture and Arts.
3. Charlotte Seeling (2000). *The century of fashion designers*. Moskva: KONEMANN.
4. Zider, R. (1997). *Social History of Family in the Western and the Central Europe (the end of XVIII–XX centuries)*. Moskva: Humanit. publishing center VLADOS.
5. Kisil, M.V. (2010). *The Concepts of shaping costume in West European design of the XX century: sources, development, and trends*, Abstract of the PhD diss. (art. sci.). Kharkiv State Academy of the Design and Art.



6. Kyselova, K.O. (2015). Form-making characteristics of 1950s female costume. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian Culture: Past, Present and ways of development], issue. 21, vol 1. pp. 101–109.
7. Kosareva, E.A. (2006). *Fashion XX century. Development of fashion forms of suit*. Sankt-Peterburg: Petersburg institute of press.
8. Lagoda, O.M. (2007). *Art-graphic costume peculiarities in fashion design at the end of the XX – the beginning of the XXI century*, Abstract of the PhD diss. (art. sci.), Kharkiv State Academy of the Design and Art.
9. Melnyk, M.T. (2008). *Fashion in artistic practices of the 20<sup>th</sup> century*, Abstract of the PhD diss. (art. sci.), Kyiv National University of Culture and Arts. 21 p.
10. Myhaylov, S.M. (2002). *History of design*. Moskva: Soyuz dizaynerov Rossii.
11. Kozlova T.V. (Ed.) (1984). *Fundamentals of the theory of fashion design*. Moskva: Legprombytizdat.
12. Ponomarev M.V. (2010). *Modern History of Europe and America, XVI–XIX century*. Moskva: Prospekt.
13. Senko M.V. (2009). *Fashion's image evolution in the context of art's styles at the end of the XIX – to the XX century*, Abstract of the PhD diss. (art. sci.). Kyiv National University of Culture and Arts.
14. Crane, Diane (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago University Press.
15. Entwistle, Joanne (2000). *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press.
16. Raizman, David Seth (2004). *History of Modern Design*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, London : Laurence King Pub.
17. *Fédération française de la couture: wikipedia*. Available at: <[https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration\\_fran%C3%A7aise\\_de\\_la\\_couture](https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration_fran%C3%A7aise_de_la_couture)> [Accessed 20.03.2017]/

УДК 687.53: 17.022

*Федорова Євгенія Володимирівна*  
*аспірантка,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв*  
*Київ, Україна*  
*Zhesichka.fedorova@gmail.com*

## **ІМІДЖ У ВІДОБРАЖЕННІ ПРОВІДНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МОДИ СЕЗОНУ 2016–2017 (НА ПРИКЛАДІ ВІТЧИЗНЯНОГО ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА)**

**Мета роботи** – виявити низку основних стилістичних напрямів і тенденцій іміджу 2017 р. як відображення специфічної діяльності дизайнера-практика, який створює цілісний образ (*look*) у пошуку нових, сучасних, актуальних видів зачісок; на основі порівняльного аналізу напрямів моди сезону весна-літо 2016 та 2017, представлених у зарубіжних та вітчизняних колекціях одягу, показів фестивалів перукарського мистецтва в Україні визначити тренди та тенденції іміджу останнього року. **Методологія дослідження** полягає у візуальному порівняльному дослідженні модних напрямів сезонів весна-літо 2016–2017, де фактаж, отриманий шляхом перегляду показів моди, розглянуто за методикою паралельного порівняння; в результаті чого виявлено достовірну картину тенденцій сучасної моди та іміджу, разом із зачіскою. **Наукова новизна роботи.** Попри значний інтерес до питань формування іміджу в різних фахівців індустрії моди, його наукове осмислення залишається недостатнім, зокрема, й в сфері професійної практики майстрів іміджмейкерів, майстрів перукарського мистецтва, їх ролі та місця в зазначених процесах. Вивчення даного питання дозволяє розглянути актуальні напрями проектування іміджу разом із зачіскою, що демонструє творчість вітчизняних майстрів перукарського мистецтва в моделюванні особистого іміджу людини. **Висновки.** Імідж формується завдяки імідж-дизайнерам, що поєднують у своїй роботі фахові знання та навички різних спеціальностей, серед яких чільне місце посідає фахівець з дизайну зачіски, який вміє поєднувати технічні вміння, підбір зачіски на основі аналізу індивідуальних особливостей моделі, знання з актуальних стилістичних тенденцій високої моди, зокрема, прогнозування моди на основі вивчення нових тенденцій та їх практичних модифікацій.

**Ключові слова:** імідж, іміджбілдинг, іміджмейкер, габітарний імідж, зачіска, дизайн зачіски, перукарське мистецтво, тренд, мода.

*Федорова Евгения Владимировна* аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Имидж в отражении ведущих стилистических тенденции моды сезона 2016–2017 (на примере отечественного парикмахерского искусства)**

**Цель работы** – выявить ряд основных стилистических направлений и тенденций имиджа 2017 как отражение специфической деятельности дизайнера-практика, который создает целостный образ (*look*) в поиске новых, современных, актуальных видов причесок, на основе сравнительного анализа направлений моды сезона весна-лето 2016 и 2017, представленных в зарубежных и отечественных коллекциях одежды, показов фестивалей парикмахерского искусства в Украине определить тренды и тенденции имиджа последнего года. **Методология исследования** заключается в визуальном сравнительном исследовании модных направлений сезонов весна-лето 2016–2017, где фактаж, полученный путем просмотра показов моды, рассмотрены по методике параллельного сравнения; в результате чего выявлено достоверную картину тенденций современной моды и имиджа, включая прической. **Научная новизна работы.** Несмотря на значительный интерес к вопросам формирования имиджа в различных специалистов индустрии моды, его научное осмысление остается недостаточным, в том числе и в области профессиональной практики мастеров имиджмейкеров, в частности, мастеров парикмахерского искусства, их роли и места в указанных процессах. Изучение данного вопроса позволяет рассмотреть актуальные направления проектирования имиджа включая прической, демонстрирующий творчество отечественных мастеров парикмахерского искусства в моделировании личного имиджа человека. **Выводы.** Имидж формируется благодаря имидж-дизайнерам, сочетающие в своей работе профессиональные знания и навыки различных специальностей, среди которых главное место занимает специалист по дизайну прически, способный сочетать технические умения, подбор прически на основе анализа индивидуальных особенностей модели, знания по актуальным стилистических тенденций высокой моды, в том числе прогнозирования моды на основе изучения новых тенденций и их практических модификаций.

**Ключевые слова:** имидж, имиджбилдинга, имиджмейкер, габитарний имидж, прическа, дизайн прически, парикмахерское искусство, тренд, мода.

*Fedorova Yevheniia* postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Image in the reflection of the leading stylistic fashion trends of the 2016–2017 seasons (through the example of national hairstyling)**

**The purpose of the article** is to identify the chain of main stylistic trends of 2017 image as a reflection of the specific activity of a practical designer, who creates a holistic look in search of new, current, modern types of hairstyle; to determine this year's image trends, based on the comparative analysis of fashion trends of the spring/summer 2016 and 2017 seasons, represented in foreign and domestic fashion lines, shows and hairstyling festivals in Ukraine. **The research methodology** consisted in the visual comparative study of fashion trends of the spring/summer 2016–2017 seasons, where the data obtained through viewing fashion shows is considered using the method of parallel comparison, resulting in a credible picture of the trends of modern fashion and image, including hairstyle. **The scientific novelty of the work.** Despite considerable interest in the issues of image formation among various specialists in the fashion industry, its scientific comprehension remains insufficient, in particular, in the sphere of professional practice of expert image-makers, professional hairstylists, their role and place in these processes. Research into this issue allows for consideration of the current directions in designing the image, including hairstyle, which shows the creative approach of professional domestic hairstylists to modeling the person's own image. **Conclusions.** Image is formed by image designers, who combine professional knowledge and skills of different specialties in their work, among whom the hairstylist holds the top position, who manages to combine technical skills, the ability to select hairstyles, based on the analysis of individual characteristics of the model, knowledge of up-to-date stylistic tendencies of high fashion, including its forecasting, based on studying new trends and their practical modifications.

**Key words:** image, image-building, image-maker, habit image, hairstyle, hairstyle design, hairstyling, trend, fashion.

**Виклад основного матеріалу.** Роль іміджу в досягненні професійного й особистого успіху на початку ХХІ ст. знайшло визнання в значній аудиторії багатьох верств населення [11, с. 192]. Нині позитивного іміджу, який забезпечує успіх, прагнуть різноманітні бізнес-компанії з метою підвищення авторитету для удосконалення клієнтської мережі, управління й організації праці, публічні особи тощо [9, с. 366]. Значна суспільна потреба та запит на імідж, як важливу складову успіху, спонукала до появи такого явища як іміджблдинг – вміння створювати, фактично, «будувати» образ людини, подібно до зведення власного будинку чи справи [10, с. 124–125]. Імідж, який нині помітно впливає на світоглядні й ціннісні орієнтації людини, неодноразово розглядався і в практичному, і в теоретичному аспекті: в зарубіжній літературі існує більше ста визначень, кожне з яких доповнює інше, відображаючи певні аспекти цього складного явища [10, с. 123].

Серед дослідників імідж та його формування вивчали М. Д. Хатуєва, яка приділила увагу методам оволодіння майстерністю в даній ділянці сучасними спеціалістами [11, с. 192–193]; Л. С. Приходько – щодо проектування успішності за допомогою іміджбілдингу [10, с. 122–125]; О. П. Іваненко – щодо іміджології як нової вузівської дисципліни компонента вищої професійно-педагогічної освіти [4, с. 159–161] та Панасюка А. Ю. – іміджології як науки з теоретичним обґрунтуванням [9, с. 24–27], Карнишева А. Д. – щодо іміджології як аспекту політичної діяльності [5, с. 456], габітарному іміджу присвятили дослідження Шутова Т. В., яка розглянула історичні аспекти професійної підготовки фахівців в області перукарського мистецтва, дизайну іміджу й стилю [13, с. 199–207] та Михайлов Д. М. – в аспекті корпоративної культури установ соціальної сфери [8, с. 82]. Зачіску як об'єкт імідж-дизайну вивчали Кулешкова О. Н. у роботі «Основи дизайну зачіски» (2002) [6, с. 192] та Лубянська С. П. «Дизайн зачіски» (2010) [7, с. 216]. Водночас, залишається недостатньо висвітленими питання професійної практики майстрів іміджмейкерів, які спеціалізуються на перукарському мистецтві, їх ролі в процесі створення іміджу, пошуків стилістичних напрямів тощо. Вивчення особливостей стилю іміджу 2016–2017 рр., створеного дизайнерами-практиками для зарубіжних та вітчизняних колекцій одягу, показів і фестивалів перукарського мистецтва в Україні, дозволяє визначити провідні сучасні тренди та тенденції.

Дизайн у сфері моди допомагає людині в створенні сучасного зовнішнього образу [7, с. 12], який дає розуміння творчості дизайнера зачіски як об'єктивно необхідної діяльності та актуальної потреби суспільно активної людини [7, с. 20]. Робота дизайнера зачіски не лише пов'язана з модою, вона є показником моди. Створення «позитивного» іміджу, який є прерогативою іміджмейкера, має на меті досягнути необхідного сприйняття іміджу клієнта громадською спільнотою. Він модифікує риси клієнта в площину позитиву, створює привабливий образ за допомогою правильного підбору стилю, манери поведінки, реакцій в різних ситуаціях, щоб домогтися симпатії ділової аудиторії, громадських спостерігачів, електорату. Іміджмейкер опрацьовує сценарії зустрічей та публічних виступів, тексти статей і офіційних документів, залучає, крім багатьох інших, знання з психології та піару [3, с. 337]. Водночас професійний іміджмейкер працює як дизайнер іміджу над безпосереднім створенням «фізичного образу», який ґрунтується на тенденціях моди, але передбачає художнє і технологічне «обґрунтування». У цій ділянці робота імідж-дизайнера об'єднує роботу художника, модельєра, технолога, перукаря й візажиста [13, с. 21]. Розробка габітарного іміджу, що означає певну оцінку особистості іншими в перші секунди сприйняття, передбачає, наприклад, врахування таких параметрів,

як фізична статура, одяг, зачіска, парфуми та ін., а також акцентує увагу на мету габітарного іміджу – формування необхідного образу відповідно до концепції автора [13, с. 201]. Звідси прискіплива (детальна) увага до костюма (використання певного тону, кольору), макіяжу, зачіски (вимог, які стосуються всіх співробітників), аксесуарів (наприклад, значків з емблемою установи, шарфів, браслетів) [8, с. 40]. Існує декілька «рівнів» габітарного іміджу, що дозволяють оптимізувати зовнішній вигляд людини та, які формують перше враження, важливе в отриманні певної інформації – це мистецтво візажу, дизайн одягу, головних уборів, взуття та аксесуарів, перукарське мистецтво та дизайн зачіски [13, с. 201]. Узагальнено, габітарний імідж – це зовнішні характеристики образу об'єкту, які оцінюються візуально.

Один із провідних елементів габітарного іміджу – це зачіска, яка історично, поряд із костюмом відображала естетичні ідеали свого часу, виступала як атрибут класової й станової приналежності [12, с. 5], унаочнювала відповідні своєму часу технології. У наш час процес її створення аналогічний творчому процесу дизайну в будь-якій іншій сфері. Розробка зачіски передбачає з'ясування її функціонального призначення, пошук форми, образне розкриття змісту зачіски, що окреслює весь процес як конкретне художнє завдання [7, с. 14–15]. Основа дизайну – всебічне урахування суспільних та індивідуальних потреб, що є основним змістом перед-проектного аналізу при створенні моделі іміджу [7, с. 20].

За конструктивними ознаками сучасні зачіски поділяють на кілька видів. Це *популярні (побутові)* зачіски для масового споживача [7, с. 15]; *перспективні* зачіски, які передбачають їх можливе застосування в майбутньому в ролі популярних, однак демонструються на конкурсах, шоу, презентаціях як ідеальне втілення без спрощення основної ідеї [7, с. 18]; *арт-зачіска (фантазійна)*, яка тяжіє до виразної характерності, художнього образу й потребує технічності у виконанні [7, с. 19]. Художні риси та особливий, мистецького спрямування декор таких зачісок обумовлюють їхній характер виставкових взірців [7, с. 14]. Такі виставки, зазвичай, демонструють на конкурсах фахового мистецтва. Конкурсні зачіски можуть перебільшувати (гіперболізувати) нові деталі та елементи, в той час, як «старі», зазвичай, «вписуються» у нову форму [7, с. 187–188]. Перспективні арт-зачіски найбільш повно відображають тенденції моди, сприяючи більш швидкій популяризації нових моделей [7, с. 187]. Призначення перспективних арт-моделей в тому, щоб показати подальший напрямок розвитку моди, на впровадження якої потрібно не менше року [6, с. 188].

Мода, яка змінюється щосезону, зазвичай, проявляється в кількох провідних тенденціях-трендах. Поняття «тренду», похідне від англійського trend, що означає основну тенденцію змін часового простору [8], у моді передбачає актуальний короткотерміновий періодично повторюваний стилістичний напрям, що характеризує її розвиток у цілому. Так, основні тенденції сезону весна-літо 2016 року проявилися в стилістичних формах *urban sports, free creation, future wave* [1]. Як уже зазначалося, враховуючи швидкоплинність та сезонну мінливість тенденцій, найбільш коректну та своєчасну інформацію щодо їх зміни, поки що, можливо отримати лише з електронних ресурсів, в зв'язку з цим, основою при посиланні на трендові напрямки було обрано професійний ресурс від *Schwarzkopf Professional*, оскільки з 1997 р. кожен сезон (весна-літо, осінь-зима) командою світових професіоналів у сфері моди представляються колекції побудовані таким чином, щоб вказати основні акценти світових beauty-трендів, що супроводжуються назвою та детальним описом [1].

Стилістиці *urban sports*, що дослівно перекладається як «міський вид спорту», відповідають різноманітні спортивні костюми. У 2016 р. вони отримали форму «повітряних» у інтенсивно-насиченій кольоровій гамі [1]. У колекції Chanel (*Шанель*) Карла Лагерфельда декоративним рішенням спортивних костюмів було використання абстрактних яскравих принтів (Рис. 1).



Рисунок 1. Весна-літо 2016. Тиждень моди: Париж. Chanel

Іміджеві акценти цього стилю – невимушені прості зачіски та візаж, зокрема стайлінг у вигляді вузлів й хвостів, а також підкреслення прямого «шовковистого» волосся [1].

Аналогічні ідеї були запропоновані спеціалістами перукарського мистецтва на вітчизняних фестивалях – «VIII Всеукраїнському фестивалю молодих дизайнерів зачіски та стилю» (квітень 2016 р.) на базі факультету індустрії моди Київського університету культури (далі КУК). Представлені як видовищні, моделі зачісок характеризувалися чіткістю ліній та силуетних форм, а також гіперболізованістю та виразністю елементів. Тенденція *urban sports* представлена в дизайнерському взірці, мала, наприклад, насичену кольорову гаму в принтах одязі, візажі й зачісці – пофарбованому волоссі, зібраному в хвости, відповідно оформлених та оздоблених (Рис. 2).



Рисунок 2. Весна-літо 2016. Стилістика urban sports

Стиль *free creation*, що в перекладі означає «вільне створення», характеризує багатшарове вбрання, переважно, із тканин світлого тону в розмаїтті гами нейтрально-пастельних відтінків. Стайлінг даного стилю – текстуровані та графічні форми. Їх втілили короткі зачіски, стилізовані за формою під популярні впродовж другої половини ХХ ст. молодіжні стрижки «Гаврош» та «Гарсон» [1]. Їхня графічна силуетна форма походить від чоловічих, хлопчачих зачісок, що утілюються у варіантах жіночих зачісок для різних вікових категорій у вигляді короткого на скронях та потилиці волосся та подовжених пасм на лобно-тім'яній частині («гарсон»), у нижньо-потиличній зоні («гаврош»), актуалізованих «рваним» ефектом.

У колекції Шанель, яка продемонструвала багатшаровий одяг, зокрема, спідниці світлих ніжних відтінків, трендами зачісок виявилися моделі середньої довжини волосся у вигляді текстурованих укладок романтичного стилю на основі «гаврош» і «гарсон», та довге ідеально рівне волосся (Рис. 3).



Рисунок 3. Весна-літо 2016. Тиждень моди: Париж. Chanel

В Україні близьку за стилем пропозицію у вигляді романтичного, багатшарового вбрання та текстурованою зачіскою, де світлі пастельні відтінки перенесені також і на кольорову гамму зачіски, надає взірець з «VIII Всеукраїнського фестивалю молодих дизайнерів зачіски та стилю» (квітень 2016 р.) (Рис. 4).





Рисунок 4. Весна-літо 2016. Стилістика free creation

Також на цьому фестивалі, в номінації Music star, із довгого волосся було стилізовано зачіску, яка імітує завиту щипцями стрижку «гарсон» у пастельній кольоровій гамі (Рис. 5).

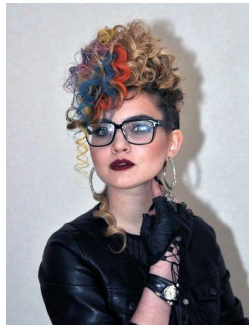


Рисунок 5. Весна-літо 2016. Стилістика free creation

Стилістика *future wave* або «майбутньої хвилі» характеризується одягом з фактурою білого металу та металево-сріблястих відтінків. Стайлінг до них пропонується у вигляді об'ємних локонів та хвиль, що досягається «повітряними» укладками з текстурою середнього діаметру, створеною сучасними інструментами та доповненою начісом, стилізованим під 90-ті. В іншому варіанті – це накручене від середини волосся щипцями великого діаметру, що створює розкішну хвилеподібну текстуру, яка також привносить елемент ретро-стилю [1]. Тенденції до багат шаровості та світлих відтінків (*free creation*), металевих та сріблястих відтінків (*future wave*) продемонструвала колекція Валентино (*Valentino*). В окремих елементах, силуетах, орнаментах, аксесуарах була виразно позначена антична тема. Водночас у дизайні колекції одягу було використано різноманітні сіткита елементи, притаманні темі «джунглі». Їх доповнив зелений колір – умовний знак рослинного світу – трави, дерев, літа (Рис. 6).



Рисунок 6. Весна-літо 2016. Тиждень моди: Париж. Valentino

Українську версію стилістики *future wave* на фестивалі «New format for hairdressers & stylists» (організатор Калкатов Є. А. та факультет індустрії моди Київського університету культури) було представлено текстурованими зачісками на основі крупно та дрібно накрученого волосся з застосуванням начісу (Рис. 7).



Рисунок 7. Весна-літо 2016. Стилiстика *future wave*

Ця тенденція залишається актуальною в 2017 р. в розширенні трьох трендових варіантів – *opulent*, *beat icon*, *colorama*, які широко представлені на подіумі [2].

Тренд *opulent*, який символізує гламур та вишуканість, навіяний витонченими моделями 50-х рр. ХХ ст. У сучасному переосмисленні, це стильні сукні з розкішних тканин, з квітковими прикрасами, призібрані в талії. Вони є основою даного стилю. Кольори відтінків, що походять від кольорової палітри художників Відродження, використовуються і в вбранні, і в зачісках. Вони надають висвітленому волоссю багату гаму, а стиль зачісок, сформованих з елегантних локонів та об'ємних хвиль досягає спокусливого вигляду *opulent* [2]. Така тенденція притаманна дизайнерській колекції *Dolce&Gabbana* (Дольче Габбана) на тижні моди в Мілані сезону весна-літо 2017. Сукні з легких прозорих тканин, приталені та оздоблені квітчастими елементами, доповнював стайлінг у вигляді злегка текстурованого волосся з пишним квітковим декором (Рис. 8).



Рисунок 8. Весна-літо 2017. Тиждень моди: Милан. Dolce&Gabbana

Стиль «орulent», виражений в текстурних локонах, на вітчизняному «ІХ Фестиваль молодих дизайнерів зачіски та стилю» (травень 2017 р.) продемонструвала модель, стилізована під образ 50-х у костюмі з характерним силуетом (Рис. 9).



Рисунок 9. Весна-літо 2017. Стилістика орulent

Тренд *beat icon* – у дослівному перекладі «міський прохолодний», має вираз у тренді з зовнішнім виглядом «ікони стилю» 60-х рр: від Джеймса Діна до Енді Уорхола та *The Velvet Underground*. «Beat icon» носять піксі-черевики, обрізані штани, моно смуги. Стилістика «*beat icon*» є своєрідним прототипом сучасної андрогінності: чоловічих рис у жіночому одязі, жіночих – у чоловічому, відповідних зачісках та макіяжі. Так, зачіски тренду передбачають відтінки блонд з розмитим притемненим корінням: осучаснене висвітлювання волосся з періоду 90-х, точні та чисті лінії з натуральною текстурою, полірований блиск як знак стилю [2].

У колекції Дольче Габбана андрогінність жіночих моделей полягала в їх убранні у безформенному, неприталеному, силуетно чоловічому одязі, як-от об'ємних блузах з розширеними рукавами та об'ємних обрізаних брюках,

обшитих паетками. Образ доповнювали зачіски, представлені як об'ємні та текстуровані, або гладко зачесані та зібрані за допомогою зажиму в нижньо-потиличній зоні (Рис. 10).



Рисунок 10. Весна-літо 2017. Тиждень моди: Милан. Dolce&Gabbana

Український варіант представлено образом, в якому поєднуються широкі брюки вільного крою.

Вкрапленням андрогінності в зачісці на основі стилю 60-х рр. стала виразна букля в лобно-тім'яній зоні, висвітлене волосся з затемненням прикореневої зони з м'яким переходом до світлих кінців (Рис. 11).



Рисунок 11. Весна-літо 2017. Стилістика beat icon

Тренд *colorama* – різнобарвний, яскравий гранж – має тенденцію до «змішування несумісного», як виразу нонконформізму. За самовиразом та індивідуальним відчуттям тренд «colorama» – стиль аутсайдерів. Йому притаманна багатоколірність, сміливе поєднання неонових відтінків, зокрема, на волоссі у вигляді пасом посередині та на кінцях. Colorama – це індивідуальний стиль, що може бути виражений у випадкових фігурах та текстурах [2].

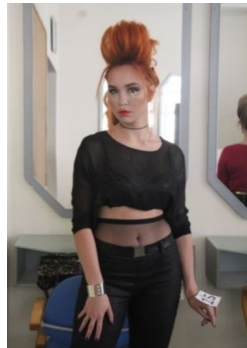
На показі в Парижі Шанель було представлено суворий діловий костюм з елементами нано-скафандру – металевого шолому, металевого взуття та рукавиць, в іншому випадку не менш епатажний та вражаючий ансамбль – об'ємна громіздка картка в поєднанні з легкою прозорою сукнею, що виглядають досить контрастно завдяки різниці фактур та кольору (Рис. 12).





**Рисунок 12.** Весна-літо 2017. Тиждень моди: Париж. Chanel

В Україні цю тенденцію як поєднання гранжу з харизматичною романтичністю моделі в контрастному поєднанні темного з яскравим мідним у стайлінгу демонструє взірець 2017 р., (Рис. 13)\*.



**Рисунок 13.** Весна-літо 2017. Стилістика colorama

**Висновки.** Створення іміджу є важливим аспектом сучасного життя. Імідж формується завдяки імідж-дизайнерам, фахівцям з дизайну зачіски, габітарного іміджу, іміджбілдінгу.

Аналіз видів зачісок, їхній відбір за актуальними напрямками моди, зокрема, прогнозування перспективних напрямів арт-зачіски на основі виявлення модних європейських тенденцій сезонів весна-літо 2016 та 2017 рр., дозволяє стверджувати, що сучасні вітчизняні іміджмейкери демонструють широку обізнаність у світових трендах та тенденціях і пропонують власні варіанти їх застосування та практичного виконання.

\* Автор висловлює щирю вдячність декану Факультету індустрії моди Київського університету культури – Дихнич Л. П. за допомогу в зібранні матеріалів з фестивальных показів та роботи дизайнерів – учасників фестивалів. Фотограф О. Калашник.

### Список використаних джерел

1. Essentiallooks [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.schwarzkopf-professional.se/skp/se/en/home/trends/essential-looks.html>. – Title from the screen.

2. Modern ikon collection [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.schwarzkopf-professional.se/skp/se/en/home/trends/the-collection.html>. – Title from the screen.
3. Енциклопедія Сучасної України. У 15 т. Т. 11. / [редкол.: І. М. Дзюба (співголова) та ін.]. Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. – Київ, 2011. – 710 с.
4. Иваненко О. П. Имиджелогия – новая дисциплина вузовского компонента обновленного Государственного стандарта высшего профессионально-педагогического образования / О. П. Иваненко // Вестн. учеб.-метод. объединения по профессионально-педагогическому образованию. – Екатеринбург, 2001. – Вып. 1(28). – С. 159–161.
5. Карнышев А. Д. Психология в политической деятельности : учеб. пособ. / А. Д. Карнышев, К. С. Жуков, В. Ф. Шестак. – Москва : ИМА-пресс, 2004. – 456 с.
6. Кулешкова О. Н. Основы дизайна прически : учеб. пособие. / О. Н. Кулешкова, О. Б. Читаева, Т. Н. Бутко. – Москва : Издат. центр «Академия», 2002. – 192 с.
7. Лубяньська С. П. Дизайн зачіски : навч. посіб. для професійної підготовки студ. у вищ. навч. закладах мистецького профілю. – Київ : Кондор, 2010. – 216 с.
8. Михайлов Д. М. Корпоративная культура учреждения социальной сферы: выпускная квалификационная работа / Д. М. Михайлов. – Екатеринбург, 2016. – 82 с.
9. Панасюк А. Ю. Наука «имиджелогия»: теоретическое обоснование права на существование / А. Ю. Панасюк // Имиджелогия : современное состояние и перспективы развития. – Москва : Альфа, 2003. – С. 24–27.
10. Приходько Л. С. Имиджбилдинг как проектирование успешности / Л. С. Приходько // XXI век – век дизайна : материалы I науч.-практ. конф., 21–22 сент. 2005 г., г. Екатеринбург / Рос. гос. проф.-пед ун-т. – Екатеринбург, 2005. – С. 122–125.
11. Хатуева М. Д. Имидж-дизайн как метод формирования современного специалиста / М. Д. Хатуева // Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании : тезисы докладов 16-й Всерос. науч.-практ. конф., 23–25 нояб. 2010 г., г. Екатеринбург. – Екатеринбург, 2010. – С. 192–193.
12. Школьников С. П. Прически, головные уборы и украшения для сцены : учеб. пособ. для театр. учеб. заведений / С. П. Школьников. – Минск : Вышэйш. шк., 1975. – 223 с.
13. Шутова Т. В. Исторические аспекты профессиональной подготовки специалистов в области парикмахерского искусства, дизайна имиджа и стиля / Т. В. Шутова, С. Н. Власенко // XXI век – век дизайна : материалы науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2014. – С. 199–207.

### References

1. *Essential looks*, (2016). Available at: <<http://www.schwarzkopf-professional.se/skp/se/en/home/trends/essential-looks.html>> [Accessed 20 October 2016].
2. *Modern ikon collection*, (2017). Available at: <<http://www.schwarzkopf-professional.se/skp/se/en/home/trends/the-collection.html>> [Accessed 22 October 2016].
3. Dziuba, I. (2011). Eds., *Encyclopedia of Contemporary Ukraine* Kyiv: Institute of Encyclopedic Studies, National Academy of Sciences of Ukraine
4. Ivanenko, O. (2001). *Imagology – the new discipline of the university component of the updated State Standard of Higher Professional Pedagogical Education* [Bulletin of the Educational and Methodological Association for Pedagogical Education]. Ekaterinburg, issue1 (28), pp. 159–161.
5. Karnyshev, A. (2004). *Psychology in Political Activity*. Moscow : IMA-press.
6. Kuleshkova, O. (2002). *The Basics of Hairstyle Design*. Moscow: Akademiia.
7. Lubianska, S. (2010). *Hairstyle Design*. Kyiv: Kondor.
8. Mihailov, D. (2016). Corporate culture of social institutions. *Rosijskij gosudavstvennyi professionalno-pedagogicheskij universitet, Institut gumanitarnogo i sotcyalno-ekonomicheskogo obrazovanija* [Russian State Vocational and Pedagogical University, Institute of Humanitarian and Socio-Economic Education], pp. 82–85.
9. Panasiuk, A. (2003). Imagology: theoretical justification of the right to exist. *Imidzhologija: sovremennoe sostojanie i perspektivy razvitija* [Imagology: current state and prospects for development], pp. 24–27.
10. Prihod'ko, L. (2005). Image-building as building success. *XXI vek – vek dizajna* [The 21<sup>st</sup> century – the age of design]. Ekaterinburg, Russia, 21–22 September 2005. Ekaterinburg: Russian State Vocational and Pedagogical University, pp. 122–125.
11. Hatueva, M. (2010). Image design as a method of forming a modern specialist. *Innovacii v professional'nom i professional'no-pedagogicheskom obrazovanii*. [Innovations in professional and pedagogical education], pp. 192–193.
12. Shkol'nikov, S.P. (1975). *Hairstyles, headgear and decorations for the stage*. Minsk: Vysshaya shkola.
13. Shutova, T. (2014). Historical aspects of professional training of specialists in the field of hairstyling, image design and style. *XXI vek – vek dizajna : materialy I Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [The 21<sup>st</sup> century – the age of design: materials of the First All-Russian Scientific and Practical Conference], Ekaterinburg, Russia, 15–16 May 2014. Ekaterinburg: Russian State Vocational and Pedagogical University, pp. 199–207.

## МИСТЕЦТВО В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 331.326.2

*Чернишевич Наталія Іванівна*  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
chernyshevych@.ukr.net

### ДОЛЯ ПЕРШОТРАВНЯ В КАЛЕНДАРІ ОФІЦІЙНИХ СВЯТ УКРАЇНИ: СКАСУВАННЯ ЧИ РЕКУЛЬТИВАЦІЯ?

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з пошуком нових підходів до трактування свята 1 травня як соціокультурного феномена. Обговорюючи доцільність вилучення Першотравня з календаря офіційних свят України, учасники актуальної дискусії не завжди адекватно, в історико-культурному контексті розглядають його світоглядні характеристики, функціональне призначення й культурно-символіку. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного й історико-логічного методів з використанням елементів соціологічного й естетичного аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розширити формат дискусії, розглядати Першотравень не лише в контексті інституту радянських свят, а й в контексті традицій європейської та національної святковості, що знайшли свій яскравий вияв у духовній культурі українського міста. **Наукова новизна** роботи полягає в поглибленні уявлень про витоки й естетичну природу Першотравня. **Висновки.** Домінуючим у сьогоденній дискусії є погляд на Першотравень як на рудимент радянської святковості. Розгляд свята під іншим кутом зору – як рекреаційного, що має багатовікову історію, дозволяє осмислити Першотравень як соціокультурний феномен, відкрити нові аспекти його трактування в структурі календаря державних свят України.

**Ключові слова:** дискусія, Першотравень, свято, історія свята, святково-дозвіллева культура, календар офіційних свят, радянська спадщина, рекультиваци́я.



*Чернишевич Наталья Ивановна кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

**Судьба Первомай в календаре официальных праздников Украины: отмена или рекультивация?**

**Цель работы.** Исследование связано с поиском новых подходов к трактовке празднику 1 мая как социокультурного феномена. Обсуждая целесообразность изъятия Первомай календаря официальных праздников Украины, участники актуальной дискуссии не всегда адекватно, в историко-культурном контексте рассматривают его мировоззренческие характеристики, функциональное назначение и культурно-смысловую символику. Методология исследования заключается в применении сравнительного и историко-логического методов с использованием элементов социологического и эстетического анализа. Указанный методологический подход позволяет расширить формат дискуссии, рассматривать Первомай не только в контексте института советских праздников, но и в контексте традиций европейской и национальной праздничности, что нашли свое яркое проявление в духовной культуре украинского города. **Научная новизна** работы заключается в углублении представлений об истоках и эстетическую природу славы. **Выводы.** Доминирующим в сегодняшней дискуссии является взгляд на Первомай как на рудимент советской праздничности. Рассмотрение праздника под другим углом зрения – как рекреационного, что имеет многовековую историю, позволяет осмыслить Первомай как социокультурный феномен, открыть новые аспекты его трактовка в структуре календаря государственных праздников Украины.

**Ключевые слова:** дискуссия, Первомай, праздник, история праздника, празднично-досуговая культура, календарь официальных праздников, советское наследие, рекультивация.

*Chernyshevych Nataliia, PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**The future of May Day in the calendar of official holidays of Ukraine: abolition or recultivation?**

**The purpose of the article** is to search for new approaches to the interpretation of May Day as a sociocultural phenomenon. Discussing the question of reasonability of excluding May Day from the calendar of official holidays of Ukraine, participants of the topical discussion are not always adequate in considering its worldview characteristics, functional mission, and cultural-semantic symbolics in the historic and cultural context. **The research methodology** consisted in the application of the comparative and historical-logical methods with the use of elements of

sociological and aesthetical analysis. The abovementioned methodological approach allows for extending the format of the discussion, considering May Day not only in the context of the institution of Soviet holidays but also in the context of traditions of European and national festivity, which were brightly expressed in the spiritual culture of the Ukrainian city. **The scientific novelty** of the article lies in deepening the knowledge about historical roots and aesthetical nature of May Day. **Conclusions.** The perception of May Day as a rudimentary element of Soviet festivity is predominant in the today's discussion. Considering the holiday from a different point of view – the one of a traditional holiday with centuries-old history – provides the opportunity to comprehend May Day as a sociocultural phenomenon, discover new aspects of its interpretation in the structure of the calendar of state holidays of Ukraine

**Key words:** discussion, May Day, holiday, history of the holiday, recreational culture, calendar of official holidays, Soviet heritage, recultivation.

**Вступ.** У статті розглядаються підстави можливої рекультивациі Першотравня як сучасного масового рекреаційного свята, базованого на традиціях європейської та національної святковості.

Як відомо, в СРСР існувала централізована система організації масових свят, характерною ознакою котрої був пропагандистський стрижень, адже свята використовувались як дійовий засіб маніпулювання масовою свідомістю, як інструмент наступу на особистість. За роки радянської влади з'явилася незліченна кількість різножанрових пропагандистських публікацій за рахунок дефіциту серйозних наукових досліджень святково-обрядової культури. Варто зазначити, що лише в 1978 р. побачила світ праця російського дослідника А. І. Мазасєва «Праздник как социально-художественное явление», в якій було вперше застосовано естетичний підхід до свята як комплексного предмета дослідження. [6]. Відомий радянський науковець А. А. Конович у праці «Театрализованные праздники и обряды в СССР», котра вийшла за рік до розвалу комуно-більшовицької імперії, констатував, що накопичений за сімдесят років досвід вивчення святково-обрядової культури в СРСР «виявився розкиданим без будь-якої системи в різних галузях знання, мав найчастіше бравурно-звітний характер, що... відповідало сенсу масових дійств...» [4, 6]. У науковій літературі Незалежної України поки що не з'явилося жодної спеціальної праці, присвяченої комплексному аналізу Першотравня, хоча окремі аспекти радянської першотравневої святковості розглядаються в узагальнюючих дослідженнях. Так, О. Різник і О. Гриценко у роботі «Обряды і свята» аналізують радянські свята, зокрема, Першотравень, у контексті

формування нової сакральності. На думку дослідників, процес сакралізації державних свят продовжився в Україні після здобуття незалежності. Характерною ознакою державних українських свят О. Різник і О. Гриценко вважають їх неповну структурованість. Досліджуючи під цим кутом зору різні типи свят, дослідники відносять Першотравень до свят зі «скоригованою сакральністю» [9, с. 498]. Ця теза видається полемічною, оскільки Першотравень усвідомлюється переважно більшістю громадян лише як узаконений вихідний, позбавлений будь-якого сакрального змісту. С. Шакула в праці «Свята українського народу на початку XXI ст.: історія походження та значення в духовному житті» [11] наголошує, що генезу Першотравня не варто пов'язувати лише з подіями кін. XIX ст., коли трудящий люд солідарно виходив на демонстрації, відстоюючи свої права. Слушно відзначаючи язичницьке коріння європейського Першотравня, С. Шакула, втім, не бере до уваги особливості святкування цього дня в Україні, зокрема, в Києві, де, як стверджує А. Макаров у праці «Малая энциклопедия киевской старины», Першотравень, започаткований студентами й професорами Києво-Могилянської академії у XVII ст., здобув статус масового міського свята [7, с. 360]. Рекреації (Першотравневі гуляння) студентів Києво-Могилянської академії досить детально аналізує О. В. Курочкін у дослідженні «З історії масових свят феодального і капіталістичного Києва», приділяючи особливу увагу естетичним домінантам святкування, зокрема його театралізації [7, с. 56–58]. Директор Інституту національної пам'яті В. В'ятрович пропонує вилучити Першотравень із календаря державних свят України в контексті його декомунізації [1]. Такий підхід, цілком виправданий щодо відомої моделі, в якій консервуються елементи радянської святкової минувшини, вважаємо все ж однобічним, оскільки він ігнорує багатовікову традицію національної першотравневої святковості. Іронічне ставлення до історії Першотравня виявляє А. Кокотюха в статті «Перше травня для сучасної України – гібридне свято», стверджуючи: «У Першотравня є історія, і це – історія боротьби за два додаткових вихідних з можливістю байдикувати, пити безпробудно й засмічувати навколишнє середовище» [3]. Таку оцінку історії Першотравня вважаємо неправомірно звуженою і надто поверховою.

Завдання, яке ставить перед собою автор даної статті, полягає в розгляді контроверсійних трактувань історії та сутності свята 1 травня, а також у формуванні об'єктивної оцінки першотравневої святковості.

Зрозуміло, що календар офіційних свят України потребує упорядкування. Дискусія з цього питання, яка розпочалася ще в 1990-ті рр., перейшла в площину конкретних і системних законодавчих ініціатив лише після Революції Гідності. У 2016 р., який назвали «роком декомунізації», Інститут

національної пам'яті розробив проект закону «Про державні свята України», в якому передбачається, зокрема, скасування Першотравня і пов'язаних із ним двох вихідних днів. Ініціативу Інституту національної пам'яті одразу ж гостро засудила Федерація профспілок України (ФПУ), побачивши в ній упереджений підхід до визначення Міжнародного дня солідарності трудящих. У заяві, поширеній прес-службою ФПУ, Першотравень, на противагу визначенню, сформульованому в проекті закону «Про державні свята України», трактується не як спадщина радянської доби, а як день, коли «суспільство висловлює свою повагу до трудової людини», як свято «з багатовіковою міжнародною історією», як «вихідні дні, коли працівники можуть у вільний спосіб скористатися гарантованими їм Конституцією правами й свободами людини і громадянина, можливістю вийти на демонстрації, масові акції, пікети з метою захисту своїх трудових і соціально-економічних прав та інтересів» [10]. У заяві ФПУ також наголошується, що Міжнародний день солідарності трудящих відзначається в 143 країнах світу, а в 90 країнах цей день вважається вихідним. Скасування свята ФПУ розцінює як обмеження конституційних прав громадян і спробу «принизити значення трудових свят, зробивши їх другорядними, а також зменшити роль національного профспілкового руху в суспільному житті країни...» [10].

Насправді День міжнародної солідарності трудящих вже досить давно не усвідомлюється переважною більшістю громадян як найважливіше свято праці й не святкується ніким, окрім представників лівих партій та рухів, під гаслом «Мир, труд, травень». Популярність свята має негативну динаміку: згідно з опитуванням, проведеним Київським національним інститутом соціології, у 2013 р. свято назвали улюбленим 10 % респондентів, а в 2016 р. лише 6,6 %. Відомо, що в деяких інших пострадянських країнах День міжнародної солідарності трудящих було перейменовано в День весни і праці. Первісна назва, яка збереглася в календарі державних свят України, не відповідає реаліям сьогоденного першотравневого святкового дозвілля, адже громадяни замість того, щоб виходити на демонстрації з метою прославити працю чи поборотися за свої трудові права (протестні акції у нас організують, зазвичай, не профспілки, а політичні партії), масово їдуть на свої присадибні ділянки чи просто відпочивають за містом, у святковому середовищі розквітлої природи.

На це слушно вказують численні прибічники ідеї скасування Першотравня. Так, А. Кокотюха в статті «Перше травня для сучасної України – гібридне свято», в якій акумулюються найпоширеніші аргументи радикального підходу, пише: «...Вихідні 1 і 2 травня сенсу в Україні абсолютно не мають.

Точніше, мають – не український, що не відповідає обраному курсу на західний європейський вектор розвитку. Першотравневі вихідні – це чисто радянський, навіть совковий рудимент, який виправдати в Україні, одній з найбільш європейських країн, неможливо» [3]. Трактуючи Першотравень лише як привід для беззмістовних гулянь і наполягаючи на необхідності його вилучення з календаря офіційних свят, А. Кокотюха іронічно зауважує, що це може призвести до соціального вибуху: «Хочете реальний, ефективний, не бутафорський Третій Майдан? Вимагайте від народних депутатів зробити 1 і 2 травня робочими днями. Владу знесуть вже в момент голосування за це» [3]. За логікою А. Кокотюхи, соціальний вибух станеться з причин надмірної любові українців до байдикування та споживання під час відпочинку на природі міцних напоїв. Певну «епікуреїзацію» громадського життя попри економічну кризу небезпідставно відзначають О. Різник і О. Гриценко, пояснюючи її як прояв «дифузії уявлень про сакральне й рекреаційне в святкові дні» [9, с. 490]. Втративши смислове наповнення радянського «свята праці», О. Різник і О. Гриценко пояснюють як «дифузцію сакральності», і не утвердившись у статусі масового рекреаційного свята, Першотравень справді виглядає сьогодні як несформоване, еkleктичне, «гібридне» свято. Чи є це однозначною підставою для скасування Першотравня й пов'язаних із ним двох святкових днів? Позитивну відповідь отримаємо, якщо визначати Першотравень так, як це робить Інститут національної пам'яті, тобто як спадщину радянської доби. Але й позитивну відповідь можемо отримати й тоді, коли визначатимемо Першотравень як день, коли суспільство «висловлює свою повагу до трудової людини», на чому наполягає Федерація профспілок України (наведені вище результати соціологічного дослідження засвідчують неухильну втрату популярності Першотравня як Дня міжнародної солідарності трудящих із гаслом «Мир, труд, травень»). Відповідь втрачає однозначність, якщо, абстрагуючись від визначень Інституту національної пам'яті й ФПУ, розглядати Першотравень як призабуту спадщину української й європейської святкової культури, адже тоді скасування Першотравня суперечитиме давнім, вкоріненим у суспільній свідомості уявленням про святковість першого дня травня, збіднить національні традиції, пов'язані з суто рекреаційним, а не трудовим чи політичним святом. Проблема об'єктивного визначення сутності Першотравня в контексті європейських і національних традицій стає очевидною, якщо розглядати це свято як своєрідний соціокультурний феномен, використовуючи естетичний підхід.

Наголосивши, що Першотравень – свято стародавнє й має язичницьке коріння, Світлана Шакула, зокрема, пише про давньогрецький святковий першотравневий обряд, пов'язаний з масовим виходом громадян за межі міст

у поля й священні гаї, про схоже відзначення давньоримського свята «маюми» (на честь богині Майї), коли громадяни в перший день травня ламали в священних гаях розквітлі гілочки дерев, щоб прикрасити ними житло родичів і друзів (дійство супроводжувала гра на музичних інструментах і хоровий спів). Дослідниця згадує також першотравневе святкування Вальпургієвої ночі в Німеччині як свідчення того, що Новий рік у дохристиянські часи німці зустрічали в травні. Наголошуючи про знаковість першого дня травня в календарі європейських народів, зокрема українців, С. Шакула доводить, що Першотравень не можна розглядати лише у вузькому контексті революційної святковості й робить висновок: «В Україні святкові дні 1 і 2 травня не зовсім доречні, бо українські робітники масово не виходять на маніфестації, а стародавніх першотравневих традицій європейських народів в Україні дотримуються на свята Трійці й Купала» [11]. Виникає логічне запитання: а як же бути зі знаковістю Першотравня, із тим, що, за твердженням самої дослідниці, «ставлення більшості українців до цього свята таке як сотні років тому – це радість від спілкування з природою, з теплом, з сонцем, з весною» [11]?

Як відомо, теорію свята варто виводити з його історії. Багатівікова історія українського Першотравня як масового міського свята була започаткована в XVII ст. студентами й професорами Києво-Могилянської академії. Рекреації (Першотравневі гуляння) на мальовничих київських горах усвідомлювались учасниками як «бенкет духовний». Концепція студентського свята передбачала яскраву театралізацію: просто неба, на тлі створених розквітлою природою декорацій студенти ставили драми й комедії, тексти яких спеціально до цього свята писали професори Києво-Могилянської академії, читали приурочені до свята вірші, виконували хорові пісні, грали в народні ігри [5, с. 361]. Красиві, мальовничі види рекреацій приваблювали численних городян, котрі з глядачів поступово перетворювались у співучасників. Першотравневі «бенкети духовні», запроваджені студентами й викладачами Києво-Могилянської академії, стали важливим елементом старокиївської святково-дозвілдової культури та яскравим, ще недостатньо дослідженим феноменом культури української святковості. Як стверджує А. Макаров, на основі студентських рекреацій у XVIII ст. виникло загальноміське масове свято. Дослідник наголошує його світський характер: «Це було перше загальноміське свято, – пише А. Макаров, – не позначене в церковному календарі, котре проходило без церковного обряду» [7, с. 360]. Характерною особливістю Першотравня як традиційного українського міського свята було те, що в формі «бенкету духовного» чи просто бенкету воно завжди відбувалося на лоні природи, було святом спілкування із квітучою природою.

Отже, Першотравень в Україні й в світі має дві історії. Одна з них, відома широкому загалу, розпочалася в 1886 р. в Чикаго, коли пролетаріат вийшов на першотравневу демонстрацію, вимагаючи скорочення робочого дня й покращення умов праці. Цей виступ підтримали робітники інших американських міст, але саме на честь кривавих подій в Чикаго, де в сутичках із поліцією загинуло чимало людей, Паризький конгрес II Інтернаціоналу ухвалив рішення про відзначення Першотравня як Дня міжнародної солідарності трудящих у боротьбі за свої права.

У радянську добу свято трансформувалося із протестного у помпезну демонстрацію любові до вождів, єдності партії й народу, фальшиве звеличення соціалістичної праці тощо. Друга історія Першотравня відома в Україні переважно науковцям. Вона розпочинається в культурі греко-римської античності, поширюється в культурах європейських народів у різні епохи й продовжується до нині. Власне, українська історія цього свята пов'язана з святково-дозвіллевою діяльністю Києво-Могилянської академії та еволюцією масового міського свята. Сутність цього свята розкривається в метафорі «бенкет духовний», незмінною учасницею якого виступає квітуча травнева природа. Естетичний феномен цього рекреаційного свята потребує подальшого осмислення на широкому тлі естетико-культурної проблематики.

**Висновки.** Першотравень в сучасній Україні втратив смислове наповнення, функції та естетичні характеристики радянського свята, перетворившись на несформований феномен дозвіллевої культури. Святковість першого дня травня варто переосмислити й рекультивувати, створивши на основі національних і європейських традицій модель сучасного рекреаційного свята. У такому вигляді Першотравень відповідатиме стереотипу його сприйняття масовою свідомістю, задовольнятиме вітальні інтереси громадян і може посісти гідне місце в структурі офіційних свят України. Адже в емоційному сприйнятті Першотравня і стилістиці святкової поведінки людей розкриваються ті традиційні основи гармонійного співіснування з довкіллям, котрі перешкоджають природоруйнівним тенденціям сьогодення.

### Список використаних джерел

1. В'ятрович запропонував скасувати вихідні 8 березня та 1 травня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ua.112.ua/golovni-novyni/institut-natsionalnoi-pamiati-zaproponuvav-skasuvaty-vesniani-wkhidni-368000.html>. – Назва з екрана.
2. За три роки популярність Дня міжнародної солідарності трудящих зменшилась з 10% до 6% [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ua.112.ua/mnenie/ukraintsi-rozliubyly-pershe-travnia-opytuvannia-308621.html>. – Назва з екрана.

3. Кокотюха А. Перше травня для сучасної України – гібридне свято / А. Кокотюха [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ua.112.ua/mnenie/pershe-travnia-dlia-suchasnoi-ukrainy--hibrydnyi-sviato-308890.html>. – Назва з екрана.
4. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович . – Москва : Высшая школа, 1990. – 268 с.
5. Курочкін О. В. З історії масових свят феодального і капіталістичного Києва / О. В. Курочкін // Свята та обряди трудящих Києва. – Київ : Наук. думка, 1983. – С. 33–81.
6. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования / А. И. Мазаев. – Москва : Наука, 1978. – 392 с.
7. Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины / А. Н. Макаров. – Київ : Довіра, 2002. – 558 с.
8. Не життя, а свято: скільки днів на рік відпочиває середньостатистичний українець [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ua.112.ua/statji/ne-zhyttia-a-sviato-skilky-dniv-na-rik-vidpochyvaie-serednostatystychnyi-ukrainets-368750.html>. – Назва з екрана.
9. Різник О. / О. Різник, О. Гриценко // Нариси української популярної культури. – Київ, 1998. – С. 481–502.
10. У ФПУ закликають не скасовувати святкування 1 травня, оскільки це звужує конституційні права українців [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ua.112.ua/suspilstvo/u-fpu-zaklykaiut-ne-skasovuvaty-sviatkuvannia-1-ho-travnia-oskilky-tse-zvuzhuie-konstvtutsiini-prava-ukraintsiv-369243.html>. – Назва з екрана.
11. Шакула С. Свята українського народу на початку ХХІ століття: історія походження та значення в духовному житті / С. Шакула [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/Holidays.html>. – Назва з екрана.

### References

1. *Viatrovych proposed to abolish the holidays of March 8 and May 1.* Available at: <https://ua.112.ua/golovni-novyni/institut-natsionalnoi-pamiaty-zapropo- nuvav-skasuvaty-vesniani-wkhidni-368000.html> [Accessed on 10 September, 2017].
2. *Over the past three years the popularity of May Day has decreased from 10% to 6%.* Available at: <https://ua.112.ua/mnenie/ukraintsi-rozliubyly-pershe-travnia-opytuvannia-308621.html> [Accessed on 10 September, 2017].
3. Kokotiukha, A. (2017). *The first of May for modern Ukraine is a hybrid holiday.* Available at: <https://ua.112.ua/mnenie/pershe-travnia-dlia-suchasnoi-ukrai ny-hibrydnyi-sviato-308890.html> [Accessed on 10 September, 2017].



4. Konovich, A.A. (1990). *Theatrical holidays and ceremonies in the USSR*. Moscow: Vysshaya shkola.
5. Kurochkin, O.V. (1983). From the history of mass feasts of feudal and capitalist Kiev. *Sviata ta obriady trudiashchikh Kyieva*, pp. 33–81.
6. Mazaev, A.I. (1978). *Feast as a socio-artistic phenomenon: The experience of historical and theoretical research*. Moscow: Nauka.
7. Makarov, A.N. (2002). *Small encyclopedia of Kyiv antiquity*. Kyiv: Dovira.
8. *Life is just a bowl of cherries: how many days off an average Ukrainian has in a year*. Available at: <<https://ua.112.ua/statji/ne-zhyttia-a-sviato-skilky-dniv-na-rik-vidpochyvaie-serednostatystychnyi-ukrainets-368750.html>> [Accessed on 10 September, 2017].
9. Riznyk, O. and Hrytsenko, O. (1998). *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury [Essays on Ukrainian popular culture]*, pp. 481–502.
10. *The Federation of Trade Unions of Ukraine calls not to cancel the celebration of May Day as it restricts the constitutional rights of Ukrainians*. Available at: <<https://ua.112.ua/suspilstvo/u-fpu-zaklykaiut-ne-skasovuvatyi-sviatkuvania-l-ho-travnia-oskilky-tse-zvuzhuie-konstvtutsiini-prava-ukraintsiv-369243.html>> [Accessed on 10 September, 2017].
11. Shakula, S. (2017). *Holidays of the Ukrainian people at the beginning of the 21st century: history of origin and significance in spiritual life*. Available at: <<http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/Holidays.html>> [Accessed on 10 September, 2017].

**Вісник КНУКіМ:**  
**серія**  
**«Мистецтвознавство»**  
**Збірник наукових праць**  
**Випуск 36**

Редактор-упорядник

*Безклубенко С. Д.*

Редактор

*Тимофєєва К. О.*

Комп'ютерне забезпечення

*Кулинич І. В.*

Підписано до друку: 15 грудня 2017 року

Формат 60x84/8  
Друк офсетний. Наклад 300 прим.  
Ум. друк. арк. 9,88. Обл. вид. арк. 11,3  
Замовлення № 3019

Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від.09.10.2014



