

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 KNUKіM
Series in Arts**

**Збірник наукових праць
Collection of Scientific papers**

**Випуск 35
Issue 35**

*Засновано 1999 року
Founded in 1999*

КІЇВ
KNUKіM Publishing
КНІВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКіМ
2016

Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Вип. 35 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКІМ, 2016 – 217 с.

У збірнику містяться результати наукових досліджень у галузі мистецтвознавства.

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

Рекомендовано до друку головною вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол №10 23.11.2016р.)

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
Брашкі Артур Себастьян	доктор габлітованій гуманітарних наук, професор, Гданський університет (Польща)
Розвадовські Піотр	доктор габлітованій 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 №1-05/5від 31.05.2011 збірник включено до Переліку наукових фахових видань України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата та наук.

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

ЗМІСТ

ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<i>Безручко О.</i> THE FINAL STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC»	9
<i>Москаленко-Висоцька О. М.</i> «УКРКІНОХРОНІКА»: ТЕМИ І ЖАНРИ 2001–2003 РОКІВ	19
<i>Образ В. Ф.</i> ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ПОШУКИ КІНОМОВИ ІВАНОМ КАВАЛЕРІДЗЕ У СВОЄМУ ПЕРШОМУ ЗВУКОВОМУ ФІЛЬМІ «КОЛІВІЩИНА» (1933)	31
<i>Прядко О. М.</i> <i>Гармаш Ю. Т.</i> АКЦЕНТОВАНЕ СВІТЛОТІНЬОВЕ ОСВІТЛЕННЯ В ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ	40
<i>Сорока М. В.</i> СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ГРІХ» У ХХ СТ.	50
<i>Шаролатова Н. В.</i> ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ	61

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко О. С.</i> ТАНЦЮВАЛЬНІ ПЕРФОМАНСИ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ	69
<i>Легка С. А.</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ А. ЧЕХОВА ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ	78
<i>Небесник А. В.</i> «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ»: АВТОРСЬКИЙ ТЕАТР І ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ	89
<i>Підлипська А. М.</i> КРИТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ	99

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Журба В. В.*
ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДИКИ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ВЕВОР 108
- Журба Я. О.*
ФОРМА 12-ТАКТОВОГО БЛЮЗУ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ
НЕАКАДЕМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ 118
- Лігус О. М.*
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СПІВВІДНОШЕННЯ МУЗИЧНОГО
СТИЛЮ І ЖАНРУ 129
- Регеша Н. Л.*
ТВОРЧИЙ ДОРОБОК АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА 138
- Фурдичко А. О.*
УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬК-РОК КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
МУЗИЧНІ ЕТНОПРОЕКТИ СКРЯБИНА Й ТАРАСА ЧУБАЯ 147

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

- Школьна О. В.*
ПЛАСТИЧНИЙ ДЕКОР ФАРФОРУ-ФАЯНСУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХVІІІ –
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ 162

ДИЗАЙН

- Боженко Р. В.*
МАТЕРІАЛИ ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ ДІТЯЧИХ ЛІКАРЕНЬ 177
- Гардабхадзе І. А.*
Наку А. В.
ЕЛЕМЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
В ОБРАЗІ СУЧАСНИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ 185
- Кисельова К. О.*
ІННОВАЦІЙНІСТЬ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ У
ФОРМОТВОРЕННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОСТЮМА ХХ – ПОЧАТКУ
ХХІ СТОЛІТТЯ 196
- Михайлова Р. Д.*
Федорова Є. В.
ПРО ЗМІСТ ТА СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ «ОБРАЗ» ТА «ІМІДЖ» 206

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Безручко А. THE FINAL STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC»	9
Москаленко-Высоцкая Е. Н. «УКРКИНОХРОНИКА»: ТЕМЫ И ЖАНРЫ 2001–2003 ГОДОВ	19
Образ В. Ф. ЭКСПЕРИМЕНТЫ И ПОИСКИ КИНОЯЗЫКА ИВАНОМ КАВАЛЕРИДЗЕ В СВОЕМ ПЕРВОМ ЗВУКОВОМ ФИЛЬМЕ «КОЛІИВІЩІНА»	31
Прядко А. М. Гармаш Ю. Т. АКЦЕНТИРОВАННОЕ СВЕТОТЕНЕВОЕ ОСВЕЩЕНИЕ В ТЕХНОЛОГИИ ЭКРАННОЙ ЖИВОПИСИ	40
Сорока М. В. СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМЫ ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО «ГРЕХ» В XX ВЕКЕ	50
Шаролапова Н. В. ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК МЕТОД ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ АКТЕРОВ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ	61
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	
Бойко О. С. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЕРФОМАНСЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ	69
Легка С. А. ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ЧЕХОВА СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ	78
Небесник А. В. «КИЕВ МОДЕРН-БАЛЕТ»: АВТОРСКИЙ ТЕАТР И ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ	89
Пидльпська А. Н. КРИТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ	99

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

- Журба В. В.*
ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ВЕВОР 108
- Журба Я. А.*
ФОРМА 12-ТАКТОВОГО БЛЮЗА КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ НЕАКАДЕМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА 118
- Лигус О. М.*
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СООТНОШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ И ЖАНРА 129
- Регеша Н. Л.*
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АНАТОЛИЯ АВДИЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА 138
- Фурдычко А. О.*
УКРАИНСКИЙ ФОЛЬК-РОК КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭТНОПРОЕКТЫ СКРЯБИНА И ТАРАСА ЧУБАЯ 147

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ПЛАСТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

- Школьная О. В.*
ПЛАСТИЧЕСКИЙ ДЕКОР ФАРФОРА-ФАЯНСА УКРАИНЫ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ 162

ДИЗАЙН

- Боженко Р. В.*
ОТДЕЛОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В ИНТЕРЬЕРЕ ДЕТСКИХ БОЛЬНИЦ 177
- Гардабхадзе И. А.*
Наку А. В.
ЭЛЕМЕНТЫ УКРАИНСКОГО ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗЕ СОВРЕМЕННОЙ ЦЫ XXI ВЕКА 185
- Киселева К. А.*
ИННОВАЦИОННОСТЬ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОСТЬ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ ЕВРОПЕЙСКОГО КОСТЮМА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА 196
- Михайлова Р. Д.*
Федорова Є. В.
О СОДЕРЖАНИИ И СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ «ОБРАЗ» И «ИМИДЖ» 206

CONTENTS

THEATRE, CINEMA, AND TELEVISION

Bezruchko O.

THE FINAL STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC» 9

Moskalenko-Vysotska O.

«UKRKINOKHRONIKA»: THEMES AND GENRES IN 2001–2003 19

Obraz V.

IVAN KAVALERIDZE'S EXPERIMENTS AND SEARCH FOR FILM LANGUAGE IN HIS FIRST SPEAKIE, «KOLIIVSHCHYNA» (1933) 31

Priadko O.

Harmash Yu.

ACCENTED LIGHT-AND-DARK LIGHTING IN SCREEN PAINTING TECHNOLOGY 40

Soroka M.

STAGE INTERPRETATIONS OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S DRAMA "THE SIN" IN THE 20th CENTURY 50

Sharolapova N.

IMPROVISATION AS A METHOD OF EDUCATION OF FUTURE ACTORS IN THE SCENIC SPACE PURPOSE OF THE STUDY 61

CHOREOGRAPHIC ART

Boiko O.

DANCE PERFORMANCES AS AN ART PHENOMENON 69

Lehka S.

INTERPRETATION OF A. CHEKHOV'S WORKS BY MEANS OF MODERN CHOREOGRAPHY 78

Nebesnyk A.

«KYIV MODERN-BALLET»: AUTHOR'S THEATER AND CREATIVE LABORATORY 89

Pidlypska A.

CRITICISM OF CHOREOGRAPHIC ART IN CONTEMPORARY UKRAINE 99

MUSICOLOGY

<i>Zhurba V.</i>	
CHARACTERISTIC FEATURES OF THE MELODY OF THE BEBOP MUSIC STYLE	108
<i>Zhurba Ya.</i>	
THE FORM OF 12-BAR BLUES AS A PHENOMENON OF MUSIC NON-ACADEMIC CULTURE OF THE 20 th CENTURY	118
<i>Lihus O.</i>	
THEORETICAL ASPECTS OF MUSICAL STYLE AND GENRE CORRELATION	129
<i>Rehesha N.</i>	
ANATOLII AVDIIIEVSKYI'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN CHORAL ART	138
<i>Furdychko A.</i>	
UKRAINIAN FOLK-ROCK AT THE END OF THE 20 th – THE BEGINNING OF THE 21 st CENTURY: MUSIC ETHNOPROJECTS BY SKRIABIN AND TARAS CHUBAI	147

FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

<i>Shkolna O.</i>	
PLASTIC DECORATION OF PORCELAIN-FAIENCE IN UKRAINE IN THE LATE 18 th – EARLY 21 st CENTURIES	162

DESIGN

<i>Bozhenko R.</i>	
DECORATION MATERIALS IN THE INTERIOR OF CHILDREN'S HOSPITALS	177
<i>Hardabkhadze I.</i>	
<i>Naku A.</i>	
ELEMENTS OF UKRAINIAN ETHNOCULTURAL HERITAGE IN THE IMAGE OF A CONTEMPORARY WOMAN OF THE 21 st CENTURY	185
<i>Kyseliova K.</i>	
INNOVATIVENESS AND EXPERIMENTALISM IN SHAPING EUROPEAN COSTUME IN THE 20 th AND THE EARLY 21 st CENTURIES	196
<i>Mykhailova R.</i>	
<i>Fedorova Ye.</i>	
ABOUT CONTENTS AND CORRELATION OF CONCEPTS «CHARACTER» AND «IMAGE»	206

ТЕАТР, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ

UDK 791.633-051(470+477)

Bezruchko Oleksandr Victorovych

Doctor of Arts Study,

Associate Professor,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

al_bezruchko@mail.ru

THE FINAL STAGE OF SCREENWRITING AND DIRECTING TANDEM WORK OF Y. SOLNTSEVA AND M. VINIARSKYI ON THE FILM «THE VISUN REPUBLIC»

The purpose of the article is to reconstruct the final stage of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios). The **research methodology** suggests the application of scientific reconstruction methods, objectivity, and historicism. The specified methodological approaches allow for recreating the picture of the cultural process based on contemporary records and defining historical and art preconditions of the emergence and problematics of screenwriting and directing collaboration between Yuliya Solntseva and Mykhailo Viniarskyi on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios). **Conclusions.** Concluding the aforementioned, it can be stated that the scientific objectives have been accomplished: the specificity of the typical for cinematography of the second half of the 1930s phenomenon of a directing tandem has been studied; the little-known pages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» have been reconstructed; the main reasons for the end of the work on this motion picture project have been given; the next full-length feature film by the tandem has been named. Nevertheless, **the prospects** for scientific research remain promising, as the further screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi on the film «How the Steel Was Tempered» has not been thoroughly researched. **The significance** of this research in terms of Art History

lies within discovering and introducing the new important facts about Ukrainian and Soviet cinematography of the 1930s. Based on little-known contemporary records and published materials of that time, all the stages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios have been reconstructed.

Key words: creative tandem, Yuliya Solntseva, Mykhailo Viniarskyi, Kyiv Film Studios (motion picture studios), «The Visun Republic», film director, screenwriter.

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

Завершальний етап роботи сценарно-режисерського тандему Ю. Солнцевої – М. Вінярського над фільмом «Вісунська республіка»

Мета статті. Реконструювати завершальний етап функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполітівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів наукової реконструкції, об'єктивності й історизму. Зазначені методологічні підходи дозволяють відтворити картину культурного процесу на базі архівних даних та виявити історичні та мистецтвознавчі передумови появи та проблематики роботи сценарно-режисерського тандему Юлії Іполітівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів).

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено специфіку роботи типового для кінематографа у другій половині 30-х рр. XX ст. феномену парних режисерів, або режисерського тандему, реконструйовано маловідомі сторінки роботи сценарно-режисерського тандему Ю. Солнцева – М. Вінярський над стрічкою «Вісунська республіка»; названі основні причини припинення роботи над цим кінопроектом; вказано на наступний повнометражний художній фільм, над яким почали спільно працювати Ю. Солнцева та М. Вінярський. Тим не менш, **перспективи** наукових розвідок залишаються великими, оскільки ще недостатньо досліджено початковий етап функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполітівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Вісунська республіка». **Значення** цього дослідження для мистецтвознавства полягає у віднайденні та введенні в науковий обіг здобутий автором новий цінний фактаж з історії українського й радянського кінематографа у 30-х рр. XX ст. На основі маловідомих архівних документів та матеріалів тогочасної кінематографічної преси реконструйовано завершальний етап функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполітівни Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів).

Ключові слова: творчий тандем, Юлія Іполітівна Солнцева, Михайло Борисович Вінярський, Київська кіностудія художніх фільмів, «Вісунська республіка», кінорежисер, сценарист.

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

Завершающий этап работы сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцевой – М. Винярского над фильмом «Висунская республика»

Цель статьи. Реконструировать завершающий этап функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов). **Методология исследования** заключается в применении методов научной реконструкции, объективности и историзма. Отмеченные методологические подходы позволяют воссоздать картину культурного процесса на базе архивных данных и обнаружить исторические и искусствоведческие предпосылки появления и проблематики работы сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов).

Выводы. Подытоживая вышеизложенное, можно отметить, что поставленные научные задачи выполнены: исследована специфика работы типичного для кинематографа во второй пол. 30-х гг. XX ст. феномена парных режиссеров, или режиссерского тандема; реконструированы малоизвестные страницы работы сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцевой – М. Винярского над лентой «Висунская республика»; названы основные причины прекращения работы над этим кинопроектом; указано на следующий полнометражный художественный фильм, над которым совместно начали работать Ю. Солнцева и М. Винярский. Тем не менее, **перспективы** научных исследований остаются большими, поскольку еще недостаточно изучен начальный этап функционирования сценарно – режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика».

Значимость этого исследования для искусствоведения заключается в нахождении и введении в научное обращение добытый автором новый ценный фактаж по истории украинского и советского кинематографа в 30-х гг. XX ст. На основе малоизвестных архивных документов и материалов кинематографической прессы исследуемого периода реконструирован завершающий этап функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаила Борисовича Винярского над фильмом «Висунская республика» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов).

Ключевые слова: творческий тандем, Юлия Ипполитовна Солнцева, Михаил Борисович Винярский, Киевская киностудия художественных фильмов, «Висунская республика», кинорежиссер, сценарист.

Problem setting. The significance of this research is stipulated by the need to study the little-known pages of the history of Ukrainian cinematography and its grandees that for some reason were not studied by Ukrainian art historians.

Analysis of the latest researches and publications. Despite references to personal life and career of Y. Solntseva (in most cases, in respect to O. Dovzhenko) in publications by S. Trymbach [6; 7; 22; 23], R. Korohodskiy [9], M. Shchudria [26–28], L. Cherevatenko [16; 25], V. Marochko [13], V. Popyk [20; 21], T. Derevianko [14], V. Aheeva [7], V. Pryhorovskiy [8], E. Sverstiuk [15], V. Kudin [11; 12], V. Myslavskiy [17] and others, we can acknowledge that Ukrainian art historians, in fact, have not researched personal life and career of M. Viniarskiy, except for publications by O. Bezrucho [1]. However, the main fact is that the functioning of the tandem of screenwriters and directors Y. Solntseva and M. Viniarskiy during their work on the film «The Visun Republic» remains unexplored.

The research objective of this article is to provide research into specific features of cinematography of the second half of the 1930s, namely the phenomenon of a directing tandem; to reconstruct the little-known pages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskiy during their work on the film «The Visun Republic»; to give the main reasons for the end of the work on this motion picture project; to name the next full-length feature film by the tandem.

Methods of research. To accomplish these scientific objectives all the scientific literature available was studied and analysed: Ukrainian (The Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, The Central State Archives of Public Organisations of Ukraine, The Museum-Archive of Oleksandr Dovzhenko National Film Studio, The State Archive of The Security Service of Ukraine etc.) and Russian archives (The Archive of All-Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Gosfilmofond of Russian Federation «Belye Stolby» etc.) were studied, as well as Ukrainian and All-Union newspapers and magazines of that time «*Za Bil'shovytskyi Film*», «*Kino*», «*Radianske Kino*», «*Iskusstvo Kino*» etc. The **research methodology** consisted of the application of scientific reconstruction methods, objectivity, and historicism. The specified methodological approaches allow for recreating the picture of the cultural process based on contemporary records and defining historical and art preconditions of the emergence and problematics of screenwriting and directing collaboration between Yuliya Solntseva and Mykhailo

Viniarskyi on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios).

The objective of the article. To reconstruct the final stage of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios (motion picture studios).

Exposition of the basic material. In February 1937, in the article «Targets of the Anniversary Year» (the year 1937 marked the 20th anniversary of The Great October Revolution in the Soviet Union) M. Halperin informed that Kyiv Film Studios would work on 11 films, among which there was also «The Visun Republic» (authors-directors – Y. Solntseva and M. Viniarskyi) [4]. The article mentioned, however, that they were short of finished screenplays, among which he listed «The Visun Republic» [4].

Undoubtedly, the screenplay of «The Visun Republic» by his beloved wife and a student of O. Dovzhenko had been read and corrected, although he was not able to help them actively because he was working hard on the «Shchors» movie ordered by Stalin.

However, in the summer of 1937 this directing tandem, where the major role was played by Y. Solntseva, started to gradually switch to the project that was more significant politically. As reported by Semen Hets in the main Ukrainian newspaper for the young of that time, «Komsomolets Ukrainy», Solntseva and Viniarskyi «were assigned by the Chief Department of Cinematographic and Photo Industry to produce «How the Steel Was Tempered» [5]. That is why one and a half month after the speech of S. Hets in the All-Soviet newspaper «Kino» information appeared at Kyiv Film Studios that «there is a screenplay which is not targeted at a certain director, i.e. «The Visun Republic» by Solntseva and Viniarskyi» [2].

These data indicate that the screenplay which Solntseva and Viniarskyi worked on for more than a year and which afterwards they wanted to shoot themselves, stayed unoccupied. It comes to be strange that it was given to other young directors who, as noted in the same article by Y. Borisov, had no screenplay: «There is still reservation for 15 unengaged directors, among whom there definitely are talented people» [2].

One of such young directors in reserve was M. Triaskin, who at the beginning of 1937 graduated from the Academy of Cinematography at VGIK and was sent to Kyiv Film Studios to shoot his graduation work. Early in September he furiously asked on the pages of the newspaper «Za Bil'shovyt'skyi Film» in the article under the call «Bone-lazy fellows at Screenplay Department»: «It has been seven months since I graduated from the department of film directing of the academic course in VGIK. I was sent by The Chief Department of Cinematographic and Photo

Industry to Kyiv Film Studios to fulfil my test work and I have been waiting for the screenplay for 7 months already» [24].

It is very likely that Solntseva and Viniarskyi, having spent more than a year working on the screenplay of «The Visun Republic» and having received the honourable assignment to shoot the more significant feature film, «How the Steel Was Tempered», decided to hold the screenplay of «The Visun Republic» back for themselves in order to shoot it on completing «How the Steel Was Tempered».

At least it was the action that young emerging director M. Krasii, who had graduated from Moscow Cinematographic Institute shortly before, called for in the newspaper of Kyiv Film Studios: «It is quite expected and possible that one director consults two screenplays; one of them is going to be in reserve just in case of a creative failure of the author or withdrawal of the screenplay from the thematic plan on thematic considerations» [10].

The version of «holding back» the screenplay of «The Visun Republic» is reasonable because in the Ukrainian press (November–December 1937 [19]), unlike Russian (October 1937 [2]), it was stated that, firstly, Solntseva and Viniarskyi were still improving the screenplay of «The Visun Republic»; secondly, in 1938 they would be working as directors on this project. In the newspaper of Kyiv Film Studios M. Plysetskyi reported that in November-December 1937 «The Visun Republic will undergo the phase of reworking and improving ... As a positive sign it should be noted that in 1938 Solntseva and Viniarskyi will work as directors for the first time ... The only target is to create favourable conditions for their creative production work» [19].

At first, there was a version that party leaders and editors from the department of screenwriting exhausted the authors of the screenplay – Solntseva and Viniarskyi – with numerous remarks and corrections, so they were ready to reject their own project, like it happened with other screenwriting and directing tandems, such as V Halytskyi and V. Dovbyshchenko, who, on September 14, 1937, at the height of repressions of the 30s, were not afraid to publish the true story of working with screenplays at Kyiv Film Studios in the newspaper «Komsomolets Ukrainy»: «Critics» of the screenplays «One Way Love» and «Hanna» spoiled our idea and crippled our screenplays so much that we were forced to reject the work. As the debut work, one of us was offered the screenplay «Where Do You Wander, My Destiny» by Komsomol screenwriter Alekseev. The shooting was scheduled for this summer. However, the department of literature introduced «corrections» again that neither director nor screenwriter could acknowledge, so the screenplay remains unrealised» [3].

We shall state that the film by V. Dovbyshchenko «Where Do You Wander, My Destiny», as well as the screenplays of «One Way Love», «My Own Home», «100 Thousands» (after the same name play by I. Karpenko-Karyi), «Hanna», and

«Trial» (after the novel by Willy Breddel, «Examination»), were never shot by the screenwriting and directing tandem of V. Halytskyi and V. Dovbyshchenko, although some of them were lined up at Kyiv Film Studios.

However, due to the declassified document of the Security Service of Ukraine, it was found out that Solntseva and Viniarskyi did not reject the shooting of «The Visun Republic». The motion picture project was terminated as a result of «dismissal of this theme from the plan» [18].

Nevertheless, collaboration of the screenwriting and directing tandem of Solntseva and Viniarskyi was not finished at this point, as they later worked at Kyiv Film Studios as a team on the feature film «How the Steel Was Tempered» (after the same name play by N. Ostrovsky).

Conclusions. Concluding the aforementioned, it can be stated that the scientific objectives have been accomplished: the specificity of the typical for cinematography of the second half of the 1930s phenomenon of a directing tandem has been studied; the little-known pages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» have been reconstructed; the main reasons for the end of the work on this motion picture project have been given; the next full-length feature film by the tandem has been named.

The significance of this research in terms of Art History lies within discovering and introducing the new important facts about Ukrainian and Soviet cinematography of the 1930s. Based on little-known contemporary records and published materials of that time, all the stages of screenwriting and directing collaboration between Y. Solntseva and M. Viniarskyi during their work on the film «The Visun Republic» at Kyiv Film Studios have been reconstructed.

Список використаних джерел

1. Безручко О. Вінярський Михайло Борисович / О. Безручко // Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. – Київ : КиМУ, 2012 – Т. 7. – С. 71–73.
2. Борисов Е. Студия без сценариев / Е. Борисов // Кино. – 1937. – 4 окт.
3. Галицький В. Два роки обіцянок. Ще про долю молодих кінорежисерів / В. Галицький, В. Довбищенко // Комсомолец України. – 1937. – 14 верес.
4. Гальперін М. Завдання ювілейного року / М. Гальперін // За більшовицький фільм. – 1937. – 10 лют.
5. Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно / С. Гец // Комсомолец України. – 1937. – 22 серп.

6. Довженко А. Щоденникові записи, 1939–1956 – Дневниковые записи, 1939–1956 / А. Довженко. – Харків : Фолио, 2013. – 879 с.
7. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. І комент.: В. Агеевої та С. Тримбача ; прим. С. Тримбача]. – Київ : КОМОРА, 2014. – 471 с.
8. Довженко О. Його Юліана : з епістоляр. спадщини О. Довженка / О. П. Довженко ; [упоряд. В. М. Пригоровський]. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. – 107 с.
9. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про Майстра / Р. Корогодський. – Київ : Гелікон, 2000. – 352 с.
10. Красій М. За співдружність режисера з автором / М. Красій // За більшовицький фільм. – 1940. – 5 лип.
11. Кудін В. Зоряний шлях : худож.-докум. повість / В. О. Кудін. – Київ : Парлам. вид-во, 2004. – 224 с.
12. Кудін В. Сашко : худож.-докум. повість / В. Кудін. – Київ : ЕКМО, 2004. – 263 с.
13. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет О. Довженка / В. Марочко. – Київ : Вид. дім «Києво-Моги́л. акад.», 2006. – 285 с.
14. Неопубліковані листи Олександра Довженка / публ. Т. Дерев'янка // Дніпро. – 1994. – № 9/10. – С. 26–37.
15. Олександр Довженко вчора і сьогодні: затемнені місця в біографії : [зб. матеріалів] / упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк : Терен, 2005. – 200 с.
16. Олександр Довженко: літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми : [до столітнього ювілею О. П. Довженка] / [наук. та літ. ред. Л. Череватенко]. – Київ : [б. в.], 1994. – 144 с.
17. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передм., упоряд. В. Н. Миславський. – Харків : Дім реклами, 2015. – 280 с.
18. Оперативне повідомлення про Ю. І. Солнцева, 24 січ. 1939 р., м. Київ // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). – Ф. 11. – Спр. С–836. – Т. 2. – Ч. 1. – Арк. 19–21.
19. Плисецький М. Обговорюємо темплани / М. Плисецький // За більшовицький фільм. – 1937. – 1 груд.
20. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ / В. Попик // Дніпро. – 1995. – № 9/10. – С. 21–59.
21. Попик В. Під софітами спецслужб / В. Попик. – Київ, 2000. – 406 с.
22. Тримбач С. Не віднесена вітром: 100 років Ю. Солнцевій / С. Тримбач // Дзеркало тижня. – 2001. – 11–17 серп. (№ 30). – С. 16.

23. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : Глобус-прес, 2007. – 800 с.

24. Тряскін М. Головогеси у сценарному відділі / М. Тряскін // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 верес.

25. Череватенко Л. Довженко визволений / Л. Череватенко // КИНО–КОЛО. – 2005. – № 25. – С. 108–135.

26. Шудря М. Геній найщирішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / М. Шудря. – Київ : Юніверс, 2005. – 382 с.

27. Шудря М. Священні миті осяяння / М. Шудря // Дніпро. – 2004. – № 9/10. – С. 72–79.

28. Шудря Н. Юлька и ее Запорожец / Н. Шудря // Аспекты. – 2004. – 1–7 окт. – С. 7.

References

1. Aheeva, V., Trumbach, S. (2014). *Dovzhenko without make-up: letters, memoirs, archived findings*. Kyiv: Komora.

2. Bezruchko, O.V. (2012). Viniarskyi Mykhailo Borysovykh. *Archived heritage of Oleksandr Dovzhenko*: monograph. Kyiv: KyMU, vol. 7, pp. 71–73.

3. Borisov, E. (1937). Studio without screenplays. *Kino*, October, 4.

4. Cherevatenko, L. (2005). The Relieved Dovzhenko. *KINO–KOLO*, no. 25, pp. 108–135.

5. Cherevatenko, L. (Ed) (1994). *Oleksandr Dovzhenko: the chronicle of life. Films. Pictures. Intentions*. [to the centenary anniversary of O. P. Dovzhenko]. Kyiv.

6. Gets, S. (1937). Growing masters of the soviet cinema. *Komsomolets Ukrainy*, August, 22.

7. Halytskyi, V., and Dovbyshenko, V. (1937). Two years of promises. More about the fortune of young film directors. *Komsomolets Ukrainy*, September, 14.

8. Halperin, M. (1937). Targets of the Anniversary Year. *Za Bil'shovytskyi Film*, February, 10.

9. Derevianko, T. (1994). Unpublished letters by Oleksandr Dovzhenko. *Dnipro*, no. 9/10, pp. 26–37.

10. Dovzhenko, O. (2013). *Diary records, 1939–1956*. The Russian archive of Literature and Arts. Kharkiv: Folio.

11. Dovzhenko, O. (2011). *His Yuliana: from epistolary heritage* [arr. by V. M. Pryhorovskiy]. Nizhyn: Aspekt-poligraph.

12. Korohodskiy, R. (2000). *Dovzhenko in thrall: secret services and stories about the Master*. Kyiv: Heliocon.

13. Krasii, M. (1940). To the fellowship of the stage-director and the author. *Za Bil'shovytskyi Film*, July, 5.
14. Kudin, V. (2004). *Star way*. Kyiv: Parliamentary publishing house.
15. Kudin, V. (2004). *Sashko: fiction and documentary story*. Kyiv: EKMO.
16. Marochko, V.I. (2006). *Enchanted by the Desna: historical portrait of O. Dovzhenko*. Kyiv: Publishing house of The Kiev-Mohyla Academy.
17. Myslavskyy, V.N. (Ed) (2015). *Oleksandr Dovzhenko: unknown pages.*, Kharkiv: Dim Reklamy.
18. Plysetskyi, M. (1937). Discussing the thematic plans. *Za Bil'shovytskyi Film*, December, 1.
19. Popyk, V. (1995). Under the soffits of VChK-DPU-NKVS-NKGB-KGB. *Dnipro*, vol. 9/10, pp. 21–59.
20. Popyk, V. (2000). *Under the soffits of secret services*. Kyiv, p. 406.
21. Shehudria, M. (2005). *Genius of the sincerest pureness. Essays. Explorations. Reviews. Interviews. Publications*. Kyiv: Universe.
22. Shehudria, M. (2004). The sacred moments of enlightenment. *Dnipro*, no. 9/10, pp. 72–79.
23. Shehudrya, N. (2004). Yulia and her Zaporozhets, *Aspekty*, 1–7 October, p. 7.
24. Sverstiuk, E. (2005). *Oleksandr Dovzhenko yesterday and today: black-out pages of biography*. Lutsk: Teren.
25. Title of edition (1939). Operative report on Yulia Solntseva. Kyiv, 24 January. *Branch archive of the Security Service of Ukraine*, F. 11, C. C–836, vol. 2, part 1, pp. 19–21.
26. Triaskin, M. (1937). Bone-lazy fellows at Screenplay Department. *Za Bil'shovytskyi Film*, 4 September.
27. Trumbach, S. (2001). Not gone with the wind: Yulia Solntseva's centenary. *Mirror of the week*. August, 11–17, no. 30, p. 16.
28. Trumbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: death of Gods: identifying the author in national time and space*. Vinnytsia: Globe-press.

УДК 791.229.2(477)"2001/2003"

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна

доцент кафедри режисури телебачення

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

film_editor@ukr.net

«УКРКІНОХРОНІКА»: ТЕМИ І ЖАНРИ 2001–2003 РОКІВ

Мета дослідження. Основна мета роботи – це жанрово-тематичне дослідження фільмів, створених у період 2001–2003 рр. на Українській студії хронікально-документальних фільмів. Автор продовжує аналізувати контент студії, пов'язуючи його з когнітивним сприйняттям соціальних процесів, які безпосередньо впливають на вибір тем і жанрів режисерами фільмів. **Методологія дослідження** роботи базується на формі теоретичного рівня наукового пізнання шляхом аналізу предмета, дослідження його складових та узагальненні, як методу фіксування загальних ознак і властивостей певної групи документальних фільмів. Також дослідження включатимуть метод синтезу, тобто, об'єднання окремих кіновтворів в єдине ціле, для виокремлення загальних тенденцій жанроутворення на арт-майданчику єдиної в Україні державної студії документальних фільмів. **Предметом дослідження** стали кінострічки режисерів Оксани Чепелик, Максима Суркова, Марини Кондратьєвої, Павла Фаренюка та Олександра Коваля. **Висновки.** Кінцевими результатами дослідження стали висновки, зроблені на основі дослідження художніх рішень декількох авторських робіт режисерів-документалістів на поч. XXI ст. У роботі вперше зібраний і скомпонований матеріал, який аналізується через призму жанрово-стилістичної палітри робіт кінодокументалістів «Укркінохроніки» 2001–2003 рр. Аналіз фільмів, виявив в українських документальних кінострічках наявність широко представлених жанрів, серед яких кіно-есе, хоррор, артхаус, експериментальне кіно, драма, художня кінопубліцистика. Культурологічні розвідки студійного контенту зазначеного періоду підтвердили той факт, що українські кінодокументалісти перебувають у контексті сучасних світових тенденцій, які нівелюють чистоту жанру. У науковій розвідці представлений новий цінний фактаж щодо фільмів студії «Укркінохроніка», заснований на жанрових механізмах смислоутворення. У результаті дослідження представлений процес взаємопроникнення різнопланових жанрів, який приводить до розширення творчих кордонів авторських концепцій екранних творів.

Ключові слова: документальний фільм, тема, жанр, авторське вирішення, режисер фільму, артхаус, експериментальний фільм, есе.

Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна, доцент кафедры режиссуры телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

«Укркинохроника»: темы и жанры 2001–2003 годов

Цель исследования. Основная цель работы – это жанрово-тематическое исследование фильмов, созданных в период 2001–2003 гг. на Украинской студии хроникально-документальных фильмов. Автор продолжает анализировать контент студии, связывая его с когнитивным восприятием социальных процессов, которые непосредственно влияют на выбор тем и жанров режиссерами фильмов. **Методология исследования** работы базируется на форме теоретического уровня познания путем анализа предмета, исследования его составляющих и обобщения, как метода фиксации общих признаков и свойств определенной группы документальных фильмов. Также исследования включают метод синтеза, то есть, объединение отдельных кинопроизведений в единое целое, для выделения общих тенденций жанрообразования на арт-площадке единственной в Украине государственной студии документальных фильмов. **Предметом исследования** стали фильмы режиссеров Оксаны Чепелик, Максима Суркова, Марины Кондратьевой, Павла Фаренюка и Александра Коваля. **Выводы.** Конечными результатами исследования стали выводы, сделанные на основе изучения художественных решений нескольких авторских работ режиссеров-документалистов начала XXI века. В работе впервые собран и скомпонован материал, который анализируется через призму жанрово-стилистической палитры работ кинодокументалистов «Укркинохроники» 2001–2003 гг. Анализ документальных фильмов указанного периода определил наличие богатого жанрового материала, среди которого кино-эссе, хоррор, артхаус, экспериментальное кино, драма, художественная кинопублицистика. Культурологические разведки студийного контента подтвердили тот факт, что украинские кинодокументалисты находятся в контексте современных мировых тенденций, которые склонны к нивелированию чистоты жанра. В работе представлен новый ценный фактаж относительно фильмов студии «Укркинохроника», основанный на жанровых механизмах смыслообразования. В результате исследования показан процесс взаимопроникновения разноплановых жанров, приводящий к расширению творческих границ авторских концепций экранных произведений.

Ключевые слова: документальный фильм; тема; жанр; авторское решение; режиссер фильма; арсхаус; экспериментальный фильм; эссе.

Moskalenko-Vysotska Olena, Associate Professor at the Department of Television Directing, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

«Ukrkinokhronika»: themes and genres in 2001–2003

The purpose of the article is the genre-thematic study of the films created during the period of 2001–2003 at the Ukrainian studio of chronicle and documentary films. The author continues to analyze the content of the studio, linking it with the cognitive perception of the social processes that directly influence the choice of themes and genres by film directors. **The research methodology** was based on the form of the theoretical level of cognition through the analysis of the subject, research into its components, and generalization as a method of establishing common characteristics and properties of a certain group of documentary films. In addition, the research included the method of synthesis, that is, the integration of individual film productions into a single whole in order to highlight the general tendencies of genre formation on the art site of the only state-run documentary film studio in Ukraine. **The subject of the study** were films by directors Oksana Chepelyk, Maksym Surkov, Maryna Kondratieva, Pavlo Farenjuk, and Oleksandr Koval. **Conclusions.** The final results of the research were the conclusions drawn on the basis of the study of the artistic solutions of several author's works by documentary filmmakers of the early 21st century. For the first time, the material which was analyzed through the prism of the genre and stylistic palette of the productions by documentary filmmakers at «Ukrkinokhronika» in 2001–2003 was collected and arranged in the work. The analysis of the documentary films of that period established the existence of a wide range of genres, among which were film essay, horror, art house, experimental cinema, drama, and art documentary. Cultural studies of the studio content within the researched period confirmed the fact that Ukrainian documentary filmmakers were in the context of modern world trends, which tended to offset the purity of genre. The work presented the new valuable data on the films produced at the studio «Ukrkinokhronika», based on the genre mechanisms of sense formation. As a result of the research, the process of interpenetration of diverse genres was shown, which led to the expansion of the creative boundaries of the author's concepts of screen works.

Key words: documentary film; theme; genre; author's solution; film director; art house; experimental film; essay.

Вступ. Автор даної роботи, з позиції дискурсивного підходу, представляє жанрово-тематичний спектр фільмів «Укркінохроніка» періоду 2001–2003 рр. Екранні твори студії досліджували українські мистецтвознавці, серед яких Л. Брюховецька, І. Зубавіна, В. Скуратівський, С. Тримбач, В. Войтенко, О. Мусяченко та ін. У своїх роботах вони розгортали кінознавчі аналізи фільмів, не сис-

тематизуючи окремо студійний доробок кінодокументалістики певного періоду. Оригінальність даної роботи полягає в тому, що в ній вперше досліджуються кінострічки початку нинішнього століття на підтвердження широкого використання кінохронікерами студії тематично-жанрової амплітуди.

Виклад основного матеріалу. Серед молодих режисерів у 2001 р. потяг до авторського кіно уособлено в арт-хаусному фільмі Оксани Чепелик «Хроніки від Фортінбраса» (2001). Ця кінострічка виокремлюється своїм художнім перформенсом, і це природньо, адже, режисерка на той час вже мала диплом Художнього інституту, а також образотворча та режисерська освіти за кордоном (Росія, Франція, Нідерланди).

О. Чепелик, взявши за базис літературні есеї Оксани Забужко «Хроніки від Фортінбраса», зробила свій кінематографічний меседж за їх мотивами. За словами відомого кінознавця з Санкт-Петербурга Олега Ковалова, який дивився цей фільм на кінофестивалі «Молодість»: «...це фільм, що стоїть відокремлено від загального потоку в українському кінематографі... Культурологічна, або історіософська концепція полягає в тому, що Україна подається автором літературного твору як колективна жінка. Тому всі феміністські проблеми України зав'язані на історії цієї нещасної жінки-України» [2, с. 11].

«Хроніки від Фортінбраса» створені в жанрі алегорії. Фільм демонструє, що режисер знає екранну естетику світового кінематографу, літературу, живопис. За концепцією режисерки, образ вродливої жінки, яку паплюжать карлики, є гіпертрофованим уособленням образу нашої країни і її культури, яка постійно зазнає зазіхань і плондрувань упродовж всієї своєї історії. У цьому фільмі Оксана Чепелик намагається творити опосередковано та метафорично, тому виникають символічні ходи, що базуються на елементах міфології та естетизації.

Алегоричний філософський дискурс фільму передбачає послідовність зображення різноманітних маніпуляцій з жіночим тілом, яке поступово втрачає свою колишню прикметність. Сюжету, в класичному значенні, фільм не потребує, концепція вибудовується через алегоричні образи і вчинки, на кшталт, перехід вродливої доглянутої ділової жінки через територію брудного заржавілого заводського цеху якогось позачасового світу, де її зустрічають потворні й брудні карлики, які, захоплюючись нею, одночасно й перетворюють її в істоту, в якій вже не можливо впізнати жінку. Відеоряд будується за асоціативним принципом, де текст не пояснює зображення, а візуальний ряд не ілюструє текст, і лише процес співставлення побаченого і почутого є важливим [2].

Жанр есе не надто розповсюджений серед кінодокументалістів, але зрідка авторські фільми використовують і цей незалежний жанр, адже, в такому творі як есе, кожна думка повинна бути самостійною. Есе відображає особисті уявлення його автора про світ – навіть, якщо він їх отримав тільки шляхом посиленого читання і обробки чужих думок.

Міксований жанр фільму Оксани Чепелик містить у собі також елементи алегорії, кітч, постапокаліптичного хоррору, що робить дійство непередбачуваним і тому цікавим. Досить оригінальний задум режисерки в поєднанні зі складними високо професійними зйомками досвідчених кінооператорів Володимира Піки та Богдана Підгірного видали «на гора» ексклюзивний твір, який увійшов до програм таких міжнародних форумів та нових медіа як «Міжнародні зустрічі Париж/Берлін» (Франція, Німеччина); Міжнародний Фестиваль Короткометражного фільму (м. Оберхаузен, Німеччина); «ФільмВідео–2001» Міжнародний фестиваль (м. Монтекатіні, Італія); «Crossing Over 6» Мікро-фестиваль (м. Ліверпуль, Велика Британія); Міжнародний кінофестиваль «Молодість–2002» (м. Київ, Україна) та ін.

Жанр художньої публіцистики для режисерів студії «Укркінохроніка» не новий. До нього не одноразово зверталися такі відомі майстри української кінодокументалістики як Роллан Сергієнко, Олександр Коваль, Валентин Сперкач, Анастас Карась, Віктор Шкурін та ін.

У тому ж 2001 р. відомий український кінорежисер Павло Фаренюк створив одну зі своїх кращих кінострічок «Правди дорога терниста» про долю видатного громадського діяча, засновника і голову «Народного Руху України» В'ячеслава Чорновола, яку творчо обіграв у жанрі кінопубліцистики.

Досліджуючи деякі жанри кінодокументалістики в своїй науковій праці «Сучасні проблеми документального кіномистецтва», мистецтвознавець Анастас Федорін щодо питання кінопубліцистики зазначає: «Кінопубліцист дивиться на світ іншими очима, ніж художник ігрових форм. Для нього важливо знайти той «недоторканий штрих» дійсності, який би він міг повністю перенести, згідно зі своїм замислом, в майбутній твір... Особливість образу в кінодокументалістиці полягає в тому, що його чуттєво-конкретна основа базується на документально-кінозображенні дійсності» [6, с. 13].

Свій фільм режисер Павло Фаренюк зробив емоційним і пристрасним. Він зібрав проникливі спогади соратників, друзів, колег видатного українця і створив повнометражне кінополотно про діяльність і долю людини, яка мала всі шанси повести Україну новим шляхом, якби не трагічні події його загибелі, які не повністю відомі й донині.

Не випадково режисер вирішив стилістику фільму в художньо-публіцистичному жанрі саме політичного портрету, адже, в фільмі на документальній основі узагальнюються важливі суспільно-політичні явища, а також розкриваються події, у центрі яких постає характер людини – головного героя фільму – В'ячеслава Чорновола.

Відомо, що характерною відмінною рисою художньо-публіцистичних жанрів є те, що в них присутні художність і публіцистичність. Художність – це образне відображення дійсності, моделювання ситуації або подій, що дійсно відбулися, або ж придуманих автором подій.

Публіцистичність виражається, насамперед, у присутності документальності, в пафосі й тенденційності оповідання, в допустимості тільки домислу, але не вигадки.

Досвід і уроки кінопубліцистики вчать, що значення цього жанру в мистецтві залежить від того наскільки він широко і вільно користується різними образними засобами. Діапазон його виразних засобів різнобічний – від достовірного документу до поетичного образу. У творчості П. М. Фаренюка образність його кінорозповідей завжди була характерною рисою режисера. Досить згадати епізоди фільму «Правди дорога терниста», в яких представлені реальні документальні кадри монастиря, в якому розміщена лікарня для психічно хворих людей. Їх неприродний спокій, бездумні рухи, погляди у височінь небес, а також звукова драматургія – соло, що звучить позакадрово у виконанні Ніни Матвієнко, і контрастний монтаж з хроніками метушливого сучасного світу, піднімають цей образ до філософських вершин, коли починаєш замислюватися про розум і безпам'ятство, життя і вічність, честь і підступність.

Конкретний, документальний факт у цих жанрах ніби відходить на задній план, поступаючись місцем враженню автора від факту, його оцінці, авторській думці.

У своєму фільмі режисер Павло Фаренюк бачить свого героя непримиримим борцем за справедливість, вимальовуючи на екрані образ непересічної людини, відданої шляхетній справі, духовного лідера значної частини українців, справжнього патріота.

Тема справедливості, тема самосвідомості й жертвовності є провідною в творчості кінорежисера, заслуженого діяча мистецтв України Павла Миколайовича Фаренюка. Разом з кінооператорами Віталієм Гришковим та Богданом Підгірним йому вдалося створити надзвичайної сили кінодокумент, який слугуватиме і нинішньому поколінню, і нащадкам.

Фільм «Правди дорога терниста» – номінант на Державну премію України імені Т. Г. Шевченка 2003 р. Він отримав Головний приз «За кращий документальний фільм теми – Місто. Влада. Політика» на кінофестивалі «Літопис-Червона калина» (м. Київ, Україна).

Молодий науковець Катерина Шерпньова, досліджуючи екранні жанри вітчизняного документального кіно новітньої доби, в своїй роботі «Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення» звертає увагу на те, що «документалістика років незалежності є вимушеною шукати нові форми, нові жанри для відображення дійсності, для історичного та культурно-мистецького внеску до світової скарбниці кіно і телебачення» [7].

Насамперед, такі пошуки періоду нового тисячоліття на студії «Укркінохроніка» позначилися в творах режисерів-документалістів, котрі робили свої перші професійні кроки.

Два учні відомого кінодокументаліста, сучасного класика українського кіно О. І. Ковалю, а саме: Максим Сурков та Марина Кондратьєва прийшли на «Укркінохроніку» з бажанням зробити свої кінодебюти. У проєктах обидва виступили авторами сценаріїв та режисерами.

«Томен. Кольори життя» (2002) так називався короткометражний документальний фільм Максима Суркова про талановиту українську художницю, а також майстра номер один сучасного українського гобелену, Марію Томен з Коломиї. Її постать зацікавила молодого режисера, передусім, цілісністю її особистості, яка за свої сорок з невеликим років встигла стати відомою майстринею та художником, народити і виховати чотирьох дітей, заявити про своє мистецтво у Канаді та Франції, куди на кілька років поїхала жити і працювати, а потім повернулася вже в незалежну Україну. Наша сучасниця, яка має ще багато вмінь і чеснот, серед яких чудовий голос та пластичність, стала головним об'єктом фільму молодого режисера.

Було дуже цікаво, як такий бурхливий життєвий мікс героїні режисер-початківець відтворить у своєму фільмі. А режисер, немов досвідчений професіонал, відсік усе зайве й другорядне, і зосередився на творчому стрижні своєї героїні, до того ж, вирішивши побудувати фільм без жодної прямої мови, лише, використовуючи закадровий голос Марії Томен, який відтіняв все представлене на екрані.

Таким чином режисер «запрограмував» досить умовну стилістику для розкриття екранного образу. Зважаючи, що за влучним визначенням відомого професора театрознавства Сорбонни Патріса Паві «умовність – це контракт, укладений між драматургом, режисером і публікою, за допомогою якого постановник відповідно до усталених норм komponує твір, з чим публіка згоджується» [5, с. 544], молодий режисер вірно знайшов пресупозицію певного ступеня умовності, форма якої найліпше розкривала б смисл кінематографічного задуму режисерського дебюту.

Еволюцію образно-символьного мислення художниці режисер фіксує, насамперед, за лінійною ускладнення тематичних мотивів. Традиції «нанизуються» на композиції її малюнків подібно до того, як знаково-символьні елементи наповнюють семантичний простір автентики. Мелодійність ліній, дзвінкість барв, ритмічність в організації деталей видового матеріалу ніби занурюються в сакральну матерію авторського почування. У такий спосіб фольклорна свідомість художниці на екрані трансформується в оригінальну пластично-образну концепцію.

Через таке художнє рішення, велике навантаження мав зображальний ряд, а, отже, багато залежало від майстерності оператора фільму. Друг режисера, молодий талановитий кінооператор Вадим Ільков, підійшов до зйомок стрічки надзвичайно творче. У період зйомок в коридорах студії можна було побачити дивну картину: режисер Максим Сурков тримає величезний шмат якогось пластикового полотна, а оператор паяльником чаклує навкруг нього, злегка плавлячи це тло. Виявляється – це один з операторських творчих задумів Вадима Ількова для того, щоб зняти черговий епізод фільму крізь прозоро-замулену субстанцію, для досягнення імпресіоністичного ефекту розмитості зображення, яке потрібно було режисеру.

Завдяки особливій стилістиці фільм розширив межі жанру фільму-портрета, додаючи до нього елементи модернового експериментального фільму.

У результаті, перша ж робота режисера Максима Суркова та оператора Вадима Ількова отримала Гран-прі міжнародного кінофестивалю в місті Баку (Азербайджан). Після вдалого дебюту, хлопцями одразу ж зацікавилися інші продюсери, і молоді кінематографісти зняли на інших студіях ще кілька фільмів, яких могло бути значно більше, якби не передчасна трагічна смерть режисера від серцевого нападу (на здоров'я режисера вплинула Чорнобильська трагедія, яка забрала батьків Максима, а також сирітські роки юності, під час яких він взяв на себе виховання молодшого брата тощо).

«Сто років у пошуках самотності» – так, майже за Маркесом, називався фільм Марини Кондратьєвої. Одна з найздібніших студентів, як вважав О. І. Коваль, на його режисерському курсі, зробила короткометражний фільм на основі старовинних світлин своєї сім'ї, кілька поколінь якої жило в Києві, а у 90-ті рр. сім'я переїхала до Німеччини, куди запросили працювати її батька, талановитого професора математики.

Закінчивши школу в Німеччині, Марина Кондратьєва повернулася до Києва вступати до театрального вишу. Завершивши його з Червоним дипломом, вона вирішила зробити свій дебют на Українській студії хронікально-документальних фільмів. Дебют виявився вдалим. Фільм режисерки мав той ледь помітний флер, що викликає ностальгію за роками, що пройшли і за щасливою молодістю, яку, на жаль, не повернути.

Кінокамера оператора В. Варшавця передала дух ретрофотографій, за якими відчувається епоха, що відійшла. На міжнародному кінофестивалі «Золотий Витязь» фільм здобув почесний Диплом (м. Москва, Росія).

У цей час відомий кінорежисер, народний артист України, Олександр Іванович Коваль приступав до свого нового фільму «Гамлет» з хеппі-ендом» (2003, автор сценарію О. Москаленко, оператор О. Коваль).

Це повнометражна документальна кінострічка про тих, у кого немає гармонії зі світом. У них надто чутлива психіка. Прості для інших питання, для них постають на рівні драми. Може тому, австрійський психотерапевт Якоб Морено, винайшов для таких, як вони лікування драмою і комедією, тобто – театром. Про лікування мистецтвом, а саме: методом «психодрами», у Львівській обласній державній клінічній психіатричній лікарні й розповідає фільм, головна ідея якого – замислитись про нас – нормальних, про наше життя і вчинки у «нормальному» світі.

Фільм знятий в жанрі «реального кіно», згідно з яким автори перебувають поряд з героями фільму – лікарями і пацієнтами, слухаючи їх бесіди, спостерігаючи за процесом постановки Шекспірівського «Гамлета», фінал якого спеціально перероблено на позитивний.

Одне з характерних професійних вмінь режисера О. І. Ковалю – це хист отримання прихильності до себе героїв, яких він знімає. У фільмі Олександра Ковалю перед камерою герої не тільки поводять себе природно, але й налаштовані на сповідь, навіть, самоіронію, як, наприклад, у епізодах з пацієнтом-фізиком, або моментів репетицій п'єси. Часом режисеру вдається поєднати драму з гротеском, відвертість з іронією персонажів.

У своїй роботі «Іронія як риторична категорія» мистецтвознавець Людмила Комарницька зазначила: «Комунікативна природа іронії та її знаковий характер обумовлюють таку особливість даного феномена, як активність інтелектуально-емоційного сприйняття» [3, с. 116]. Саме завдяки використанню іронічної складової, яка часом проявлялась в ролі самоіронії в сповідях героїв фільму, режисеру вдалося довести думку про глибинний інтелект пацієнтів, на підтвердження їх емоційної вразливості й розладу від форсмажорних соціальних обставин, які в більшій чи меншій мірі зламали тонкий прошарок психіки розвиненого інтелекту.

Те, що режисер ще й сам знімав як кінооператор, сприяло невимушеності й довіри в таких непростих зйомках психіатричної клініки.

У результаті, в фільмі постають не просто проникливі портрети цікавих, інтелегентних людей, що не змогли пристосуватися до суцільних змін на рубежі тисячоліть, але виникає химерний образ суспільства на зламі соціальних епох.

На думку відомого французького режисера Данієля Аріжона: «Будь-яка мова є системою символів. Люди домовляються позначати ті чи інші поняття символами, які стають еталонами, що мають одне й те ж значення для всіх. Так діють люди, які бажають висловити власні ідеї... Однак актори і філософи мають право впливати на групи людей, вводять нові символи і нові правила» [1, с. 9].

Без перебільшення можна зазначити, що талановиті режисери є у значній мірі і акторами, і філософами, і в кожному своєму екранному творі вони намагаються вводити свої правила і свої мистецькі символи. Режисер Олександр Коваль завжди відзначався новаторством в українській кінодокументалістиці, не є винятком і фільм «Гамлет з хешпі-ендом», який, безумовно, став черговим творчим досягненням високого рівня і для авторів, і для студії. Того ж року фільм отримав Золоту медаль на Міжнародному кінофорумі імені Ханжонкова (м. Москва, Росія) та Головний приз МКФ «Кінолітопис» (м. Київ, Україна).

Висновки. Підсумовуючи дослідження фільмів «Укркінохроніки» 2001–2003 рр., можна зробити декілька висновків. По-перше, констатувати факт, що в цей період студія поповнилася когортою молодих режисерів, які в своїх роботах розширили тематичний спектр українських документальних фільмів нової доби. По-друге, беззаперечним фактом є те, що кінострічки дебютантів Оксани Чепелик, Максима Суркова, Марини Кондрацької успішно репрезентували в цей період свіжі жанрові знахідки, ввівши на екрани жанри, які нечасто використовуються в кінодокументалістиці, такі як кіно-есе, хоррор, артхаус та експериментальне кіно.

Також можна дійти висновку, що в фільмах чітко проступає тенденція сучасного світового кіно, а саме: поєднання в одному творі кількох жанрів. Такі фільми як «Хроніки від Фортінбраса», «Томен. Кольори життя», «Гамлет з хешпі-ендом» створені на взаємопроникненні жанрів: алегорії та кітчу, фільму-портрету та фільму-експериментального, реалістичного кіно та психологічного артхаусу, драми та гротеску.

Варто також додати, що в період дослідження, режисери старшого покоління в своїх фільмах більше тяжіли до публіцистично-аналітичних екранних творів, які створені у жанрі драми – це фільми «Гамлет з хешпі-ендом» Олександра Ковалю та «Правди дорога терниста» Павла Фаренюка. У цих творах відчувається емпатичність авторів по відношенню до своїх героїв, як і тематична рецесивність у прагненні вдатися до певного жанру.

Рецензуванням деяких фільмів цих режисерів займалися відомі українські мистецтвознавці Л. Брюховецька, С. Тримбач, О. Мусієнко, І. Зубавіна, В. Скура-тівський. У даній роботі, аналізуючи фільми трьохрічного періоду студії

«Укркінохроніка», автор проводить системний аналіз короткометражних та повнометражних фільмів, довівши, що фільми вказаного періоду були оригінальні за вирішенням, актуальні за тематикою і різнобічні в жанровій сегментності.

Водночас, у роботі зазначається, що звернення уваги до певних тем і жанрів, зумовлене соціальною атмосферою суспільства, в якому виникла потреба підняття саме таких тем і вирішення їх саме в таких жанрах.

Це підтверджує слушна думка українського мистецтвознавця Л. Кульчинської, зазначена у її роботі «Жанрові механізми смислоутворення в артхаусному та мейнстрімовому кіно»: «Питання жанру акумулює в собі цілий спектр кінознавчої та культурологічної проблематики. Будучи одним з культурних механізмів виробництва та трансляції значень, організації пам'яті та моделей сприйняття, жанр функціонує як вагома категорія глядацького та культурного досвіду» [4, с. 1].

У наступних роботах автор продовжить жанрово-тематичне дослідження фільмів студії «Укркінохроніки».

Список використаних жерел

1. Аризон Д. Грамматика киноязыка / Д. Аризон / [пер. с англ. И. И. Ковальчук]. – USA : Silman-james press la, 2011. – 492 с.
2. Ковалов О. Чепелик / О. Ковалов. – Київ : PC World Ukraine, 2002. – 16 с.
3. Комарницкая Л. Ирония как риторическая категория / Л. Комарницкая // МІСТ : Мистецтвознавство, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології. – Київ, 2015. – Вип. 11. – С. 113–120.
4. Кульчинська Л. М. Жанрові механізми смислоутворення в артхаусному та мейнстрімовому кіно : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : НАНУ Ін-т мист., фольклор. та етнології ім. М. Т. Рильського / Л. М. Кульчинська. – Київ, 2011. – 20 с.
5. Паві П. Словник театру / П. Паві ; пер. з франц. М. Якуб'як. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 639 с.
6. Федорин А. В. Современные проблемы документального киноискусства: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / А. В. Федорин ; Акад. общественных наук при ЦК КПСС. Каф. теории искусств. – Москва, 1974. – 27 с.
7. Шершньова К. Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення [Електронний ресурс] / К. Шершньова // Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД : XVIII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. – Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/919>. – Назва з екрану.

References

1. Arizhon, D. (2011). *Grammar of the Film Language*. USA Silman-james press la.
2. Fedorin, A. (1974). *Modern problems of documentary cinematography*. Abstract of the PhD diss. Moscow Academy of Social Sciences.

3. Komarnytska, L. (2015). Irony as a rhetorical category. *Mystetstvoznavstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [Art Studies, History, Modernity, Theory], issue 11, pp. 113–120.
4. Kovalov, A. (2002). *Chepelyk*. Kyiv: Pab. PC World Ukraine.
5. Kulchynska, L. (2011). *Genre Mechanisms of Sense in Art House and Mainstream Cinema*. Abstract of the PhD diss. The National Academy of Sciences of Ukraine, Art Institute of Folklore and Ethnography named after M.T. Rylskyi.
6. Pavis, P. (2006). *Dictionary of the Theatre*. Lviv: Lviv Ivan Franko National University.
7. Shershniova, K. (2013). *Transformation of Ukrainian documentary in the context of modern television*. Available at: <<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/919>> [Accessed 12 June 2016].

© Москаленко-Висоцька О. М., 2016

УДК 791.12:791.633

Образ Василь Федорович
старший викладач кафедри
режисури телебачення,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
vasobraz@ukr.net

ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ПОШУКИ КІНОМОВИ ІВАНОМ КАВАЛЕРІДЗЕ У СВОЄМУ ПЕРШОМУ ЗВУКОВОМУ ФІЛЬМІ «КОЛІВЩИНА» (1933)

Мета дослідження. Розкрити творчий внесок Івана Кавалерідзе у розвиток мистецтва екранної режисури. Проаналізувати експерименти й пошуки кіномови Іваном Кавалерідзе для створення цілісного екранного твору. **Методологію** дослідження складають: історико-хронологічний аналіз історичних та мистецьких процесів; порівняльно-теоретичний аналіз мистец-твознавчих та історичних джерел; біографічний аналіз; емпірично-аналітичний аналіз доробку майстра, що дає змогу комплексно розглянути творчий метод І. П. Кавалерідзе у контексті віянь і пошуків мистецтва його часу і вплив на художню культуру. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді витоків і становлення режисерської майстерності Івана Кавалерідзе в контексті розвитку українського кіномистецтва. **Висновки.** Доведено, що доробок митця все ще залишається маловивченою сторінкою історії вітчизняної культури і потребує сьогодні глибокого переосмислення без застарілих ідеологічних визначень і принципів інтерпретацій. Квінтесенцією експериментів і пошуків кіномови Іваном Кавалерідзе стала школа українського історичного та музич-ного фільму.

Ключові слова: екранне мистецтво, звук, режисер, оператор, художник, актор, роль, образ, експеримент, кіно мова.

Образ Василий Федорович, старший преподаватель кафедры режиссуры
телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев,
Украина

Експерименты и поиски киноязыка Иваном Кавалеридзе в своем первом звуковом фильме «Колывщина» (1933)

Цель исследования. Раскрыть творческий вклад Ивана Кавалеридзе в развитие искусства экранной режиссуры. Проанализировать эксперименты и поиски

киноязыка Иваном Кавалеридзе для создания целостного экранного произведения. **Методологію** исследования составляют: историко-хронологический анализ исторических и художественных процессов; сравнительно-теоретический анализ искусствоведческих, исторических источников; биографический анализ; эмпирически-аналитический анализ наследия мастера, что позволяет комплексно рассмотреть творческий метод художника в контексте веяний и поисков искусства его времени и влияние на художественную культуру. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении истоков и становления режиссерского мастерства Ивана Кавалеридзе в контексте развития украинского киноискусства. **Выводы.** Доказано, что наследие художника все еще остается малоизученной страницей истории отечественной культуры и нуждается сегодня в глубоком переосмыслении без устаревших идеологических определений и принципов интерпретации. Квинтэссенцией экспериментов и поисков киноязыка Иваном Кавалеридзе стала школа украинского исторического и музыкального фильма.

Ключевые слова: экранное искусство, звук, режиссер, оператор, художник, актер, роль, образ, эксперимент, киноязык.

Obraz Vasył, senior lecturer, of the Department of Television Directing, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Ivan Kavalieridze's experiments and search for film language in his first speake, «Koliivshchyna» (1933)

The purpose of the article is to reveal the creative contribution of Ivan Kavalieridze to the development of the art of screen direction and to analyze Ivan Kavalieridze's experiments and search for film language in order to create a complete piece of screen work. **The methodology** of the research consisted in the historical-chronological analysis of historical and art processes, comparative-theoretical analysis of art and historical sources, biographical analysis, empirical-analytical analysis of creative work of the artist, which allows for integral exploration of I. Kavalieridze's creative method in the context of the trends and searches of the art of his time, and the influence on artistic culture. **The scientific novelty** of the work lies in the consideration of the origins and development of Ivan Kavalieridze's mastership as a director in the context of the development of Ukrainian film art. **Conclusions.** It was proved that the artist's creative work still remains an unexplored page of the history of national culture and needs a deep rethink today, rejecting obsolete ideological definitions and principles of interpretation. The school of Ukrainian historical and musical film became the quintessence of Ivan Kavalieridze's experiments and search for film language.

Key words: screen art, sound, director, operator, artist, actor, role, image, experiment, film language.

Екранне мистецтво, синтезуючи візуальні властивості літератури, музики, театру, усіх пластичних мистецтв, започаткувало нову епоху в процесі взаєморозуміння світу й людини дало художній культурі видатних режисерів, чий імена стоять поруч з іменами найвидатніших діячів літератури, музики, театру, образотворчого мистецтва.

Серед них ім'я відомого скульптора, сценариста, кінорежисера, драматурга та прозаїка, народного артиста України Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978).

Високий професійний рівень новаторської режисерської творчості І. П. Кавалерідзе розглядали з різних точок зору, в різних контекстах у численних рецензіях і дослідженнях вітчизняні й іноземні кінокритики та науковці: О. Брюховецька «Запорожець за і колоніальний міф» (2008), Л. Госейко «Історія українського кінематографа. 1986–1995» (2005), Давид «Наталка Полтавка на екрані» (1936), М. Долгополов «Кино советской Украины» (1935), С. Дубенко «Тарас Шевченко та його герої на екрані» (1967), В. Ілляшенко «Історія українського кіномистецтва» (2004), А. Кесельман «Що нам готують». «Злива» (1929), І. Корнієнко «Півстоліття українського радянського кіно» (1970), Л. Косаківська «Василь Авраменко – Іван Кавалерідзе: кінодуель через океан» (2003), С. Лелюх «Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу» (1979), Л. Лінгарт «Іван Кавалерідзе і три етапи його кінотворчості» (1962), Ф. Лучанський «Злива» (1929), Н. Рибак «Прометей» (1935), В. Слободян «Невтомний шукач, експериментатор» (1987), Ю. Шлапак «Резцом становиться волшебный луч» (1999), «На екрані – Штурмові ночі» (2001), «Избиение Прометея – как это было» (2004), «Кіноісторія з новими акцентами» (2006).

У монографіях мистецтвознавців, наукових статтях, спогадах С. Безклубенка «Українське кіно: начерк історії» (2001), О. Безручка «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя» (2013), «Режисерська лабораторія (бригада) І. Кавалерідзе» (2013), В. Дедова «Творчі здобутки Івана Кавалерідзе в Донбасі» (2002), Г. Дмитрієвої-Буряк «Його вабили титанічні постаті» (1991), Л. Донець, Т. Медведєва «Іван Кавалерідзе» (1971), С. Зінич та Н. Капельгородської «Іван Кавалерідзе» (1971), Н. Капельгородської «Іван Кавалерідзе. Грані творчості» (1995), «Іван Кавалерідзе під час окупації» (2006), «Іван Кавалерідзе: життя і творчість» (2007), Н. Р. Кубриш «Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе» (2004), Ш. Нозадзе «Іван Кавалерідзе» (1972), О. Синько «Перші кроки кінохудожника» (1993), «Осяяні веселкою» (2005), Р. Синька «Найщасливіший день – сьогодні.: Тема жінки, родини у житті й творчості І. Кавалерідзе» (1995), «Поza часом і простором: Спогади про Івана Кавалерідзе» (1997), «На зламах епох. І. Кавалерідзе й оточення» (2002), В. Соболева «Поет екрана Іван Кавалерідзе» (1987), О. Чорнобривцевої «Іван Кавалерідзе» (1987),

І. Шарова «Кавалерідзе Іван Петрович» (1999) висвітлено окремі епізоди творчої біографії Івана Петровича Кавалерідзе. Однак доробок митця все ще залишається маловивченою сторінкою історії вітчизняної культури і потребує сьогодні глибокого переосмислення без застарілих ідеологічних визначень.

«Коліївщина» була задумана як народна дума, про що він сам наголошував: «Тема знайома за «Зливою». Але хочеться, щоб герої шуміли, розмовляли, співали весільних пісень і вчиняли великі подвиги, йшли на жертви заради справедливості...» [6, с. 101].

Характерна риса драматургії «Коліївщини» – багатоплановість, що розвивається за рахунок складного переплетіння кількох сюжетних ліній. Як можна побачити, сам сюжет носить узагальнений характер, бо в центрі не окремих індивідуальних випадків, а типова історія, соціально осмислена. Герой фільму Семен Неживий, наприклад, виступає відразу і своєї особи, і від імені всього пригнобленого народу.

Важливо зауважити, що зображення соціального й національного гноблення селян і їх боротьби за незалежність, пафос викриття і широта розмаху повстання характерні як для поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, так і для фільму «Коліївщина». А події, пов'язані з головним героєм фільму Семеном Неживим, переплітаються з епізодами, змальованими в поемі «Гайдамаки».

З цього приводу в С. Дубенка читаємо: «С. Неживий – історична особа. Він був учасником антишляхетського повстання XVIII ст. Пробудження і зростання його свідомості, вступ до лав повстанців, одруження з Оксаною подано у фільмі майже цілком за образом Яреми Галайди» [4, с. 134].

Для втілення свого задуму автор обрав складну жанрову форму героїчної кіноопеї. Важливим елементом для створення фільму стали народні думи та пісні, в яких залишилися грікі спогади про повстання «коліїв» – одну з найбільш яскравих і героїчних сторінок в історії українського народу. Режисер доречно використав мотиви та засоби української народної творчості, зберіг символіку, властиву фольклорним зразкам. Звідси, як в епосі, романтично-піднесено були відтворені на екрані події XVIII ст., гранична філософська й поетична узагальненість кадру. Разом з цим, на характер фільму вплинула і поема Т. Шевченка «Гайдамаки».

Повертаючись до думки, що у зображенні повстання коліїв увага І. Кавалерідзе акцентувалася на показі не власне боротьби як такої, збройний опір – це остання, порівняно невелика частина фільму. У центрі – з'ясування причин повстання. Таким чином, фільм стає своєрідним підручником з історії: глядач може прослідкувати, як утиски панівних класів переповнюють чашу народного терпіння, а народ починає боротися проти цих утисків.

Важливо зазначити, що це був перший фільм із задуманої режисером трилогії, що мала охоплювати події від середини XVIII ст. до перших десятиліть XX ст. Ось як це описує І. Кавалерідзе: «Три століття визвольної боротьби на Україні мені хотілося відобразити в триптиху «Коліївщина», «Прометей», «Дніпро». Велике історичне полотно повинно було закінчуватись у двадцятому столітті перемогою народу. Третю частину – «Дніпро» – я так і не зняв» [6, с. 102].

Незважаючи на те, що доручення Іванові Петровичу Кавалерідзе зняти перший український художній звуковий фільм стало виявом високої довіри влади та визнанням його режисерського таланту, митець згодом з гіркотою написав у спогадах: «Пристаю до зйомок першого українського звукового художнього фільму. Доводиться не раз змінювати сценарій, слідуючи вказівкам та консультаціям істориків. А історія теж змінюється... Точніше, ставлення до неї» [6, с. 100].

Не забуваймо, що фільм датований 1933 р., коли сучасне й минуле розглядалося лише з класових позицій. Як наслідок, сценарій «Коліївщини» зазнав 17 «переробок», аби Гонга й Залізник не сприймалися як національні герої. Таким чином, перед виходом на екран «Коліївщину» дуже скоротили, через що фільм лише втратив у художньому плані і через затримку виробництва майже на рік не став першим українським звуковим ігровим фільмом.

У зв'язку з цим, С. Зінич та Н. Капельгородська зауважують: «Коліївщина – перший звуковий кінотвір не тільки І. Кавалерідзе, а фактично й «Українфільму», якщо виходити з того, коли був відзнятий і озвучений матеріал стрічки. Але внаслідок того, що автор змушений був не раз переробляти сценарій, кінокартина вийшла на вісім місяців пізніше, ніж це було заплановано, тобто вже 1933 року» [3, с. 101].

Зауважусьмо, що під впливом суб'єктивних настанов режисер не мав змоги зняти фінал, який поетично описав у сценарії. У літературному сценарії «Коліївщини» знаходимо: «Поховайте та вставайте, Кайдани порвіте ! І вражою злою кров'ю..., – співає вся земля, залита ранковим сонцем» [4, с. 73].

У цьому сенсі, знімаючи й монтуючи сцену страти повстанців, Кавалерідзе намагався різними кінематографічними засобами компенсувати відсутність цієї сцени, надати фіналу оптимістичного звучання. Розправа над повстанцями скінчилася, лежить замордований Семен. У цей час небо починає світлішати, випростовується зім'ята трава, піднімаються квіти – все тягнеться до сонця, назустріч життєвим бурям. Сцена супроводжується мажорним звучанням музики і сприймається як символ торжества життя над смертю. Вона ніби промовляє, що боротьба на цьому не закінчується, – її продовжать наступні покоління.

Слід зазначити, що в 1968 р., працюючи над другою редакцією фільму, І. Кавалерідзе дещо наблизив деякі сцени кінокартини до первісного задуму, хоч повністю змінити загальну концепцію стрічки у нього вже не було змоги. З цього приводу у С. Зінич та Н. Капельгородської читаємо: «Він скоротив ряд кадрів, пов'язаних з Гонтою, Залізником, Шинкарем і Посесором, увів текстову інтродукцію до останньої частини кінокартини – сцени розправи над коліями.» [3, с. 87].

Зауважимо, що режисер одразу зрозумів величезну роль звуку для кіно. Адже знайома вже тема вимагала тепер, в епоху звукового кіно, нового підходу, пошуку нових засобів кіномови. У цьому сенсі він надавав особливо важливого значення звуковій партитурі. Він прагнув довести, що слово і взагалі звук у фільмі не можна зводити до їхньої механічної фіксації, до засобу простого ілюстрування зображення. Шукаючи оригінальне звукове вирішення фільму, І. Кавалерідзе першим застосував новий на той час прийом – герої фільму різних національностей розмовляють кожний своєю мовою: тут звучать українські, російські, старослов'янські, польські та єврейські тексти.

Як бачимо, цей творчий експеримент дав цікаві наслідки. Уперше в кіномистецтві слово стало могутнім засобом національної характеристики героїв, що надає характерам дійових осіб якогось особливого, неповторного колориту, допомагає створити яскраві національні типи.

Згадуючи сцену, де посесор (Я. Ліберт) вичитує шинкареві (Н. Шейнберг) у корчмі, І. Кавалерідзе звертає увагу на неабиякий художній ефект від застосування такого прийому образної характеристики персонажів: «Який це колоритний шматок! Як прекрасно звучить у вустах артиста давньоєврейська мова! У Шейнберга жаргон позаминулого століття, він також хвацько лає своїх наймитів-шевців. Інтонації у Шейнберга, як і в Ліберта, настільки виразні, що не потрібне знання мови, все вкрай зрозуміло. Шевці виправдовуються перед шинкарем, і в їхній мові – мові пригноблених ремісників – є якийсь ледь помітний відтінок – жаргон простолюдців.

Далі: граф Потоцький, управитель графа, польський селянин, український селянин, український пан, петербуржець – катерининський генерал Кречетников, його солдати (уральський робітник Булатов і рязанський селянин)... Нарешті, старослов'янська мова і те, як її вимовляє українець, що читає псалтир над небіжчиком!..Як ці фарби домальовують характери тих, що зображені! Як збагачується звукова палітра!» [5, с. 32–33].

З огляду на викладене бачимо, що багатомовність дійових осіб зберігається і в наступних фільмах І. Кавалерідзе – «Прометей» і «Григорій Сковорода», а також його п'єсах «Григорій і Параскева», «Перша борозна».

Важливим елементом у «Колівщині» є те, що режисерська думка буде дію, а не впливає з неї. Узагальненість сюжету досягається у фільмі монтажно-пластичним вирішенням всієї дії без подробиць побуту і досягає значення символу. З цього випливає, що ідея фільму виражалася не стільки в сюжеті, скільки в пластичному вирішенні кадру. Окремі події в картині, показані тільки як частина цілого, набувають монументальності і масштабності, властивої цілому.

Яскравий приклад – повернення Семена додому. Герой іде по білому снігу, що тужливо скрипить під ногами. Цей епізод поданий на екрані підкреслено довго, але в цій натягнутості – вже передчуття якоїсь біди. Або початок сцени похорону батька Семена. Спочатку ми бачимо схилену фігуру жінки. У її округлій схиленій позі, повороті голови є щось іконописне. Потім з'являються ще жінки. І все та сама м'яка округлість загальної зовнішності, що позначає їх скорботу. Ця пластична виразність додає характеру реальної події своєрідність символічного зображення скорботи.

З цього приводу у Л. Донець та Т. Медведєва читаємо: «У фільмі дуже точно дотримана єдність усіх компонентів народної трагедії. Порожній, вільний від декорації кадр, де люди виглядають підкреслено велично, монументально. Постійні нижні точки зйомок, при яких людина немов зростає на екрані і набуває укрупнення, властивого епічному героєві. Випірене, підкреслено скульптурне окреслення людей світлом. Костюми, що носять не буденний, побутовий, а святково-національний характер. Безкрайні простори полів і неба ніби відповідні широті руху повсталого за свободу народу. Повільний, тягучий ритм сцен народного горя – і гострий, лютий в епізодах його боротьби...» [1, с. 144].

З огляду на сказане бачимо, що за своєю зображувальною культурою та образною системою «Колівщина» була значним кроком вперед у творчому зростанні митця. Кадри відзначалися композиційною завершеністю, багато сцен сповнені динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цільністю, гармонійним поєднанням роботи художника М. Симашкевич, оператора М. Топчія, композиторів В. Верховинця та П. Толстякова. В окремих сценах фільму помітний вплив класичного живопису. Наприклад, кадр, де показано похід повстанців на Умань, композиційно нагадує ілюстрацію П. Сластіна до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Як було зазначено, сенс історичних подій повстання у фільмі розкривався через долі дійових осіб. У зв'язку з цим режисер вперше приділив найсерйознішу увагу акторові, про що наголошував і сам Іван Петрович: «Порівняно зі «Зливою» – «Колівщина» – фільм акторський» [6, с. 103].

Фільм став вдалим кінодебютом для багатьох майстрів сцени. На головну роль фільму Семена Неживого режисер запросив актора харківського театру «Березіль» Олександра (Леся) Сердюка. Це одна з його кращих і небагатьох ролей у кіно, про що наголошував і сам І. Кавалерідзе: «Задоволений був я і Сердюком, що грав Семена. Його Семен вийшов таким колоритним і правдивим, що М. Манізер – автор пам'ятника Т. Шевченку в Харкові, майже фотографічно точно зобразив мого героя серед застиглих на п'єдесталі фігур» [6, с. 103–104].

В епізодичній ролі у фільмі виступив один із фундаторів українського театру Мар'ян Крушельницький. Актор спостерігав за зйомками чергового епізоду «Коліївщини» і запропонував знятися «на згадку». З цього приводу І. Кавалерідзе згадує: «Хоч ролі ніякої не було, але я вирішив зробити образ нікчемного підлабузника старшини, який уособив би негативну суть свого старшинства.

Знаходимо жупан. Мар'ян Михайлович Крушельницький миттю поклав на обличчя грим і з'явився в кадрі. Говорити він не міг – адже слова для нього не написані, але вони й не потрібні були. Мімікою і жестами вимагає він від Семена покори, наказує зняти шапку. При цьому пнется, всіляко демонструє свою зневагу до голоти. Крушельницький грав настільки виразно, що, здавалося, чуєш кожне слово, хоча «говорили» тільки очі й руки актора» [6, с. 103].

У картині брали участь багато видатних українських театральних акторів: роль Максима Залізняка грав Данило Антонович, Івана Гонта – Іван Мар'яненко, матері Семена – Ганна Борисоглібська, Оксани, нареченої Семена – Поліна Нятко, Павла – Іван Твердохліб, Діонісія – Микола Надемський, губернатора Умані князя Младановича – Северин Паньківський.

Багато хто з них не вперше знімався у І. Кавалерідзе. Але тільки в цьому фільмі вони з'явилися не як натурники, слухняні волі режисера, й елементи образотворчої композиції, а як справжні творці, що створили хвилюючі, однаково виразні за зовнішнім малюнком і внутрішнім динамізмом образи.

Проте на акторській грі та в багатьох мізансценах досить сильно відчувався вплив руки скульптора. Режисер прагнув надати екранним образам скульптурності, підкреслити силу й волю характерів.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше розкрито особливості формування та еволюційний розвиток творчості Івана Кавалерідзе як скульптора, кінорежисера, драматурга й письменника. Отримані результати відкривають перспективи дослідження ролі та місця, теоретичного й практичного значення творчості Івана Петровича Кавалерідзе для сучасного мистецького життя України.

Висновки. Здійснений аналіз досвіду режисерської діяльності Івана Кавалерідзе дає підстави стверджувати, що експерименти й пошуки кіномови мали велике значення для розвитку українського та світового кіномистецтва. На підставі огляду мистецтвознавчих та історичних джерел, присвячених життю і творчості Івана Петровича Кавалерідзе, можемо констатувати, що його режисерська діяльність є цілісним і самобутнім явищем кіномистецтва. Його роботи відзначаються історичною інформативністю, достовірністю й культурною зображення. Це особливо помітно в його ранніх творах. Саме тому найбільшим художнім надбанням режисера став фільм «Коліївщина».

Список використаних джерел

1. Донец Л. Иван Кавалеридзе / Л. Донец, Т. Медведев // 20 режиссерских биографий. – Москва, 1971. – С. 136–153.
2. Дубенко С. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. Дубенко. – Київ : Наукова думка, 1967. – 207 с.
3. Зінич С. Иван Кавалеридзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – Київ : Мистецтво, 1971. – 184 с.
4. Кавалеридзе І. Архів режисера. Літературний сценарій «Коліївщина», 1932. – 73 с.
5. Кавалеридзе Иван. Мы разносчики новой веры / И. Кавалеридзе // Жизнь в кино. – Москва, 1979. – Вып. 2. – С. 32 – 55.
6. Кавалеридзе И. Сборник статей воспоминаний / И. Кавалеридзе. – Київ : Мистецтво, 1988. – 179 с.

References

1. Donets, L., and Medvedev, T. (1971). Ivan Kavalieridze. *20 rezhisserskikh biografii*, [20 directorial biographies], pp. 136–153.
2. Dubenko, S. (1967). *Taras Shevchenko and his characters on the screen*. Kyiv: Naukova Dumka.
3. Zynych, S., and Kapelhorodska, N. *Ivan Kavalieridze*. Kyiv: Mystetstvo.
4. Kavalieridze, I. (1932). Director's archive. Literary screenplay of «*Koliivshchyna*», p. 73.
5. Kavalieridze, I. (1979). We are the carriers of a new faith. Life in film art. *Zhizn v kino*, [Life in the cinema], no. 2, pp. 32–55.
6. Kavalieridze, I. (1988). *Collection of articles-memoirs*. Kyiv: Mystetstvo.

УДК 791.634: 628.9

Прядко Олександр Михайлович
кандидат технічних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
globalfilm2017@gmail.com

Гармаш Юрій Тимофійович
старший викладач кафедри фотомистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
swirepujdp@gmail.com

АКЦЕНТОВАНЕ СВІЛОТІНЬОВЕ ОСВІТЛЕННЯ В ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи. Дослідження можливостей створення та професійного застосування акцентованого світлотіньового освітлення в технології екранного живопису. **Методологія дослідження** базується на загальнонауковому принципі об'єктивності, культурологічному, структурно-функціональному й аналітичному методах під час аналізу теоретичних праць мистецького напрямку, станкового живопису і творів екранного мистецтва, предметне поле яких стосується кіноосвітлення. **Наукову новизну** дослідження становить аналіз витоків і формування базових положень творчих і технологічних засад створення акцентованого світлотіньового освітлення у творах екранного живопису. **Висновки.** Для отримання акцентованого світлотіньового кіноосвітлення необхідно враховувати значну кількість творчих, технологічних і технічних аспектів, які залежать від цілого комплексу складових процесу освітлення, характеристик освітлювальних приладів і зйомочної техніки.

Ключові слова: живопис, художник, творчість, технологія, світло, тінь, фон, колір, екран, кадр, фотомистецтво, кіномистецтво.

Прядко Александр Михайлович, кандидат технических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Гармаш Юрий Тимофеевич, старший преподаватель кафедры фотоискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Акцентированное светотеневое освещение в технологии экранной живописи

Цель работы. Исследование возможностей создания и профессионального применения акцентированного светотеневого освещения в технологии экранной живописи. **Методология исследования** базируется на общенаучном принципе объективности, культурологическом, структурно-функциональном и аналитическом методах при анализе теоретических работ художественного направления, станковой живописи и произведений экранного искусства, предметное поле которых касается киноосвещения. **Научная новизна** исследования состоит в анализе истоков и формирования базовых положений творческих и технологических основ акцентированного светотеневого освещения в произведениях экранной живописи. **Выводы.** Для получения акцентированного светотеневого киноосвещения необходимо учитывать значительное количество творческих, технологических и технических аспектов, которые зависят от целого комплекса составляющих процесса освещения, характеристик осветительных приборов и съемочной техники.

Ключевые слова. живопись, художник, творчество, технология, свет, тень, фон, цвет, экран, кадр, фотоискусство, киноискусство.

Priadko Oleksandr, PhD in Technical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Harmash Yuriï, senior lecturer of the Department of Photo art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Accented light-and-dark lighting in screen painting technology

The purpose of the article is to research opportunities for creation and professional use of accented light-and-dark lighting in screen painting technology. **The methodology** of the research consisted in the general scientific principle of objectivity, the cultural, structural and functional, and analytical methods in the analysis of theoretical works in the field of art, easel painting and works of screen art, whose object fields are concerned with film lighting. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of the origins and formation of the basic provisions of creative and technological bases of accented light-and-dark lighting in the works of screen art. **Conclusions.** To obtain accented light-and-dark film lighting it is significant to take into account a number of creative, technological and technical aspects, which depend on a complex of components of the lighting process, and specifications of lighting and shooting equipment.

Key words: painting, painter, creative work, technology, light, shadow, background, color, screen, shot, photo art, film art.

Про спорідненість кіномистецтва й живопису через фотографію писав С. Д. Безклубенко [2]. Ця спорідненість стоується не тільки композиції в кінокадрі, колориту, пластики, перспективи, пропорцій, але й освітлення.

Історичні й технологічні традиції станкового живопису проаналізував у своїй роботі Гренберг Ю. І. [5]. У книзі Вібера Ж. «Живопись и её средства» розглядаються закони колориту, колір і світло, матеріали й техніка живопису [3].

Загальні питання освітлення в образотворчому мистецтві розглядали у своїх роботах Леонардо да Вінчі («Трактат про живопись» – *Trattato della Pittura*, 1651), Головня А. Д. («Свет в искусстве оператора», 1945), Єсельчик Ю. І. («Изобразительное искусство в фотографии», 1951), Сімонов А. Г. («Фотографирование при искусственном освещении», 1959), Дико Л. П. («Беседы о фотомастерстве», 1977), Альфред Блакер (*Photography art and technique*, 1980), Фельдман Я. Д. («Техника и технология фотосъемки», 1981), Чорний М. К. («Черты операторского мастерства: размышления кинооператора», 1985), Ерл Мітчел («Фотография», 1988), Давід Кілпатрік («Свет и освещение», 1988), Ілленко Ю. Г. («Парадигма кіно», 1999), Железняков В. Н. («Цвет и контраст», 2001), Лі Фрост («Творческая фотография: идеи, сюжеты, техники съемки», 2003), Алан Бермінгем («*Location Lighting for Television*», 2003), Розовський Е. А. («Свет, цвет и колориметрия», 2003), Лапін А. І. («Фотография как...», 2004), Ландо С. М. («Фотокомпозиция для киношколь», 2009), Кордун В. І. («Зображальна мова оператора кіно і телебачення», 2010), Долінін Д. А. («Киноизображение для чайников», 2013).

Та до цього часу маловивченим залишається акцентоване світлотіньове освітлення. У різних дослідженнях можна зустріти ще й таку термінологію, як «прецизійне», або ж «модельюєче» освітлення, що є не зовсім однозначним і об'єктивним формулюванням, якщо брати до уваги, що модельюєче світло – це лише одна із складових у структурі світлотіньового освітлення, а прецизійність – це фактор точності у розрахунку параметрів складових при розстановці світлотіньових акцентів.

Мета ж даної статті – дослідити і розкрити можливості створення і професійного застосування акцентованого світлотіньового освітлення в технології екранного живопису.

Живопис – один з найдавніших видів образотворчого мистецтва, який дійшов до нас крізь століття еволюції: від петрогліфів і наскельних розписів у епоху палеоліту до новітніх напрямів живопису ХХІ ст. Базові характеристики живопису розглядаються в роботі С. Д. Безклубенка «Всезагальна теорія та історія мистецтва» [2].

Аналізуючи еволюцію станкового живопису, можна простежити, що розуміння необхідності відтворення світлотіні на своїх полотнах з'явилося у художників лише в часи Давньої Греції [3, 5]. До цього художники у Греції писали свої картини у вигляді плоскої розмальовки і їх живопис більше нагадував барельєф. Саме так були розписані носові частини царських грецьких кораблів часів Троянської війни. Це було викликано тим, що технологія

малювання була обмежена застосуванням розігрітого бронзового шпателя, яким художник наносив забарвлену різнокольоровими мінералами і також підігріту воскову масу з домішками смоли на поверхню – основу розпису. Значно пізніше помічаються спроби моделювати або ступовувати тони за допомогою пензля. Для цього розтерті на воді фарби накладалися на ще сиру штукатурку з вапна й піску, що давало можливість тонувати переходи й отримувати світлотональні ефекти.

Давньогрецька цивілізація подарувала світу багату історичну спадщину в галузі культури і мистецтва. Роки, коли грецька держава процвітала, були якраз розквітом живопису і вже тоді грецький художник Аполлодор Афінський (друга пол. V ст. до н.е.) започаткував унікальну техніку світлотіні та елементи перспективи в живописних творах. Згодом техніка відтворення світлотіні була втрачена. Вона була заново відтворена тільки в епоху Ренесансу (від фр. Renaissance – Відродження).

У різні періоди Ренесансу працювали такі видатні художники Леонардо да Вінчі, Сандро Ботічеллі, Мікеланджело, Рафаель Санті, Джотто, Пьєтро Ковалліні, Тіціан, Корреджо, Джованні Белліні та багато інших. На їх полотнах можна побачити правильні об'ємно-просторові форми, тривимірний простір, лінійну перспективу, світлотональні відтінки, багатство кольорів і, нарешті, відтворення світлотіні. Леонардо да Вінчі у своєму трактаті «Книга про живопис» сформулював наступні вимоги до відтворення світлових ефектів у живописному творі: якщо фігура буде на сонці, то потрібно зробити темні тіні й великі освітлені плями і виділити тіні всіх навколишніх предметів; якщо фігура задумана при похмурій погоді, то потрібно зробити незначну відмінність світла від тіні, а біля ніг не робити ніякої тіні; якщо фігура буде вдома, то потрібно мати більше відмінностей від світла до тіні; якщо зображати завішене вікно і біле приміщення, то потрібно зробити незначну відмінність світла до тіні; якщо ж вікно буде освітлене вогнем, то потрібно зробити світлі місця червонуватими і яскравими, тіні – темними, а місця падіння тіні на стінах або на землі повинні бути обмежені, і чим більше вони віддаляються від тіла, тим більшими потрібно їх зробити [9]. Леонардо да Вінчі створив ще й особливу живописну техніку *sfumato* (ілюзія серпанку), яка використовувалася ним у зображенні фону при створенні знаменитої «Джоконди», створюючи ефект обмеженої глибини різко зображуваного простору.

Пізніше, у період раннього Барокко італійський художник, засновник європейського реалістичного живопису Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1573–1610), працюючи у Римі, написав між 1593 та 1606 рр. картини, що відрізнялися від загальноприйнятих канонів, серед яких «Маленький хворий вакх», «Хлопчик з корзиною квітів» (його перші самостійні роботи), «Корзина з фруктами», «Вакх» і «Лютніст», «Концерт», «Амур-переможець»,

«Свята Марія Магдалена», «Юдіфь», «Христос обирає апостола Матвія», «Поцілунок Іуди» та багато інших. Потім, переховуючись після скоєння вбивства, продовжував створювати картини релігійного змісту: «Сім справ милосердя», «Мадонна Розарія», «Бичування Христа» – у Неаполі; «Усікновення голови Іоанна Хрестителя», «Святий Ієронім» – на Мальті; «Поховання святої Луції», «Воскресіння Лазаря» – на Сицилії та ін. Творчість Караваджо значно вплинула не тільки на багатьох італійських художників XVII ст., але й на провідних західноєвропейських майстрів: Пітера Пауля Рубенса, Дієго Веласкеса, Хосе де Рібєру, а також відкрила новий напрямок у мистецтві – караваджизм. Світлотінь – різка чи дещо пом'якшена, сформована від конкретного домінуючого джерела світла, була головною ознакою караваджизму. Та свого часу Караваджо навіть не міг припустити, що стане засновником нової школи живопису, нового живописного стилю, який буде названо його іменем. Цей стиль включав у себе не тільки трагізм сюжетів з сильним емоційним підтекстом, але й особливу техніку відтворення світлотіні. Аналізуючи особливості освітлення, Караваджо відкрив такі його сторони, що згодом стали загальним надбанням.

Одним із послідовників Караваджо був великий голландський художник Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) – неперевершений майстер світлотіні, найвеличніший представник золотого століття голландського живопису. Його вчителями були утрехтські караваджисти, але ще більшою мірою він орієнтувався на твори Адама Ельсхаймера – німця, який працював у Італії. Найбільш «караваджистськими» були полотна Рембрандта – «Притча про нерозумного багача» (1627), «Сімеон і Анна в Храмі» (1628) та «Христос в Еммаусі» (1629).

Вже через століття світлотінь як прийом знайшла застосування спочатку у фотомистецтві, а пізніше й у кіномистецтві.

Фотограф С. Л. Левицький (1819–1898) у кін. 70-х – на поч. 80-х рр. XIX ст. почав використовувати під час портретної зйомки штучне освітлення, комбінуючи його з денним сонячним світлом, створивши тонкий, пластичний малюнок світлотіні – так з'явилась технічна і технологічна основа фотографічного живопису, фотомистецтва [6].

Значно пізніше кінооператор і фотограф О. А. Левицький (1885–1965) розробив систему точного (прецизійного) розташування освітлювальних приладів під час проведення павільйонних зйомок, застосувавши світлотіньове освітлення замість розсіяного [9]. Кінооператор А. М. Москвін доповнив цю систему освітлення об'єктів зйомки світловими плямами, що дало додаткове відчуття простору в екранному зображенні. Цю ж технологію започаткували в епоху чорно-білого кіно французькі, німецькі й американські кінооператори і серед них – оscarоносний Грегг Толанд (1904–1948), оператор всесвітньвідомого фільму «Громадянин Кейн» (Citizen Kane, 1941) режисера Джорджа Орсона Веллса [1].

Новаторський підхід Караваджо полягав у тому, що при створенні своїх живописних композицій він використовував тільки одне домінуюче джерело світла. Яскравим прикладом такого підходу може бути картина Караваджо «Христос обирає апостола Матвія». У відповідності до композиційного розташування фігур промінь світла падав на стіну, обмальовував найважливіші сюжетні деталі, утворюючи на них світло, тіні і падаючі тіні. Всі інші елементи композиції виділялися світлом, відбитим від яскраво освітлених предметів, тобто освітлювалися рефлексами, які були різної сили й кольору, в залежності від яких поверхонь вони відбивались. Так само створювалася система відблисків і напівтіней. Таким чином вся архітектоніка акцентованого освітлення з одного боку підкорялася основному променю, який проникав через отвір у стіні, а з другого – тим напівтіням, рефлексам і відблискам, які створювалися у результаті багаторазових відбивань цього основного променя від різних об'єктів і фактур. Уся система представляла собою єдине й логічно обумовлене ціле, де освітлення чи відсутність освітлення кожної деталі підпорядковувалася загальній закономірності. Тобто можна говорити про акцентованість світлового рисунка. Караваджисти створювали свої композиції у темному просторі не тільки для того, щоб краще читались напівтіні, відблиски і рефлекси, але й тому що світло вважали деякою метафізичною субстанцією, яка єдина робить видимим те, що приховано від нас у темному всесвіті. Сьогодні, освітлюючи сцену при фото-,кінозйомках, користуються принципами, які були відкриті і використовувалися Караваджо та його послідовниками [7].

Відомий кінооператор А. Д. Головня, який ще в 20-ті р. XX ст. почав використовувати акцентоване освітлення в стилі Караваджо-Рембрандта, у своїй праці «Світло в мистецтві оператора» писав: «Именно художественные задачи определяют сейчас техническую систему освещения в павильоне и на натуре. Установка света только для общей видноты объекта и возможностей экспонирования устарела и никого сейчас не удовлетворяет. В современном художественном фильме каждый кадр является как бы картиной, изобразительная конструкция которой складывается из подбора тональностей и фактур декораций, костюмов, реквизита, мебели и соответствующего им освещения. Освещением подобранных фактур в кадре создаётся заданная гармония тонов, образующих изображение» [4, с. 11].

Потрібно також віддати належне Голлівуду, який у 30-і рр. XX ст., вклавши великі кошти в розробку і залучивши провідних кінооператорів і досвідчених кіноінженерів, створив універсальну й зручну для практиків технологію освітлення, поєднавши її з експонетрією. Уся технологія освітлення була бездоганно продумана як єдиний комплекс, що входить у більш широке поняття – виробничо-технічне забезпечення фільмів, і всі елементи цієї технології добре поєднувалися з творчою складовою. Невідомо

з яких причин – чи тому, що ніхто інший не займався цим так прискіпливо, як Голлівуд, чи тому, що система дійсно виявилася досить життєздатною, – тільки вона майже без змін поширилася по світу, охопивши всі країни, які виробляють фільми, й існує донині як базова модель. У цій моделі потоки світла від окремих приладів за призначенням (а не за світлотехнічними параметрами) діляться на т. з. види світла: малююче, заповнююче, моделююче, контрове та фонове [8]. Іншими словами, будь-який ефект освітлення створюється освітлювальними приладами, розташованими в декорації чи підвішеними на спеціальних телескопічних підвісках на стелі зйомочного павільйону чи студії. Було також визначено наступне структурування за світлотехнічними критеріями: направлене, направлено-розсіяне і розсіяне світло. Також світло може бути прямим і відбитим від предметів, може давати рефлекси на поверхні, тобто створювати зони підвищеної освітленості, які виникають в тінях через повторне відбиття від світлих поверхонь, а дзеркальна складова створює відблиски. Для формування різних за структурою світлових потоків конструкції зі штучними джерелами світла мають вигляд різноманітних за призначенням освітлювальних приладів, серед яких прожектори, прилади направлено-розсіяного, розсіяного та безтіньового світла. Кожен з освітлювальних приладів виконує свою конкретну задачу. Одні прилади створюють необхідний загальний рівень освітленості, інші освітлюють поверхню конкретних предметів, створюють відблиски, підсвічують тіні, імітують рефлекси. Будь-який акцентований ефект освітлення, який потрібно створити, завжди складається з двох складових – направленого і відбитого в різних співвідношеннях світла.

Джерела природного світла також дають направлене світло (сонце), направлено-розсіяне (сонце в серпанку з невеликою кількістю хмар) і розсіяне (небо у похмурий день). За напрямом, характером, силою світла і за співвідношенням світлових потоків, їхнього забарвлення у фотографа чи кінооператора є можливість не тільки передати час доби і стан атмосфери, а, що найголовніше, розставити драматургічні акценти і більш повно розкрити внутрішній зміст кадру або сцени. Поряд з цим і саме джерело світла – сонце часто включається в кадр. При цьому сонце, крім ефекту освітлення, несе навантаження композиційної складової, відіграє смислову і образну роль.

Усі ці джерела світла і є тим інструментом, за допомогою якого фотомайстер чи кінооператор може створити акцентований світловий рисунок, який буде зафіксований на тому чи іншому носіїві інформації у вигляді твору екранного живопису.

Обличчя, постать, або будь-який предмет можна вважати акцентовано освітленими тільки тоді, коли є всі ознаки освітлення. Перш за все повинна бути зрозумілою світлотінь, яка чітко обмальовує об'ємну форму і підкреслює

фактуру, одночасно відділяючи предмет від фону. Потім повинні бути напівтіні, які є перехідною зоною між світлом і тінню і які, як правило, підсвічені рефлексами, тому мають інший, специфічний колір відповідно до навколишніх предметів. У структуру акцентованого освітлення входять також відблиски від джерела світла, які частково або повністю втрачають фактуру, особливо на предметах, що мають глянцеву чи дзеркальну поверхню. При цьому падаючі тіні дозволяють відчутти трьохвимірність простору. Присутність усіх цих ознак означає, що предмет акцентовано освітлений, тобто освітлений добре, а його форма, фактура, колір і всі інші якості відтворені з максимальною повнотою. Щоб у отриманому екранному живописному зображенні акцентоване і одночасно високоточне (прецизійне) освітлення дало відчуття досконалої завершеності, необхідно ще в процесі зйомок забезпечити потрібне співвідношення між яскравістю відблисків, світла напівтіней, тіней та рефлексів. Це досягається за рахунок того, що світловий потік від кожного освітлювального приладу можна технологічно легко змінювати по силі і регулювати кут розсіювання променя, одночасно змінюючи розміри площі освітлюваної ділянки поверхні у вигляді світлової плями. За рахунок таких усвідомлених налаштувань можна легко уникнути переекспонування занадто світлих фактур і недоекспонування занадто темних фактур предметів і об'єктів у декорації чи інтер'єрі, які можна в даному випадку підсвітити окремими приладами різної потужності з вузьким кутом направлено променя. Використовуючи таким чином окремі, легко керовані потоки світла, об'єднані в цілісну систему, фотограф чи кінооператор у відповідності з бажаною розстановкою акцентів у освітленні створює зони з різною освітленістю, що імітують простір світла і простір тіні, характерні для створення необхідного ефекту освітлення.

Однак у сучасних фільмах доволі рідко знімають статичні кадри. Зазвичай мізансцена міняється, камера рухається і тому формування акцентованого освітлення сцени вимагає великого досвіду, знань і художнього смаку. Такі ускладнення в налаштуванні акцентованого світлотіньового освітлення пов'язані зі значними витратами часу, що потребує додаткових фінансових витрат і досить часто не влаштовує продюсерів. Тому в серіальному фільмовиробництві зазвичай домінує не акцентоване світлотіньове освітлення, а світлотональне, в якому відсутня чітко виражена світлотінь, і для отримання відчуття об'ємної форми та рельєфності застосовують розсіяне світло, яке заповнює й одночасно малює.

Висновки. Для отримання акцентованого світлотіньового кіноосвітлення необхідно враховувати значну кількість творчих, технологічних і технічних аспектів, які залежать від цілого комплексу складових процесу освітлення, характеристик освітлювальних приладів і зйомочної техніки.

Список використаних джерел

1. Базен А. Эволюция киноязыка. Что такое кино? / А. Базен. – Москва : Искусство, 1972. – 324 с.
2. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2007. – 271 с.
3. Вибер Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер – Москва : Академия художеств СССР, 1961. – 232 с.
4. Головня А. Д. Свет в искусстве оператора / А. Д. Головня. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 136 с.
5. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование : монографія / Ю. И. Гренберг. – Москва : Изобр. искусство, 1982. – 320 с.
6. Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. – Москва: Высшая школа, 1983. – 135 с.
7. Железняков В. Н. Cinematografer. Человек с фабрики грёз / В. Н. Железняков. – Москва : Пробел-2000, 2004. – 200 с.
8. Кордун В. І. Зображальна мова оператора кіно і телебачення / В. І. Кордун. – Київ : Видавець Чабаненко Ю. А., 2010. – 156 с.
9. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора Флорентийского / Леонардо да Винчи. – Москва : Искусство. – 1950. – 300 с.

References

1. Bazen, A. (1972). *Evolution of film language. What is the movie?*. Moscow: Iskusstvo.
2. Bezklubenko, S.D. (2007). *Comprehensive Theory and History of Art*. Kyiv: Alterpres.
3. Dyko, L.P. (1983). *Fundamentals of composition in photography*. Moscow: Vysshaya Shkola.
4. Golovnya, A.D. (1945). *Light in the operating art*. Moscow: Goskinoizdat.
5. Grenberg, U.I. (1982). *Technology of easel painting. History and Study*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo.
6. Kordun, V.I. (2010). *Figurative language of film and television operator*. Kyiv: Chabanenko, Y.A.
7. Leonardo da Vinci (1950). *The book about the painting work of the Master, Leonardo da Vinci, the painter and sculptor of Florence*. Moscow: Iskusstvo.

8. Viber, J. (1961). *Painting and its tools*. Moscow: Publishing house of the USSR Academy of Arts.

9. Zheleznyakov, V.N. (2004). *Cinematografer. Man from the dream factory*. Moscow: Probel-2000.

© Прядко О. М., 2016

© Гармаш Ю. Т., 2016

УДК 792. 091. 6 (477) “19”

Сорока Марина Василівна

аспірантка,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

marysya-@ukr.net

СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ГРІХ» У ХХ ст.

Мета дослідження розглянути особливості сценічного втілення драми В. Винниченка «Гріх» у виставах різних періодів ХХ ст. «Молодого театру» (1919 р.) та Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького (1992 р.). **Методологію дослідження** складають: біографічний метод (для осмислення впливу життєвих фактів автора драми на його творчість); джерелознавчий (для з'ясування специфіки театральних інтерпретацій «Гріха»); історико-порівняльний (для визначення спільних і відмінних ознак постановок); культурологічний підхід (з метою проведення аналізу із залученням різних контекстів – мистецького, літературного, філософського, соціологічного й ін.). **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні й уведенні до наукового обігу маловідомих фактів та архівних джерел, пов'язаних з виставами за п'єсою В. Винниченка «Гріх», що розширює уявлення про розвиток українського театрального мистецтва у ХХ ст. **Висновки.** Режисери Г. Юра та М. Горохов, актори, інші театральні діячі орієнтувалися на глибинний сенс драми В. Винниченка, історико-культурні умови й мистецькі тенденції своїх епох, що у співпраці з індивідуальними художніми рішеннями свідчить про зростаючу увагу українського театру до проблем основ і сутності життя, людської гідності і свободи вибору, оновлення його сценічних форм. Майбутню перспективу дослідження драматургії В. Винниченка визначають експеримент і динаміка концептуально-художніх пошуків театральних діячів України ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: В. Винниченко, Г. Юра, М. Горохов, «Гріх», драма, режисер, вистава, конфлікт, роль.

Сорока Марина Васильевна, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Сценические интерпретации драмы Владимира Винниченко «Грех» в ХХ веке

Цель исследования. рассмотреть особенности сценического воплощения драмы В. Винниченко в спектаклях разных периодов ХХ в. «Молодого театра» (1919 г.) и Кировоградского музыкально-драматического театра им. М. Л. Кропивницького (1992 г.). **Методологию исследования** составляют: биографический метод (для осмысления влияния жизненных фактов автора драмы на его творчество); источниковедческий (для освещения специфики театральных интерпретаций «Греха»); исторически-сравнительный (для определения общих и отличительных особенностей постановок); культурологический подход (с целью проведения анализа с привлечением разных контекстов – художественного, литературного, философского, социологического и др.). **Научная новизна** исследования состоит в выявлении и введении в научный обиход малоизвестных фактов и архивных источников, связанных со спектаклями по пьесе В. Винниченко «Грех», что расширяет представления о развитии украинского театрального искусства в ХХ в. **Выводы.** Режиссеры Г. Юра и М. Горохов, артисты, другие театральные деятели ориентировались на глубинный смысл драмы В. Винниченко, историко-культурные условия и художественные тенденции своих эпох, что в содействии с индивидуальными творческими решениями свидетельствует об возрастающем внимании украинского театра к проблемам основ и сущности жизни, человеческого достоинства и свободы выбора, обновлении его сценических форм. Эксперимент и динамика концептуально-художественных поисков театральных деятелей Украины ХХ–ХХІ в. интерпретации драматургии В. Винниченко определяют перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: В. Винниченко, Г. Юра, М. Горохов, «Грех», драма, режиссер, спектакль, конфликт, роль.

Soroka Maryna, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Stage interpretations of Volodymyr Vynnychenko's drama «The Sin» in the 20th century

The purpose of the article is to elucidate the features of the stage embodiment of V. Vynnychenko's drama «The Sin» in the performances of different periods of the 20th century given by «The Young Theater» (1919) and Kropyvnytskyi Kirovohrad Music and Drama Theater (1992).

The research methodology consisted in the biographical method (to comprehend the influence of the author's life facts on his creative work); bibliographical (to clarify the specifics of theatrical interpretations of «The Sin»); historical-comparative (to identify common and distinctive features of the productions); the culturological approach (to provide analysis with the involvement of different contexts – artistic, literary, philosophical, sociological etc.).

The scientific novelty of the study lies in the identification of little-known facts and archival sources related to the productions based on V. Vynnychenko's play «The Sin» and introducing them into scientific use, which broadens the idea of the development of Ukrainian theatrical art in the 20th century.

Conclusions. It was proved that directors G. Yura and M. Horokhov, actors and other theatrical figures were guided by the deep essence of V. Vynnychenko's drama, historical and cultural conditions and artistic tendencies of their epochs, which, in cooperation with individual artistic decisions, indicates the growing attention of the Ukrainian theater to the problems of the fabric and essence of life, human dignity and freedom of choice, renewal of its stage forms. Experiment and dynamics of conceptual-artistic searches by theatrical figures of Ukraine in the 20th–21st centuries determine the prospects of future research into V. Vynnychenko's plays.

Key words: V. Vynnychenko, G. Yura, M. Horokhov, «The Sin», drama, director, performance, conflict, role.

Драматургія В. Винниченка – активного учасника суспільно-політичних процесів свого часу – вибиває і його захоплення ідеєю соціалізму та революційної перебудови світу, і критичне ставлення до людей, які також називали себе соціалістами, а насправді були далекими від проповідуваних ідеалів, й особисті переживання та роздуми письменника, викликані невпорядкованим родинним життям революціонера-професіонала (перебування в тюрмі, на нелегальному становищі, солдатом, емігрантом), – усе виливалося в ситуації й образи (переважно інтелігентів та революціонерів). Свої відчуття В. Винниченко передавав персонажам: їхні душі – це простір зіткнення ідей, поглядів, принципів, що тривожили автора й певні верстви суспільства. Зосередження на внутрішньому світі героїв надає п'єсам митця («Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Закон», «Пророк» та ін.) ознак психологічної драми і драми ідей; при цьому в розгортанні конфліктів особливу роль у них відіграють ситуації морального експерименту.

Звертаючись до таких сторін життя, про які не було прийнято писати відверто, В. Винниченко прагнув розхитати суспільну байдужість. Одна з наскрізних ідей творчого набутку митця – «чесність з собою». Запозичена від Ніцше, вона може бути витлумачена, з одного боку, як ідея ширості, ліквідації гальм, що пригнічують людину; у такому сенсі вона є привабливою. Проте, з іншого боку, її можна витлумачити як виправдання будь-яких вчинків, у т.ч. негідних. Саме цей аспект «чесності з собою» викликає гостре неприйняття у багатьох творах митця, серед яких соціально-психологічна драма «Гріх» (1919 р.), де особливо виразно розгортається мотив внутрішньої вичерпаності людини, її духовної катастрофи.

Незважаючи на значну кількість наукових розвідок Г. Веселовської, В. Гумєнока, Л. Дем'янівської, Н. Корнієнко, Г. Костока, П. Кравчука, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Л. Ташока й ін., проблема «драматургія В. Винниченка та український театр» у сучасному мистецтвознавстві й досі комплексно не досліджена, зокрема недостатньо виявленні й уведенні до наукового обігу маловідомі факти та архівні джерела, пов'язані з виставами за п'єсою В. Винниченка «Гріх», – вершинного твору української драматургії з погляду розкриття внутрішньої катастрофи особистості в ситуаціях складних зовнішніх і внутрішніх (моральних) конфліктів, написаного з метою «перевірити постуляти суспільної моралі» (Д. Гусар-Струк). **Мета статті** – виявити специфіку сценічної інтерпретації проблеми гріха у виставах за однойменною п'єсою В. Винниченка «Молодого театру» (1919 р.) та Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького (1992 р.) і в такий спосіб простежити динаміку концептуально-художніх пошуків українських режисерів, тривалість розвитку національного театру XX ст.

Насамперед варто зазначити: ще в ранніх п'єсах В. Винниченка «Дисгармонія» (1906 р.), «Великий Молох» (1907 р.), «Щаблі життя» (1907 р.), створених під впливом подій революції 1905–1907 рр. (у центрі творів – образи революціонерів-соціалістів), за всієї епатажності висловлювань окремих персонажів, відчувається чимало болю, сумнівів і натяків-застережень. У пізніших драмах – «Брехня» (1910 р.), «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911 р.), «Гріх» (1918 р.), «Закон» (1923 р.) – автор основну увагу приділяє саме стражданням, що викликані порушенням усталених норм життя й поведінки людини: у річизці принципу «чесності з собою» він активізує проблеми «проступок і кара», «гріх і покаєння». Така логіка розвитку художнього світу митця диктувалася еволюцією його світогляду та естетичної позиції, яка (еволюція) не була ні хронічно послідовною, ні внутрішньо безконфліктною: (нема узгодження слів). В. Винниченкові доводилося не раз осмислювати й переосмислювати суперечності світу й людини та усвідомлювати власну непослідовність; він з'ясував одні проблеми й наптовхувався на інші, хоча все життя сповідував утопічну ідею досягнення світової гармонії.

Ідея «чесності з собою» та зображально-виражальна система творення героїв у п'єсі «Гріх» ґрунтується на основі класичної схеми «проблема – конфлікт – характер». Головна тема драми – нікчемність боротьби української інтелігенції проти російського самодержавства на початку XX ст. Для В. Винниченка – борця за самостійність України – було вкрай важливо створити п'єсу, яка б підбурювала «ситий світ» інтелігенції до рішучих кроків у подоланні більшовицької навали, що на час написання твору почала криваві розправи над «зайвими системі» людьми. Переймаючись гострими соціально-

політичними й моральними проблеми нової епохи, письменник відчував, що суспільство було готове до сприйняття нової драми, тож свої твори орієнтував на театральні вистави.

Глядача приваблювала новаторська за своєю суттю драматургія В. Винниченка, її психологічно-соціальний екзистенціалізм, закорінений у проблеми буття персонажа, котрий перебуває в межовій ситуації, перед загрозою втратити гармонію із власним «я». Саме в такі умови й поставлена головна героїня п'єси «Гріх» Марія Ляшківська, образом якої автор акцентує на проблемі руйнації основ суспільної моралі. В. Винниченко-драматург завжди звертався до проблеми достеменного людського існування, знеціненого механічною цивілізацією з її часто фальшивими орієнтирами, що привносить загострене чуття безглузлого животіння, породжує метафізичний страх, а відтак зумовлює приголомшливе прозріння онтологічної справжності.

Сюжет драми розгортається у роки Першої світової війни в домі, деживуть молодий революціонер Іван та його дружина Ніна; у Ніни гостює її подруга Марія Ляшківська, вчорашня сестра милосердя, котра щойно приїхала з фронту, тепер теж підпільниця. Три дії п'єси мають три чіткі пуанти (арешт підпільників, зрада Марії, її смерть), якими автор акцентує на недосконалості світу і здатності людини кинути йому виклик. Із перших реплік окреслюється два дійові плани: перший (зовнішній) пов'язаний з діяльністю підпільної організації, членом якої є Марія, а другий (внутрішній) – таємним коханням до Ніниного чоловіка і зрадою товаришів.

За слухними спостереженнями С. Михиди, до найголовніших досягнень Винниченка-драматурга належить «синтез зовнішньоподієвого та внутрішньопсихологічного (одного або декількох) конфліктів, що, з одного боку, сприяло розкриттю глибин духовного життя персонажів, з іншого – породжувало високий рівень сценічності творів» [4, с. 181].

Вистава за п'єсою «Гріх» уперше з'явилася на сцені «Молодого театру» (перед нею успішно пройшли постановки за драмами В. Винниченка «Базар» та «Чорна Пантера і Білий Ведмідь») 1919 р. (прем'єра – 1 лютого) в інтерпретації Г. Юри, який вважав, що за силою потужності розвитку драматичної дії та майстерності композиційного ряду це чи не найкращий твір В. Винниченка. Синтезуючи обидва типи конфлікту, Г. Юра надзавданням постановки визначив проведення думки: навіть незначний гріх (Марія прикурює з лампадки) приводить до великого гріха зради своїх однодумців, а відтак – і до зради самого себе, що виражала основну особливість концепції «чесності з самим собою». Марія дає згоду слідчому жандарму Сталинському подавати інформацію про діяльність підпільної друкарні взамін на звільнення близьких їй людей (насамперед хворого на сухоти Івана) із в'язниці.

Г. Юра, як і В. Винниченко, на противагу щирому почуттю любові й намагання Марії врятувати коханого від розправи жандармерії, в епіцентр вистави поставив питання честі та чесності з собою: чи здатна підпільниця прийняти пропозицію від Сталинського стати провокатором і в умовах боротьби за самостійність підступно доносити, власне, на того, заради кого й погодилася на умови зрадництва?

Підтвердженням цьому є репліка жандарма-підполковника після затримання всіх членів підпільної організації: «Кажу ще раз: друкарню я все одно, так чи сяк, знайду. Я заморю вас голодом, доведу до самогубства, доведу до справжнього зрадництва слабших із вас, а своєї жандармської честі я не дам на поругу. У кожного своя честь, дорога моя. Так чи не розумніше, не альтруїстичніше прийняти невеликий, майже зовсім невинний гріх і тим самим позбавити од страждання, хвороб, смерті й великих гріхів...» [1, с. 508].

І драматург, і режисер значну увагу приділяють «оголеним» формам конфліктів, що найвиразніше простежуються в діалогах Марії і Сталинського. Це антагоністичне протистояння двох принципів: «чесності із собою», що нізащо не дозволяє прийняти підступні умови «спокусливого сатани» Сталинського зрадити своїм переконанням і власному «я», а також порочного почуття кохання до чужого чоловіка, який збуджує пристрась головної героїні. Такі слова Сталинського вперше порушують внутрішній конфлікт Марії, зокрема в розумінні гріха як явища недуховного. У художньому тлумаченні В. Винниченка і Г. Юри зрада – це гріх, а зрадник обов'язково мусить бути покараний, що є аксіомою. Саме ця аксіома визначила подальші думки і вчинки Марії. Влучною є відповідь Марії Олені Карпівні на те, що під час чергового зібрання, яке відбувалося в домі Чоботарів, учасники почали співати в страсний четвер: «... Ні, Олено Карпівно, гріх є, тільки не це, дорога моя. (Раптом). Сказати вам, де є справжній, найстрашніший гріх? Сказати? (Показує на кімнату). Знаєте для чого вони там засідають і співають? Щоб одкрити отой гріх! Щоб спіймать справжнього страшного грішника. Мерзотника, від якого сіркою тхне. Який сам собі нігтями серце розриває...» [1, с. 515].

Водночас Г. Юра, орієнтуючись на текст В. Винниченка, ускладнює конфлікт за принципом нагнітання, що захоплювало глядачів і змушувало їх перебувати в тривозі й напрузі. Прихід замаскованого підполковника Сталинського в будинок революціонерів-підпільників і його діалоги з Марією доводить її внутрішній конфлікт до кульмінації. «Ви – моя, зіронько, з голови до ніг, з душею, серцем, із тілом, тепер і навіки. Розумієте, хороша моя? Ви навіть померти без моєї згоди не можете. О, не дурно ж ви револьвер в столику тримаєте. Очевидачки, щоб застрелитися? Правда? А я от не дозволю застрелитися, і ви не застрелитесь» [1, с. 524], – ці слова Сталинського змушують кардинально

поставитись до обставин, що склалися, і негайно прийняти рішення. Марія залишається наодинці сама із собою; вона виражає основну філософію Винниченківської драми: будь-яка зрада – це гріх, незалежно від високості мети, задля якої людина згоджується на неї. Героїня віддає Іванові листа, де описано її шлях від запеклої революціонерки до мерзеної зрадниці, котрій немає прощення. Розв'язкою конфлікту і фінальною сценою твору є прийняття фатуму долі: Марія зводить рахунки з життям, випиваючи сілкі із отрутою.

Пластично-просторовий аспект вистави відповідав чіткому задуму Г. Юри – конкретно-проникливого сценічному втіленню п'єси В. Винниченка. За свідченням режисера, «постановку було здійснено в реалістичному плані, з наголошенням соціальних і психологічних моментів» [8, с. 174]. Художник вистави С. Гречаний забезпечив реалістичний інтер'єр вистави, чим викликав схвальну оцінку Г. Юри: «На сцені була правдиво відтворена обстановка вітальні в квартирі революціонерки Марії: прості меблі, скромне оздоблення. За вікнами видно верхівки дерев». У такий спосіб підкреслювалося, що дія відбувається на другому поверсі міського будинку. Достовірно передавалися й атмосфера жандармської облави, звуки фургонів, що під'їжджали, сюрчки поліцаїв, тушіт солдатських чобіт на сходах і по бруківці. Скупо за деталями, але цілком правдиво передавалася й обстановка камери слідчого [8, с. 174].

Завдяки такому реалістичному відтворенню запропонованих обставин актори прекрасно «вжилися в роль» і правдиво діяли в ситуативних моментах вистави. В рецензії А. Ніковського (псевдонім – Федір Б.), опублікованій у газеті «Нова Рада» 5 лютого 1919 р., стверджується: «артисти «Молодого театру» прекрасно впоралися зі своїм завданням, утворивши повний ансамбль, дали цілий ряд художніх із тонким смаком змальованих типів» [7]. Рецензенти відзначили неперевершену роботу С. Сендора у ролі жандарма Сталинського, значний успіх П. Самійленко в образі Марії та В. Василька в ролі слабкодухого донощика Ніздрі, котрий панічно боїться Сталинського. У виставі, як і в тексті драми, проводилася думка про неготовність тогочасної інтелігенції протистояти політичній машині, що принесла «нову» мораль, у зв'язку з чим нищість, зрада та меркантильні настрої заволоділи українським суспільством, що й нині міцно вкорінені в нашому менталітеті.

1920 р. під ідейно-організаційним керівництвом та режисурою Г. Юри у Вінниці було створено Театр імені Івана Франка, який відкрився 28 січня виставою «Гріх», що була переважно повторенням спектаклю Молодого театру; в ролі головної героїні Марії виступила та сама виконавиця – П. Самійленко, в ролі Сталинського – Г. Юра, всі сцени й діалоги якого проведені з неабиякою експресією та вдумливістю. Відзначалося, що в новій виставі з'явився свіжий нюанс: близькі до Марії персонажі, не знаючи про її зрадництво, захоплюються нею, що поглиблює драму героїні.

Хоча Г. Юра й докоряв В. Винниченкові за «нездоровий» інтерес до психологічних «вивертів» і «псевдопроблемність», саме він найбільше ставив п'єси цього автора у 1920–1923 рр. Режисер наголошував, що так про людину і людські взаємини у тодішній українській драматургії більше ніхто не писав: «Такої психологічної відвертості в зображенні душевних метань людини до Винниченка не знала українська література, як не знала й такої розкутості у трактуванні ризикованих моральних проблем» [8, с. 20].

Окрім «Гріха», у репертуарі франківців було ще шість п'єс В. Винниченка («Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Медмідь», «Панна Мара», «Брехня» й ін.). Вистави за його творами з незмінним успіхом ішли на сцені Театру М. Садовського, Кийдрамте, Театру імені Т. Г. Шевченка. Як слушно відзначив П. Кравчук, «сценічна історія винниченківської драматургії була також історією зростання акторської майстерності, модернізації українського театру» [2, с. 174].

Після арешту Леся Курбаса Г. Юра, рятуючись від садистичних більшовицьких ідеологем стосовно В. Винниченка, подібно до багатьох театральних діячів, змушений був зрікатись його «української буржуазної драматургії» і проклинати «незруйновані рештки буржуазних теоретичних мистецьких концепцій» на всіх етапах курбасівського націоналістичного керівництва.

На початку 1990-х рр. вистави за п'єсами В. Винниченка з'явилися на сцені Кіровоградського обласного (нині – академічний) українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького. Повертаючи В. Винниченка землякам, режисер театру Микола Горохов поставив «Ідею пані Мусташенко» за драмою «Закон» у 1991 р. (прем'єра – 27 березня) і «Гріх» у 1992 р. (прем'єра – 24 листопада), які були сприйняті одними глядачами невідомо щиро, іншими – насторожено; з цими виставами театр кілька років успішно гастролював у Черкасах і Полтаві, неодноразово брав участь у святах театального мистецтва, зокрема у фестивалі «Вересневі самоцвіти» (Кіровоград, «Хутір Надія»).

Режисер-постановник Микола Горохов, актори, сценограф Павло Босий виходили із глибокого розуміння, що драматургія В. Винниченка істотно відрізняється від традиційної української драми, що за художніми вимірами вона складна й багатогранна: на рівні сюжету (низка подій, стосунки між героями) п'єси мають один зміст, на рівні філософської й моральної проблематики – інший, на рівні психіки людини – ще інший, через що їх ставити (режисерам), грати в них ролі (акторам) і дивитися їх (глядачам) непросто, але в усіх трьох вимірах вельми цікаво. Саме гармонійне поєднання усіх рівнів драматургії В. Винниченка, постановки театального дійства та сприйняття глядачів викликає високу естетичну насолоду, співпереживання, ефект катарсису (очищення душі від бруду буднів), що є покликанням справжнього мистецтва.

Осмислення проблеми гріха у драмі В. Винниченка і на сцені театру відбувається в такому дискурсі: що таке гріх?; яка межа відділяє людину від проступку неоправданого?; чи можна спокутувати зраду, коли вона вчинена заради порятунку інших, навіть коханої людини? З приводу цих питань сперечаються персонажі, цими питаннями вимірюються їхні вчинки, подібними думками переймаються глядачі.

У рецензіях на постановку «Гріха» відзначався високий рівень сценічного втілення Винниченкових образів – і індивідуальних авторських робіт, і ансамблю вистави в цілому. Центральний у п'єсі й виставі образ Марії Ляпківської яскраво зіграла Наталія Іванчук, а образ жандармського підполковника Сталинського, з яким увійшла у трагічний конфлікт головна героїня, майстерно створив заслужений артист України Анатолій Романюк.

На відміну від постановок Г. Юри, М. Горохов на передній план виводить не образ жандарма Сталинського, а зрадниці Марії – жінки-страдниці за своє відчайдушне кохання. На думку театрального критика В. Марка [6, с. 174], очевидиця вистави, в основу її образу покладено архетипний образ Єви – жінки-спокусниці. Цей факт відсилає нас до біблійної оповіді, згідно з якою Єву спонукає до гріха диявол. С. К'еркегор у праці «Страх і тремтіння» розглядає положення про те, що жінка суттєвіша за чоловіка, а відповідно – більше підвладна страху [3, с. 174]. Тріада персонажів драми В. Винниченка Марія-Сталинський-Іван проектується на біблійну тріаду Єва-диявол-Адам. Виходячи із к'еркегорівської тези про більшу чуттєвість жінки і підвищену рефлексивність її страху, глядачеві в цьому контексті стає особливо чітко зрозумілим, чому Сталинський-диявол спокушає до зради саме Марію, а не Івана. Марія співпрацює із Сталинським «за страх»; до гріхопадіння (зради своїх) героїню спонукає саме він: жінка боїться за життя коханого.

Сценограф вистави П. Босий згадує: «неймовірної потужності акторський дует Наталії Іванчук і Анатолія Романюка примушував мене мимоволі забувати про те, що я сам зараз у театрі, на сцені, роблю свою справу, та занурюватися у таємничий світ підсвідомості автора і його героїв. На кожній репетиції я відчував, неначе я бачив цих героїв уперше» [5, с. 174].

Привернула увагу й досконала гра інших акторів, завдяки якій запам'ятовуються другорядні образи: Олена Карпівна – стара діва і святенниця (артистка Є. Мельниченко), Ангелок – робітник-друкар (артист О. Дорошев), студент Михась – сором'язливий, але відданий (артист Д. Полетаєв), його батько Середчук, до відчаю стривожений долею свого єдиного сина, який став підпільником (артист П. Онищенко), особливо Ніздря – морально покалічений жандармський приспівник, котрий ще здатен на жест людяності (артист С. Козир).

Сценографія спектаклю, виконана П. Босим, стримана, проте виразна. У центрі сцени – високі балконні двері, за якими видніються освітлені бані собору. Така деталь, не передбачена автором драми, стала вдалою театральною знахідкою: собор створює сценічний образ святості, яку так непросто втримати в душі серед веремії гріха. Цей образ торкається світогляду самого В. Винниченка: будучи атеїстом, як соціаліст, у глибині душі він зберігав вірність християнським моральним постулатам.

Режисерську майстерність М. Горохова у використанні свіжих сценічних образів і форм засвідчили його тонкий естетичний смак, смілива здатність вступати в суперечку з традиціями та із самим автором, що засвідчує, зокрема, фінал, відмінний від авторського. Марія, попередивши товаришів про небезпеку і зважившись прийняти отруту, з розкинутими, як розп'яття, руками, прямує крізь балконні двері до собору. Усвідомивши свій гріх – зраду, вона приймає найстрашнішу спокуту – смерть, проте на сцені не падає мертвою, а стоїть на фоні собору, що теж символічно.

Отже, виявлення й уведення до наукового обігу маловідомих фактів та архівних джерел, пов'язаних з виставами за п'єсою В. Винниченка «Гріх», розширює уявлення про розвиток українського театального мистецтва у ХХ ст. При цьому варто зазначити, що через незначну кількість архівних джерел, рецензій, критичних публікацій, спогадів очевидців вистав минулих років сьогодні непросто вести мову про особливості режисерських інтерпретацій драм В. Винниченка; на складному шляху пошуку й осмислення відповідних матеріалів і перебуває автор цієї розвідки. Стосовно ж зіставлення спектаклів Г. Юри і М. Горохова за п'єсою «Гріх» є всі підстави стверджувати, що базовою основою обома режисерами обрано моральний аспект. Спостерігаються три позиції, за якими зближуються й розходяться вистави різних постанов і різних епох: ціннісні орієнтації – ідеал; позиція – умови – вибір; відповідальність – проступок – кара. Розмаїття концептуально-художніх пошуків театральних діячів України у зв'язку з історико-культурними умовами й мистецькими тенденціями часу постановок засвідчують зростаючу увагу національного театру до проблем основ і сутності життя, людської гідності і свободи вибору, оновлення його сценічних форм, інтригуючи глядачів художніми експериментами у сфері людської моралі та спонукаючи до пошуку істини й гармонії в сучасному світі. Подальші перспективи дослідження сценічної інтерпретації драматургії В. Винниченка визначають також експеримент і динаміка українського театального руху ХХ–ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / В. К. Винниченко. – Київ : Мистецтво, 1991. – 605 с.

2. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри / П. Кравчук. – Вісн. Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – 2008. – Вип. 8. – С. 27–38.

3. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – Москва : Республика, 1993. – 386 с.

4. Михида С. Слідами його експериментів : змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. Михида. – Кіровоград : Центрально-Українське вид-во, 2002. – 192 с.

5. Особистий архів М. Сороки. Спогади Босого П. про виставу «Гріх»; в 4-х арк. – Рукопис.

6. Особистий архів М. Сороки. Спогади Марка В. про виставу «Гріх»; в 5-ти арк. – Рукопис.

7. Федір Б. «Гріх» В. Винниченка / Б. Федір // Нова рада. – 1919. – 5 лют.

8. Юра Г. Молодий театр // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи : статті, спогади, матеріали. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 169–181.

References

1. Fedir, B. (1919). «The Sin» by V. Vynnychenko. *Nova rada*, February, 5.
2. Kerkegor, S. (1993). *Fear and trembling*. Moscow : Respublika. p. 386.
3. Kravchuk, P. (2008). Dramaturgy of V. Vynnychenko in stage interpretations by Gnat Yura. *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetutu im. Ivana Franka. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo*, [Bulletin of Lviv Ivan Franko National University. Series: Art Studies], issue. 2, pp. 27–38.

4. Mykhyda, S. (2002). *Following the footsteps of his experiments: the semantic dominants and the poetics of conflict in V. Vynnychenko's dramaturgy*. Kirovohrad: Central-Ukrainian Publishing House.

5. Personal archive of M. Soroka. *Memoirs of Bosyi P. about the play «The Sin»*; 4 pages., Manuscript.

6. Personal archive of M. Soroka. *Memoirs of Marko V. about the play «The Sin»*; 5 pages., Manuscript.

7. Vynnychenko, V. (1991). *Selected plays*. Kyiv: Mystetstvo.

8. Yura, G. (1991). The Young Theatre. *Molodyi teatr: heneza, zavdannia, shliakhy : statti, spohady, materialy* [The Young Theater: Genesis, Problems, Paths: articles, memoirs, materials], pp. 169–181.

УДК 378.02:791.635

Шаролапова Ніна Володимирівна
професор кафедри кіно-телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
ninon41@ukr.net

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ

Мета дослідження: Розглянути малодосліджені проблеми у вітчизняній науці, пов'язані з місцем імпровізації у театральній педагогіці. **Методологію дослідження** складають: розгляд поняття «імпровізація», її специфіка й місце в сценічній творчості актора (для обґрунтування практичних узагальнень); теоретичний метод прийомів імпровізації (для побудови аналогій розмежування професійної сцени і викладання дисципліни «Майстерність актора» з точки зору використання можливостей імпровізації); історично-порівняльний метод (для аналізу спільних та відмінних жанрово-стилістичних ознак імпровізації). **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді базових функцій сценічної імпровізації з метою вияву специфіки педагогічних підходів до формування розуміння розвитку здібностей в імпровізаційній творчості студентів. **Висновки.** Доведено, що імпровізація як елемент акторської майстерності – важлива складова методичних підходів до навчання під час формування навичок студентів. Характерною рисою імпровізації є те, що вона дозволяє по-особливому подивитися на звичне у творчому процесі перевтілення. Під час імпровізації майбутнім актором створюється щось абсолютно нове й унікальне, і в цьому її сутність.

Ключові слова: імпровізація, видовище, театр, дія, творчість, режисер, педагог, майстерність актора, сцена, студент.

Шаролапова Ніна Владимировна, народная артистка Украины, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Імпровізація как метод воспитания будущих актеров в сценическом пространстве

Цель исследования: Рассмотрение малоизученных проблем в отечественной науке, связанных с местом импровизации в театральной педагогике. **Методологию исследования составляют:** характеристика понятия «импрови-

зация», её специфика и место в сценическом творчестве актера (для обоснования практических обобщений); теоретический метод приемов импровизации (для построения аналогий разграничения профессиональной сцены и преподавания курса «Мастерство актера» с точки зрения использования возможностей импровизации); историко-сравнительный метод (для анализа общих и отличительных жанрово-стилистических признаков импровизации). **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении базовых функций сценической импровизации с целью выявления специфики педагогических подходов к формированию понимания развития способностей в импровизационном творчестве студентов. **Выводы.** Доказано, что импровизация как элемент актерского мастерства – важная составляющая методических подходов обучения при формировании навыков студентов. Характерной чертой импровизации является то, что она позволяет по-особому взглянуть на привычное и найти что-то новое в творческом процессе перевоплощения. Во время импровизации будущим актером создается что-то совершенно новое и уникальное, и в этом ее сущность.

Ключевые слова: импровизация, зрелище, театр, действие, творчество, режисер, педагог, мастерство актера, сцена, студент.

Sharolapova Nina, Professor of the Department of Film Directing at the Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine

Improvisation as a method of education of future actors in the scenic space **Purpose of the study**

In the article the task is set to examine the problems that have not been studied in the domestic science, connected with the place of improvisation in theatrical pedagogy. Future actors, as a rule, are very difficult to get used to the role picture and to establish a live, improvisational interaction with a partner. The methods that are not always appropriate to use in creating classical productions in a professional theater are absolutely win-win in the process of acquiring the actor's skills of a future performer. **The methodology of the research is:** a characteristic of the concept of improvisation, its specificity and place in the actor's stage work (*to justify practical generalizations*); the theoretical method of improvisation techniques (*for constructing analogies between the delineation of a professional stage and the actor's skill set in terms of using improvisation opportunities*); historical-comparative method (*for the analysis of common and distinctive genre-stylistic signs of improvisation*). **The scientific novelty** of the work is to consider the basic functions of stage improvisation in order to identify the specific pedagogical approaches to the formation of an understanding of the development of abilities in the improvisational work of students. **Conclusions.** It is proved that improvisation as an element of acting

skills is an important element of the methodological approaches of teaching in the formation of students' skills. In the process of improvisation, the future actor creates something completely new and in this is its essence. Repetition is no longer improvisation, but because any improvisation is unique. A characteristic feature of improvisation is that it allows for a special look at the habitual and find something new in the creative process of reincarnation.

Key words: improvisation, spectacle, theater, act, creation, director, teacher, actor skill, scene, student.

Вступ. Як відомо, імпровізація – це завжди несподіванка. Саме такий переклад має французьке слово *improvisation*, італійське *improvvisazione*, що походять від латинського *improvisus* – несподіваний.

Витоки імпровізації в професійному мистецтві починаються з народної творчості. З прадавніх часів у різних народів існували особливі категорії співців-імпровізаторів (старогрецькі аеди, західноєвропейські шпільмани, російські оповідачі, українські кобзарі, казахські й киргизькі акини та ін.). У професійному мистецтві найбільший розвиток отримали поетичні, танцювальні й музичні імпровізації. До імпровізації відносять жанр експромту.

Зауважимо, що імпровізація в театральній дії (акторська імпровізація) була одним з істотних елементів сценічної дії давнього театру Сходу (існує і в даний час), присутня в античному, середньовічному й ренесансному театрі. Високого рівня мистецтво імпровізації досягло в народній італійській комедії дель арте (XVI–XVIII ст.) французькому фарсі (XV–XVI ст.). Пізніше вона збереглася на сцені як стилістичний прийом.

У «Словнику театру» Патрік Паві пише, що «імпровізація – це техніка драматичної гри, коли актор грає не щось непередбачуване, невідготовлене, а заздалегідь придумане в ході дії» [5, с. 122]. У цьому визначенні очевидний акцент зроблений на непередбачуваність, невідготовленість, вигадку у процесі творення.

Нагадаємо: імпровізація у видовищі – це гра виконавця, побудована на його здатності створювати сценічний образ, діяти і породжувати власний текст на задану тему або в обставинах, передбачених драматургією, і творити без попередньої підготовки. Тільки кращі майстри своєї справи можуть вдало імпровізувати. Іноді на знімальному майданчику або з підмостків театральної сцени здивовані партнери, режисери, сценаристи чують фрази, яких не було в п'єсі чи сценарії. Актори, забуваючи або вважаючи неправильними репліки своїх героїв, міняють їх на ті, які здаються їм більш влучними чи правильними.

Цікавість до використання імпровізації з навчальною метою народилася давно. Сьогодні досвід застосування імпровізації як педагогічного прийому в науковій літературі не систематизований. Так, про імпровізацію писали П. Брук («Пустое пространство», 2003), Л. Бюклінг («Михаил Чехов в западном театре и кино», 2000), Є. Б. Вахтангов («Документы и свидетельства», 2011), Л. С. Виготський («Психология искусства», 1998), С. В. Гіппіус («Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств», 2001), М. В. Демидов («Искусство жить на сцене. Из опыта театрального педагога», 1965), Б. Є. Захава («Мастерство актера и режиссера», 1969), Б. В. Зон, Т. Г. Сойникова («О воспитании актера», 1975), М. Й. Кнебель («Вся жизнь», 1967), Ф. Ф. Комиссаржевский («Я и театр», 1999), В. Е. Мейерхольд («Статьи. Письма. Речи. Беседы», 1968), В. В. Петров («Мастер набирает курс. Диагностика и развитие актерской одаренности», 1986), М. Редгрейв («Маска и лицо. Пути и средства работы актера», 1965), Б. М. Рунін («О психологии импровизации», 1999), І. І. Силантьєва, Ю. Г. Клименко («Актер и его Alter Ego», 2000), К. С. Станіславський («Собр. соч. В 9 т.», 1988–1989), О. П. Табаков («Из моего опыта определения и развития актерской одаренности», 1986), А. В. Толпін («Условия применения импровизации в процессе обучения мастерству актера», 2002), Н. Ю. Хряцева, С. І. Макшанов («Тренинг креативности», 1999), М. Чехов («Об искусстве актера», 1986) та інші, але авторами не було представлено цілісної системи й теоретичного обґрунтування сутності імпровізації в театральній педагогіці.

Імпровізація в театральному мистецтві лежить біля витоків створення системи акторської майстерності. Вона є багатofункціональним явищем. Її можна розглядати як вид творчості, як якість сценічної гри та її результат, а також як методичний прийом розвитку психотехніки актора.

Саме К. С. Станіславський впровадив імпровізацію у театральну педагогіку як метод виховання актора в сценічному просторі. В її основу увійшло сім головних принципів його знаменитої системи. Особливо цей метод проявляється у першому принципі «Дія – основа сценічного мистецтва» та другому – «Не грати, а жити», коли вистава народжується з низки дій, а роль стає частиною особистості актора й опорою в її виконанні фантазія і власний життєвий досвід. [7, с. 152]. Виступаючи проти акторської пасивності і режисерської диктатури, Станіславський розвивав творчу ініціативу акторів, їх самостійність на сцені, створюючи таким чином правдиву, реалістичну атмосферу вистави

Найбільш яскраво описав природу творчості М. О. Бердяєв: «... творчість тільки й можлива з бездонної свободи, бо лише з бездонної свободи можливе створення нового, того, чого ще не було...» [1, с. 117]. Однак абсолютний пріоритет імпровізації на сцені загрожує перетворити сценічне дійство на хаотичну дію.

Творчість актора відбувається «тут і зараз» в безпосередньому спілкуванні з глядачем, тому імпровізаційність лежить у самій природі театрального мистецтва. В. Е. Мейерхольд бачив у ній велич акторського мистецтва. М. А. Чехов пов'язував з імпровізацією самостійність творчості актора, його авторську сутність, – коли написана автором п'єса є приводом для вільного виявлення виконавцем своєї творчої індивідуальності.

Отже, завдяки К. С. Станіславському та його послідовникам, імпровізація ґрунтовно закріпилася в сучасному театрі як один з найбільш прогресивних методів «живої творчості». Про це сказав й англійський режисер Пітер Брук: «Театр не повинен бути звичним. Він повинен бути несподіваним. Він веде нас до істини через здивування, через хвилювання, через гру, через радість. Він робить минуле й майбутнє частиною сьогодення він дозволяє дистанціюватися від того, що нас оточує, і наближає те, що знаходиться далеко» [2, с. 154].

Основний принцип формування майстерності актора полягає в тому, що навчальний процес іде по висхідній спіралі. Всі етапи навчання – від простих до складних – пов'язані один з одним і послідовно збагачуються все більш складними елементами психотехніки.

Відомий дослідник імпровізаційного методу творчості в театрі переживання і видатних театральних педагогів Ю. А. Васильєв зауважує: «На всіх етапах роботи над роллю студент-актор працює в особливому психологічному стані, який можна назвати Творчим Самопочуттям.

Виявилось, що імпровізація є одним з універсальних інструментів дослідження драматургічного матеріалу і створення сценічного образу. На етапі доопрацювання задуму у виставі Творче Самопочуття пошуку образу стає імпровізаційним самопочуттям його втілення. За своїм психологічним механізмом цей стан схожий на натхнення. У роботі простежуються психологічні доміанти цього самопочуття, визначаються умови його виникнення» [3, с. 31].

Важливо підкреслити, що в такому розумінні автора професія актора – це постійний пошук живого слова, виразної форми, це завжди навчання, запланований експеримент творчого створення ролі і пробудження імпровізаційного самопочуття.

Імпровізація, здатність до неї, методи навчання та сфера застосування – це універсальна проблема; що актуальна не тільки для театральної школи, але й для багатьох видів творчої діяльності людини. Більшою мірою це стосується професій, змістом яких є спілкування, наприклад журналістика, режисура тощо.

Г. О. Товстоногов писав: «Мені здається, імпровізація – одне з найбільш дієвих засобів, здатних врятувати сучасну сцену від окостеніння» [8, с. 141]. Він був переконаний, що імпровізація повинна стати провідним принципом театральної творчості. Відзначаючи, що природа імпровізації ще не пізнана, митець стверджував, що дар імпровізації або природну до неї схильність можна й необхідно виховувати.

Театр і школа завжди взаємозалежні. Система театральної освіти потребує постійного вдосконалення методів навчання, активізації процесу засвоєння знань, професійних навичок і вмінь.

Починаючи з 20 рр. ХХ ст., заняття сценічною імпровізацією вводилися до навчального плану професійної акторської освіти. У Положенні про Школу акторської майстерності В. Е. Мейсхольдом була запроваджена у третьому семестрі навчання робота над сценічною імпровізацією. Цікаво, що практична робота над імпровізацією поєднувалася з науково-теоретичним обґрунтуванням такого роду практики, а власне імпровізація пов'язувалася з вивченням теорії сценічної композиції і різних методів гри: з «театральністю», «натуралістичністю», «мімізмом» (маски, гротеск), грою в різних сценічних манерах [9, с. 6].

Надалі така практика використовувалася також викладачами інших театральних шкіл. Вони застосовували імпровізацію з метою розвитку сприйняття, уяви, живої безпосередньої взаємодії між партнерами; у дієвому, етюдному аналізі п'єси і ролі; при виявленні характерності і в ряді інших моментів навчання.

З початком 90-х рр. ХХ ст. стан культури характеризувався суцільним експериментом. Саме тоді велику популярність на телебаченні отримує жанр реаліті-шоу. Театр переживає в цей час новий розквіт методу імпровізації. Імпровізація виривається за рамки пропонованих обставин і стає більш спонтанною, актор сам придумує ідею, перебуваючи в безперервному пошуку і кожного разу граючи свою роль по-новому. Якщо партнери починають суперечити один одному, гра може зайти в глухий кут, але це не означає припинення дії, оскільки завжди можна задати нову подію, відправну точку розвитку нової теми. Таким чином, ми стаємо свідками народження нового, незвичайного виду мистецтва, але при цьому неможливого для театру з класичним репертуаром [4, с. 218].

Подібні прориви імпровізації обумовлені парадоксальною ситуацією, яка виникла в театрі переживання: імпровізація колись стала, за висловом Г. О. Товстоногова «одним з найбільш дієвих засобів, здатних врятувати сучасну сцену», обросла штампами і стала передбачуваною [8, с. 141].

Визнаючи потребу нашого суспільства саме в «реальних» продуктах, близьких за духом, що відповідають на проблеми кожного, ми торкнемося саме питання навчання імпровізації в театральній творчості майбутніх акторів. Безумовно, майбутні актори впливаються в єдиний інформаційний простір суспільства і виховуються на численних серіалах та інтерактивних програмах. Пропозиція грати спектакль (уривок) за п'єсою часто пов'язана з певними труднощами сприйняття студентською аудиторією. Як правило, на заняттях з майстерності актора використовуються традиційні методи роботи. По-перше,

майбутні актори змушені заучувати свою роль, підпорядковуючись уже створеному алгоритму, що практично позбавляє їх можливості імпровізації на сцені (через нестачу досвіду, властивого професійним акторам), і що дуже важливо – мотивації до власної творчості. Зауваження викладача майбутньому актору про його численні помилки породжують відчуття недосяжності вершин акторської майстерності, вибраності одних і безнадійності інших.

Навчальний репертуар дозволяє педагогу не лише відштовхуватися від заданих обставин, але й спільно із студентами створювати театральне видовище у процесі знаходження на сцені. Практика показує, що така форма роботи дозволяє студентам відчутти більшу свободу руху, знімає напругу, полегшує входження в образ і мінімізує заучування тексту.

Наукова повизна статті полягає в тому, що в ній уперше досліджено, як імпровізація підвищує власну значимість майбутнього актора, що в результаті робить його гру живою, яскравою, цікавою, а процес співтворчості з педагогом-режисером і з партнерами є найсильнішою мотивацією до занять майстерністю актора.

Висновки. Здійснений аналіз вітчизняної й зарубіжної літератури з театральної педагогіки дає підстави стверджувати, що прийом імпровізації методично ефективний і, відповідно, застосовується в театральній школі. Імпровізація розвиває не тільки психотехніку актора, але й творчі здібності людини, що відкриває широкі перспективи її застосування не тільки для театральних педагогів і студентів. Розвиток загальних творчих здібностей людини за допомогою імпровізації передбачає включення імпровізації у тренінги різного виду, націлені на конкретні педагогічні завдання, наприклад, розвиток креативності, партнерського спілкування, психологічної і фізичної свободи, артистизму тощо. Таким чином, стає зрозумілим, що обдарованість або здатність до імпровізації можна виховувати чи свідомо культивувати.

Список використаних джерел

1. Бердяев Н. А. О природе творчества / Н. А. Бердяев. – Москва, 1993. – С. 117–124.
2. Брук П. Пустое пространство : секретов нет / П. Брук. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2002. – 375.
3. Васильев Ю. А. О сценической педагогике Л. Ф. Макарьева / Ю. А. Васильев // Из истории сценической педагогике Ленинграда (ЛГИТМиК). – 1991. – С. 70–93.
4. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – Москва : Аспект пресс, 2001. – 446 с.

5. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – Москва : Прогресс, 1991. – 480 с.
6. Прозорова Н. И. Философия театра / Н. И. Прозорова. – Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 221 с.
7. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Эксмо, 2015. – 445 с.
8. Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации / Г. А. Товстоногов // Театр. – 1985. – № 4. – С. 141.
9. Толшин А. В. Импровизация в процессе воспитания актера : учеб. пособие / Толшин А. В. – Санкт-Петербург : СПГАТИ, 2005. – 115 с.

References

1. Berdiaev, N.A. (1993). *On the nature of creativity*. Moskow, pp. 117–124.
2. Bruk, P. (2003). *Empty space: There are no secrets*. Moskow: Artist. Producer, Theater.
3. Krivtun, O.A. (2001). *Aesthetics*. Moskow: Aspect of the press.
4. Pavi P. (1991). *Dictionary of Theater*. Moskow: Progress.
5. Prozorova, N.I. (2012). *Philosophy of theater*. St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives.
6. Stanislavskii, K.S. (2015). *My life in art*. Moscow: Eksmo.
7. Tolshin A. V. (2005). *Improvisation in the process of education of the actor*. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theater Arts SPGAT.
8. Tovstonogov, G.A. (1985). Notes on the theatrical improvisation. *Teatr*, [Teatr], no. 4, p. 141.
9. Vasilev, YU.A. (1991). *About stage pedagogy LF Makarieva. Iz istorii stsenicheskoi pedagogiki Leningrada (LGITMiK)*. [From the history of scenic pedagogy of Leningrad (LGITMiK)], pp. 70–93

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 793.3

Бойко Ольга Степанівна
кандидат мистецтвознавства,
Київського національного університету,
культури і мистецтв,
Київ, Україна
boykoolgast@ukr.net

ТАНЦОВАЛЬНІ ПЕРФОМАНСИ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ

Мета дослідження – виявити специфіку сценічних та позасценічних танцювальних перформансів. **Методи дослідження** поєднують систематизацію підходів до визначення поняття «перформанс», екстраполяцію теоретичних концепцій перформансу в площину хореографії, мистецтвознавчий аналіз танцювальних перформативних практик. **Наукова новизна** полягає у виявленні морфологічних ознак сценічних та позасценічних танцювальних перформансів. **Висновки.** Переважна більшість хореографічних перформансів сучасності представлена сценічними та поза сценічними театральними акціями, де засоби хореографічного мистецтва (ритмічно організовані рухи та пластика людського тіла) є провідними в об'єднанні з іншими художніми та позахудожніми засобами. Сценічні та позасценічні хореографічні перформанси, створюючи ілюзію природності (особливо останні), в своїй сутності залишаються театральними формами, оскільки не позбавлені демонстраційності. Орієнтація перформативного мистецтва на візуальний характер актуалізує хореографічне мистецтво як один з основних засобів подібних художніх форм. У танцювальних перформансах, присвячених осмисленню тілесності у пост-модерному дискурсі, реалізується одне з основних завдань авангардного мистецтва – епатування та шокування публіки. Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених добре відрепетируваних постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами, до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (зазвичай, позасценічні форми), що межують з хешпінгом.

Ключові слова: танцювальний перформанс, танець, хореографія, мистецтво постмодерну.

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

Танцевальные перформансы как художественное явление

Цель исследования – выявить специфику сценических и внесценические танцевальных перформансов. **Методы исследования** сочетают систематизацию подходов к определению понятия «перформанс», экстраполяцию теоретических концепций перформанса в плоскость хореографии, искусствоведческий анализ танцевальных перформативных практик. **Научная новизна** заключается в выявлении морфологических признаков сценических и внесценические танцевальных перформансов. **Выводы.** Подавляющее большинство хореографических перформансов современности представляет сценические и внесценические театральные акции, где средства хореографического искусства (ритмично организованные движения и пластика человеческого тела) являются ведущими в сочетании с другими художественными и внехудожественными средствами. Сценические и внесценические хореографические перформансы, создавая иллюзию естественности (особенно последние) по сути, остаются театральными формами, так как не лишены демонстрационности. Ориентация перформативного искусства на визуальный характер актуализирует хореографическое искусство как одно из основных средств подобных художественных форм. В танцевальных перформансах, посвященных осмыслению телесности в постмодерном дискурсе реализуется одна из основных задач авангардного искусства – эпатирование и шокирование публики. Диапазон уровня композиционной устойчивости танцевальных перформансов сегодня колеблется от хореографические насыщенных хорошо отрепетированных постановок (сценические формы), граничащих с традиционными хореографическими формами, до предельно импровизационных, иногда воплощенных весьма ограниченным арсеналом хореографических средств (как правило, внесценические формы), граничащих с хепенингом.

Ключевые слова: танцевальный перформанс, танец, хореография, искусство постмодерна.

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

Dance performances as an art phenomenon.

The purpose of the article is to reveal the specificity of on- and off-stage dance performances. **The research methodology** consisted in the integration of the systematization of approaches to the definition of the concept of «performance», the extrapolation of theoretical concepts of performance into the sphere of choreography, and the art critical analysis of dance performative practices. **The scientific novelty of the work** lies in revealing the morphological features of on- and off-stage dance

performances. **Conclusions.** The overwhelming majority of contemporary choreographic performances represent on- and off-stage theatrical actions, where the means of choreographic art (rhythmically organized movements and plasticity of the human body) are the leading ones in combination with other artistic and extra-artistic means. On- and off-stage choreographic performances, creating an illusion of naturalness (especially the latter), in fact, remain theatrical forms, since they are not lacking demonstrativeness. The orientation of performatic art toward visual character actualises choreographic art as one of the main means of such artistic forms. In the dance performances devoted to the comprehension of corporality in postmodern discourse, one of the main tasks of the avant-garde art is realized: to provoke and shock the public. The range of the level of compositional stability of dance performances today varies from choreographically saturated well-rehearsed productions (on-stage forms), bordering on traditional choreographic forms, to almost improvisational ones, sometimes embodied through a very limited arsenal of choreographic means (usually off-stage forms), bordering on happening.

Key words: dance performance, dance, choreography, postmodern art.

Вступ. Постмодернізм вплинув на формування великої кількості нових мистецьких форм, серед яких художня акція, хепенінг, інсталяція, перфоманс та ін. Остання, як особлива філософія авангардного мислення, реалізується художниками в концептуальних діях з метою осмислення різних проявів життя та внутрішніх проблем самого мистецтва. До засобів, що активно використовуються для реалізації перфомансів, в останні роки активно входить хореографія.

Перфоманси в Україні є явищем відносно новим. Але нині перфоманси засобами різних видів мистецтва (образотворчого, театрального, хореографічного тощо) стали стрімко розповсюджуватися, привертаючи увагу науковців. На жаль, хореографічні перфоманси досить повільно входять до кола інтересів вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, культурологів, істориків (М. Беляков [2], Л. Венедиктова [3], М. Матвейчук [5] та ін.). Наукове осмислення основних ознак танцювальних перфомансів сприятиме відтворенню цілісної панорами розвитку не лише цієї форми, а й постмодерного мистецтва в цілому.

Мета дослідження – виявити специфіку сценічних та позасценічних танцювальних перфомансів.

Виклад основного матеріалу. Перфоманс (або перфоменс), за відомим теоретиком постмодерного театрального мистецтва П. Паві, це «театр візуальних видів мистецтва» [6, с. 303], у дослівному перекладі «performance» – виступ, виконання, гра, видовище. З'явився перфоманс у 60-х рр. ХХ ст. у практиці авангардистських художників. Акції перфомансу заздалегідь плануються, проходять за програмою, що й відрізняє їх від менш організованого хепенінгу, в якому митець є тільки ініціатором дійства, який лише залучає публіку.

Американський мистецтвознавець Розелен Голдберг підкреслювала розмитість кордонів перфомансу: «Історія перфомансу в ХХ ст. – відкритий для інтерпретацій незавершений простір з нескінченною кількістю змінних, створений митцями, нетерпимими до обмежень більш усталених форм мистецтва, з метою донесення свого мистецтва безпосередньо до публіки. Оскільки для перфомансу фундаментальною ознакою є синтез мистецтв, митці залучають безліч дисциплін і медіа, включаючи в свої матеріали літературу, поезію, театр, музику, танець, архітектуру і живопис, а також відео, фото, слайди або наратив. Перфоманс не піддається точному або простому визначенню. У широкому значенні це будь-яка форма «liveart» (живе мистецтво – О. Б.) перед публікою, тісно пов'язана з візуально-пластичним мистецтвом свого часу» [3, 68].

С. Безклубенко вбачає походження англійського «performance» від латинського «performato» – утворювати, створювати, подає наступне визначення перфомансу: «твір (поетичний, драматичний), гра, виконання (музиканта, актора), вистава (театральна) – термін американського походження, який вживається для загального означення квазітеатрального твору – вистави (дійства) непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва (танцю, співу, музикування, пантоміми, читання віршів, епіграм, гуморесок та ін.) без претензії на цілісність та завершеність форми». Також, на думку С. Безклубенка, в переносному значенні перфоманс означає «імпрізовані дії, розраховані на публічне представлення, часто шокуючого, епатажного, «скандального» характеру» [1, с. 95]. Науковець наголошує на зовнішній подібності перфомансу до театрального твору, хибності, уявності сприйняття перфомансу в ролі театрального твору. Але можна посперечатися щодо використання виключно засобів сценічного мистецтва, оскільки характерною ознакою останніх років стало залучення великої кількості позамистецьких засобів, що сприяє реалізації однієї з основних рис постмодерного мистецтва – шокувати публіку. Варто зазначити, що не завжди перфоманси мають імпрізаційний характер, дуже часто саме за принципом постановочного театру перфоманси демонструються як заздалегідь відрепетирувані дії.

У перфомансі, зазвичай, виявляється нетерпимість митця до будь-яких обмежень у мистецтві, тому можна говорити про своєрідну анархічність, відсутність чітких правил, штампів, схем, що притаманно в цілому постмодерному мистецтву.

У сучасному мистецтві термін «перфоманс» в основному відносять до форм авангардного чи концептуального мистецтва. Сучасне хореографічне мистецтво досить часто використовує поняття «перфоманс» на означення акцій, в яких провідну роль відіграє положення та пластика людського тіла у просторі

(хореографія) з залученням інших засобів виражальності (переважно таких, що в уявленні більшості глядачів сприймаються як «позахудожні», наприклад, в якості звукового супроводу – шум натовпу, звуки мікрофона, що фонить, стогін тощо).

Але провідну роль у переважній більшості перформансів відіграє синкретизм мистецтва. На думку М. Белякова, «триває колаборація хореографів, музикантів і художників, а внутрішній процес, як і раніше, залишається незмінним двигуном творчості будь-якого часу» [2].

Напружене очікування дії перформансу вже є його формою. Наприклад, у перформансі відомого польського хореографа Мацей Кузьмінські «Кімната 40» на початку чотири дівчини кілька хвилин нерухомо стоять у положенні «планка», ніби випробовуючи глядачів на витривалість, а себе на міцність [7]. Тим самим «рухом» вистава і закінчується, але у «планці» досить довго стоїть одна дівчина, викликаючи різні відчуття у глядачів: співчуття, роздратування, напругу в м'язах як віддзеркалення фізичного стану виконавиці, байдужість тощо. У даному випадку можна провести деякі паралелі з першими перфомерами 60-х рр. XX ст., які були безжалісними до себе та немилосердними до публіки: вбивали цвяхи в руки, підвішували себе на залізних гачках за шкіру тощо.

Сьогодні перфомативна хореографія має переважно експериментальний підтекст, танцівники часто не вирізняються натренованими тілами, у виставах використовуються нейтральні костюми, повсякденний одяг для підкреслення сучасності, відсутності межі між перфомерами та глядачами, єдності виконавців і публіки. Досить часто можна побачити оголені тіла.

Однією з найперших та найвідоміших у сфері експериментальних хореографічних форм в Україні стала «TanzLaboratorium», створена Л. Венедиктовою в 2000 р. в Києві. За думкою О. Маншиліна, «зміст перформансів Tanz Laboratorium завжди повніший, ніж будь-який текст, що описує їхню роботу чи акцію. З одного боку, переважна частина цього змісту є рефлексією кожного конкретного глядача, для якого перформанс – тільки привід, неясний натяк. З іншої – роботи TanzLaboratorium є рефлексією (не інтерпретацією, не узагальненням, не ілюстрацією, а дослідницьким процесом у запропонованому полі за допомогою тіла-свідомості) його учасників на теми робіт цікавих колективу антропологів, фізіологів, психологів, соціологів, філософів» [4, с. 264]. Компанія ініціювала та втілювала багато мистецьких проєктів, наприклад, «Курбас. Реконструкція», продемонстрований в 2007 р., став інтеграцією сучасника в матеріал українського авангарду театру 1910-х – поч. 1930-х рр., а «Лабораторна робота № 2» у 2009 р. досліджувала структурований час та простір. Керівник групи «TanzLaboratorium» Л. Венедиктова впевнена, що ті досліді, які вони проводять з тілом-свідомістю, ведуть до його зміни, корегуванню соціально

обумовлених помилок та блокувань. Сфера зацікавленості керівника та учасників колективу – сучасний танець як простір дослідження світу через пізнання відносин людини з тілом, часом, простором, текстом.

У 2013 р. під час «Днів мистецтва перформанс у Львові» «Танц Лабораторіум» продемонстрував перфоманс «Пост-Українське тіло», в якому три людини у пошуках себе, невпевнених намаганнях усвідомити феномен власної тілесності рухаються в просторі сцени, створюючи невидимий зв'язок одного з одним та з глядачем. «У якийсь момент перформери з'являються на сцені оголеними, у реальному часі займаючись дослідженням структури власного тіла: хтось вивчає шкіру, інший – кістки, третій – м'язи. тіло з'являється як стосунки між дослідником та досліджуваним, як інтерес перформера, який відгукується в тілі глядача і, який замислюється про свої м'язи, кістки, шкіру, можливо, у той момент відчувши, що тіло – не тільки підставка для голови чи вішак для рюкзака», – аналізує видовище М. Матвейчук [5, с. 68]. Не дивлячись на глибокий зміст, закладений в основу перфоманса, його візуальна оболонка унаочнює одні з основних рис перфомативного мистецтва – шокує глядача, змінює стереотипи сприйняття оголеного людського тіла як чогось ганебного. Подібні революційні для свідомості вітчизняного глядача перфоманси західна публіка переглянула багато десятиліть тому, з моменту перших перфомансів художників, для яких власне оголене тіло ставало джерелом мистецтва (малювання власним тілом, облитим фарбою, розрізання на собі одягу тощо).

На відміну від сценічних презентацій перфомансів, існує практика створення несправжніх позасценічних акцій, які, нібито, мають гранично імпровізаційний характер і не потребують глядача. У зв'язку з цим, досить спірною є позиція щодо розуміння руху як танцю, що відбувається у свідомості перформера. В. Рубан, відомий в Україні хореограф-дослідник, перформер, випускник практичної магістерської програми «Ехегес 11/13 – хореографічне дослідження і перформанс» на базі Національного хореографічного центру в місті Монпельє (Франція) (Університету ім. Поля Валері), стверджує: «До тих пір, поки ти не усвідомлюєш рух як танець, він ним не є. Коли я починаю усвідомлювати рух, виникає певний стан, який би я назвав танцем як певним явищем. Але так само необов'язково, коли я займаюся усвідомленням руху, я танцюю. Звичайно, і в першому, і в другому випадку є багато чинників, які медіують і хореографують і рух, і танець» [8].

Упродовж багатьох років залишається відкритим питання щодо необхідності аудиторії (реципієнта) для повноцінного існування постмодерного мистецтва, до якого відносимо і перфоманси. У постмодерному мистецтві, де зміщені акценти з діалогу художника та глядача на взаємодію твір-глядач,

втрачається необхідність трансляції ідей від того, хто створює мистецтво, тому, хто його сприймає. І справжнє мистецтво, за естетичними концепціями постмодерну, виникає саме під час сприйняття твору в момент народження психічного та розумового стану реципієнта, яким виступає глядач. І саме цей результат сприйняття і є тим маркером, який свідчить про рівень мистецької цінності. Безумовно, більшість перфомансів передбачають наявність як суб'єкта дії – перфомера, так і об'єкта – того, на кого ця дія спрямована. В. Рубан вважає, що «унікальність танцю якраз у тому, що тут є межа стику між суб'єктом та об'єктом. Перформер є і суб'єктом, і об'єктом одночасно. ерформер має потенційне осмислення своєї дії як певного зовнішнього елемента. Так я відрізняю самовираження від мистецтва. У самовираженні суб'єкт задоволений самим собою. Не відбувається аналітичного процесу ні до, ні після акту» [8].

Варто зазначити про ще один аспект сучасних мистецьких практик – їх герметизацію. У ситуації, коли мистецтво спрямовано лише на самих створювачів цього мистецтва, коли художня практика переосмислює себе сама, внутрішні, а не зовнішні явища, воно потрапляє в ситуацію певної ізольованості, а почасти й позиціонування в якості «елітарного» (у більшості випадків характерно для позасценічних перфомансів). Хоча саме відхід від позиції розшарування мистецтва на елітарне та масове є одним з основних теоретичних положень постмодернізму. Зокрема, складається ситуація, коли лише ті, хто бере участь у перфомансі, хто знає, про що саме відбувається рефлексія, здатні про неї говорити. Це обмежує аудиторію мистецької акції, яка здатна сприймати посилює певні думки, акумульовані в перфомансі. Глядачі, не поділяючи поля рефлексії перфоманса, не будучи його безпосередніми учасниками, не долучаючись до цього процесу, мають змогу сприймати лише поверхнево, не заглиблюючись у суть цього дійства.

Перфомативність (здатність демонструвати себе) закладена в людській сутності як соціальної істоти, і тому прагнення позбутися театральності (одягання масок, виконання певної ролі) у перфомансі насправді є лише різновидом демонстраційної, театральної поведінки. Сценічні перфоманси не є «проживанням» природної поведінки, не є аналогом повсякденного життя, це фактично змінена, відмінна від повсякденності сутність поведінки. Щоб там не писали про природність прихильники перфомансів – це лише створення ілюзії природності, театральності.

Досить часто назва «танцювальний перфоманс» застосовується до, нетанцювальних або з мінімальною часткою хореографії видовищ. Можливо, подібні перфоманси, які автори спеціально називають «хореографічними», «танцювальними», є лише маніфестом нового мистецтва, шляхом до синкретизму на іншому рівні, порівняно з первинними формами мистецтва.

Наукова новизна полягає у виявленні морфологічних ознак сценічних та позасценічних танцювальних перформансів.

Висновки. Переважна більшість хореографічних перформансів сучасності має сценічні та позасценічні театральні акції, де засоби хореографічного мистецтва (ритмічно організовані рухи та пластика людського тіла) є провідними в об'єднанні з іншими художніми та позахудожніми засобами. Сценічні та позасценічні хореографічні перформанси, створюючи ілюзію природності (особливо другі) за сутністю, залишаються театральними формами, оскільки не позбавлені демонстраційності.

Орієнтація перформативного мистецтва на візуальний характер актуалізує хореографічне мистецтво як один з основних засобів подібних художніх форм. У танцювальних перформансах, присвячених осмисленню тілесності у постмодерному дискурсі, реалізується одне з основних завдань авангардного мистецтва – епатування та шокування публіки.

Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених добре відрепетируваних постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами, до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (звичай позасценічні форми), що межують з хешпінгом.

Результати даного дослідження лише окреслюють концептуальні підходи до виявлення особливостей танцювальних перформансів і потребують подальшого опрацювання в новому виді мистецтва

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. : у 2 т. Т. 2. / С. Д. Безклубенко. – Київ : Ін-т культурології АМУ, 2010. – 255 с.
2. Беляков Н. Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века / Н. Е. Беляков // Междунар. студ. науч. вестн. – 2015. – № 6 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296>. (дата обращения 22.12.2015)
3. Венедиктова Л. Емансипований глядач / Л. Венедиктова // Курбасівські читання. Постнекласична наука. – 2014. – № 96. – С. 142–152.
4. Маншилин А. Украина. Разные мнения о наличии / А. Маншилин // Современный танец постсоветского пространства. – Москва, 2013. – С. 245–275.
5. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці / М. Матвейчук // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2015. – Чис. 1. – С. 64–69.
6. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Вид. цент ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

7. Спектакль Room 40 / Кімната 40 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gloss.ua/theatre/plays/Room-40-Kimnata-40>. – Назва з екрану.
8. Червоник О. Рух, танець, свобода: розмова про перформанс [Електронний ресурс] / О. Червоник. – Режим доступу : <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html>. – Назва з екрану.

References

1. Bezklubenko, S. (2008), *Art: terms and concepts: Encyclopedia edition*. In 2 vol., vol. 2. Kyiv: Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine.
2. Belyakov, N. (2015). The performative aspect of choreography of the beginning of the 21st century. *Mezhdunarodnyi studentcheskii nauchnyi vestnik [International Student Scientific Bulletin]*, [online] no. 6. Available at: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14296> [Accessed 05 December 2015].
3. Chervonyk, O. (2016). *Movement, dance, freedom: conversation about performance*. Available at: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html> [Accessed 20 March 2016].
4. Manshilin, A. (2013). Ukraine. Different opinions about availability. *Sovremenniy tanets postsovetskogo prostranstva [Modern dance of the post-Soviet space]*, pp. 245–275.
5. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporality in modern dance. *Studii mystetstvoznavchi [Art Studies Studios]*, no. 1, pp. 64–69.
6. Pavis, P. (2016). *Dictionary of the Theatre*. Lviv: Publishing Center of Ivan Franko National University of Lviv.
7. *Performance Room 40* (2016). Available at: <http://gloss.ua/theatre/plays/Room-40-Kimnata-40> [Accessed 15 March 2016].
8. Venedyktova, L. (2014). Emancipated viewer. *Kurbasivski chytannia [Kurbas Readings]*, vol. 96, pp. 142–152.

Леска Світлана Андріївна
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
legkasvit@ukr.net

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ А. ЧЕХОВА ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета дослідження – відтворити панораму та виявити специфіку «чеховіани», створеної засобами сучасної хореографії. **Методологія дослідження.** Застосування комплексу методів, зокрема: аналізу літератури та джерел, стилістичних і лексичних особливостей постановок; порівняння постановок різних балетмейстерів; систематизації хореографічної «чеховіани». **Наукова новизна.** Доведено, що наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. відбулося розширення діапазону творів, які потрапили до кола балетмейстерських інтерпретацій, а також систематизація хореографічних інтерпретацій творів А. Чехова засобами сучасної хореографії переважно в естетиці постмодерну. **Висновки.** Вистави за творами Чехова засобами сучасної хореографії відрізняє яскравий авторський стиль, що дозволяє активно інтерпретувати чеховські образи й характери. Окрім інтерпретацій, що чітко відсилають до першоджерела («Зимові мрії» К. Макміллана за «Трьома сестрами», 1991; «Чайка» Д. Ноймайєра, 2002 та Б. Ейфмана, 2007; «Палата № 6» Р. Поклітару, 2005; «Чорний монах» І. Рейнхолде, 2005), створено постановки, навіяні загальною образністю чеховських творів («Нескінченний сад» Н. Дуато, 2010; «Шепіт квітів» Лін Хваймін, 2010). В Україні окрім балету «Палата № 6» Радю Поклітару, що понад десять років входить до репертуару «Київ модерн-балету», наприкінці 2015 р. з'явилася музично-хореографічна вистава «Три сестри» М. Бойченка, де артисти, на відображення сучасних театральних тенденцій не лише виконують хореографічні па, а й декламують окремі репліки п'єси, використовують побутову пластику для розкриття художніх образів. Твори А. Чехова відкривають безмежні можливості для інтерпретацій психологічних нюансів героїв засобами хореографії, що актуально для сучасного танцю.

Ключові слова: балети за А. Чеховим, «чеховіана», балет, хореографія, танець, інтерпретація, сучасна хореографія.

Легка Светлана Андреевна, кандидат исторических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Інтерпретації произведень А. Чехова средствами современной хореографії

Цель исследования – воссоздать панораму и выявить специфику «Чеховиана», созданной средствами современной хореографії. **Методология исследования.** Применение комплекса методов, в частности: анализа литературы и источников, стилистических и лексических особенностей постановок; сравнения постановок разных балетмейстеров; систематизации хореографической «Чеховиана». **Научная новизна.** Доказано, что в кон. XX – нач. XXI в. произошло расширение диапазона произведений, попавших в круг балетмейстерских интерпретаций, а также систематизация хореографических интерпретаций произведений А. Чехова средствами современной хореографії преимущественно в эстетике постмодерна. Выводы. Спектакли по произведениям Чехова средствами современной хореографії отличает яркий авторский стиль, позволяющий активно интерпретировать чеховские образы и характеры. Кроме интерпретаций, четко отсылают к первоисточнику («Зимние грезы» К. Макмиллана за «Тремя сестрами», 1991; «Чайка» Д. Ноймайер, 2002 и Б. Эйфмана, 2007; «Палата № 6» Р. Поклитару, 2005; «Черный монах» И. Рейнхольда, 2005), создано постановки, навеянные общей образностью чеховских произведений («Бесконечный сад» Н. Дуато, 2010, «Шепот цветов» Лин Хваймин, 2010). В Украине кроме балета «Палата № 6» Радугу Поклитару, что более десяти лет входит в репертуар «Киев модерн-балета», в конце 2015 появилась музыкально-хореографическое представление «Три сестры» М. Бойченко, где артисты, на отражение современных театральных тенденций не только выполняют хореографические па, но и декламируют отдельные реплики пьесы, используют бытовую пластику для раскрытия художественных образов. Произведения А. Чехова открывают безграничные возможности для интерпретаций психологических нюансов героев средствами хореографії, что актуально для современного танца.

Ключевые слова: балеты по А. Чехову, «Чеховиана», балет, хореография, танец, интерпретация, современная хореография.

Lehka Svītlana, Candidate of Historical Sciences, associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Interpretation of A. Chekhov's works by means of modern choreography

The purpose of the research is to recreate the panorama and reveal the specificity of the «chekhovian», created by means of modern choreography. **The research methodology** consisted in the use of a complex of methods; in particular, the analysis of literature and sources, the stylistic and lexical features of the

productions; the comparison of the ballet performances by different choreographers, and the systematization of the choreographic «chekhovian». **The scientific novelty** of the work lies in the finding that at the end of the 20th – the beginning of the 21st century there was an expansion of the range of works that fell into the circle of choreographic interpretations, and systematization of the choreographic interpretations of A. Chekhov's works by means of modern choreography, mainly in the aesthetics of postmodernity. **Conclusions.** Performances based on Chekhov's works interpreted through the means of modern choreography are distinguished by a bright author's style, which allows for active interpretation of Chekhov's imagery and characters. In addition to the interpretations that clearly refer to the original source (K. Mcmillan's «Winter Dreams» based on «Three Sisters», 1991; «Seagull» by D. Neumeier, 2002, and B. Eifman, 2007; «Ward No.6» by R. Poklitaru, 2005; «The Black Monk» by I. Reinholde, 2005), there were productions inspired by the common imagery of Chekhov's works («The Endless Garden» by N. Duato, 2010; «The Whisper of Flowers» by Lin Khvaymin, 2010). In Ukraine, apart from the ballet «Chamber No. 6» by Radu Poklitaru, which has been part of the repertoire of «Kiev modern-ballet» for more than ten years, there was «Three Sisters», a musical and choreographic performance by M. Boichenko, which appeared at the end of 2015, where the artists, in reflection of modern theatrical tendencies, not only perform choreographic pas but also recite particular replicas of the play and use household plastique to reveal artistic images. The works by A. Chekhov provide unlimited opportunities for interpreting the psychological nuances of heroes through the means of choreography, which is relevant for modern dance.

Key words: ballets based on the works by A. Chekhov, «chekhoviana», ballet, choreography, dance, interpretation, modern choreography.

Вступ. Проблема взаємодії літератури та хореографічного мистецтва є однією з найактуальніших упродовж усієї історії розвитку балетного театру, що обумовлено специфікою кожного з мистецтв. Вагоме місце серед письменників, чії твори інтерпретуються засобами хореографії протягом останніх десятиліть посідає Антон Павлович Чехов. Він є одним з небагатьох письменників-класиків, чие ім'я нині стало своєрідним символом сучасного мистецтва. Його творча спадщина надихає балетмейстерів на постановки не лише в системі традиційних виразних засобів, а й на постмодерні експерименти, що потребує наукового осмислення.

Вітчизняні та зарубіжні балетознавці розглядали хореографічні постановки за А. Чеховим як невід'ємну складову розвитку балетного театру кін. ХХ – поч. ХХІ ст. (Н. Аркіна, В. Гасвський, В. Красовська та ін.), не приділяючи їм особливої уваги. Також накопичено чималий джерельний масив (власне

вистави, критичні статті та рецензії у періодичній пресі В. Ванслова, Н. Лебедевої, М. Федорова, І. Черномурова, К. Ширяєвої та ін., програмки та афіші вистав тощо), що потребує систематизації, ввести в науковий обіг.

Мета дослідження – відтворити панораму та виявити специфіку «чеховіани», створеної засобами сучасної хореографії. **Методологія дослідження.** Застосування комплексу методів, зокрема аналізу літератури та джерел, стилістичних і лексичних особливостей постановок, порівняння постановок різних балетмейстерів, систематизації хореографічної «чеховіани».

Виклад основного матеріалу. Кін. ХХ – поч. ХХІ ст. характеризується активним розвитком сучасної хореографії у світі. Саме у цей час відбуваються звернення до чеховської творчості не лише російських балетмейстерів, що природньо, зважаючи на мову написання творів, а й світових майстрів сучасного танцю.

Вже перші інтерпретації творів А. Чехова на балетній сцені в СРСР («Чайка» (1980) та «Дама з собачкою» (1985) М. Плісецької, телебалет «Анюта» (1981) та його сценічна версія (1986) В. Васильєва) реалізовані у прагненні оновити лексику традиційного балетного театру, доєднатись до процесів розвитку сучасної хореографії у світі.

Згодом до інтерпретації А. Чехова прийшли західні балетмейстери. «Зимові мрії» – одноактний балет на музику П. Чайковського, поставлений британським хореографом Кеннетом Макмілланом у 1991 р. для прем'єра Большого театру Росії Ірека Мухамедова, що емігрував з СРСР, в якому балетмейстер побачив ідеального Вершиніна з чеховських «Трьох сестер». Балетмейстер ущільнив історію до балету на один акт, знайшов пластичний аналог чеховських розмов «ні про що»: його дуети часто обриваються на півслові, у монологіях класичні па заретушовані ніби спонтанними побутовими жестами, нескладні й несмішні пластичні жарти підкреслюють безглуздість персонажів і ситуацій.

Т. Кузнєцова поблажливо відносить сумнівний гумор постановки (наприклад, офіцерів, що намагаються звалтувати покоївку, або лежачу варіацію Чебутикіна, що присмоктався до пляшки) до типово іноземних курйозів, зазначаючи, що «саме стриманість акторської гри наблизила «Зимові мрії» до традицій старого російського театру» [3].

Не просто переказом відомого драматичного сюжету мовою балету, а яскравим авторським спектаклем, що активно інтерпретує чеховські образи і характери, стала «Чайка» у постановці Д. Ноймайєра (на музику Д. Шостаковича, П. Чайковського, О. Скрябіна, Е. Гленн, 2002, Гамбургський балет). Хореограф оголив любовні лінії п'єси. На думку І. Черномурової, «Ноймайєр не боїться «п'яти пудів кохання», він створює яскравий чуттєвий пластичний

аналог чеховських сцен і монологів» [6]. Тут присутні і вільні фантазії Ноймайєра на теми супрематизму і конструктивізму 1920-х рр. у сценографічному оформленні, конструктивістська архітектоніка танцювальних підтримок у дуетах головних героїв, хореографічні асоціації між Ніжинським і Голейзовським, «столичні сцени» з відвертою ноймайєрівською пародією на «Лебедине озеро». Дію перенесено у балетний театр. В образі Аркадіної глядач впізнає норавливих Матильду Кпесинську і Анну Павлову. Тригорін перетворився на одного з хореографів імператорських театрів, що є прихильником авангардного танцю і реформатором у хореографії, якого не сприймають оточуючі – своєрідне відсилення до Ніжинського.

Однією з найбільш авангардних хореографічних інтерпретацій чеховських творів стала «Палата № 6» – одноактний балет-драма за однойменною повістю на музику трьох творів естонського композитора Арво Пярта («Fratres», «Summa», «Spiegel im Spiegel»), прем'єра якого відбулася 20 травня 2005 р. у Большому театрі Росії (другий варіант «Палати № 6» був відновлений «Київ модерн-балетом»). Хореографія і лібрето Раду Поклітару, для якого набагато важливіше «передати дух, а не букву, відтворити жакливу атмосферу життя закуткового містечка, емоційний стан людей, еволюцію й девальвацію духу, а не сюжетні ходи і виходи» [5]. Розуміючи, що сучасний балет набагато більше уваги приділяє суті речей, ніж втіленню на сцені різних сюжетних колізій, балетмейстер услід за Чеховим розповідає про великі щирі людські почуття і переживання, граничні стани людини.

Балет складається з трьох умовних частин згідно з чергуванням трьох творів А. Пярта. «Палата № 6» – одна з кращих робіт Поклітару, в ній абсолютно органічні музика, ідея і сама постановка. У підсумку медитація душі, що заблукала, закінчується падінням Лікаря зі сцени прямо в оркестрову яму. Він так само, як Іван, стає пацієнтом горезвісної палати № 6 і гине під «невсипущою турботою» колег. Р. Поклітару говорить: «Спектакль вийшов чесний, і я ним пишаюся» [5].

2005 р. у Театрі російського балету під керівництвом В. Гордєєва балетмейстером Індрую Рейнхолде поставлений балет «Чорний монах» за мотивами повісті А. Чехова [8] про історію молодого психічно нестабільного людини: її душевні муки, неспокій, неспроможність знайти спільну мову з жінками, оскільки сприймається як альтернатива спілкуванню з монахом-видінням і призводить героя до смерті.

Характерними для балетмейстерського рішення стали широкі рухи, що приховують смислову напругу, а велика кількість поліфонічних прийомів створили ефект тематичної протяжності, незакінченості, плінності дії.

У січні 2007 р., до 30-річчя трупі Санкт-Петербурзького державного академічного Театру балету в Александринському театрі відбулася прем'єра одноіменного балету Б. Ейфмана за мотивами твору А. Чехова «Чайка» на музичну композицію з творів С. Рахманінова. Знаменно, що п'єса Чехова вперше була поставлена восени 1896 р. у цьому ж театрі.

Б. Ейфману ближчий образ Тригоріна, «але і Треплев живе в мені, – зауважує хореограф, – як пам'ять про юність». І таке ставлення до своєї творчості цілком у дусі традицій російського балетного мистецтва, де «головний закон розвитку мистецтва – це прагнення до новизни й одночасно повага до традицій. Якщо один з цих мотивів переважає, то відбувається або виродження, або деформація» [4, 216]. У цій виставі об'єднані думки А. Чехова про людей мистецтва, жертвність, ціну успіху, стосунки поколінь та особистий досвід хореографа.

У «Чайці» всього чотири сольні партії, причому кожна з них головна. За словами Б. Ейфмана, він врахував досить суперечливий експеримент Д. Ноймайєра, який перенаселив свій балет «Чайка» великою кількістю важко впізнаваних персонажів. Б. Ейфман зберігає у своєму баченні п'єси основні філософські ідеї, якими наповнена чеховська «Чайка», і переносить дію, подібно до Ноймайєра, з дачної садиби до балетної зали, де стикаються модний, але традиційний хореограф Тригорін і зухвалий новатор Треплев, де молода талановита танцівниця Зарічна змагається з прима-балериною Аркадіною. Починається спектакль з символічного знайомства з Треплевим, він поміщений у прозорий куб, який символізує консервативні, шаблонні рішення балетного мистецтва, властиві молодому хореографу. Але грані куба рухливі, і поступово, завдяки величезним зусиллям, «рамки» починають піддаватися, вибудовуються в незвичну фігуру, що дає більше повітря і простору для рухів.

Гармонійно підібраний музичний матеріал сприймається як одна органічна партитура. Але в цьому балеті хореограф використовує і звуки живої природи: спів птахів, дзюрчання води, биття людського серця, які підтримують сміливі пошуки Треплева. Кінець вистави вирішений так само з використанням протидії символічній фігурі, але вже у зворотній бік. Герой намагається знову поставити себе у встановлені рамки, у звичну правильну фігуру, що в балеті Б. Ейфмана рівнозначно «самовбивству» у п'єсі А. Чехова.

Хореограф дуже часто використовує у своїй творчості оригінальні метафори. Так, наприклад, розкрита сцена про висловлення своїх новаторських ідей Треплевим. Необхідність у новій хореографічній мові фізично відчувається, коли в балетному залі біля станка відпрацьовуються класичні па, але під новий ритм, що абсолютно не гармоніює з новою музикою і не може передати усієї наповненості нового часу. Поступово до нових па, запропонованих Треплевим,

підключається вся труппа, і тут хореограф тонко показує, що будь-яке нововведення повинно бути використане з відчуттям міри. Новий ритм і те, що можна ним висловити, цікаво трупі Тригоріна в цілому, але те, в яких костюмах їм запропоновано все це втілити, показує схильність до надмірного захоплення новаторськими прийомами. Кордебалет у цей момент одягнений в ультра-сучасні костюми з використанням страшних «кислотних» кольорів, які одразу відкидаються убік при появі Тригоріна й Аркадіної. Треба зауважити, що в цілому обігрування елементів одягу має велике значення для Б. Ейфман-режисера і завжди несе важливе смислове навантаження [4, 218].

Тема любові й любовних розчарувань у балеті «Чайка» посідає не менше місце, ніж тема творчості; вона втілена в дуже емоційних, по-ейфманівськи промовистих дуетах і тріо. Для кульмінаційного змалювання образу Зарічної хореограф використовує прийом показу сцени на сцені. Подальше існування тієї, що «мріє стати чайкою», представлено в образі білого лебедя, вимушеного змиритися зі своєю долею, бути «мішенню» в прямому сенсі цього слова, для чого б то не було: для критиків, для захоплень, для насмішок – лише б бути на сцені, нехай навіть провінційного театру. «Я – чайка. Ні, не те. Я – актриса. Я тепер знаю, розумію. Все одно, ми граємо на сцені або пишемо – головне не слава, не блиск, не те, про що я мріяла, а вміння терпіти. Умій нести свій хрест і віруй!» [4, 218].

На думку Б. Сметаніної, образ Тригоріна був найменше підданий метафоричності у виставі, але у його втіленні звучала відповідь хореографа тим, хто всі ці роки не сприймав його творчість і репертуар створеного ним тридцять років тому театру [4, 219].

Міжнародний театральний фестиваль ім. А. П. Чехова, що проводиться в Росії з 1992 р., з 2010 р. запрошує балетмейстерів-інтерпретаторів творів А. Чехова, розуміючи, що мова сучасного хореографічного мистецтва може значно поглибити змістовно-емоційний план розуміння чеховської прози.

Національний балет Іспанії у 2010 р. представив глядачам прем'єру вистави «Нескінченний сад», засновану на образах з п'єс, оповідань і щоденників А. Чехова. Взятися за цю тему відомому балетмейстеру Начо Дуато запропонували організатори Чеховського фестивалю.

«Замість музики – слова. Але ці танцівники не розуміють їх значення. Вони не говорять російською. Як і знаменитий іспанський хореограф Начо Дуато, просто для нього сама російська мова звучить як музика, особливо Чехов», – зазначає критик Ю. Шатілова [7]. Балет «Нескінченний сад» був показаний не лише в рамках фестивалю, а й на сцені Королівського театру в Мадриді.

Чорно-білі костюми, мінімум декорацій, гра світла й тіні, за якими читаються лише контури вулиць, дахів будинків, робочого кабінету письменника. Звукова партитура балету – фрагменти текстів Чехова російською мовою, спів птахів, дзвони, стукіт сокири, музика Шнітке, Чайковського і оригінальна, написана спеціально для цієї постановки. У балеті немає сюжету, лише асоціації та образи, дуже особисті для іспанського хореографа.

Танцівники виконують жорсткі, майже акробатичні рухи, складні підтримки, для виконання характерна неймовірна легкість, майже невагомість. Дотримуючись особливого хореографічного стилю Начо Дуато, балерини танцюють без пуантів, у звичайних м'яких балетках, створюючи враження танцювання босоніж.

Також спеціально на замовлення Чеховського фестивалю 2010 р. тайванський балетмейстер Лін Хваймін поставив у трупі Cloud Gate «Небесні ворота», що названа на честь давнього китайського ритуального танцю, балет «Шепіт квітів». Хореограф інтерпретував не конкретні чеховські п'єси або оповідання, а надихнувся «Вишневим садом», точніше, його фіналом, в якому старі вишні йдуть під сокиру. Балет створено на музику Баха – фрагментів з його Шести сюїт для віолончелі соло.

У балеті сцену вкривають пелюстки орхідей; вітер здимає їх рожевими хмарами, і дзеркальна стіна, що розділяє сцену на дві половини, розмножує фігури танцівників так, що вже не зрозуміло, де реальність, а де привиди Задзеркалля. Чеховських персонажів у спектаклі немає, а є створені уявою автора фантоми, які живуть пам'яттю про прекрасну, але минулу весну. Смуток про безповоротність часу заповнює другу частину вистави: той же вітер заносить на сцену відрізане людське волосся, гори якого ховають під собою рожеві острівці зів'ялих квітів [2].

В Україні окрім «Палати № 6», що входить до постійного репертуару «Київ модерн-балету», справжньою подією наприкінці 2015 р. стала танцювальна драма за мотивами твору А. Чехова «Три сестри», що вже декілька разів була продемонстрована на різних спенічних майданчиках (режисер Ілля Мопшицький, композитор Дмитро Саратський, хореограф Микола Бойченко).

Автори залучили до вистави десятьох танцівників балету «D'Arts». У двоактній хореографічній драмі творці зберегли оригінальну чеховську оповідь про відчуття самотності й нереалізованість мрій, при цьому замінюючи переважну частину знаменитих діалогів танцювальними рухами і звуковими рішеннями, вводячи фрагменти одночасного виконання танцю й читання діалогів [1].

Наукова новизна. Доведено, що наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. відбулося розширення діапазону творів, які потрапили до кола балетмейстерських інтерпретацій; а також систематизація хореографічних інтерпретацій творів А. Чехова засобами сучасної хореографії переважно в естетиці постмодерну.

Висновки. Вистави за творами А. Чехова засобами сучасної хореографії відрізняє яскравий авторський стиль, що дозволяє активно інтерпретувати чеховські образи і характери. Окрім інтерпретацій, що чітко відсилають до першоджерела («Зимові мрії» К. Макміллана за «Трьома сестрами», 1991; «Чайка» Д. Ноймайера, 2002 та Б. Ейфмана, 2007; «Палата № 6» Р. Поклітару, 2005; «Чорний монах» І. Рейнхолде, 2005), створено постановки, навіяні загальною образністю чеховських творів («Нескінченний сад» Н. Дуато, 2010; «Шепіт квітів» Лін Хваймин, 2010). В Україні окрім «Палати № 6» Радю Поклітару, що понад десять років входить до репертуару «Київ модерн-балету», наприкінці 2015 р. з'явилася музично-хореографічна вистава «Три сестри» М. Бойченка, в якій артисти на відображення сучасних театральних тенденцій не лише виконують хореографічні па, а й декламують окремі репліки п'єси, використовують побутову пластику для розкриття художніх образів.

Твори А. Чехова виявилися співзвучними сучасній хореографічній естетиці. Можна говорити про поживлення інтересу до творів письменника, що потрапляють до кола творчої зацікавленості хореографів-постановників сучасності. З ім'ям А. Чехова сьогодні асоціюють не лише традиційний театр – його твори відкривають безмежні можливості для інтерпретацій психологічних нюансів героїв засобами хореографії, що актуально для сучасного танцю.

Представлена робота не вичерпує усіх аспектів проблеми інтерпретації творів А. Чехова засобами сучасної хореографії і є одним з кроків на шляху до створення комплексного дослідження.

Список використаних джерел

1. Кабацій М. Коли танцюристам дають висловитися. Театр Мізантроп показав у Києві танцдраму Три сестри [Електронний ресурс] / М. Кабацій // Новое время. – 2006. – 24 трав. – Режим доступу : <http://nv.ua/ukr.html>. – Назва з екрану.
2. Кузнецова Т. Балет между строк [Электронный ресурс] / Т. Кузнецова // Коммерсантъ. – 2010. – 11 июня. – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/1378179>. – Загл. с экрана.
3. Кузнецова Т. Что скрывает снег [Электронный ресурс] / Т. Кузнецова // Коммерсантъ. – 2014. – 17 декабря. – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/2634145>. – Загл. с экрана.

4. Сметанина Б. О. Полет чайки из XX в XXI век / Б. О. Сметанина // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2007. – №53. Т. 22. – С. 216–219.
5. Узун Е. Палата № 6 Раду Поклигару [Электронный ресурс] / Е. Узун. – Режим доступа : <https://www.proza.ru/2015/10/24/2144>. – Загл. с экрана.
6. Черномурова И. «Чайка» Чехова по Ноймайеру [Электронный ресурс] / И. Черномурова // Петербургский театральный журнал. – 2003. – №3(33). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/chajka-chexova-ponojmajeru/>. – Загл. с экрана.
7. Шатилова Ю. Национальный балет Испании вдохновился пьесами Чехова [Электронный ресурс] / Ю. Шатилова // Первый канал. – 2010. – 26 февраля. – Режим доступа : https://www.ltv.ru/news/2010/02/26/153935-natsionalnyu_balet_isspanii_vдохnovilsya_piesami_chehova. – Загл. с экрана.
8. Ширияева Е. Балет в пространстве Чехова [Электронный ресурс] / Е. Ширияева // Петербургский театральный журнал. – 2006. – №1(43). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/43/music-theatre-43/balet-vprostranstve-chexova/>. – Загл. с экрана.

References

1. Chernomurova, Y. (2003). Chekhov's «Seagull» by Neumeier. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [Petersburg Theatrical Journal], no. 3(33). Available at: <<http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/chajka-chexova-ponojmajeru/>> [Accessed 3 November 2016].
2. Kabatsii, M. (2006). When dancers are given the opportunity to speak. The Mizanthrop Theater has shown dance performance «Three sisters» in Kyiv. *Novoe vremya*, [online] Available at: <<http://nv.ua/ukr.html>> [Accessed 15 November May 24. 2006].
3. Kuznetsova, T. (2010). Ballet between the lines. *Kommersant*, [online] Available at: <<http://www.kommersant.ru/doc/1378179>> [Accessed June 11 2010].
4. Kuznetsova, T. (2014). What the snow hides. *Kommersant*, [online] Available at: <<http://www.kommersant.ru/doc/2634145>> [Accessed 17 December. 2014].
5. Shatilova, Yu. (2010). The National Ballet of Spain was inspired by Chekhov's plays. *First Channel* [online] Available at: <https://www.ltv.ru/news/2010/02/26/153935-natsionalnyu_balet_isspanii_vдохnovilsya_piesami_chehova> [Accessed February 26 2010].

6. Shiriaeva, E. (2006). Ballet in Chekhov's space. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, [online] 1(43). Available at: <<http://ptj.spb.ru/archive/43/music-theatre-43/balet-vprostranstve-chexova/>> [Accessed 28 September 2006].

7. Smetanina, B. (2007). The flight of gulls from the 20th into the 21st century. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena* [*Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen*], 53, no. 22, pp. 216–219.

8. Uzun, E. (2015). Ward No.6 by Radu Poklitaru. Available at: <<https://www.proza.ru/2015/10/24/2144>> [Accessed 24 October 2012].

© Легка С. А., 2016

УДК 793.3+792.8

Небесник Анжеліка Володимирівна

аспірантка,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

Angelicanebesnik@gmail.com

«КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ»: АВТОРСЬКИЙ ТЕАТР І ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ

Мета дослідження – виявити у діяльності «Київ модерн-балету» риси авторського репертуарного театру та творчої лабораторії. **Методи дослідження.** Аналіз та систематизація у хронологічному порядку основних фактів мистецького шляху «Київ модерн-балету» дозволили простежити етапи еволюціонування його творчої діяльності. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному ретроспективному аналізі різноаспектної творчості «Київ модерн-балету», що поєднує риси репертуарного театру та балетмейстерської творчої лабораторії. **Висновки.** Досить умовно крізь призму ускладнення творчості «Київ модерн-балету» можна провести періодизацію його діяльності: 2006–2010 рр. – формування авторського репертуарного театру, виступи на міжнародних фестивалях; 2010–2013 рр. – формування та розвиток балетмейстерської лабораторії, розширення співпраці з балетними театрами України та світу; 2013–2016 рр. – поява низки вистав молодих балетмейстерів – учасників колективу у постійному репертуарі, активізація гастрольної діяльності, збільшення кількості прихильників, визнання на державному рівні. Нині «Київ модерн-балет» – репертуарний театр сучасної хореографії, що є одним з найбільш гастролоючих у країні та за її межами, поєднує риси професійного творчого колективу та творчої лабораторії, майстерні з підготовки не лише виконавців, а й високопрофесійних балетмейстерів.

Ключові слова: «Київ модерн-балет», Поклітару Раду, балет, танець, хореографія.

*Небесник Анжеліка Владимировна, аспирантка Киевского
национального университета культуры и искусств, Киев, Украина*

«Киев модерн-балет»: авторский театр и творческая лаборатория

Цель исследования – выявить в деятельности «Киев модерн-балета» черты авторского репертуарного театра и творческой лаборатории. **Методы исследования.** Анализ и систематизация в хронологическом порядке основных

фактов творческого пути «Киев модерн-балета» позволили проследить этапы эволюционирования его творческой деятельности. **Научная новизна** заключается во впервые проведенном ретроспективном анализе разноаспектного творчества «Киев модерн-балета», который сочетает черты репертуарного театра и балетмейстерской творческой лаборатории. **Выводы.** Достаточно условно сквозь призму усложнения аспектов творчества «Киев модерн-балета» можно провести периодизацию его деятельности: 2006–2010 гг. – формирование авторского репертуарного театра, выступления на международных фестивалях; 2010–2013 гг. – формирование и развитие балетмейстерской лаборатории, расширение сотрудничества с балетными театрами Украины и мира; 2013–2016 гг. – появление ряда спектаклей молодых балетмейстеров – участников коллектива в постоянном репертуаре, активизация гастрольной деятельности, увеличение количества сторонников, признание на государственном уровне. Сейчас «Киев модерн-балет» – репертуарный театр современной хореографии, который является одним из самых гастролирующих в стране и за ее пределами, сочетает черты профессионального творческого коллектива и творческой лаборатории, мастерской по подготовке не только исполнителей, но и высокопрофессиональных балетмейстеров.

Ключевые слова: «Киев модерн-балет», Рада Поклитару, балет, танец, хореография.

Nebesnyk Anzhelika, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

«Kyiv modern-ballet»: author's theater and creative laboratory

The purpose of the research is to define the features of an author's repertory theater and a creative laboratory in the activity of «Kyiv modern-ballet». **The research methodology** consisted in the analysis and systematization in the chronological order of the main facts of the artistic path of «Kyiv modern-ballet», which allowed for tracing the stages of evolution of its creative activity. **The scientific novelty** lies in the first conducted retrospective analysis of the multi-dimensional creative work of «Kyiv modern-ballet», which combines features of a repertory theater and a choreographic creative laboratory. **Conclusions.** Quite roughly, through the prism of complexity of the creative work of «Kyiv modern-ballet», it is possible to divide its activity into periods: 2006–2010 – formation of the author's repertory theater, performances at international festivals; 2010–2013 – formation and development of the choreographic laboratory, expansion of cooperation with ballet theaters of Ukraine and the world; 2013–2016 – appearance of a number of performances by young choreographers - members of the ensemble with constant repertoire, activation of touring, the increase in the number of fans, recognition at the

state level. Nowadays, «Kyiv-modern-ballet» is a repertory theater of modern choreography, which is one of the most touring in the country and abroad, and combines features of a professional creative ensemble and a creative laboratory, as well as a workshop, training not only performers but also highly professional choreographers.

Key words: «Kyiv modern-ballet», Radu Poklitaru, ballet, dance, choreography.

Останнім часом, попри існування скептичної думки про завмирання мистецького поступу, в Україні з'являються феномени, що руйнують усталені уявлення про провінційність вітчизняного мистецтва. До подібних явищ повноправно можна віднести діяльність «Київ модерн-балету», професійного театру сучасного танцю в Україні, наукове осмислення місця та ролі якого у вітчизняній хореографічній палітрі є одним з актуальних завдань сучасної хореології. Творчість «Київ модерн-балету» є одночасно відображенням загальносвітових тенденцій розвитку колективів сучасного танцю (групи з яскраво вираженим авторським стилем одного балетмейстера, естетика постмодерну тощо), і демонстрацією специфіки розвитку сучасного танцю в умовах вітчизняної соціокультурної ситуації. Осмислення різнобічної діяльності колективу важливе для розуміння особливостей сучасної хореографії в Україні.

Багатий репертуар, масштабна гастрольна діяльність, активна творча позиція художнього керівника «Київ модерн-балету» Раду Поклітару сприяють популяризації як театру, так і сучасної хореографії в цілому. Новітні підходи до втілення хореографічних творів, авангардні композиційні прийоми, нетривіальне сценографічне оформлення задають високу планку, стають прикладом для наслідування творцям усіх різновидів хореографії в Україні. Десятилітня творча історія колективу (2006–2016), накопичений емпіричний матеріал потребують комплексного розгляду, одним з аспектів якого є аналіз діяльності «Київ модерн-балету» як авторського колективу та творчої лабораторії.

Нині все частіше з'являються спроби аналітичного осмислення діяльності «Київ модерн-балету» в Україні та за її межами (Г. Веселовська, О. Зінич, О. Маншилін, С. Наборщикова, О. Узун, О. Чепалов та ін.), однак колектив стає об'єктом дослідження переважно публіцистичних матеріалів. Модель еволюціонування творчої діяльності «Київ модерн-балету», що поєднує ознаки авторського репертуарного театру та творчої лабораторії, є унікальною у вітчизняному хореографічному мистецтві, потребує наукового осмислення.

Мета дослідження полягає у виявленні рис авторського репертуарного театру та творчої лабораторії у діяльності «Київ модерн-балету».

Методи дослідження. Аналіз та систематизація в хронологічному порядку основних фактів мистецького шляху «Київ модерн-балету» дозволили прослідкувати етапи еволюціонування його творчої діяльності.

Народження «Київ модерн-балету» відбулося 2006 року за ініціативи та при повному фінансуванні відомого мецената Володимира Філішова, який, розуміючи ситуацію вакууму у сфері професійної сучасної хореографії в Україні, запропонував Р. Поклітару створити танцювальний колектив. За початковою концепцією репертуар і художню стилістику «Київ модерн-балету» одноосібно визначав його головний балетмейстер і керівник Р. Поклітару.

Прем'єрним балетом для нового театрального колективу став «Кармен.TV» на музику Жоржа Бізе, продемонстрований 25 жовтня 2006 р. на сцені Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка в Києві. «Відома всім історія циганки, героїні новели Проспера Меріме, одержала у цьому балеті нове, несподіване трактування. Завдяки новаторській хореографії Р. Поклітару, сценічне життя персонажів вистави наповнилося пронизливими сучасними інтонаціями, зберігши при цьому весь шарм Іспанії XIX століття», – зазначав критик [3].

Колектив одразу, попри всі фінансові труднощі, став на шлях формування репертуарного театру сучасного танцю. «Київ модерн-балет» швидко здобув репутацію найбільш радикального театру сучасного танцю на всьому пострадянському просторі. Через рік по його створенні Л. Олтаржевська писала: «Щодо перспективності цього проекту тоді «вималповалося» дві протилежні точки зору: більшість навколобалетного люду вважала, що цей театр є явищем одномоментним, нетривалим, меншість, попри все, вірила у його щасливе майбутнє... За неповний рік театр випустив два балети – «Кармен.TV» та «Веронський міф. Шекспірименти». Перед «Кармен...» зняли капелюхи навіть надпринципові та, як правило, консервативно налаштовані експерти премії «Київська пектораль», назвавши саме цю виставу найкращою з усіх київських прем'єр 2006 року» [6].

Творчий колектив однодумців – балетмейстер Р. Поклітару, художники Ганна Іпатьєва та Андрій Злобін – створив за декілька років багатий репертуар різножанрових творів, перетворивши «Київ модерн-балет» з дебютанта театрального світу України на абсолютного лідера в сучасній хореографії. За перші роки «Київ модерн-балет» пройшов шлях від колективу однієї вистави («Кармен TV» у 2006 році) до повноцінного репертуарного театру («Лускунчик» (2007), «Веронський міф: Шекспірименти» (2007), «Дош» (2007), «Болеро» (2007), «Underground» (2008), «Палата № 6» (2008), «Двоє на гойдалці» (2009), «Квартет-а-тет» (2010), «In Pivo Veritas» (2011).

Театр не обмежувався виступами лише в Україні, активно інтегруючись у світовий хореографічний простір, беручи участь у фестивалях: у Франції («Час любити», Біарріц), Молдові («Біснале Е. Йонеско»), Таїланді («Фестиваль музики й танцю», Бангкок), Росії (програма «Маска плюс» фестивалю «Золота Маска», 2009 і 2010 роки, Москва; «Новіобрії» Маріїнського театру, Санкт-Петербург). Усі виступи були дуже успішними, глядачі та колеги з інших країн визнали високий художній рівень колективу.

У 2010 р. Р. Поклітару запустив всередині театру лабораторію молодих хореографів. У репертуарі «Київ модерн-балету» з'явився «Концерт» (*Con Tutti I Strumenti*), наповнення якого змінюється по мірі того, як артисти готують нові роботи. Через рік після першого «Концерту» вихованці Р. Поклітару почали займати призові місця на конкурсах хореографів: 2011 р. – конкурс ім. Сержа Лифаря в Донецьку (Сергій Кон, Олена Долгих, Анастасія Харченко), 2011–2012 рр. – конкурс ім. С. Дягілева в Лодзі (Сергій Кон, Олексій Бусько), 2012 р. – фестиваль сучасної хореографії «IFMC» у Вітебську (Бусько, Харченко, Кон).

Творча зрілість «Київ модерн-балету» підтверджується масштабними проектами, створеними у співпраці з великими балетними театрами. У 2012 р. театр випустив дві великі прем'єри – балет «Геревень» на музику Володимира Ніколаєва (спільно з Пермським театром опери та балету) і спектакль «Перехрестя» на музику українського композитора Мирослава Скорика (спільно з Національною оперою України ім. Т. Шевченка).

«Естетика вистав Поклітару споріднена традиції балетного театру. Тільки він не продовжує її, а робить щось протилежне, відштовхується від балетної традиції і прагне до вироблення власного пластичної мови. Поклітару не дуже знайомі нові техніки танцю, методи композиції, способи взаємовідносин з глядачем, сформовані *contemporary dance*. Тут засобами танцю втілюють актуальні сюжети, перекладають на мову театру твори сучасної академічної музики, інтерпретують класичні балетні тексти», – заявляє О. Маншилін [5, с. 259–260]. Досить сміливим видається зауваження щодо необізнаності Р. Поклітару у нових техніках (які, до речі, досить часто народжуються, видозмінюються, втрачають будь-який сенс не виходячи за межі танцювальних студій, де були створені). Особливо дивно виглядає спроба применшити балетмейстерську вартість постановок, адже досить часто саме Р. Поклітару в Україні стає тим авангардом у композиційних прийомах, які наслідують інші хореографи.

Протягом тривалого часу балетмейстер Р. Поклітару виношував ідею постановки про живу Істоту, яка не може існувати, якщо проти її волі переробляють її сутність. Задум був реалізований у червні 2013 р. у виставі «Лебедине озеро. Сучасна версія». Вистава навмисно контрастує з першодже-

релом – історією про принца, що покохав дівчину-лебідь, набуваючи ознак притчі про неможливість жити, зраджуючи своєму істинному еству. Існування у неприродний спосіб призводить лише до катастрофи – життя головного героя, що може лише мріяти про справжні почуття, бачити повноцінне життя уві сні, трагічно обривається.

Поступово, зі зростанням балетмейстерської майстерності артистів «Київ модерн-балету» у репертуарі театру з'явилися їхні постановки, що стало можливим завдяки позиції Р. Поклітару, який не боїться конкуренції та порівнянь зі своїми творами, дає можливість реалізуватися молодому поколінню, розуміючи, що це єдиний правильний шлях для формування широкого поля сучасної хореографії в Україні. Практично з 2010 р., моменту потрапляння до «Київ модерн-балету» творів, поставлених не Р. Поклітару, тенденція урізноманітнення репертуару за рахунок постановок артистів, однодумців та послідовників Р. Поклітару, зміцнюється.

Одним з найяскравіших виконавців та балетмейстерів, чий талант зміцнів у «Київ модерн-балеті», можна назвати Олексія Буська (протягом 9-ти років) – соліста театру. 2013 р. він поставив балет на одну дію у чотирьох картинах «Пори року. Кохання, як воно є» на музику О. Родіна. Прем'єра наступного балету О. Буська «Видіння рози» відбулася 18 червня 2014р. на одному вечорі з прем'єрою одноактного балету-драми Р. Поклітару «Жінки в ре-мінорі» (за п'єсою Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби», що для молодого балетмейстера було дуже відповідальним

Р. Поклітару схвально відгукується про свого артиста – талановитого Олексія Буська: «Всі хореографічні рішення не вдається продумувати заздалегідь. Коли ми ставимо балет на майданчику, кожен висловлює свої пропозиції. З Олексієм узагалі окрема історія: я йому одну ідею – він мені натомість п'ять» [8]. Всесвітньо відома романтична історія на музику Карла Марії фон Вебера, створена у «Російських сезонах» Дягільєва Михайлом Фокінім, кардинально переосмислена О. Буськом у найкращих традиціях постмодерну, перетворившись на трагедію. «Коли починав ставити «Видіння Рози», думав, що це історія про дівчину. Під час роботи я зрозумів, що це балет про матір, яка присвятила все життя дочці. Це історія про страждання душі, відносини між рідними людьми та смерть», – розповідає Олексій Бусько [8].

Широкого резонансу та великого успіху зазнав балет-роздум про швидкоплинність життя на одну дію на музику А. Вівальді за мотивами однойменної п'єси Торнтон Вайлдера «Довгий різдвяний обід», створений Р. Поклітару наприкінці 2014 р. Головна сюжетна лінія п'єси оповідає про 90 років із життя родини Байярдів, що проносяться у вигляді різдвяних обідів. У низці застіль і святкувань проходять перед глядачем долі людей. Немов метелики-одноденки вони зникають помираючи, не залишивши після себе нічого, що дало б привід згадати про них наступним поколінням [2].

Улітку 2015 р. відбулася прем'єра балету Артема Шошина «Ближче, ніж кохання». За думкою Г. Веселовської, «головною насагою для Артема Шошина є власний повсякденний життєвий досвід, а тому його танцювальна лексика формується із великої кількості буденних рухів, пластики птахів, плазунів, хижаків. Три чоловічо-жіночі танцювальні пари, доволі нерівноцінні за виконавським рівнем: кожна, у власний спосіб переплітаючи тіла, руки, ноги, представляють стани подружнього існування, скульптурно карбуючи психологічно-емоційну напруженість» [1]. Досить категорично мистецтвознавець висловлюється про танцювальну лексику: «...кожний рух танцівники наче виштовхують із гімнастичною вправністю, пробивають акробатичними трюками шлях у щільному просторі, який є лише повітрям. Відтак, момент виконання певної хореографії, що інколи в «Київ модерн-балеті» уподібнюється роботі, так і залишається проблемним для цього колективу. Або, можливо, у Р. Поклітару просто краще виходить вирощування хореографів, а не танцівників, які втілювали б їхні задуми» [1]. Різде ставлення до рівня виконавської майстерності окремих артистів театру частково є виправданим, адже визначальними критеріями відбору танцівників для Р. Поклітару є рівень акторської обдарованості, сценічної розкутості, а не балетної навченості. Також економічні обставини (театр існує в умовах відсутності державного фінансування, недостатньої підтримки меценатів) не дають можливості запрошувати всіх виконавців високого рівня. Можливо, наступним кроком Р. Поклітару на шляху розвитку колективу стане створення танцювальної студії при «Київ модерн-балеті», що дасть можливість готувати виконавців спеціально для театру.

У квітня 2016 р. відбулася грандіозна прем'єра балету Р. Поклітару «Жизель» на сцені Жовтневого палацу в Києві. На думку О. Чепалова, «цікаво, що у версії хореографа всі імена героїв балету збережені, але їх приналежність відноситься до сучасного соціуму. Граф Альберт і його наречена Батильда потрапили в одну компанію байкерів, мстива Мірта зі сцени на кладовищі в балеті ХІХ ст. стала ... власницею борделя, а віліси (тіні романтичних наречених, які померли до весілля) перетворилися на... повій... Поклітару перетворює сумнівний сюжет в соціально-психологічну драму. Балетмейстер, він же режисер (у Раді ці якості професії щасливо об'єдналися) переконує авторською концепцією, де танець підтримує драматургічну основу видовища [9].

Подібні масштабні постановки, що потребують спеціально облаштованих великих сценічних майданчиків і не можуть бути реалізовані в умовах базової сцени Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва, де вистави «Київ модерн-балету» посідають значну частину репертуару, зайвий раз свідчать не лише про зрілість балетмейстера, а й сформованість і широкий діапазон творчих можливостей трупи.

Наприкінці 2016 р. у репертуарі «Київ модерн-балету» з'явилася дебютна вистава Анатолія і Катерини Водзянських «Second Floor» («Другий поверх») на музику англійця Джеймса Блейка, аргентинця Густава Сантооляля та німця Нільса Фрама. За словами молодої пари, що виступила в якості постановників, хореографів та авторів лібрето, сюжет сформувався у спільних бесідах про взаємини між чоловіками і жінками, а героями стали прототипи самих танцівників – учасників балету: «Все народжувалося на репетиціях. Ми відштовхувалися у першу чергу від себе самих, свого світосприйняття. В основу було покладене бажання танцювати те, що нам близьке по духу, за стилем і манерою подачі, так, як ми відчуваємо танець... У нашому розумінні «другий поверх» – це такий собі видуманий простір для з'ясування певних відносин» [4].

Технологія постановки «Second Floor» є яскравою демонстрацією лабораторії творчого процесу всередині колективу «Київ модерн-балет», де створено умови для реалізації балетмейстерського потенціалу танцівників.

Балет «Second Floor» Катерини і Анатолія Водзянських отримав II премію на XXIX Міжнародному фестивалі сучасної хореографії «IFMC» 2016 р. у Вітебську (Білорусь).

Ще один творчий обрій колективу «Київ модерн-балет» відкрився 2014 р., коли з метою популяризації хореографічного мистецтва в Україні, впливу на формування естетичних смаків глядачів шляхом знайомства із кращими здобутками сучасного хореографічного мистецтва, підвищення фахового рівня виконавської майстерності танцівників, виявлення молодих талановитих виконавців та балетмейстерів було організовано фестиваль хореографічного мистецтва «КМАТОБ-FEST» (одним з організаторів якого виступив О. Бусько). Фестиваль уже було проведено тричі у травні (2014, 2015, 2016) [7].

У жовтні 2016 р. театр відзначив свій десятирічний ювілей у статусі потужного професійного колективу сучасної хореографії, що набув популярності у багатьох країнах світу, перетворився з транслятора творчих ідей одного балетмейстера на справжню творчу лабораторію молодих хореографів.

У 2016 р. Р. Поклітару за балети «Лебедине озеро», «Жінки в ре мінорі», «Довгий різдвяний обід» і балет-триптих «Перехрестя» у номінації «музичне мистецтво» став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Наукова новизна полягає у вперше проведеному ретроспективному аналізі різноаспектної творчості «Київ модерн-балету», акцентуванні на дуалістичній сутності колективу, що поєднує риси репертуарного театру та балетмейстерської творчої лабораторії.

Висновки. Досить умовно крізь призму ускладнення творчості «Київ модерн-балету» можна провести періодизацію його діяльності: перший етап (2006–2010) – формування авторського репертуарного театру, виступи на між-

народних фестивалів; другий етап (2010–2013) – формування та розвиток балетмейстерської лабораторії, розширення співпраці з балетними театрами України та світу; третій етап (2013–2016) – поява низки вистав молодих балетмейстерів – учасників колективу у постійному репертуарі, активізація гастрольної діяльності, збільшення кількості прихильників, визнання на державному рівні. Отже, десятиліття «Київ модерн-балет» зустрів у статусі репертуарного театру сучасної хореографії, що є одним з найбільш гастролоючих у країні та за її межами, поєднавши риси професійного творчого колективу та лабораторії для експериментувань молодих хореографів.

Список використаних джерел

1. Веселовська Г. І. «Ближче, ніж кохання» – стосунки двох [Електронний ресурс] / Г. І. Веселовська // День. – 2015. – 15 червня. – Режим доступу : <https://www.musictheatre.kiev.ua/print/press/170/>. – Назва з екрану.
2. Довгий різдвяний обід [Електронний ресурс] // Київ модерн-балет. – Режим доступу : <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/130>. – Назва з екрану.
3. Кармен. TV [Електронний ресурс] // Київ модерн-балет. – Режим доступу : <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/100>. – Назва з екрану.
4. Котенок В. Листи до половинки і пошук кохання [Електронний ресурс] / В. Котенок // День. – 2016. – 1 грудня. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lysty-do-polovynky-i-poshuk-kohannya>. – Назва з екрану.
5. Маншилин А. Украина. Разные мнения о наличии / А. Маншилин // Современный танец постсоветского пространства / Е. Васенина. – Москва, 2013. – С. 245–275. – (Балетный круг).
6. Олтаржевська Л. Ряду Поклітару: «Я – не тиран. Але й не демократ» / Л. Олтаржевська // Україна молода. – 2007. – 14 вересня. – С. 3.
7. Положення про проведення фестивалю хореографічного мистецтва «КМАТОБ-FEST» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/115>. – Назва з екрану.
8. Устиловська І. Ряду Поклітару та його жінки [Електронний ресурс] / І. Устиловська // Україна молода. – 2014. – 12 червня. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2475/164/87839/>. – Назва з екрану.
9. Чепалов А. Радикальная «Жизель» [Электронный ресурс] / А. Чепалов // День. – 2016. – 13 апреля. – Режим доступа : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/radikalnaya-zhizel>. – Назва з екрану.

References

1. Carmen. TV. (2006). *Kiev modern-ballet* [online]. Available at: <<https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/100>> [Accessed 23 October 2006].
2. Chepalov, A. (2016). Radical «Giselle». *Den*, [online]. Available at: <<https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/radikalnaya-zhizej>> [Accessed April 13th 2016].
3. Kotenok, V. (2016). Letters to the half and search for love. *Kyiv modern-balet*, [online]. Available <at:<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lysty-dopolovynky-i-poshuk-kohannya>> [Accessed December 1 2016].
4. Long Christmas Lunch. (2014). *Kyiv modern-ballet*, [online]. Available at: <<https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/130>> [Accessed 23 October 2014].
5. Manshilin, A. (2013). Ukraine. Different opinions on the availability. *Sovremenny tanets postsovetskogo prostranstva* [Modern Dance in the former Soviet Union], pp. 245–275.
6. Oltarzhevskaja, L. (2007). Radu Poklitaru: «I am not a tyrant. Yet not a democrat. *Ukraina moloda*, [Young Ukraine], p. 3.
7. Regulations on conducting the festival of choreographic art «КМАТОБ-ФЕСТ» (2014). *Kiev modern-ballet*, [online]. Available at: <<https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/115>> [Accessed 23 October 2014].
8. Ustylovska, I. (2014). Radu Poklitaru and his women. *Ukraina moloda*, [online]. Available at: <<http://www.umoloda.kiev.ua/number/2475/164/87839/>> [Accessed June 12 2014].
9. Veselovska, G.I. (2015). «Closer than love» – the relationship of two. *Den*, [online]. Available at: <<https://www.musictheatre.kiev.ua/press/170>> [Accessed June 15th 2015].

УДК 793.3+7.072.3(477)

Підлипська Аліна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
alinaknikim@rambler.ru

КРИТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Мета дослідження – проаналізувати сучасну ситуацію у царині критичного осмислення явищ хореографічного мистецтва в Україні. **Методи дослідження** поєднують систематизацію інформації щодо становлення та розвитку критичної думки у сфері хореографії, порівняння наявних часописів танцювальної тематики України та світу, аналіз критично-оцінного дискурсу хореографічної культури в Україні. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні проблем сучасної критики хореографічного мистецтва в Україні. **Висновки.** У статті наголошено, що нині в Україні відсутній брак професійних критиків хореографічного мистецтва, що знають історію вітчизняного та світового балету, розуміють його поступ. Зазначено, що відсутність офіційного періодичного видання хореографічної тематики за підтримки державних структур, ситуація низької вербальної активності професійної спільноти, відсутність у більшості фахівців хореографічного мистецтва сформованого ставлення до критики як необхідної умови розвитку танцювальної культури несприятливо позначаються на професійній хореографічній критиці. Вважаємо, що поживлення практичної хореографічної сфери (збільшення кількості оригінальних балетмейстерських творів, розширення фестивально-конкурсного руху, прихід нової генерації обдарованих виконавців тощо) сприятиме відродженню традицій професійної хореографічної критики.

Ключові слова: критика хореографії, танцювальний журнал, танець хореографія, балет, хореологія.

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

Критика хореографического искусства в современной Украине

Цель исследования – проанализировать современную ситуацию в области критического осмысления явлений хореографического искусства в Украине. **Методы исследования** сочетают систематизацию информации по становлению и развитию критической мысли сферы хореографии, сравнение имеющихся

журналов танцевальной тематики Украины и мира, анализ критически-оценочного дискурса сферы хореографической культуры в Украине. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении проблем сферы современной критики хореографического искусства в Украине. **Выводы.** В статье отмечается, что сегодня в Украине ощутимый недостаток профессиональных критиков хореографического искусства, которые знают историю отечественного и мирового балета, понимают тенденции его развития. Указано, что отсутствие официального периодического издания хореографической тематики, поддерживаемого государственными структурами, ситуация низкой вербальной активности профессионального сообщества, отсутствие у большинства специалистов сферы хореографического искусства сформированного отношения к критике как необходимому условию развития танцевальной культуры не благоприятно сказываются на профессиональной хореографической критике. Считаем, что оживление практической хореографической сферы (увеличение количества оригинальных балетмейстерских произведений, расширение фестивально-конкурсного движения, приход нового поколения одаренных исполнителей и т. д.) будет способствовать возрождению традиций профессиональной хореографической критики.

Ключевые слова: критика хореографов, танцевальный журнал, танец, хореография, балет, хореология.

Alina Pidlypska, PhD in Art History, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Criticism of choreographic art in contemporary Ukraine

The purpose of the research is to analyze the current situation in the field of critical interpretation of the phenomena of choreographic art in Ukraine. **The research methodology** consisted in a combination of systematization of the information on the formation and development of critical thinking in the field of choreography, the comparison of current publications on the subject in Ukraine and the world, and the analysis of the critical-evaluative discourse of choreographic culture in Ukraine. **The scientific novelty** of the article lies in the identification of the problems of contemporary criticism of choreographic art in Ukraine. **Conclusions.** The article stresses that contemporary Ukraine is experiencing a tangible shortage of professional critics of choreographic art who know the history of national and world ballet and understand the trends of its development. It was pointed out that the absence of a regular periodical publication on the subject supported by government institutions, the situation of low verbal activity of the professional community, and the lack of a formed attitude to criticism as a necessary prerequisite for the development of dance culture among the specialists in the field of choreographic art adversely affect professional choreographic criticism. We believe that revitalization

of the practical choreographic sphere (increasing the number of original choreographic productions, expanding the festival and competition movement, the advent of a new generation of gifted performers, etc.) will facilitate the revival of the traditions of professional choreographic criticism.

Key words: criticism of choreography, dance magazine, dance, choreography, ballet, choreology.

Вступ. Важливою складовою будь-якої мистецтвознавчої дисципліни (літературознавство, театрознавство, музикознавство, хореологія тощо) є критика поряд з історією та теорією, оскільки саме критика аналізує та оцінює повсякденні явища мистецтва, намагаючись виявити їхнє значення у сучасності. Проблема вербалізації фахового аналізу явищ танцювальної сфери України є актуальною у річницю критичного осмислення мистецтв.

Останнім часом активізувалися дослідження у царині аналізу критики різних видів мистецтва: образотворчого (М. Криволапов, Р. Шамагалю та ін.), театрального (А. Білик, В. Собіянський та ін.), музичного (Л. Мельник, Ю. Чекан та ін.). На жаль, не виявлено жодного наукового дослідження історичних тенденцій української художньої критики в галузі хореографії. Хоча накопичено великий масив критичних статей, присвячених вітчизняному хореографічному мистецтву, що повинні бути проаналізовані. Зауважимо, що науковий аналіз критично-оцінного дискурсу сфери хореографічного мистецтва важливий для розвитку хореології як науки. Важливим кроком на шляху комплексного вирішення проблеми є з'ясування сучасного стану критичного осмислення явищ хореографічного мистецтва в Україні.

Мета дослідження – проаналізувати сучасну ситуацію у царині критичного осмислення явищ хореографічного мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. У професійному середовищі теоретиків та практиків хореографії поняття «критики» досить часто сприймається лише з негативним відтінком. Звернувшись до етимології (грец. *κριτική τέχνη* (критика техна) – мистецтво суддівства, розбирання, критики, від *κριτής* – суддя, *κριτικός* – здатний розбирати, судити [2, с. 196]), можна стверджувати, що під критикою слід розуміти «уміння обґрунтовано судити, оцінювати, оскаржувати, давати відгук, перевіряти, екзамінувати, виявляти достоїнства й недоліки» [1]. Отже обґрунтований аналіз є провідною рисою професійної критичної оцінки, якої нині бракує хореографії в Україні.

Зародження критики як оцінного ставлення до твору мистецтва дехто вбачає у висловлюваннях античних філософів, але більш ґрунтовною видається позиція щодо витоків писемної мистецької критики у добу Просвітництва.

Естетична спрямованість англійського просвітництва викликала до життя часопис «Спектейтор» («Глядач»), що виходив на початку другого десятиліття XVIII ст. [5] та стимулював формування поняття професійної мистецької критики. «Спектейтор» зумів наблизити публіку до розуміння складних естетичних проблем. Не вдаючись на початку до композиційно-образного аналізу літературних творів (адже зародження критично-оцінного ставлення до мистецтва відбулося саме у літературній сфері), головні проблеми естетичних суперечок значною мірою визначалися моральною цінністю твору. Спектр проблем поступово розширювався, літературна критика, усвідомлюючи свою зростаючу значущість, формувала власні методологічні основи, визначала принципи оцінювання літературних фактів, поступово переходячи до інтерпретаційної критики. Подібний шлях становлення методології власної критики пройшла більшість видів мистецтва.

Поступово сформувалася хореографічна, переважно балетна, критика, використовуючи принципи театральної, музичної критики, створюючи власні. «З часів, коли балет став публічним видовищем, по мірі його професіоналізації починала формуватися і балетна критика (у газетах Франції, Англії, Італії та інших країнах), – зазначено в енциклопедії «Балет» [6, с. 50]. Критичні статті, рецензії, замітки, розміщені в періодичній пресі XVII–XIX ст. стали чи не єдиним джерелом (поряд із теоретичними трактатами, що відображали рівень розвитку техніки танцю, та мемуарами провідних діячів балету) для написання історії хореографічного мистецтва цього періоду. В історію хореографічного мистецтва вписана плеяда видатних критиків балету, завдяки яким, за відсутності засобів відеофіксації, ми можемо поринути в нюанси балетмейстерського та виконавського мистецтва певних епох, не задовольнятися сухим фактажем, що зберегли афіші та програмки вистав. Серед них Ф. Кастиль-Блаза, Т. Готьє у Франції, А. Хаскел у Великобританії, Я. Штелін, М. Яковлев, І. Бочаров, А. Волинський в Росії. У СРСР вагомий внесок у розвиток хореографічної критики внесли музикознавці та театрознавці Б. Асаф'єв, О. Гвоздев, В. Івінг, А. та М. Гозенпуд, власне балетознавці Ю. Слонимський, В. Красовська, В. Гаєвський, Н. Аркіна, В. Ванслов, Н. Шереметьєвська та ін.

В Україні за радянських часів було сформовано основи вітчизняної школи балетної критики. Публікації Ю. Станішевського, М. Загайкевич, Т. Швачко, В. Туркевич заклали професійні підвалини української балетної критики. Нині підтримують високий рівень критично-оцінних виступів хореографічної тематики О. Чепалов, Г. Веселовська та ін. Однак декілька фахівців не в змозі заповнити лакуну, що утворилася навколо хореографічних процесів в аспекті критичного осмислення.

Нині Україна фактично опинилася в ситуації наявності рецензій, критичних виступів із танцювальної тематики, але без професійної критики, великої кількості відвертої «макулатури» у цій сфері. В Україні немає жодного офіційно періодичного видання хореографічної тематики. Журнал «Танець в Україні та світі», започаткований доктором мистецтвознавства, професором Олександром Чепаловим фактично на голому ентузіазмі, «протримався» чотири роки, упродовж яких вийшло десять номерів. Головний редактор, а також автор більшості матеріалів, у традиціях найкращих світових зразків подібних видань, дотримувався паритету між історичними та гостроактуальними матеріалами, портретними замальовками, анонсами, репортажами з фестивалів та конкурсів тощо. На жаль, не отримавши підтримки державних структур, в ситуації низької вербальної активності професійної спільноти, відсутності у більшості фахівців сфери хореографічного мистецтва сформованого ставлення до критики як необхідної умови розвитку танцювальної культури засновник журналу, маємо надію тимчасово, втратив інтерес до подальшого його видання.

Хоча у світі є чимало прикладів танцювальних часописів, що десятиліттями не втрачають популярності. У Великій Британії виходить один з найстаріших – «Dancing Times», перший випуск якого побачив світ у 1910 р. Із 1995 р. видається «Dance Europe», що значно розширив географічний діапазон дописувачів, в якому періодично висвітлюються події європейських сценічних майданчиків, прем'єрні вистави, розміщуються репортажі з хореографічних навчальних закладів.

Одним з найвідоміших часописів, спеціально присвячених проблемам танцювального мистецтва, є «Dance Magazine», що виходить у Сполучених Штатах Америки з 1927 р. 12 разів на рік. І це попри те, що в країні видаються такі науково-популярні видання про танець: «Ballet Review» (виходить з 1965 р.), «Dance Spirit», «Dance Teache», «Pointe» тощо.

На теренах колишнього Радянського Союзу неабиякої популярності набув журнал «Радянський балет» (виходить з кінця 1981 р. 6 разів на рік). Нині це журнал «Балет», але, на жаль, він не є загальнодоступним в Україні. З кінця 1999 р. видається «Лінія» – своєрідний додаток до журналу «Балет» у газетному форматі, а у 2012 р. з'явився всеросійський журнал для дітей (від 10 до 16 р.) «Студія Антре», основне завдання якого – залучення молоді до хореографічного мистецтва.

У Санкт-Петербурзі виходить відомий журнал «PROТанець». Найоперативніше реагує на події сьогодення однойменний сайт www.protanec.com, на якому час від часу з'являються матеріали, присвячені подіям в Україні, іноді значно докладніші, ніж у нашій країні.

Наприклад, канал Megogo наживо трансливав з Жовтневого палацу виставу Поклітару «Жізель» (уже не прем'єрну), здається, лише для того, аби за тисячу кілометрів, у Санкт-Петербурзі, знайти відгук у професійного критика балету Ольги Шкарпеткиної у статті «Ромашки спрятали, поникли лютики» [7]. Адже навіть прем'єра в Україні у квітні 2016 р. не викликала появи того професійного критико-оцінного дискусійного поля, на яке очікує вже багато років Рада Поклітару, наголошуючи у багатьох інтерв'ю на образливій відсутності реакції з боку вітчизняних балетознавців. Чи то втрата традицій професійної балетної критики, чи відверте ігнорування хореографічного простору? Зазвичай, телевізійні репортажі та журналістські газетно-журнальні замітки обмежуються анотаційно-рекламним змістом.

Можливо, подібна ситуація характерна лише для подій сучасної хореографії та пояснюється неусталеністю естетико-мистецтвознавчих підходів до аналітичного осмислення подібних явищ? Однак, балетні вистави Національної опери України також не одержують належної уваги.

Марними були намагання відшукати після прем'єри 3 липня 2016 р. балету Аніко Рехвіашвілі «Снігова королева» на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка достойну уваги професійних практиків реакцію критиків. Крім кількох матеріалів, написаних журналістами, відверто далекими від балетного театру та від хореографічного мистецтва в цілому, практично не було реакції з боку балетознавців, театрознавців.

До подібних публікацій вдається, на жаль, і одна з найтиражніших газет – «День». Рецензія Тетяни Поліщук «Трохи холоду в спеку» від 5 липня 2016 р. [4] відверто здивувала, оскільки авторка, здавалося б, спеціалізується на балетній тематиці. Чого лише варті такі претензії: «...навіть діти говорили: «Не вірю!», коли Герда майже весь час танцює на сцені в тонькому платячку (і коли дома знаходиться серед друзів напередодні Різдва, і коли мандрує по морозу і завірюсі у пошуках зниклого Кая, і коли марить у чарівному саду, і в палаці, до якого її привели Ворони, і коли вступає у двобій зі Сніговою королевою у її льодовому палаці), мабуть, логічно хоча б накинути на плечі героїні якусь хустину. Бо навіть зараз, коли на дворі спека, цей дисонанс ріже око публіці» [4]. Рецензенту реkvізитно-побутові аспекти здалися значно важливішими за можливість професійного аналізу композиційних, акторсько-виконавських. І це не дивно, адже Поліщук резюмує: «...вистава вийшла... легенькою та візуально симпатичною» [4].

Заради справедливості слід зазначити, що в Україні збереглася традиція висвітлення подій хореографічного життя у газетах, серед них найактивніше залучена до процесу «День», де авторство критичних статей найчастіше належить не лише вже згаданим О. Чепалову та Г. Веселовській, які багато років тішають

теоретиків і практиків хореографії, а також численних поціновувачів цього мистецтва високим професійним рівнем критично-оцінних матеріалів, а й Л. Тарасенко, Т. Поліщук та ін. Також значно рідше до танцювальної тематики звертаються газети «Сьогодні» (А. Пасюгіна, А. Школьна та ін.), «Вечірній Київ» (М. Катаєва та ін.), «Український тиждень» та ін. Однак це відбувається доволі рідко, висвітлюється переважно балетна сфера. Наприклад, за п'ятнадцять років проведення в Україні наймасштабнішого фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського, де беруть участь сотні професійних та аматорських танцювальних колективів, не вийшло жодної професійної критичної статті, що містила б мистецтвознавчий аналіз продемонстрованих хореографічних творів, виявляла б тенденції розвитку народно-сценічного танцю тощо. У цілому спостерігається досить прохолодне ставлення до подій хореографічної культури з боку засобів масової інформації.

Останнім часом активізувалося обговорення балетних вистав на Інтернет-форумах, також окремі блогери реагують на певні події. Однак, естетико-філологічний рівень подібних виступів, зазвичай, не дає змоги віднести їх до належного рівня критичного осмислення подій.

А чи потрібна хореографічна критика сьогодні, у добу, коли не сам твір, а процес його сприйняття глядачем, не ідеї автора, а поліваріантність тлумачення реципієнтом стає основним? Безумовно, ніхто не заперечує відносність істини критичного оцінювання навіть найтитлованіших фахівців, розімкненість, незавершеність критичних суджень, неперервність переоцінювання одного й того ж мистецького явища.

Однак незаперечним є те, що критика діє як механізм саморегуляції художньої культури, одночасно є й реакцією на твір і спонукальним поштовхом до творчості.

Часто від митців можна почути вислови: «Нехай сам щось зробить, а потім критикує». Федір Михайлович Достоевський, реагуючи на подібні закиди, писав: «Критика так само природна і таку ж має законну роль в справі розвитку людського, як і мистецтво. Вона свідомо розбирає те, що мистецтво представляє нам тільки в образах» [3].

Хореографи-практики скільки завгодно можуть проголошувати, що вони не потребують оцінки, що їх не цікавить думка рецензентів і навіть глядачів, що справжній митець орієнтується лише на власні критерії. Насправді мистецтво виконує свої функції лише за оцінкою до нього ставлення. Незатребуваний твір мистецтва, такий, що не є цінним для даного суспільства, ніби не існує. Визнання, увага критики, навіть у вузькому колі, дуже часто рівноцінна народженню твору.

Наукова повизна статті полягає у виявленні проблем сучасної критики хореографічного мистецтва в Україні.

Висновки. Традиції критичного осмислення подій хореографічного мистецтва, що народжувались з моменту формування європейського балету як самостійного видовища (сер. XVIII ст.), підтримувалися та розвивалися упродовж всієї історії його розвитку. Закладені за радянських часів основи української професійної школи балетних критиків, на жаль, уповільнили розвиток у сучасній Україні, хоча окремі мистецтвознавці продовжують дотримуватися високих критеріїв критично-оцінних виступів. Відсутність часопису, спеціально присвяченому хореографічній культурі України, ігнорування подій танцювального життя засобами масової інформації негативно позначається як на діяльності митців, так і збіднює палітру мистецьких уподобань суспільства.

Нині в Україні відчутний брак професійних критиків хореографічного мистецтва, що знаються на історії вітчизняного та світового балету, розуміють його поступ. Можна припустити, що пожвавлення практичної хореографічної сфери (збільшення кількості оригінальних балетмейстерських творів, розширення фестивально-конкурсного руху, поява нової генерації обдарованих виконавців тощо) неодмінно сприятиме відродженню традицій розгалуженої професійної хореографічної критики. Також можна сподіватися на пожвавлення не лише вузькопрофесійного хореографічного життя, а й широкого інтелектуального осмислення подій.

Список використаних джерел

1. Барабанов Е. К критике критики [Електронний ресурс] / Е. Барабанов // Художественный журнал. – 2003. – № 48/49. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/48-49/kritika-kritiki>. – Загл. с экрана.
2. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. У 2 т. Т. 1. / С. Безклубенко. – Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. – 240 с.
3. Достоевский Ф. Записки о русской литературе [Електронний ресурс] / Ф. Достоевский. – Режим доступа : <http://www.croquis.ru/2345.html>. – Загл. с экрана.
4. Поліщук Т. Трохи холоду в спеку. Балет «Снігова королева» – остання прем'єра 148-го сезону Національної опери України [Електронний ресурс] / Т. Поліщук. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/trohy-holodu-v-speku> – Назва з екрану.
5. Поляков О. Ю. Эстетическая теория Джозефа Аддисона / Ю. О. Поляков // XVIII век: искусство и жизнь искусства : сб. науч. тр. – 2004. – С. 253–275.

6. Суриц Е. Я. Балетоведение / Е. Суриц, Н. Чернова, О. Петров // Балет : энцикл. – 1981. – С. 50–54.
7. Шкарпеткина О. Ромашки спрятались, поникли лютики [Електронний ресурс] / О. Шкарпеткина // Протанец. – Режим доступа : <http://www.protanec.com/single-post>. – Загл. с экрана.

References

1. Barabanov, E. (2003). To criticism of criticism. *Khudozhestvennyi zhurnal [Art magazine]*, [online] Available at: <<http://xz.gif.ru/numbers/48-49/kritika-kritiki>> [Accessed 20 November 2003].
2. Bezklubenko, S. (2008). *Art: terms and concepts: Encyclopedic edition*. In 2 vol. vol. 1. Kyiv: Institute of Cultural Studies of Academy of Arts in Ukraine.
3. Dostoyevsky, F. (2013). *Notes on Russian Literature*, [online] Available at: <http://www.croquis.ru/2345.html> [Accessed 20 November 2013].
4. Poliakov, O. (2004). Joseph Addison's aesthetic theory. *XVIII vek: iskusstvo zhit i zhizn iskusstva: sbornik nauchnykh trudov [The 18th century: the art of living and the life of art: a collection of scientific papers]*, pp. 253–275.
5. Polishchuk, T. (2016). A bit of cold in the heat. The «Snow Queen» ballet – the last premiere of the 148th season of the National Opera of Ukraine. *Day*, [online] Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/trohy-holodu-v-speku> [Accessed 2 November 2016].
6. Shkarpetkina, O. (2016). Chamomiles hid, buttercups drooped. *Pro tanec [About dance]*, [online] Available at: <<http://www.protanec.com/single-post>> [Accessed 22 April 2016].
7. Surits, E., Chernova, N., and Petrov, O. (1981). Ballet Studies. *Balet: enciklopedija [Ballet: encyclopedia]*, pp. 50–54.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.634: 628.9

Журба Володимир Валерійович

аспірант,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

vladimir@zzjazz.com

ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДИКИ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ВЕВОР

Мета роботи. Виявлення та дослідження характерних рис мелодики музичного стилю *bebop*. **Методологічною основою дослідження** є системний підхід, який є притаманний культурології, та який дозволяє цілісно здійснювати різнобічний аналіз джазової музичної культури. **Наукова новизна** полягає у вирішенні актуального наукового завдання, яке постає в теоретико-методологічному дослідженні музичного стилю *bebop*, як основоположного музичного стилю ери сучасної джазової культури. Саме цей музичний стиль значним чином вплинув на розвиток сучасного джазу. На даний момент у сучасному українському музикознавстві не вистачає наукових досліджень у галузі джазового музичного мистецтва післявоєнного періоду. Тому отримані результати будуть дуже затребувані та стануть у нагоді для написання науково-педагогічної літератури з джазової музики. **Висновки.** Можна зазначити, що в мелодиці *bebop* є синтезовані як риси традиційного джазу, так і новітні тенденції ери сучасної джазової музичної культури. Проаналізувавши саме новітні тенденції, можна зробити висновок, що музичний стиль *bebop* є початком ери сучасного джазу.

Ключові слова: музичний стиль *bebop*, мелодика, лади *bebop*, патерни, таргетінг, цитування.

Журба Владимир Валерьевич, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Особенности мелодики музыкального стиля bebop

Цель работы. Выявление и исследование характерных особенностей мелодики музыкального стиля *bebop*. **Методологической основой исследования**

является системный подход, который является характерным для культурологии, и который позволяет целостно осуществлять разносторонний анализ джазовой музыкальной культуры. **Научная новизна** заключается в решении актуальной научной задачи, которая состоит в теоретико-методологическом исследовании музыкального стиля *bebop*, как основополагающего музыкального стиля эры современной джазовой культуры. Именно этот музыкальный стиль значительным образом повлиял на развитие современного джаза. На сегодняшний день в современном украинском музыковедении не хватает научных исследований в области джазового музыкального искусства послебобового периода. Поэтому полученные результаты будут очень востребованы и пригодятся для создания научно-педагогической литературы по джазовой музыке. **Выводы.** Можно отметить, что в мелодике *bebop* есть синтезированные как черты традиционного джаза, так и новейшие тенденции эры современной джазовой музыкальной культуры. Проанализировав именно новейшие тенденции, можно сделать вывод, что музыкальный стиль *bebop* является началом эры современного джаза. **Ключевые слова:** музыкальный стиль *bebop*, мелодика, лады *bebop*, паттерны, таргетинг, цитирование.

Zhurba Volodymyr, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Characteristic features of the melody of the bebop music style

The purpose of the article is to research the characteristic features of the melody of the bebop music style. **The research methodology** consisted in the systemic approach, which is characteristic of cultural studies, and which allows for the coherent and holistic analysis of jazz music culture. **The scientific novelty** lies in solving the topical scientific problem of theoretical and methodological study of the bebop music style as a fundamental music style of the era of modern jazz culture which has greatly influenced the development of modern jazz. As of today, there has been little scientific research into the field of jazz music art after the age of bebop in modern Ukrainian musicology. So, the obtained results can be useful for the creation of scientific and educational literature in the field of jazz music. **Conclusions.** It can be clearly noted that the melody of bebop synthesizes both the features of traditional jazz and the latest trends of the era of modern jazz music culture. Analyzing the features of contemporary jazz culture, it can be concluded that the bebop music style is the beginning of the era of modern jazz.

Key words: bebop music style, melody, bebop scales, patterns, targeting, citation.

Вступ. Джазова музична культура є однією з найвпливовіших явищ музичної культури ХХ ст. Її дослідження проводили провідні музикознавці минулого століття, також ця тема не залишає байдужими й сучасних музикознавців.

Серед досліджень джазової музичної культури можна визначити наступні: Конен В. («Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США», 1965 «Становление джаза», 1990), Стернс М. («The Story of Jazz», 1970), Колліер Д. («Становление джаза», 1984), Чугунов Ю. («Гармония в джазе», 1988, «Эволюция гармонического языка джаза», 2006), Озеров В. Ю. («Джаз. США», 1990), Зайцев Г. («История джаза», 2001), Романко В. («Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації», 2001), Дошечко Н. («Гармония в джазе», 2002), Овсянникова О. («Краткая история джазовых стилей», 2002), Чернышов О. В. («Джаз и музыка европейской академической традиции», 2009).

Аналіз музичного стилю *bebop* в історичному аспекті виклав Колієр Д. «Становление джаза», 1984) [3]. Питання гармонії музичного стилю *bebop* висвітлено в роботі Чугунова Ю. («Гармония в джазе», 1988) [6]. Основні закони джазової гармонії дослідили в своїх роботах Левайн М. («Jazz Theory Book», 1995) [12] та Рогачьов О. («Системный курс гармонии джаза», 2000). Усі вони прослідкували становлення джазу та його окремих стилів. Але виникнення музичного стилю *bebop*, його розвиток і вплив на сучасний джаз є недослідженим.

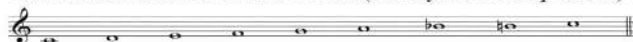
Мета даної статті – виявити та дослідити характерні риси мелодики музичного стилю *bebop*.

Мова музичного стилю *bebop* безперечно відрізняється надзвичайною самобутністю та оригінальністю. Незважаючи на те, що на час виникнення *bebop*, у 40-х р. ХХ ст. мова джазової музики вже була цілком сформована та набула свого розквіту, саме *bebop* музикантам вдалося привнести в джазову музику дещо зовсім новітнє та навіть революційне, що стало фундаментом для цілої ери сучасного джазу – ери *Modern Jazz*. Д. Бейкер у своїй книзі «Як грати *bebop*» пише: «На мою думку, можна з упевненістю стверджувати, що *bebop* є найважливішим з елементів сучасного джазу. Дуже невелика кількість музичних стилів уникли його впливу, а старі стилі, що існували ще до появи *bebop*, також увібрали в себе багато з його елементів. Що ж стосується пізніших стилів (*cool, hard-bop, modern mainstream, fusion* і т.ін.), то величезна кількість елементів їхньої мови, синтаксису й граматики запозичені безпосередньо з *bebop*» [8, с. 5]. І дійсно, навіть стандартний свінг, на противагу саме якому й виник боп, не уникнув впливу нового віяння в джазовій музиці та після появи *bebop* вже ніколи не був колишнім.

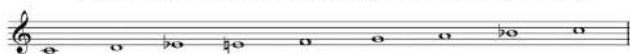
Головною фігурою у вищезгаданому новаторстві відіграє особа геніального джазового музиканта ХХ ст. саксофоніста Чарлі Паркера. Спираючись саме на його слухове чуття, народилася новітня музична мова джазової музики ХХ ст.: «Я вже просто не міг переносити стереотипні гармонії, які безперервно вживав кожен... Одного разу, імпровізуючи на тему «*Cherokee*», я знайшов, що, використовуючи вищі ступені акорду, так звані надбудови¹, у мелодичній лінії, я можу грати те, що я весь час чув у собі» [13, с. 27]. За словами самого Дізі Гіллеспі, який в історії джазової музики вважається другим «батьком» бопу, «Чарлі Паркер був архітектором стилю» [14, с. 28]. Але, як влучно відмічає Д. Бейкер у своїй праці «*How to play bebop*», що спираючись на аналіз розвитку мелодики джазової музики ХХ ст. й ті явища, які з'явилися в мелодиці музичного стилю *bebop*, були зовсім не несподіваними, а, навпаки, цілком зрозумілими та очікуваними. Мова йде про те, що в мелодиці джазової мови часів *bebop* відбувся перехід від акордового мислення до модального, та мелодика стала насиченою більшою кількістю хроматичних звуків [4, с. 9].

У роботах К. Крістіансена «*Essential Jazz Lines. The Style of Charlie Parker*» та «*Bebop Blues*» згадується три основні лади, на яких побудована мелодика стилю *bebop*: бібоповий міксолідійський лад (*Mixolydian Bebop Scale*), який різниться від звичайного міксолідійського ладу додаванням підвищеного VII ступеню, бібоповий дорійський лад (*Dorian Bebop Scale*), який відрізняється від звичайного дорійського ладу доданим підвищенням III ступенем та бібоповий мажорний лад (*Major Bebop Scale*) [10, с. 6–8], який відрізняється від натурального мажору доданим підвищенням V ступенем:

Міксолідійський бібоповий лад (*Mixolydian Bebop Scale*)



Дорійський бібоповий лад (*Dorian Bebop Scale*)



Мажорний бібоповий лад (*Major Bebop Scale*)



У роботі Д. Бейкера в основні лади мелодики *bebop* виведені лише два лади, які зовуться так: домінантовий бібоповий лад та бібоповий мажорний лад [8, с. 9–18]. Цієї ж думки дотримується А. Осейчук у своїй роботі «Школа джазової імпровізації для саксофона» [4, с. 116–117]. За своїм складом,

¹ Надбудова – звуковий тон, який додається до септакорду та будується на тій відстані від основного тону, яка відповідає умовному позначенню надбудови (мається на увазі ступенєва величина інтервалу): 6, 9, 11, 13. [2, с. 4].

бібоповий міксолідійський бібоповий лад співпадає з домінантовим бібоповим. Виявлення ще одного ладу (бібоповий дорійський лад) йде від єдності музичної мови *bebop* з блюзом. Саме в цьому ладі присутній славнозвісний «плаваючий» III ступінь, який є характерним для музики блюзу, риси якого є також відображені в мелодиці *bebop*. Ю. Чугунов у своїй роботі «Гармонія в джазе» зазначає, що саме в період *bebop* були визначені принципи сучасної блюзової гармонії [6, с. 16]. А оскільки зв'язок гармонії та мелодики є очевидним, ми можемо зробити висновок, що блюзовість є однією зі складових частин мелодики музичного стилю *bebop*.

М. Левайн у своїй роботі «Jazz Theory Book» виявляє чотири лади: бібоповий домінантовий лад, бібоповий дорійський лад, бібоповий мажорний лад та бібоповий мелодичний мінорний лад (мелодичний мінор з додаванням підвищеного п'ятого ступеню) [12, с. 173–175]. За версією А. Кінгстона «The Barry Harris Harmonic Method», у музичному стилі *bebop* виділяється чотири лади: мажорний секстовий зменшений лад (*The Major Sixth Diminished Scale*), мінорний секстовий зменшений лад (*The Minor Sixth Diminished Scale*), септовий зменшений лад (*The Seventh Diminished Scale*) та септовий зменшений лад зі зниженою квінтою (*The Seventh Diminished Scale Flat 5*) [11, с. 3].

Але, не зважаючи на те, що думки стосовно основних ладів музики *bebop* декілька різняться, вони мають спільну рису: всі вищезгадані лади складаються з восьми звуків. Таким чином, можна зробити висновок, що в музиці *bebop* встановилася нова діатонічна система (діатоніка, в даному випадку, мається на увазі як сукупність основних ступенів ладу), яка знаходиться між класичною семиступеневою діатонікою та блюзовою діатонікою, яка є пентатонічною за своїм походженням. Саме це дає можливість припадати стійким ступеням ладу на долю, а не між нею, що робить звучання цих ладів акустично більш «рівним» та лагідним:



Також, через додавання ще одного звуку, всі ці лади в своєму не альтерованому – так званому натуральному – виді чи, іншими словами, в своєму діатонічному складі мають не одну, а дві пари тритонів. Також, до складу мажорного та міксолідійського бібопових ладів входять три малих секунди, а до складу, в дорійського бібоповому – чотири. Проте в дорійському бібоповому ладі три малі секунди йдуть одна за одною. Це яскраво відображається на характерності мелодики стилістичного напрямку *bebop*.

Але, як відмічає Д. Колієр, незважаючи на присутність в мелодії *bebop* блюзових елементів, музиканти-бопери переосмислили ладову функціональність підвищеного четвертого чи зниженого п'ятого ступеню [3, с. 29]. Тому саме *bebop* почав «розхиговувати» пентатонічну основу мелодики джазу, яка своїм корінням сягає блюзу, що й привело до модальності музичного мислення сучасної джазової музики. Подібне твердження викладене в навчальному посібнику «Музыкальная культура США XX века»: «Спочатку репертуар музичного стилю *bebop* мало відрізнявся від того, що грали свінгові біг-бенди. Однак гармонійна мова в *bebop* помітно загострилася завдяки використанню ладової й тональної змінності, модальності (зокрема, цілотнонових і пентатонічних ладів), малосекундових і тритонових зіставлень співзвуч, альтерованих акордів та інших елементів сучасної музики» [5, с. 92].

Музична мова *bebop* насичена характерними мелодичними фігурами, які складаються з патернів (англ. *pattern* – зразок, шаблон), що, насамперед, продовжує традиції джазової музики, хоча бопери використовували їх значно різноманітніше. До таких патернів можна віднести висхідні арпеджіо, спадаючий ступеневий рух, спадаючі арпеджіо, висхідний ступеневий рух.

Висхідні арпеджіо складаються, передусім, з трьох, чотирьох та більше звуків. Дуже характерним є додавання до чотиризвукового арпеджіо передуючого напівтонового префіксу, який частіше всього додається знизу відносно першої ноти. До речі, саме цей структурний мелодичний елемент у тріольному викладі прийшов до музичної мови *bebop* зі свінгу [12, с. 5]. Але доданий префікс може бути не лише напівтоновим, а й тоновим та додаватися зверху. Також, висхідні арпеджіо можуть зазнавати різноманітних ритмічних змін: арпеджіо може починатися з першої або другої половини долі, може виконуватися восьмими, шістнадцятими тривалостями, викладатися тріолями або ритмічними формулами з комбінованих тривалостей. Зазвичай, за висхідними арпеджіо всіх різновидів наступає спадаючий поступеневий рух або рух по звуках арпеджіо.

Що стосується спадаючого ступеневого руху, то в музиці *bebop* розрізняють три його різновиди: діатонічний, хроматичний та комбінований, в якому використовуються й діатонічний та хроматичний види. Мелодійні фігури хроматичного спадаючого ступеневого руху зазвичай складаються з трьох, чотирьох, п'яти або шести звуків, які розташовані на відстані напівтону один від одного та найчастіше використовуються на початку фрази. Формування патернів діатонічного спадаючого ступеневого руху відбувається подібно до хроматичного.

Спадаючі арпеджіо також використовуються в музиці *bebop*. Вони, зокрема, рухаються по звуках надбудов акорду. Але такі арпеджіо можуть починатися з будь-якого звуку: з акордового тону, з надбудови або з альтерова-ного тону акорду.

Що стосується висхідного ступеневого руху, то варто зазначити, що він зустрічається в творах музичного стилю *bebop* значно менше, ніж спадаючий [13, с. 35–42]. Зазвичай, висхідний ступеневий рух відбувається по діатонічним ступеням ладу з незначним використанням хроматичних звуків.

У мелодії *bebop*, в основному, використовується висхідний хід на зменшену септиму. Йому може передувати напівтоновий префікс. Цей мелодійний хід також може заповнюватися звуками з арпеджіо.

Для мелодики музичного стилю *bebop* є характерним мелодичний розвиток за допомогою таргетінгу. Таргетінг (англ. *targetting*) – це напрям мелодичного руху до акордового тону за допомогою звуків ладу чи хроматизмів. Розрізняють два види таргетінгу: висхідний чи спадаючий. Для таргетінгу є характерним прийом оспівування акордових тонів (англ. *enclosure*). Оспівування буває трьох видів: у першому зверху використовується акордовий звук, а знизу хроматичний, у другому зверху використовується хроматичний звук, а знизу акордовий. Третій вид оспівування комбінований: він поєднує в собі використання ладових тонів зверху та знизу та використання хроматичних звуків зверху та знизу [11, с. 15].

Невід'ємною частиною музичної мови *bebop* є прийом цитування. Музичне цитування – це пряме використання в імпровізаційному соло музичного матеріалу з якогось іншого твору. Без сумнівів, техніка цитування застосовувалася й раніше в джазовій музиці, але до теперішнього часу її не використовували настільки часто. Витоками цитування могли бути як традиційні мелодії «A Bushel And A Peck», «Buttons And Bows», «Don't Be That Way», «Kerry Dance», «High Society», так і музичні теми з класичної музики, наприклад, тема «Хабанери» з опери Ж. Бізе «Кармен», «Вальс-хвилинка» Ф. Шопена [8, с. 130].

Дж. Валеріо в своїй роботі «Bebop Jazz Piano» збільшує коло характерних для *bebop* ладів і до вищезгаданих додані наступні лади: натуральний мажорний лад, три різновиди мінорного ладу, джазовий мінорний лад² (*Jazz Minor*), міксолідійський лад (*Mixolydian Scale*), блюзовий лад (*Blues Scale*), зменшений лад³ (*Diminished Scale*) у його двох різновидах: тоново-напівтоновий (*whole-half*) та напівтоново-тоновий (*half-whole*), альтерований лад (*Altered Scale*), також

² Джазовий мінорний лад – мелодичний мінор, який виконується без змін у висхідному й спадаючому русі.

³ Зменшений лад – це штучно симетричний лад з восьми звуків, який складається з переміжних тонів і напівтонів.

відомий, як супер-локрійський, лідійській домінантовий лад (*Lydian Dominant Scale*) та цілотновий лад (*The Whole Tone Scale*) [15, с. 49–56]. Д. Бейкер у таблиці використання ладів характерних для музики стилю *bebop* перелічує мажорну пентатоніку, мінорну пентатоніку, лідійський, лідійський збільшений, гармонічний мажор, блюзовий лад, дорійський, фрігійський, збільшений, зменшений, міксолідійський, зменшений цілотновий та локрійський лади. Це свідчить про те, що мелодика музичного стилю *bebop* поєднує в собі як досвід накопичений до його появи (мажорну та мінорну пентатоніку, блюзовий лад, зменшений лад, цілотновий лад), так і новітні тенденції модальності, які є характерні для ери сучасного джазу.

Розглядаючи причину виявлення такого широкого спектру характерних для музичної мови *bebop* ладів, можна зробити припущення, що вона полягає в розширенні гармонічної різноманітності, яка є притаманна музиці стилю *bebop*. А саме: встановлення більш складних акордів з надбудовами як основних акордів, на яких будується гармонія та розширення меж прийому гармонічної заміни. Як відмічає Д. Аберсольд у своїй роботі «*Jazz Handbook*», саме в музиці *bebop* гармонії стали приділяти стільки ж уваги як мелодиці й ритму. У цьому факті, автор бачить вплив західної культури на джазову музику [7, с. 38].

Висновки. Спираючись на результати проведеного дослідження, в процесі якого були виявлені метаморфози, які відбулися в мелодиці музичного стилю *bebop*, можна зазначити: що в мелодиці *bebop* є синтезовані як риси традиційного джазу, так і новітні тенденції ери сучасної джазової музичної культури. Проаналізувавши саме новітні тенденції, можна зробити висновок, що музичний стиль *bebop* є початком ери сучасного джазу. Як дуже вдало сказав Д. Бейкер: «У межах сучасної освітньої системи полум'я *bebop* продовжує яскраво горіти й сяяти, на підтвердження чого ми бачимо все нові й нові покоління юних талантів, що всебічно володіють цією традицією. Багато з них згодом вибирають такі стилі, як *fusion*, або йдуть у вільну імпровізацію, проте завдяки *bebop* їх музичні перспективи є нескінченно широкими» [7, с. 5].

Список використаних джерел

1. Журба В. Джазові вокальні твори Володимира і Яни Журби (спів скетом з фортепіанним супроводом) / В. Журба, Я. Журба // Музична школа. – 2014. – № 73. – 54 с.
2. Журба В. Фортепіанні джазові твори для 1-3 класів / В. Журба, Я. Журба. // Музична школа. – 2014. – № 63. – 54 с.
3. Коллиер Д. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Пер. с англ. А. Медведев / Д. Коллиер. – Москва : Радуга, 1984. – 390 с.

4. Осейчук А. Школа джазовой импровизации для саксофона / А. Осейчук. – Москва : Кефара, 1997. – 125 с.
5. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности : очерки / С. Ю. Сигида ; Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубежной музыки. – Москва : Композитор, 2012. – 501 с.
6. Чугунов Ю. Гармония в джазе / Ю. Чугунов. – Москва : Советский композитор, 1988. – 156 с.
7. Aebersold J. *Jazz Handbook* / J. Aebersold. – USA : Jamey Aebersold Jazz, 1982. – 56 p.
8. Baker D. *How to Play Bebop* / D. Baker. – New York : Alfred Music, 1988. – 151 p.
9. Christiansen C. *Bebop Blues* / C. Christiansen. – USA : Mel Bay Publications, 2000. – 80 p.
10. Christiansen C. *Essential Jazz Lines. The Style of Charlie Parker* / C. Christiansen. – Fenton : Mel Bay Publications, 2001. – 47 p.
11. Kingstone A. *The Barry Harris Harmonic Method* / A. Kingstone. – Toronto : Jazzworkshop Productions, 2006. – 121 p.
12. Levine M. *Jazz Theory Book* / M. Levine. – Petaluma : Sher Music Company, 1995. – 522 p.
13. Priestley B. *Chasing the Bird. The Life and Legacy of Charlie Parker* / B. Priestley. – London : Equinox, 2005. – 242 p.
14. Thomas O. *Bebop: The Music and Its Players* / O. Thomas. – New York : Oxford University Press, 1995. – 322 p.
15. Valerio J. *Bebop Jazz Piano* / J. Valerio. – Winona : Hal Leonard, 2003. – 96 p.

References

1. Aebersold, J. (1982). *Jazz Handbook*. USA: Jamey Aebersold Jazz.
2. Baker, D. (1988). *How to Play Bebop*. New York: Alfred Music.
3. Christiansen, C. (2000). *Bebop Blues*, USA: Mel Bay Publications.
4. Christiansen, C. (2001). *Essential Jazz Lines. The Style of Charlie Parker*. USA: Mel Bay Publications.
5. Chugunov, Y. (1988). *Harmony in Jazz*. Moscow: Sovetskiy kompozitor,.
6. Kingstone, A. (2006). *The Barry Harris Harmonic Method*. Toronto: Jazzworkshop Productions.
7. Kollyer, D. (1984). *The formation of jazz. Popular historical essay*. Moskva: Raduga, p. 390.
8. Levine, M. (1995). *Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Company.

9. Oseichuk, A. (1997). *School of jazz improvisation for saxophone*. Moscow: Kefara.
10. Priestley, B. (2005). *Chasing the Bird. The Life and Legacy of Charlie Parker*. London: Equinox.
11. Sigida, S. (2012). *USA musical culture of the early XX century: the establishment of national identity*; sketches; Moscow Conservatory named after P. Tchaikovsky; Moscow: Kompozitor.
12. Thomas, O. (1995). *Bebop: The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press.
13. Valerio, J. (2003). *Bebop Jazz Piano*. Winona: Hal Leonard
14. Zhurba, V. (2014). Jazz vocal works by Volodymyr and Yana Zhurba (scat singing with piano accompaniment). *Muzychna shkola*, no 73. p. 54
15. Zhurba, V. (2014). Piano jazz works for 1-3 grades. *Muzychna shkola*, no. 63. p. 54

© Журба В. В., 2016

УДК 791.634: 628.9

Журба Яніна Олексіївна

аспірантка

Київський національний університет

культури і мистецтва

Київ, Україна

iana@zzjazz.com

ФОРМА 12-ТАКТОВОГО БЛЮЗУ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ НЕАКАДЕМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи. дослідити вплив блюзу на неакадемічну музичну культуру XX століття, спираючись на аналіз музичної форми 12-тактового блюзу. **Методологічною основою дослідження** є системний підхід, який є характерним для культурології, та за допомогою якого можна здійснити різнобічний аналіз неакадемічної музики XX ст. **Наукова новизна.** Розвиток сучасного неакадемічного музичного мистецтва є можливим лише через вивчення його витоків та розвитку. Тому дослідження саме блюзу, як витoku багатьох стилів неакадемічної музичної культури XX ст. є вельми актуальним. **Висновки.** Блюз, зокрема музична форма 12-ти тактового блюзу, дійсно є неординарним та основоположним явищем в неакадемічній музичній культурі XX ст. Логіку музичної форми 12-тактового блюзу, ступінь узагальнення досвіду передуючих їй музичних жанрів, її вплив на подальші музичні напрями та стилі можна порівняти навіть не тільки з 8-ми тактовим періодом у класичній музиці, а навіть з формою «сонатного алєгро».

Ключові слова: блюз, 12-тактовий блюзовий квадрат, неакадемічна музична культура XX ст.

Журба Янина Алексеевна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Форма 12-тактового блюза как феномен музыкальной неакадемической культуры XX века

Цель работы: исследовать влияние блюза на неакадемическую музыкальную культуру XX века, опираясь на анализ музыкальной формы 12-тактового блюза. **Методологической основой исследования** является системный подход, который характерен для культурологии, и с помощью которого можно осуществить разносторонний анализ неакадемической музыки XX ст. **Научная новизна.** Развитие современного неакадемического музыкального искусства

возможно лишь через изучение его истоков и путей его развития. Поэтому исследования именно блюза, как источника многих стилей неакадемической музыкальной культуры XX века является весьма актуальным. **Выводы.** Блюз, в частности музыкальная форма 12-ти тактового блюза, является действительно неординарным и основополагающим явлением в неакадемической музыкальной культуре XX века. Логику музыкальной формы 12-тактового блюза, степень обобщения опыта предшествующих ей музыкальных жанров, ее влияние на последующие музыкальные направления и стили можно сравнить не только с восьми тактовым периодом в классической музыке, а также с формой «сонатного аллегро».

Ключевые слова: блюз, 12-тактовый блюзовый квадрат, неакадемическая музыкальная культура XX века.

Zhurba Yanina, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The form of 12-bar blues as a phenomenon of music non-academic culture of the 20th century

The purpose of the article is to investigate the influence of blues on non-academic music culture of the 20th century, based on the analysis of the musical form of 12-bar blues. **The methodology of the research** consisted in the systemic approach, which is characteristic of culturology, and with the help of which it is possible to conduct a comprehensive analysis of non-academic music of the 20th century. **The scientific novelty.** The development of modern non-academic music art is possible only through studying its origins and evolution. Therefore, studying blues as the source of many styles of non-academic music culture of the 20th century is very topical. **Conclusions.** Blues, in particular the musical form of 12-bar blues, truly is an extraordinary and fundamental phenomenon in non-academic music culture of the 20th century. The logic of the musical form of 12-bar blues, the degree of generalization of the experience of the preceding music genres, and its influence on the subsequent music genres and styles can be compared not only with the 8-bar age in classical music but also with the form of «sonata allegro».

Key words: blues, 12-bar blues, non-academic music culture of the 20th century.

Вступ. Вивчення неакадемічної, а зокрема джазової, музичної культури на сьогоднішній день є актуальним питанням. Про блюз, як складову частину джазової музичної культури писали Конен В. Д. («Рождение джаза», 1990, «Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры

США», 1965), Ломакс А. («The Land Where the Blues Began», 1993), Джойя Т. («The History of Jazz», 1998, «How to Listen to Jazz», 2016), Яноу С. («Jazz – A Regional Exploration», 2005), П. Сільвестер («The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God», 2009), Берендт Й. та Хьюсман Г. («The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century», 2009), Лопес П. («The Rise of a Jazz Art World», 2009), Хо А. («The Jazz Process», 2010), Верменич Ю. («Джаз: Історія. Стили. Мастера», 2011).

Дослідження музичного стилю блюз в історичному ракурсі проведено в роботі Колліера Д. («Становление джаза. Популярный исторический очерк», 1984) [2]. Про характерні особливості блюзової мелодики та гармонії писав Чугунов Ю. («Эволюция гармонического языка джаза, 1997) [8]. Загальні дослідження, що до блюзових творів та творчості блюзових виконавців викладені в роботі Цалера І. («Популярная музыка XX века: джаз, блюз, поп, рок, кантри, фолк, электроника, соул», 2012) [7].

В українському музикознавстві ця тема є малодосліджена.

Мета даної статті – дослідити форму 12-ти тактового блюзового квадрату та її вплив на музичну неакадемічну культуру XX ст.

Блюз (англ. *blues* – скор. від *blue devils* – меланхолія, журба) – це музичний напрям, який виник в Америці наприкінці XIX століття та набув неабиякого розвитку в XX ст. Саме цей музичний напрямок ліг в основу величезної кількості музичних стилів і напрямків неакадемічної музики, таких як джаз, кантрі, фанк, рок-енд-рол, джаз-рок і т.ін. Визначним є той факт, в процесі розвитку блюз перетворився на фундаментальний та самостійний музичний стиль неакадемічної музики XX ст., який існує і донині.

Існують різні музичні структури блюзів: 8-ми тактові, 12-ти тактові, 16-ти тактові та ін. Також відомі і особливі форми блюзу: мінорний блюз («*Equinox*», «*Mr. PC*»), блюзовий вальс («*All Blues*», «*Footprints*», «*Bluesette*», «*Nutville*»), блюз з бріджем («*Locomotion*») та комбіновані форми блюзу (мінорний блюз «*Equinox*», *blues waltz* «*Gary's Notebook*», *descending blues* «*Blues for Alice*», «*Laid Baird*», «*Jack Sprat*») [15, с. 223–246]. Але найпоширенішою та найзначнішою вважається саме 12-ті тактова структура, яка навіть стала своєрідним синонімом жанру блюз. Її значимість у формуванні неакадемічної музики XX ст. можна зіставити зі значенням 8-ми тактового періоду для процесу становлення класичної західно-європейської музики. Але 12-тактовий блюзовий період є чимось більшим, ніж суто структурним елементом музичної форми неакадемічної музики XX ст. За ознаками він є самостійним музичним жанром, який неабияким чином вплинув на всі без виключень музичні стилі неакадемічної музики минулого століття. Серед них: *jazz*, *rock*, *funk*, *rock'n'roll*, *rhythm-and-*

blues, soul, hip-hop, disco, rap та ін. Важко знайти наукову роботу в області музикознавства, що стосується неакадемічної музики XX ст., в якій не була б освітлена тема блюзової музики. Серед них: М. Стернс «The Story of Jazz», В. Конен «Третій пласт: новые массовые жанры в музыке XX века», Ю. Чугунов «Эволюция гармонического языка джаза» та ін. Відомий американський джазовий гітарист К. Крістіансен починає свою роботу «*Bebop Blues*» саме з надання інформації про типовий «архаїчний» блюзовий квадрат, розглядаючи всі новаторські зміни бібопової гармонії, як похідні від нього [10, с. 5].

Так що ж саме стало причиною такого широкого та стрімкого світового розповсюдження такої зовсім невеликої, на перший погляд, музичної форми? Що саме привернуло увагу людства до блюзового квадрату на такий довгий час після всіх значних та геніальних творів Баха, Моцарта та Шопена?

В теорії джазової музики розрізняють наступні основні різновиди блюзового квадрату [1]:

Архаїчний блюзовий квадрат

I7 |I7 |I7 |I7 |
IV7 |IV7 |I7 |I7 |
V7 |V7 |I7 |I7 (V7) ||

Класичний блюзовий квадрат

I7 |I7 (IV7) |I7 |I7 |
IV7 |IV7 |I7 |I7 |
V7 |IV7 |I7 |I7 (V7) ||

Блюзовий квадрат в джазовій музиці

I6 |I6 (IV7) |I6 |I7 |
IV7 |IV7 |I6 |V17 |
IIIm7 |V7 |I6 | IIIm7 V7 ||

Насамперед, привертає увагу те, що, на відміну від класичного 8-ми тактового «періоду», блюзовий «період» має 12 тактів. Зважаючи на це, ми відмічаємо, що у блюзі не порушена чотирьохтактовість музичної структури. Але, як ми бачимо, у формуванні музичної структури блюзу на зміну двукратності виникає трьохкратність (8:4=2; 12:4=3), що є цілком новітньою рисою для західно-європейської музики. Тому саме поєднання чотирьохтактовості, з одного боку, та трьохкратності, з другого боку, є дійсно надзвичайною рисою музичної форми блюз. Можна зробити припущення, що така незвичайність у формуванні музичної структури, стала однією з причин, яка зумовила позитивне сприйняття музики напряму «блюз» західно-європейськими слухачами: звучання блюзу несе в собі, щось зовсім новітнє для них, але, в той же час, не руйнуючи звичних слухових стереотипів.

Зосереджуючи увагу саме на схемі класичного блюзового квадрату, та проаналізувавши її, можна виявити дуже самобутні ознаки: в гармонічних зворотах блюзового квадрату присутня і автентичність і плагальність, причому в однаковій мірі. За кількістю функціональних акордових послідовностей, блюзовий квадрат в більшості складається з плагальних зворотів. Така плагальність визиває відчуття м'якості та зглаженості у акустичному сприйнятті блюзової музики. Але в тих самих плагальних гармонічних оборотах закладена і домінантовість, яка, як відомо, є складовою автентичних гармонічних зворотів. Так би мовити «потенційна» домінантовість акустично присутня в блюзовому квадраті з тієї причини, що в акордовому складі блюзу присутні лише малі мажорні септакорди, а звучання малого мажорного септакорду у західно-європейській музиці асоціюється зі звучанням домінант-септакорду. Через постійне використання малих мажорних септакордів в блюзові-му квадраті відбувається постійне зміщення очікуваного тонального центру, що створює відчуття безперервного розвитку та нескінченності. В порівнянні з класичною традицією, де використання малого мажорного септакорду вимагає розв'язання та практично невід'ємно зв'язано з кадансом, функціональна напруга малого мажорного септакорду в блюзі так і не спадає у розв'язанні.

Така «нерозв'язаність» підтримує та доповнює ладову невизначеність блюзу, тому що тільки після розв'язання домінантсептакорду можна почути який ладовий нахил – мажорний чи мінорний – має відповідний музичний матеріал.

Саме через наявність такої постійної гармонічної нестійкості та незалікованості С. Коротков в своїй роботі «История современной музыки» відносить блюз за своїм походженням до східної музики. Його висновок спирається на те, що для західно-європейської музики є характерними визначеність та конкретність, що відображається в темперованому строї (характерні інструменти рояль, гітара, духові інструменти), контрастних та чітких зіставленнях, в чіткій визначеності, як принцип викладення музичного матеріалу, на відміну від східних нетемперованих інструментів (ситара, сантура), «переливання» звуку один в інший без чіткого зіставлення, «розмитію» консонансності та дисонансності. З походженням блюзу С. Коротков пов'язує циклічність композиції блюзового квадрату: «Східна музика циклічна, як і світогляд Сходу, який вважає, що світ рухається по колу, від простого до складного і навпаки» [4, с. 23]. Саме ця циклічність побудови музичної форми і стала основою для музичної структури всіх стилів неакадемічної музики XX ст. В. Конен в своєму дослідженні «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» також відносить блюз до музики несвропейського походження [3, с. 78].

Але, разом з ладовою невизначеністю та постійним нерозв'язанням напруги малого мажорного септакорду, в блюзовому квадраті можна відмітити і абсолютну логічність гармонічного розвитку. Якщо проаналізувати стратегічний гармонічний розвиток 12-ти тактового блюзового квадрату, то можна відмітити поступове накопичення гармонічної напруги: перша фраза починається з тонічної функції, друга – з субдомінантової, а третя – з домінантової [16, с. 57]. Таким чином між фразами відбувається цілком логічне, можна навіть сказати традиційне, зростання гармонічного напруження, не зважаючи на абсолютне порушення домінантового тяжіння між тактами. Але треба відмітити, що ця зростаюча гармонічна напруга через кожні 2 такти постійно спадає, з причини використання тонічної функції у 3–4, 7–8, 11–12 тактах. Іноді, в останньому такті квадрату замість тонічного може також використовуватися домінантовий септакорд. Це єдине місце з усієї структури, де проявляється справжнє домінантове тяжіння V–I між 12 тактом попереднього та 1 тактом наступного квадрату. У такий спосіб зберігається структурна єдність музичної форми.

Однією з найцікавіших особливостей класичного блюзового квадрату є його каденція: V–IV–I, яка побудована за абсолютно протилежними законами формування кадансу в класичній гармонії, і є своєрідною «візитною карткою» блюзу [8, с. 24]. Подібної каденції не наслідувала, навіть, джазова музика, для каденцій якої характерним є гармонічний зворот акордів II–V–I ступенів. Тому саме каденція V–IV–I, яку за ознаками (якщо спиратися на закони класичної гармонії) можна класифікувати, як перервану, є однією з самобутніх та найвизначніших рис саме блюзової музики. Необхідно відмітити, що вищезгаданий гармонічний зворот V–I між 12-м і 1-м тактом наступного квадрату використовується не завжди, що не дає можливості класифікувати його, як каденцію.

Якщо проаналізувати структуру 12-ти тактового блюзового квадрату, яка відображена у літерній схемі AAB, то можна відмітити, що A – це перша фраза, друге A – це друга фраза, яка є повторенням першої фрази на дещо іншу гармонію, а B – третя фраза, яка є відповіддю до перших двох. В такий спосіб в блюзі відображена запитально-відповідна структура, яка походить від його витоків – *holer* та *work song*. Така структура блюзу знайшла своє пряме відображення в джазовій музиці, для якої найхарактернішою формою є AABA (де смислове навантаження першої та другої фрази A і фрази B є ідентичними до блюзової структури, а четверта фраза A є своєрідною тематичною аркою чи репрізою, що є цілком логічним для законів побудови музичної композиції). Вплив саме блюзового квадрату на формування найхарактерніших структур музичних композицій в рок-музиці простежує в своїй роботі Д. Ковач «Form in Rock Music: A Primer» [11, с. 66–69].

В музиці блюзу є відображена тоніко-домінантова система, на якій побудована класична музика та яка була виявлена ще Ж. Ф. Рамо у першій половині XVIII ст. [6, с. 242]. Якщо розглянути натуральний звукоряд, то можна помітити, що 4, 5, 6 та 7 обертони створюють співзвуччя малого мажорного септакорду, що робить акустичне звучання гармонії блюзового квадрату близьким до людського слуху:

Але, як відмічає В. Конен, домінантовість проявляється в блюзі зовсім інакше. Оскільки мелодика блюзу вийшла не з фіксовано темперованої європейської мелодики, то і гармонію блюзу треба сприймати інакше, а не в ракурсі європейської музичної культури [3, с. 79]. Хоча думки дослідників з цього питання різняться: одні вважають блюз проявом переважно африканської культури, другі переконані, що прояви африканської культури розчинилися в європейській музиці та стали частиною нової домінуючої культури [2, с. 14].

Треба відмітити, що логіка композиційного розвитку в блюзовому квадраті ідеально витримана: кульмінація гармонічного розвитку знаходиться на початку третьої фрази (9 такт), що цілком відповідає закону «золотого розтину». Як відомо, зміщення кульмінації ближче до кінця твору використовують для того, щоб надати музиці більшого драматизму, в той час, як зміщення кульмінації на більш ранній час призводить до більшої розрядженості та розслабленості. Розташування ж кульмінації на початку третьої з трьох часток форми викликає відчуття пропорційності та стійкості.

За мелодичною структурою розрізняють 3 основні різновиди блюзового квадрату. Перший: коли друга фраза є повторенням першої (мелодично або в тексті, або і мелодично і в тексті), а третя відрізняється від перших двох (вокальні композиції «Backwater Blues», «Everyday I Have the Blues», «Sent for You Yesterday»); інструментальні композиції «Billie's Bounce», «My Blues»). Другий: коли друга фраза повторює першу тільки в тактах 7–8, а в тактах 5–6 варіюється, третя фраза, подібно до першого різновиду, є відмінною («Bessie's Blues», «Straight, No Chaser»). Третій: так званий *Riff blues*, в якому один і той же матеріал повторюється три рази без змін на протязі 12-ти тактів («C Jam Blues», «One O'Clock Jump», «Sonny's Moon») [12, с. 41–42].

Також, в процесі еволюції, блюзовий квадрат зазнав неабияких змін. Гармонія сучасного інструментального джазового блюзу була розроблена у часи ери *bebop*. Основний різновид сучасного інструментального блюзового квадрату можна позначити наступним чином:

I7 |IV7 |I7 |Vm7 I7 |
IV7 |IV7 |I7 |IIIm7 IIIbm7|
IIIm7 |V7 |I7 VI7 |IIIm7 V7 ||

Як видно зі схеми, у сучасному трактуванні блюзова акордова прогресія розширялася традиційними джазовими акордовими зворотами II–V–I та напівтоновими акордовими зворотами. Але на цьому еволюція блюзової форми не скінчилася. В музикознавчій літературі згадують сімнадцять її різновидів, які є основними [13, с. 36]. Необхідно зауважити, що перелічити всі існуючі блюзові прогресії неможливо, тому що імпровізаційний початок блюзової та джазової музики дозволяє безкінечно її трансформувати та винаходити нові її структури та різновиди.

Наведемо вислови з наукової музикознавчої літератури, які відмічають виняткове значення блюзу для неакадемічної музики XX ст.: «Процес формування блюзу завершився приблизно в 1910 році. Саме в такому вигляді основна блюзова форма (12-ти тактовий період) з характерною гармонійною схемою функціонує і в сучасному джазі» [8, с. 24]; «Джаз не мав більшого джерела ніж блюз. Блюз має свої власні традиції, але також він є невід'ємною та більшою частиною джазової музики» [15, с. 237]; «Двома найбільш часто використовуваними в бібопі (та й, мабуть, у всьому джазі в цілому) типами гармонізації є блюз і «I Got Rhythm» [9, с. 89]; «Фанк – це стиль музики, в якому елементи джазу, поп, рок, госпел і Блюз злилися, щоб створити ритмічний, душевний саунд», «Фанк – це просто прискорений блюз» [18, с. 91, 33]; «Блюз – це провідник для бібопових скетових вокалістів Дізі Гіллеспі та Кенні Хагуда, і саме він був першим примірником звукозапису скетового співу» [17, с. 20]; «Музика *hip-hop* зростає з блюзу, джазу, фанку, року, ритм-енд-блюзу і диско» [14, с. 19]; «... блюз є вкоріненою в традиції основою основ західного року. Як сказав Кіт Річарде, якщо ти не знаєш блюзу, немає сенсу братися за гітару і грати рок-н-рол або будь-яку іншу музику» [7, с. 63].

І справді, якщо перелічити музичні композиції різноманітної стильової спрямованості, то можна з легкістю побачити, як глибоко насичена блюзом неакадемічна музика XX ст. Композиції в музичному стилі *rock 'n' roll*: «Rock Around the Clock», «Hound Dog» (Elvis Presley), «Tutti Frutti» (Little Richard); в музичному стилі *funk*: «I Got You» (James Brown), «Watermelon Man» (Herbie Hancock); в музичному стилі *soul*: частина А у творі «Unchain My Heart» (Bobby Sharp), «What'd I Say» (Ray Charles); в музичному стилі *pop*: частина А у творі «Can't Buy Me Love» (The Beatles), «Black or White» (Michael Jackson), «Down So Long» (Sting), приспів пісні «Mercy» (Duffy); в музичному стилі *rock*: «Tush» (ZZ Top), «Rock and Roll» (Led Zeppelin); в музичному стилі *jazz*: «St. Louis Blues» (William Christopher Handy), «Baby Elephant Walk» (Henry Mancini), «Now's the Time» (Charlie Parker) та багато ін.

Висновки. Враховуючи все вищезгадане, можна цілком впевнено сказати, що блюз, зокрема музична форма 12-ти тактового блюзу, дійсно є неординарним та основоположним явищем в неакадемічній музичній культурі

XX ст. Логіку музичної форми 12-тактового блюзу, ступінь узагальнення досвіду передуючих їй музичних жанрів, її вплив на подальші музичні напрями та стилі можна порівняти навіть не тільки з 8-ми тактовим періодом у класичній музиці, а навіть з формою «сонатного алєгро». До сьогодні в світовій музиці не з'явилося нічого подібного, що б мало такий же вплив на подальше формування музичної культури. Та, як казав один великих блюзменів Аарон Уокер: «Існує тільки один блюз, а все, що відомо як тисячі й тисячі блюзів, що кочують по землі, це варіації одного єдиного блюзу в декількох тональностях, дещо інакше гармонізовані, але це завжди одне і те ж» [4, с. 13].

Список використаних джерел

1. Гурулев Л. Блюз: Гармония и форма [Електронний ресурс] / Л. Гурулев. – Режим доступу : <http://www.7not.ru/jazz/6.phtml>. – Назва з екрана.
2. Коллиер Д. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Пер. с англ. / Д. Коллиер. – Москва : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. / В. Конен. – Москва : Музыка, 1994. – 160 с.
4. Коротков С. А. История современной музыки : курс лекций / С. Коротков. – Киев : Продюсерский центр LAV-studio, 1996. – 292 с.
5. Рогачёв А. Г. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика / А. Рогачёв. – Москва : Владос, 2000. – 128 с.
6. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – Санкт-Петербург : Лань, 2003. – 544 с.
7. Цалер И. Популярная музыка XX века: джаз, блюз, поп, рок, кантри, фолк, электроника, соул / И. Цалер. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+, 2012. – 107 с.
8. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Чугунов. – Москва : Муравей, 1997. – 170 с.
9. Baker D. How to Play Bebop / D. Baker. – USA : Alfred Music, 1988. – 151 p.
10. Christiansen C. Bebop Blues / C. Christiansen. – Fenton : Mel Bay Publications, 2000. – 80 p.
11. Covach J. Form in Rock Music: A Primer / J. Covach // Engaging music : essays in music analysis / J. Covach. – New York : Oxford University Press, 2005. – P. 65–76.
12. Jaffe A. Jazz Harmony / A. Jaffe – Tübingen : Advance Music, 1996. – 158 p.
13. Haerle D. Jazz /Rock Voicings for the Contemporary Keyboard Player / D. Haerle., – USA : Alfred Music, 1984. – 41 p.

14. Hess M. *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture* / M. Hess. – California : Greenwood Press, 2007. – 688 p.
15. Levine M. *Jazz Theory Book* / M. Levine. – Petaluma : Sher Music Company, 1995. – 522 p.
16. Nettles B. *Harmony 2* / B. Nettles. – California : Berklee College of Music, 1987. – 64 p.
17. Thomas O. *Bebop: The Music and Its Players* / O. Thomas. – New York : Oxford University Press, 1995. – 322 p.
18. Vincent R. *Funk The Music The People and The Rhythm of The One* / R. Vincent. – New York : St. Martin's Press, 1996. – 228 p.

References

1. Baker, D. (1988). *How to Play Bebop*. USA: Alfred Music.
2. Christiansen, C. (2000). *Bebop Blues*. Fenton: Mel Bay Publications.
3. Chugunov, Yu. (1997). *The Evolution of The Harmonic Language of Jazz*. Moscow: Muravey.
4. Covach, J. (2005). *Form in Rock Music: A Primer, Engaging music : essays in music analysis*. New York: Oxford University Press.
5. Gurulev, L. (2016). *Blues: Harmony and form*. Available at: <http://www.7not.ru/jazz/6.phtml> [Accessed 07 May 2016].
6. Haerle, D. (1984). *Jazz/Rock Voicings for the Contemporary Keyboard Player*. USA: Alfred Music.
7. Hess, M. (2007). *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*. California: Greenwood Press.
8. Jaffe, A. (1996). *Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music.
9. Kholopov, Yu. (2003). *Harmony. Theoretical course*. St. Petersburg: Lan.
10. Kollier, D. (1984). *The Establishment of Jazz. Popular Historical Scetch*. Transl. from Eng. Moscow: Raduga.
11. Konen, V. (1994). *The Third Layer. New Mass Genres in Music of the 20th Century*. Moscow: Muzyka.
12. Korotkov, S. (1996). *History of Contemporary Music*. Kyiv: Prodiuserskyi Tsentr LAV-studio.
13. Levine, M. (1995). *Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Company.
14. Nettles, B. (1987). *Harmony 2*. California: Berklee College of Music.
15. Rogachev, A. (2000). *A Systemic Course on Harmony of Jazz. Theory and Practice*. Moscow: Vlados.

16. Thomas, O. (1995). *Bebop: The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press.

17. Tsaler, I. (2012). *Popular Music of the 20th Century: Jazz, Blues, Pop, Rock, Country, Folk, Electronic, Soul*. Moscow: Mir Entsiklopediy Avanta.

18. Vincent, R. (1996). *Funk. The Music, The People, and The Rhythm of The One*. New York: St. Martin's Press.

© Журба Я. О., 2016

УДК: 78.03:78.083

Лігус Ольга Марківна

кандидат мистецтвознавства,

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

olga-ligus@ukr.net

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СПІВВІДНОШЕННЯ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ І ЖАНРУ

Мета роботи. У статті розкривається характер співвідношення стилю та жанру – ключових категорій музичного мистецтва, які знаходяться у постійній взаємодії. Теоретичні аспекти цієї проблеми виокремлюються в роботі на підставі вивчення наукових праць ХХ–ХХІ ст., присвячених цим складним багаторівневим поняттям. **Методологія** дослідження базується на теоретичному методі систематизації, що полягає у пізнанні та осмисленні наукових теорій стилю і жанру. Цей метод, що має комплексний характер, охоплює низку інших методів, які використано в дослідженні, зокрема: абстрагування (у диференційованому розгляді понять стилю і жанру та виділенні найістотніших рис кожного з них); аналіз (у встановленні зв'язків між категоріями стилю і жанру); синтез (у розгляді стилю і жанру як компонентів ієрархічної системи музики). Крім того, в дослідженні застосовано й історичний метод (в розкритті характеру співвідношення стилю і жанру в процесі еволюції музичного мислення). **Наукова новизна** роботи полягає в порушенні проблеми співвідношення стилю і жанру, в окресленні її основних теоретичних аспектів, у розвитку теоретичного дискурсу стиле-жанрової природи музичних явищ. **Висновки.** Доведено, що співвідношення стилю і жанру зумовлено логікою музично-історичного процесу. Виділено основні теоретичні аспекти проблеми співвідношення цих категорій: ієрархічну підпорядкованість жанру стилеві, діалогічний характер співіснування стилю і жанру, феномен жанрового стилю.

Ключові слова: стиль, жанр, співвідношення стилю і жанру, діалог стилю і жанру, жанровий стиль, епохальний стиль, індивідуальний стиль.

Лігус Ольга Марківна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Теоретические аспекты соотношения музыкального стиля и жанра

Цель работы. В статье раскрывается характер соотношения стиля и жанра – ключевых категорий музыкального искусства, которые находятся в постоянном взаимодействии. Теоретические аспекты этой проблемы выделяются в работе на основе изучения научных исследований XX–XXI в.в., посвященных этим сложным многоуровневым понятиям. **Методология** исследования базируется на теоретическом методе систематизации, который состоит в познании и осмыслении научных теорий стиля и жанра. Этот метод, имеющий комплексный характер, охватывает ряд других методов, использованных в данном исследовании, в частности: абстрагирование (в дифференцированном рассмотрении понятий стиля и жанра, а также, выделении наиболее существенных черт каждого из этих понятий); анализ (в установлении связей между категориями стиля и жанра); синтез (в рассмотрении стиля и жанра как компонентов иерархической системы музыки). Кроме того, в исследовании применен исторический метод (в раскрытии характера соотношения стиля и жанра в процессе эволюции музыкального мышления). **Научная новизна** работы состоит в постановке проблемы соотношения стиля и жанра, в определении ее основных теоретических аспектов, в развитии теоретического дискурса стиле-жанровой природы музыкальных явлений. **Выводы.** Доказано, что соотношение стиля и жанра обусловлено логикой музыкально-исторического процесса. Выделены основные теоретические аспекты проблемы соотношения стиля и жанра: иерархическую подчиненность жанра стилю, диалогический характер сосуществования стиля и жанра, феномен жанрового стиля.

Ключевые слова: стиль, жанр, соотношение стиля и жанра, диалог стиля и жанра, жанровый стиль, эпохальный стиль, индивидуальный стиль.

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

Theoretical aspects of musical style and genre correlation

The purpose of the article is to determine the character of correlation between style and genre – the crucial categories of musical art, which are constantly interrelated. Theoretical aspects of this problem are defined in this paper on the basis of examination of scientific works of the 20th – 21st centuries which deal with these multidimensional and complex categories. **The research methodology** was based on the theoretical method of systematization, which consists in the consideration of scientific theories of style and genre. This complex method presupposes a range of other methods: abstracting (in the differentiated examination of the notions of «style» and «genre» and extraction of their peculiarities); analysis (in making connections between the categories of style and genre); synthesis (in analysis of style

and genre as the components of hierarchic system of music). Moreover, the historical method was also applied in the research (in the revelation of the character of style and genre correlation in the process of evolution of the musical thought). **The scientific novelty** of the work consists in articulating the problem of style and genre correlation, defining its significant theoretical aspects, developing theoretical discourse of style-genre nature of musical phenomena. **Conclusions.** It was demonstrated that style and genre correlation is determined by the logic of musical-historical process. The main theoretical aspects of the problem of correlation between these categories were defined: hierarchic subordination of genre to style, dialogical character of coexistence of style and genre, the phenomenon of genre style.

Key words: style, genre, correlation of style and genre, dialogue of style and genre, genre style, epochal style, individual style.

Вступ. Стиль і жанр – дві універсальні мистецтвознавчі категорії, без яких неможливе пізнання будь-якого художнього явища або процесу. Стиль у загальному розумінні є проявом характеру творчого мислення, жанр – організацією вираження цього характеру, які реалізуються в художньому творі – матеріальній субстанції творчості.

М. Арановський справедливо відзначав, що стиль і жанр належать до розряду «вічних» і невичерпних тем у мистецтві, які з часом не тільки не втрачають, а й набувають актуальності [1, с. 13]. Думка вченого підтверджується наявністю різноманітних теорій стилю та жанру, створених упродовж ХХ ст., а також, альтернативними науковими пошуками сьогодення, викликаними істотними змінами в історичному й географічному просторі культури: поліфонізацією мистецтва, переосмисленням художніх традицій минулого, багатством національно-культурних діалогів. Відповідно, актуальність проблем стилю та жанру пов'язана із ключовим значенням цих категорій у мистецтві різних епох та дискусійним характером їхнього дослідження, зумовленим широким смисловим діапазоном кожного з цих понять, який охоплює естетичні, соціокультурні, семантичні та психологічні характеристики.

Багатоаспектну проблематику стилю і жанру складають естетичні та логічні дефініції цих понять, питання етимології, генезису, функцій, морфології, стилістики та історичної типології, які найбільш плідно досліджувалися в естетиці, літературознавстві та культурології. Теоретичні положення праць М. Бахтіна, О. Лосева, Г. Поспелова, А. Сохора, С. Аверінцева, М. Кагана, О. Кривцуна, в яких у різний час порушувалися ці проблеми, становлять загальну методологічну основу мистецтвознавчого аналізу.

Теорії музичного стилю й жанру еволюціонували впродовж ХХ ст. у двох диференційованих площинах: теоретичній та історичній, причому в різний час домінував певний напрям дослідження. Так, на ранньому етапі (кін. ХІХ – пер.

пол. XX ст.) простежується розвиток історичного музикознавства. Концепції історичної типології музично-художніх епох, висунуті в той час у роботах Г. Адлера, Х. Рімана, П. Г. Ленга та Б. Яворського, визначили універсальність понять стилю і жанру в контексті історичної еволюції музичного мистецтва.

У середині та другій пол. XX ст. в музикознавстві активно розроблялися теоретичні системи стилю і жанру, представлені Г. Бесселером, В. Цуккерманом, М. Михайловим, Л. Мазелем, А. Сохором, Є. Назайкінським, М. Арановським, О. Соколовим, В. Медушевським, Н. Горюхіною, а в пізніший час – сучасними дослідниками М. Лобановою, В. Сировим, В. Холоповою, Є. Шевляковим, І. Коханик, В. Москаленком. Кожна з цих теорій – авторська концепція морфологічної будови музики, в якій розглядаються різноманітні властивості, ознаки та функції стилю або жанру.

У процесі ґрунтовного вивчення стилю і жанру перед науковцями невідворотно виникала проблема співвідношення цих категорій, але в жодній із праць їй не було приділено окремої уваги. **Актуальність** цієї проблеми особливо зростає в наш час, позначений «монологізацією свідомості» [2, с. 110], коли стиль і жанр дедалі втрачають свої автономні функції, розчиняючись в музичному творі – граничному вияві індивідуалізації художнього мислення. Відповідно, з розмиттям кордонів стилю і жанру активізується характер взаємодії цих категорій, що зумовлює необхідність дослідження означеної проблеми.

Мета статті – на підставі вивчення і систематизації теорій стилю та жанру XX–XXI ст., виокремити проблему співвідношення цих категорій, виділити й висвітлити її теоретичні аспекти, розкрити характер співвідношення стилю і жанру.

Одним із перших, хто відзначав факт взаємодії музичного стилю і жанру, був М. Михайлов, на думку якого «стиль не може існувати без тих жанрів, через які він знаходить вираження. Аналогічно жанри неможливо уявити поза їхньою конкретною реалізацією» [4, с. 80]. У той же час учений підкреслював панівну роль категорії стилю по відношенню до жанру, вважаючи функцію жанру «обмеженою, підпорядкованою провідним, більш загальним закономірностям розвитку мистецтва загалом» [4, с. 102]. Найбільш сконцентровано ця сентенція була сформульована М. Михайловим з огляду на закономірність музично-історичного процесу: «якщо стильова еволюція є одним із проявів цього [мистецького – О. Лігус.] розвитку, то еволюція жанрів виявляється результатом стильової еволюції» [4, с. 102].

Нерозривний зв'язок стилю і жанру відзначався також музикознавцями наступних поколінь: Є. Назайкінським, В. Медушевським, М. Лобановою, О. Самойленко, В. Суханцевою. Так, Є. Назайкінський писав: «до проблем стилю у великій мірі належить і все те, що стосується музичних жанрів» [6, с. 79].

Однак, на відміну від теорії М. Михайлова, в якій визначено перпорядність категорії стилю по відношенню до жанру, згадані дослідники схилиються до розуміння стилю і жанру як рівнозначних формотворчих універсальій різного ступеня узагальнення. У їхніх працях чітко простежується тенденція розглядати ці корелятивні поняття скоріше на рівні діалогу, ніж у межах ієрархічної залежності. Зокрема, проблему діалогу стилю і жанру в музиці досліджувала О. Самойленко [7], яка за відправну ідею взяла теорію діалогу М. Бахтіна. Згідно з цією теорією, розвиток і збагачення культури відбувається завдяки діалогічному обміну так званих «співрозмовників» – ключових категорій творчого процесу, серед яких особлива роль належить, власне, стилеві та жанру. Спираючись на концепцію російського вченого, О. Самойленко визначила характер взаємодії музичного стилю і жанру аналогічно співвідношенню різних, але пограничних понять: символіки і семантики, «авторитарності» і «переконливості», «естетичного» та «етичного» [7, с. 4, 11].

Взаємодію стильового і жанрового начал відображає і феномен «жанрового стилю», уперше вжитий і охарактеризований А. Сохором. Цей учений розумів жанровий стиль із погляду первинних жанрів, вбачаючи в ньому «систему засобів виразності, що вирізняється самобутністю та внутрішньою цілісністю (які зумовлені своєрідністю та цілісністю змісту)» [9, с. 296]. Серед основних критеріїв жанрового стилю дослідник виділив характерний для певного жанру ритм, тип мелодики і специфіку фактури, які визначаються, за його словами: «як типовим змістом жанру, так і безпосередньо його життєвим призначенням» [9, с. 297], тобто, жанровим змістом і жанровою ситуацією.

Пізніше термін «жанровий стиль» трактувався музикознавцями по-різному: від його розуміння на рівні типізації жанрового змісту, семантичних ознак і жанрової ситуації – до рівня індивідуалізації жанру. Так, М. Михайлов ототожнював поняття жанрового стилю і «жанрового змісту», тим самим поставивши під сумнів правомочність позиції А. Сохора. Відповідно, вчений відносив жанровий стиль до «окремленої стилістичної сфери, що поєднує специфічні ознаки жанру з ознаками інших, більш об'ємних стильових систем, від яких вона залежить» [4, с. 97].

Інша відмінність трактування жанрового стилю (жанрового змісту) М. Михайловим від А. Сохора полягала в тому, що М. Михайлов намагався пояснити це явище в контексті композиторської творчості, тобто вторинних жанрів. При цьому, дослідник підкреслював невідворотність впливу індивідуального творчого задуму на жанровий зміст: «Чим яскравішою є творча індивідуальність композитора, тим сильнішою виявляється й індивідуалізація жанру в значенні «жанрового змісту». І навпаки, типові жанрові ознаки виразніше виступають у тих творах, що позбавлені яскравого вираження

авторської особистості» [4, с. 95]. Подібні міркування висловив і С. Назайкінський: «Чим більше віддаляється той чи інший жанр від своїх первинних умов буття, тим інтенсивніше він освоюється як відображений, вторинний, тим вагомішими стають його суто музичні прояви, тобто те, що якраз розуміється жанровим стилем» [6, с. 150].

Оригінальне трактування жанрового стилю запропонував Ю. Созанський [8]. Він розглядав це явище у співвідношенні із синонімічними (на його думку) поняттями «жанровий синтаксис», «асоціації через жанр», «узагальненням через жанр» з метою систематизації елементів семіотичної моделі інструментальної музики. Проаналізувавши чисельну низку творів різних інструментальних жанрів (симфонії, програмної увертюри, симфонічної поеми, фортепіанної мініатюри), вчений виділив «жанровий стиль» та «асоціації через жанр» як дві узагальнюючі категорії ієрархічної системи елементів семіотичної моделі.

Диференціюючи обидва поняття, які є функціонально близькими одне до одного, Ю. Созанський довів, що жанровий стиль – це елемент субстратний, тоді як асоціації через жанр – атрибутивний. У формулюванні визначень обох категорій дослідник спирався на інтелектуальний досвід із галузі сучасних комп'ютерних технологій. Таким чином, жанровий стиль за Ю. Созанським, – це набір параметрів форматування (формотворення), який застосовується до музичного тексту для того, щоб однією дією змінити одразу всю групу атрибутів форматування, характерного для певного жанру, тоді як асоціації через жанр є продуктом фантазії слухача, що виникає як реакція на сприйняті в музичному творі структури жанрового стилю (структури певного жанрового синтаксису).

У наукових розробках останнього десятиліття спостерігається тенденція трактування жанрового стилю на рівні індивідуального стилю. Так, В. Москаленкові, який досліджує проблеми інтерпретації у стильовому та жанровому контексті, належить термін «жанрово-творчої ситуації», яка, на його думку, виникає внаслідок осмислення композитором чи інтерпретатором «надособистісного» інтонаційного потенціалу відповідного музичного жанру» [5, с. 81]. Виходячи з цього, можна сказати, що жанрово-творча ситуація є основною умовою виникнення жанрового стилю.

Згодом концепцію В. Москаленка взяла за основу І. Тукова, яка вивчала феномен жанрового стилю в контексті жанрово-творчої ситуації [11]. Аналізуючи шлях історичної еволюції жанру, який, за М. Арановським, являє собою рух від

жанрових варіантів – до жанрового інваріанту (сталого моделі жанру), і надалі – знову до жанрового варіювання, дослідниця визначила, що саме на останньому етапі, коли «установка на типізацію змінюється установкою на індивідуалізацію» [11, с. 29], і відбувається формування жанрового стилю. Також І. Тукова визначила необхідні підстави для виникнення жанрового стилю:

– наявність у творчості композитора «монографічного» жанру (до якого часто звертається композитор), в якому типізовані жанровий зміст та характерна жанрова семантика;

– набуття жанром «авторського шару», що вказує на знаковість цього жанру в контексті жанрової еволюції як результату індивідуальної творчості композитора.

Таким чином, особливості взаємодії жанру і стилю багато в чому обумовлюються історичним розвитком музичного мислення. Якщо в музиці давніх епох детермінантою стилю та жанру був канон, то з часом індивідуалізація творчого вираження привела до втрати кожною категорією своєї автономії. Вершиною втілення індивідуального начала в координатах стилю і жанру стало явище «жанрового стилю».

Наукова повизна роботи полягає в порушенні проблеми співвідношення стилю і жанру, в окресленні її основних теоретичних аспектів, у розвитку теоретичного дискурсу стилю-жанрової природи музичних явищ.

Висновки. Незважаючи на беззаперечний факт автономності та самодостатності як стилю, так і жанру, неможливо оминати проблему їх співвідношення, адже ці категорії складають пару нерозривно пов'язаних іманентних граней поетики, взаємодією яких живиться історико-художній процес. За влучним висловом В. Суханцевої, «в музичній культурі відбувається нескінченна процедура стилю-жанрових взаємодій, завдяки чому музика уникає статичності, скам'янілої історії, тощо» [10, с. 141].

На підставі вивчення наукових праць ХХ–ХХІ ст. (М. Михайлова, А. Сохора, Є. Назайкінського, В. Медушевського, М. Любанової, Ю. Созанського, В. Москаленка, О. Самойленко, В. Суханцевої, І. Тукової), присвячених цим складним багаторівневим поняттям, було виділено основні теоретичні аспекти проблеми співвідношення цих категорій: ієрархічну підпорядкованість жанру стилеві; діалогічний характер співіснування стилю і жанру; феномен жанрового стилю.

Осмислення процесу співвідношення стилю і жанру в означених аспектах дало можливість визначити також історичний вектор дослідження цієї проблеми. Упродовж еволюції музичного мислення простежується істотне переосмислення категорій стилю і жанру: від їх чіткої автономії – до тісної взаємодії та взаємопроникнення, найвищим вираженням якого є феномен «жанрового стилю» в його сучасному трактуванні.

Список використаних джерел

1. Арановский М. Г. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова / М. Г. Арановский // Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. – Ленинград : Музыка, 1990. – С. 13–38.
2. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – Москва : Сов. Композитор, 1990. – 312 с.
3. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30 – 39.
4. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.
5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. / В. Г. Москаленко. – Киев : КГК, 1994. – 157 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
7. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина / О. Самойленко // Науч. Вестн. Нац. Муз. Акад. Украины имени. П. І. Чайковского. Муз. стиль: теорія, історія, сучасність. – Киев, 2004. – Вип. 37. – С. 3–13.
8. Созанський Ю. С. Музична семіотика / Ю. С. Созанський. – Львів : Сполом, 2008. – 522 с.
9. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва, 1971. – С. 292–310.
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.
11. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» / И. Тукова // Науч. Вестн. Нац. Муз. Акад. Украины имени. П. І. Чайковского. Муз. стиль: теорія, історія, сучасність. – Київ, 2004. – Вип. 38. – С. 27–33.

References

1. Aranovskiy, M.G. (1990). Conceptions of Musical Style and Genre in the Works by M.K. Mihaylov. *Etyudy o stile v muzyke: Stat'i i fragmenty* [Mihaylov M. The Etudes about Style in Music: Articles and Fragments], pp. 13–38.
2. Lobanova, M.N. (1990). *Musical Style and Genre: History and Modernity*. Moscow: Sovetskii Kompozitor.
3. Medushevskiy, V.V. (1979). Musical Style as a Semiotic Object. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 3, pp. 30–39.
4. Mihaylov, M.K. (1981). *Style in Music: Research*. Moscow: Muzyka.

5. Moskalenko, V.G. (1994). *Creative Aspect of Musical Interpretation (to the Problem of Analysis)*. Research. Kyiv: Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya.
6. Nazaykinskiy, E.V. (1982). *Logics of Musical Composition*. Moscow: Muzyka.
7. Samoylenko, A. (2004). Style as a Musical and Culturological Category in the light of M. Bakhtin's Theory of Dialogue. *Nauchnyi Vestnik Natsional'noi Muzykal'noi Akademii Ukrainy imeni. P. I. Chaikovskogo. Muzykal'nyj stil': teorija, istorija, sovremenost'* [Scientific Journal of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. *Style of Musical Creativity: Aesthetics, Theory, and Performance*], issue 37, pp. 3–13.
8. Sohor, A.N. (1971). Theory of Musical Genres: Challenges and Prospects. *Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov* [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres], pp. 292–310.
9. Sozanskyi, Yu.S. (2008). *Musical Semiotics*. Lviv: Spolom.
10. Suhanceva, V.K. (2000). *Music as a World of Human. From the Idea of the Universe to the Philosophy of Music*. Kiev: Fakt.
11. Tukova, I. (2004). To the Concept of the Genre's Style. *Nauchnyi Vestnik Natsional'noi Muzykal'noi Akademii Ukrainy imeni. P. I. Chaikovskogo. Muzykal'nyj stil': teorija, istorija, sovremenost'* [Scientific Journal of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. *Musical Style: Theory, History and Modernity*], issue 38, pp. 27–33.

УДК 784.071.2(477)(092)

Реґеша Наталія Леонідівна
доцент кафедри народнопісенного
та хорового мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
regeshanatalia@ukr.net

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Статтю присвячено вивченню творчої спадщини відомого українського диригента, композитора та аранжувальника, керівника Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки – Анатолія Тимофійовича Авдієвського (1933–2016).

Мета статті: дослідити творчий доробок А. Авдієвського в контексті української хорової традиції з урахуванням власної диригентської інтерпретації, етапи творчої діяльності видатного диригента. Метою наукової розвідки є висвітлення художнього світогляду та музично-виконавської естетики у царині національної музичної культури.

Досягнення мети передбачає вирішення наступних завдань:

- визначити найважливіші віхи творчої біографії А. Авдієвського;
- розглянути творчий доробок диригента, пов'язаний з його роботою у Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки;
- дослідити особливості хормейстерського стилю роботи А. Авдієвського.

Методологія дослідження полягає в аналізі композиторського доробку митця з урахуванням диригентсько-виконавського компоненту, в обґрунтуванні специфічних рис його творчості, обумовлених багатоманітністю його діяльності роботи. **Наукова новизна** роботи передбачає визначення основних принципів індивідуального композиторського стилю А. Авдієвського та його зв'язок з національною хоровою традицією. Маєстро зумів поєднати фольклорну манеру виконання з академічними засадами хорового співу в українській пісенній культурі. **Висновки.** Творчий доробок композитора характеризується синтезом фольклорної традиції та сучасних модерних тенденцій, які увібрали риси синкретизму, тобто використання елементів театральності, обрядового дійства та епічно-декламаційних елементів тощо.

Ключові слова: Анатолій Авдієвський, хормейстерське мистецтво, автентична музична творчість, народний пісенний фольклор.

Реґіша Наталія Леонидовна доцент кафедри народноесенного и хорового искусства, Киевский национальний университет культуры и искусств, Київ, Україна

Творческое наследие Анатолия Авдиевского в контексте украинского хорового искусства

Стаття посвящена изучению творческого наследия известного украинского дирижера, композитора и аранжировщика, руководителя Национального заслуженного академического украинского народного хора им. Г. Веревки – Анатолия Тимофеевича Авдиевского (1933–2016).

Цель статьи: исследовать творческое наследие А. Авдиевского в контексте украинской хоровой традиции с учетом личной дирижерской интерпретации, этапы творческой деятельности известного дирижера. Целью научной работы является освещение художественного мировоззрения и музыкально-исполнительской эстетики в области национальной музыкальной культуры.

Для достижения цели ставятся следующие задачи:

- обозначить самые важные этапы в творческой биографии А. Авдиевского;
- рассмотреть творческое наследие дирижера, связанное с его работой в Национальном заслуженном академическом украинском народном хоре им. Г. Веревки;
- исследовать особенности хормейстерского стиля работы А. Авдиевского.

Методология исследования заключается в анализе композиторской наработки творческой личности с учетом дирижерско-исполнительского аспекта, в обозначении специфики его творчества, обусловленных его многогранностью работы. **Научная новизна** работы предусматривает определение основных принципов индивидуального композиторского стиля А. Авдиевского и его связь с национальной хоровой традицией. **Выводы.** Творческая наработка композитора характеризуется синтезом фольклорной традиции и современных современных тенденций, которые вобрали черты синкретизма, то есть использование элементов театральности, обрядового действия и эпически-декламационных элементов.

Ключевые слова: Анатолій Авдієвський, хормейстерське искусство, автентичне музикальне творчество, народний пісенний фольклор.

Rehesha Nataliia, Associate Professor of the Department of Folk Song and Choral Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Anatolii Avdiievskiy's creative work in the context of Ukrainian choral art

The article is devoted to the study of the creative heritage of the famous Ukrainian conductor, composer and arranger, leader of G. Veryovka Ukrainian National Honored Academic Folk Choir Anatolii Tymofiiiovych Avdiievskiy (1933–2016).

The purpose of the article is to study Anatolii Avdiievskiy's creative work in the context of Ukrainian choral tradition with due consideration of the conductor's own interpretation, stages of creative activity of the famous conductor; to highlight his artistic vision and musical-artistic aesthetics in the sphere of national music culture.

To achieve the objective, the following tasks need to be completed:

- to specify the main milestones of A. Avdiievskiy's biography;
- to consider the conductor's creative work connected with his work at G. Veryovka Ukrainian National Honored Academic Folk Choir;
- to explore the characteristic features of A. Avdiievskiy's choirmaster style.

The research methodology consisted in the analysis of the composer's creative work with due consideration of the conductorial-interpretative component, and justification of the characteristic features of his creative work, conditioned by the diversity of his creative activity. **The scientific novelty** of the work lies in defining the key principles of A. Avdiievskiy's unique composer's style and its connection with Ukrainian choral tradition. The master managed to combine folk style of performance with academic principles of choral singing in Ukrainian song culture.

Conclusions. The composer's creative work is characterized by the synthesis of folk tradition and modern trends, which absorbed features of syncretism, i.e. the use of elements of theatricality, ritual action and epic-declamatory elements etc.

Key words: Anatolii Avdiievskiy, choirmaster art, authentic music creativity, folk song folklore.

Вступ. Незважаючи на несприятливі умови для масового хорового руху, які обумовлені соціокультурними обставинами, де перевага надається субкультурі в засобах масової інформації, відсутність цілеспрямованої культурної стратегії в популяризації національної академічної спадщини, українська традиція хорового співу все ще залишається дієвою. У цьому процесі суттєву роль відіграють різні напрямки трансформації хорового виконавства, що дозволяють йому пристосуватись до реалій сучасного життя та знайти ефективні способи впливу на широку слухачську аудиторію.

Основна проблематика української хорової музики розглянута в працях М. Бурбана, А. Гуменюка, С. Людкевича, О. Бенч, А. Лашенка, С. Грици, Н. Горюхіної, О. Козаренка, В. Перепелюка, О. Скопцової, О. Таранченко, О. Торби, І. Шатової та ін.

Потреба в хоровому мистецтві обумовлена попитом українського народу, який не дивлячись на процеси глобалізації й уніфікації музичної продукції, зумів зберегти хорове мистецтво в духовному житті нації. Про що свідчить вельми насичена «хорова інфраструктура» сучасного українського суспільства. Підтвердженням цьому може слугувати активний фестивально-хоровий рух в Україні в останні 20 років. До найяскравіших репрезентантів цього процесу можна віднести: Всеукраїнський хоровий конкурс ім. М. Леонтовича, Міжнародний хоровий конкурс імені Павла Муравського, Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва імені Лесі Українки в Луцьку, Всеукраїнський конкурс хорової музики імені Д. Січинського в Івано-Франківську, Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва, хоровий конкурс імені К. Г. Стеценка, Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демущького, міжнародний дитячий хоровий конкурс-фестиваль «Артеківські зорі» (на якому вручається головний приз – «Кубок Авдієвського», як символічна передача традиції від метра до молодих колег) та багато ін. Заснування й успішне проведення численних хорових конкурсів і фестивалів за роки Незалежності України стимулювали активну конкуренцію між колективами та диригентами, сприяли зростанню художнього рівня професійних, народних і аматорських хорів у різних регіонах України. Водночас їх проведення виявило затребованість хорового співу у широких колах, дозволило усвідомити великий потенціал професійного зростання та виявити лідерів у всеукраїнському масштабі. У цьому контексті винятково зростає роль хорового диригента, його особистої харизми, здатності згуртувати колектив довкола єдиної художньої мети, а також сформувати «свою» аудиторію, тонко відчуті її духовні потреби й запити. Талант диригента, його відданість хоровій справі обумовлює рівень популярності й значимості даного колективу в сучасному культурному середовищі. Саме такі колективи й стали візитівкою української культури: академічна хорова капела «Думка», львівський хор «Дударик», чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Закарпатський народний хор, Буковинський народний хор, в останні роки – хори «Хрещатик», «Київ», а також колективи в регіонах – «Кантус» з Ужгорода, хор ім. Д. Бортнянського з Чернігова, «Легенда» з Дрогобича та 5 багато ін. Проте в загальній яскравій і багатобарвній панорамі хорового мистецтва України один колектив займає особливе місце: це Національний заслужений академічний український народний хор України

ім. Г. Верьовки. Окрему сторінку національної музичної історії вписав багаторічний художній керівник і диригент хору, Герой України, Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, народний артист СРСР та України, академік Національної Академії мистецтв України, академік Національної Академії педагогічних наук України, професор, Анатолій Тимофійович Авдієвський. Переживши після смерті засновника Григорія Гуровича Верьовки в 1966 році керівництво укладеним колективом, талановитий музикант не лише перетворив його в лабораторію дослідження української пісенної традиції, але й органічно вписавши діяльність народного хору в актуальний процес збереження і примноження національної духовності. Талановитий хормейстер, Анатолій Авдієвський одразу ж полонив і виконавців, і слухачів тільки йому притаманною творчою одухотвореністю, своєрідним відчуттям глибин і багатючих можливостей мистецтва хорового співу.

Робота з такими специфічними колективами – водночас і народними, і академічними, природно викликала особливий підхід, обумовлений необхідністю синтезувати кілька первинних пластів українського хорового співу [5, с. 396–397]. З одного боку, варто було спиратись на фольклорне виконання, яке характеризується передусім виробленою у давній традиції природною передачею як самого репертуару, так і манери співу від одного покоління до наступного. З іншого боку, фольклорну манеру в професійному колективі необхідно було сумістити з академічними засадами хорового співу, які в українській культурі теж мали багатовікову історію та величезні надбання.

Авдієвський ввів до складу хору академічні сопрано, завдяки чому значно розширився діапазон виконуваних творів та репертуарні межі колективу в цілому. Як по-новому зазвучали, заграли свіжими барвами «Щедрик», «Дударик», «Ой сивая зозуленька», настільки цікаво диригент використав темброву палітру хору.

Потім була нова програма – цикл народних колядок і щедрівок, який розкрив перед слухачами неповторний світ наших звичаїв і обрядів. Після довгих років замовчування ці народні шедеври сколихнули слухачів не тільки в Україні, а й у багатьох країнах світу.

Так, Авдієвський у своїй індивідуальній концепції інтерпретації української музики – передусім народних пісень, але й частково артефактів професійної національної музики – приходив до поєднання «грудного» регістру (як виразника народного співу) з поставленими вокальними голосами, що дуже збагачує барву звучання, надає їй неповторного звукового колориту й значної градації експресивних відтінків [6, с. 36–41].

Увесь виконавський процес хору ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського обумовлений його індивідуальною концепцією національної природи хорового співу, в основі якого є впевненість у тому, що кожна нація має не лише свою оригінальну мелодичну та ритмічну першооснову в фольклорній спадщині, але й свій неповторний спектр звучання, тембральну колористику, яка є похідною від фонетичного архетипу мови, втілена в народній музичній ритмоінтонації й становить з нею органічну цілісність, позначену й історичними алюзіями, і зверненням до фольклорної символіки. Для української духовності найбільшу цінність мають релігійні та паралітургійні жанри, давні обрядові пісні, пісні періоду визвольної боротьби, наприклад, стрілецькі.

Авторитет і велика популярність хору зумовлені поєднанням самобутнього стилю народного співу з високим професіоналізмом, безперервними пошуками нових мистецьких горизонтів, оновленням репертуару. Анатолій Тимофійович завжди прагнув до оновлення виконавських прийомів, розширення репертуару. Якщо повернутись до перших новацій Майстра щодо виконавського стилю, то тембровий бік звучання народних пісень завжди цікавив митця. В одній з бесід Анатолій Тимофійович відзначив, «... кожна народна пісня, залежно від жанру, регіону побутування має свої темброво-виконавські особливості [7]. Саме в пошуку цього особливого звукового забарвлення кожної пісні, можливо, і криється секрет своєрідної, притаманної хоріві виконавської інтонації. Надзвичайна природна музикальність Анатолія Авдієвського допомагає віднайти в звучанні хорових акордів властиве тільки його стилю виконання внутрішнє емоційне наповнення. Акорди, по-особливому м'які та оксамитові, пронизуються народними відголосками, які виблискують особливим внутрішнім світлом і зачаровують своєю красою. Слухачі завжди пізнають звучання Народного хору, і це велика заслуга Маєстро, що хор має своє виконавське обличчя, свій стиль.

Унікальністю художнього надбання Авдієвського в усіх його вимірах: диригентсько-виконавського, композиторського, педагогічного, просвітницького, організаційного полягає у виробленні ним особливої хорової інтонації, палітри звукотембрів, що об'єднує академічну та народну манеру звуквидобування в органічній цілісності.

Осмилюючи композиторський доробок Анатолія Авдієвського варто зазначити, що кожна народна пісня, залежно від регіону побутування й жанру, має свої темброво-виконавські особливості, тому композитор у копіткій щоденній праці шукав особливе звукове забарвлення кожної пісні, свій неповторний стиль, що вражає прозорою чистотою, граничною злагожденістю інтонування, м'якими й оксамитовими хоровими акордами, які зачаровують емоційно наповненим звучанням і рідкісною красою.

Поєднання грудної та академічної манери співу можемо окреслити як перший рівень синтезу у художньому ідеалі Анатолія Авдієвського. Таке прагнення до синтетичності виконання було відчуте й сприйняте диригентом як вагоме для українського ментального світовідчуття. Адже український фольклор за своєю природою послідовно синкретичний, і, міцно спираючись на обрядово-звичаєву основу, завжди спрямований на поєднання різних видів мистецтва в органічній цілості. Тому ідея синтетичності в представленні української художньої традиції завжди поставала як одна з основоположних у хорових дійствах, продуманих і підготовлених А. Авдієвським. Тому природним видається наступний рівень синтезу в його диригентському мистецтві: об'єднання пісні з усім обрядово-звичайним символічним комплексом, з танцювальною символікою, барвною колористикою декорацій та костюмів, що в естетичній свідомості нашого народу завжди були нерозривно поєднані в одну гармонійну цілість. Йдеться, зокрема, про послідовний «синкретизм» творчого доробку, тобто переінтонування кожного смислового елементу – чи то конкретного слова, чи підтексту, зашифрованого, передбачуваного при детальному вчитуванні в поетичний ряд народної пісні або в інтонаційному перевтіленні поезії сучасних авторів.

У руслі новаторської естетики «нової фольклорної хвилі», оновлення звукової палітри згідно вимог часу можна розглядати багато інтерпретацій Анатолія Авдієвського, завдяки яким сформувалась прекрасна традиція виконання багатьох пісень у постановці хору ім. Г. Верьовки, – тяжіння до єдності всіх елементів художньої цілості, що славетним колективом, насамперед, перевтілено з давніх фольклорно-обрядових традицій, з ритуального багатства й звичаєвої пам'яті нашого народу.

Величезний диригентський досвід Анатолія Тимофійовича Авдієвського дозволив йому переосмислити ментальні засади українського пісенного фольклору й кожного разу знайти відповідні засоби хорової фактури, гармонічного ряду, тембральної колористики, завдяки яким глибинна природа кожного пісенного зразка виявляється максимально зближеною і підноситься у своїй первозданності. Свій творчий досвід майстер виклав у наукових працях, збірках українських народних пісень та пісень народів світу. Як педагог підготував сотні музично-педагогічних працівників.

Народний хор ім. Г. Верьовки – це справжня Академія народного мистецтва. Хор, оркестр, хореографічна група, навчальна студія, ансамбль «Цвітень» – це справжнє сузір'я народних виконавців, яких дбайливо збирав і виховував Анатолій Авдієвський разом із своїми колегами – керівниками творчих груп.

А. Авдієвський вів колектив невтокованими стежками до нових звершень у сучасному хоровому мистецтві. Рідкісна багатогранність диригента й хормейстера, першокласного музиканта, композитора, неперевершеного майстра обробок народних пісень приносить світову славу його талановитому колективу, а разом з тим – українській пісні.

Список використаних джерел

1. Горбатюк, В., Вишнева, А. Солов'їна домівка. Український народний хор / В. Горбатюк, А. Вишнева // Музика. – 2014. – № 4. – С. 4–11.
2. Драгомирецька О. Обробки пісень літературного походження Анатолієм Авдієвським: специфіка трансформації образного змісту // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2012. – Вип. 18(2). – С. 138–142.
3. Зінченко Н. Анатолій Авдієвський: «Нашу країну зберегла музика» / Н. Зінченко // Музика. – 2011. – № 1–2. – С. 4–9.
4. Кияновська Л. Анатолій Авдієвський (До 75-річчя від дня народження) / Л. Кияновська // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2009. – Вип. 2. – С. 67–69.
5. Корнійчук В. П. Маєстро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки / В. Корнійчук. – Київ : Криниця, 2012. – 494 с.
6. Мартишок А. Постать академіка Анатолія Авдієвського і обрії української музичної культури сьогодні / А. Мартишок // Українознавчий альманах. – 2014. – №. 16. – С. 36–41.
7. Неділько С. Анатолій Авдієвський: «Піснюю можна оздоровити й очистити самих себе, землю, світ» [Електронний ресурс] / С. Неділько. – Режим доступу : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/anatolij-avdiyevskij-pisneyu-mozhna-ozdoroviti-j-0/>. – Назва з екрана.

References

1. Drahomyretska, O. (2012). Anatolii Avdiievskiy's interpretations of songs of literary origin: the specificity of transformation of imagery content. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. [Ukrainian culture: the past, the present, and ways of development], issue 18(2), pp. 138–142.
2. Horbatiuk, V., and Vyshneva, A. (2014). Nightingale's home. Ukrainian Folk Choir. *Muzyka [Music]*, no 4, pp. 4–11.
3. Kyianovska, L. (2009). Anatolii Avdiievskiyi (To the 75th Anniversary of Birthday). *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*. [Topical problems of artistic practice and art criticism], issue 2, pp. 67–69.
4. Korniiichuk, V. (2012). Maestro Anatolii Avdiievskiyi. Mosaic portrait of the choir. Kyiv: Krynytsia.

5. Martyniuk, A. (2014). The figure of academician Anatolii Avdiievskiy and the horizons of the Ukrainian musical culture of our time. *Ukrainoznavchyi almanakh*. [*Ukrainian Studies Almanac*], no. 16, pp. 36–41.

6. Nediiko, S. (2016). Anatolii Avdiievskiy: «It is possible to heal and purify ourselves, the earth, and the world with the song». Available at: <<https://ukurier.gov.ua/uk/articles/anatolij-avdiyevskij-pisneyu-mozhna-ozdoroviti-j-o/>>_Accessed on 10 September, 2016].

7. Zinchenko, N. (2011). Anatolii Avdiievskiy: «Our country was saved by music». *Muzyka*. [*Music*], no. 1–2, pp. 4–9.

© Рєзєша Н. Л., 2016

УДК 398.8:78.071.1(477) “19/20”

Фурдичко Андрій Орестович
кандидат культурології,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
akniaz@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬК-РОК КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: МУЗИЧНІ ЕТНОПРОЕКТИ СКРЯБІНА Й ТАРАСА ЧУБАЯ

Метою дослідження є розгляд становлення рокової (фольк-рокової) культури в Україні; визначення місця А. Кузьменка, Т. Чубая у процесі реконструкції прадавніх українських пісенних текстів і мелодій; аналіз текстів пісень; характеристика альтернативного відтворення музичного матеріалу (проекти «Еутерпа», «Наше Різдво», «Наші партизани»). **Методологія дослідження** полягає: у поєднанні мистецько-текстологічного аналізу українських етнічних пісень у роковому виконанні (на метафоричному, образному й тематичному рівнях) з методом реконструкції фольклорного матеріалу; використанні історичного методу, що передбачає діахронічний огляд рок-музики та її піджанрів. **Наукова новизна** полягає в розширеному комплексному аналізі трьох зазначених етномузичних проектів і альтернативних фольк-течій в українському музичному просторі, які вперше розглядаються в науковому аспекті. **Висновки.** За радянських часів музика була під жорстким контролем і використовувалася як інструмент ідеологічного впливу на населення; репертуар українських народних музичних виконавців і ансамблів був обмеженим. Після проголошення незалежності відбулося оновлення інтересу до української народної пісні. У результаті аналізу трьох етнопроектів, створених Скрябіним, Тарасом Чубаєм і групою вокалістів, можна стверджувати, що зібраний та аранжований у роковому стилі фольклорний музичний матеріал демонструє органічний синтез українського прадавнього мелосу й сучасної електронної музики. Тема фольк-року та сучасних обробок музичної автентики надзвичайно цікава, абсолютно нова й відкрита для міждисциплінарних наукових досліджень.

Ключові слова: український фольк-рок, етнопроект, електронна музика, рок, Скрябін, Тарас Чубай, весільні пісні, колискова, пісні партизан.

Фурдычко Андрей Орестович, кандидат культурології, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Український фолк-рок кінця ХХ – початку ХХІ століття: музикальні етнопроекти Скрибіна й Тараса Чубая

Цілью дослідження являється розгляд становлення рокової (фолк-рокової) культури в Україні; визначення місця А. Кузьменко, Т. Чубая в процесі реконструкції давніх українських піснених текстів і мелодій; аналіз текстів пісень; характеристика альтернативного воспроизведення музикального матеріалу (проектів «Еутерпа», «Наше Різдво», «Наші партизани»). **Методологія дослідження** заключається в поєднанні творчесько-текстологічного аналізу українських етнічних пісень в роковому виконанні (на метафорическому, образному і тематическому рівнях) з методом реконструкції фольклорного матеріалу; використанні історического методу, передполагаючого діахронический огляд рок-музики і її піджанрів. **Научна новизна** роботи состоить в розширеному комплексному аналізі трьох вказаних проектів етномузики і альтернативних фолк-течень в українському музикальному просторі, вперше розглянутих в науковому аспекті. **Висновки.** В радянське час музику було контролюємым товаром і використовувалась в якості інструменту для ідеологіческої обробки населення; репертуар виконавців і ансамблів української народної музики був обмежений. Після провозглашення незалежності інтерес до української народної пісні зростає. В результаті аналізу трьох етнопроектів, створених Скрибіним, Тарасом Чубаем і групою вокалістів, можна утверждати, що зібраний і аранжирований в роковому стилі фольклорний музикальний матеріал демонструє органіческий синтез українського давнього мелосу і сучасної електронної музики. Тема фолк-рока і сучасних обробок музикальної аутентики чрезвычайно цікава, абсолютно нова і відкрита для міждисциплінарних наукових досліджень.

Ключеві слова: український фолк-рок, етнопроект, електронна музика, рок, Скрибін, Тарас Чубай, весільні пісні, колибельна, пісні партизан.

Furdychko Andrii, Ph.D of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Ukrainian folk-rock at the end of the 20th – the beginning of the 21st century: music ethnoprojects by S克里abin and Taras Chubai

The purpose of the research is to consider the formation of rock (folk-rock) culture in Ukraine; to outline the roles of A. Kuzmenko and T. Chubai in the process of reconstruction of ancient Ukrainian lyrics and melodies; to analyze the lyrics; to characterize the alternative reproduction of music material (projects «Euterpa»,

«Our Christmas» and «Our partisans»)). **The research methodology** consisted in a combination of artistic and textual analysis of Ukrainian ethnic songs in their rock adaptation (on the metaphorical, figurative and thematic levels) and the method of reconstruction of folklore material; the historical method, which consisted in the diachronic overview of rock music and its subgenres. **The scientific novelty** consists in the expanded complex analysis of the three abovementioned ethno-music projects and alternative folk streams in the Ukrainian music space, which are considered from the scientific point of view for the first time. **Conclusions.** During the Soviet era, music was a controlled commodity and was used as a tool for indoctrination of the population; the repertoire of Ukrainian folk music performers and ensembles was restricted. After the declaration of independence, interest to the Ukrainian folk song was resumed. As a result of the analysis of three ethno-projects, created by Skriabin, Taras Chubai and a group of vocalists, it can be stated that the material collected and presented in its rock adaptation demonstrates organic synthesis of Ukrainian ancient melos and contemporary electronic music. The issue of folk-rock and modern adaptations of authentic music is extremely interesting, brand new and open to interdisciplinary research.

Key words: Ukrainian folk-rock, ethno-project, electronic music, rock, Skriabin, Taras Chubai, wedding songs, lullaby, partisan songs.

Вступ. Незалежність України відкрила можливість доторкнутися до альтернативного мистецтва, забороненого в радянські часи. Одним із нових феноменів була рок-музика та ширше – рок-культура як частина процесу перезавантаження культурного життя. У статті розглядаються важливі культурно-пісенні етнопроекти, які були одними із перших ластівок для українського музичного альтернативного простору, і завдяки таким митцям, як А. Кузьменко, Т. Чубай, Ю. Лорд, А. Піддужний на «волю» після багаторічного радянського «ув'язнення» вийшли тексти, які представляють українську ментальність та сфери *sacrum* і свідчать про те, що наша культура має багате прадавнє коріння й може бути адаптована до сучасних електронних віянь у музичній продукції, бути модерною й крокувати в ногу зі світовими музичними тенденціями.

Постановка проблеми. Процес реконструкції текстів і мелодій усної народної творчості актуалізує широке коло музикознавчих, мистецтвознавчих, фольклористичних, культурологічних, історичних, антропологічних, етнологічних проблем, пов'язаних із дослідженням особливостей транзитності творів, варіативністю, специфікою виконання народної музичної спадщини українців, особливостями адаптації прадавніх текстів до сучасних музичних жанрів. Із приходом незалежності переосмислення фольклорного музичного надбання

увійшло також у сфери соціології й навіть політології, оскільки, на думку деяких дослідників, певні виконавці та гурти відіграли важливу роль у становленні незалежності України [11, с. 251]. Наукова розвідка репрезентує пласт заходів, які послугували розвою української вітчизняної музичної продукції з популяризації національного пісенного надбання, проблемами реконструкції якого займалися М. Гордійчук, С. Грица, Є. Єфремов, І. Клименко, Ф. Колесса, З. Лановик, М. Лановик, І. Мацієвський, М. Хай та ін. Деякі питання проблематики рок-музики були розглянуті О. Євтушенком, Ю. Перетятком (розгляд рок-історії та її найяскравіших представників, критичний аналіз творчості рок-виконавців); О. Литвиною (культурні аспекти побутування прогресивної музики в українському музичному просторі); Ю. Лощковим (рок-рух як частина естрадної музичної сфери); В. Огкидач (філософські умонастрої рок-ідеології); А. Троїцьким, В. Синсоким, Д. Громовим (особливості рок-виконання та поєднання року з іншими музичними стилями).

Історіографічний огляд. На сучасному етапі існує достатня кількість праць, що стосуються такої розгалуженої індустрії, як альтернативна музика. Однак особливістю вже опублікованих наукових досліджень із цієї царини є те, що вони або описують загальний фон музичних подій, або, даючи теоретичний аналіз, лише частково торкаються ключових подій та їх учасників з тої чи іншої галузі. Наприклад, А. В. Мінаєв у дисертаційній роботі «Молодіжний рух другої половини 60-х рр. ХХ ст. у країнах Західної Європи і США: ретроспективний аналіз» (2006) акцентує увагу на альтернативній контркультурі та рок-музиці, що стала одним із поштовхів до зародження культурних опозиційних рухів [8]. Л. Л. Васильєва у дисертаційному дослідженні «Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття» [4] запропонувала розширену багатоаспектну класифікацію масової музики з урахуванням категорій сприйняття, функціонування, побутування й тематики, жанру, формоутворення, засобів музичної виразності, систематизує типи побудови вербальних текстів hard-and-heavy та їх образної семантики (героїв та персонажів). М. П. Мозговий у дисертаційній роботі «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» [9] вперше проаналізував стан наукового дослідження процесу становлення українського пісенного естрадного мистецтва, висвітлив основні тенденції розвитку української пісенної естради, розглянув напрямки розвитку естрадної пісні вже власне з часу незалежності України. В. М. Тормаховою у дослідженні «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» [16] розглянуто характерні риси фольклору, що використовуються в українській естрадній музиці; проаналізовано різноманітні форми взаємопроникнення та синтезу автентичного фольклору й естрадної музичної культури України (стилі рок, поп-музика та джаз); розкрито їх значення.

Проте явище фолк-року як відгалуження від власне року в науковій літературі представлено недостатньо. Відсутні науково-критичні студії про етнопроекти Скрябіна, Т. Чубая. Саме тому **мета статті** – розглянути становлення рокової (фолк-рокової) культури в Україні; визначити місце А. Кузьменка, Т. Чубая у процесі реконструкції прадавніх українських пісенних текстів і мелодій; проаналізувати тексти пісень; дати характеристику альтернативному відтворенню музичного матеріалу проектів «Еутерпа», «Наше Різдво», «Наші партизани».

З точки зору **методології** ми послуговувалися мистецько-текстологічним аналізом, тобто розглянули тексти етнічних пісень у рок-виконанні на метафоричному, образному й тематичному рівнях. Також було використано метод реконструкції фольклорного матеріалу та історичний метод, який полягає в діахронічному огляді рок-музики та її піджанрів.

Виклад основного матеріалу. Дослідник рок-культури А. Троїцький вважає, що «рок-музика стала первинною основою молодіжної субкультури, яка виникла в 1950-х рр. у США» [18, с. 28]. Із багатьох визначень рок-музики, існуючих у науковій літературі, найбільш оптимальним, на наш погляд, є те, що вбачає в ній особливий спосіб життя в музиці, який об'єднує композиторську творчість та імпровізацію, музику й сценічне дійство, живий звук голосу чи інструмента і складні ефекти електронної музики [2, с. 6].

Рок-музика (англ. rock) з'явилася у країнах Західної Європи та в США. В Україні вона поширилася в 50-х рр. ХХ ст. за епохи СРСР. Рокова культура була в абсолютній опозиції до чинної тоді тоталітарної культури, тому біт-бітова хвиля перебувала у повній блокаді й інформаційній ізоляції. Це спричинило занепад першої рокової хвилі на теренах нашої країни. Домінуючим стилем в українській рок-музиці 1970-х рр. замість біт-біту став джаз-рок [5, с. 38].

Фолк-рокова, або етно-рокова музика (англ. folk rock – народний рок) є синтезом двох до певної міри не поєднаних речей: переданого з покоління в покоління словесно-музичного спадку багатьох століть, етніки й сучасних електронних інструментів і техніки. Розквіт фолк-року, як і інших напрямків року, відбувся, починаючи з другої половини 1980-х рр., й остаточно утвердився в незалежній Україні. У наш час це самодостатній музичний напрям, який перетворився на величезну кількість стилевих піджанрів. З фолком пов'язані наступні стилі електронної музики: фолк-рок, фолк-метал, етно-рок, інді-рок, нео-фолк, дарк-фолк, індастріал-фолк тощо. Утверджується й субкультура фанатів музики у стилі фолк, фолк-рок та фолк-метал – «фолькери» [15].

До першої хвилі фолк-рокової течії в Україні належать такі музичні колективи: «Опришки» (Івано-Франківськ), «Гуцули» (Косів, 1969), що разом із «Смерічкою», «Арнікою», «Ватрою» та «Кобзою» обробляли народні пісні у біг-бітовому аранжуванні: («Бодай-ся когут знуdiv», «Дай-ня, мамко», «Сумна я була» тощо). Фолк-джаз-рок (пісні «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой, чий то кінь стоїть») був основним напрямом роботи гурту «Ватра», яким керував композитор М. Мануляк (1971). Серед характерних рис «Гуцулів» відзначимо обробку народних пісень у стилі фолк-рок (поєднання гуцульсько-галицького сленгу й рок-музики (хард-н-хеві з гуцульським колоритом), виконання текстів «говіркою».

Друга хвиля цього стилю: «Воші Відоплясова» (1986, О. Скрипка), «Брати Гадюкіни» (Львів, 1988, Олександр «Шуля» Ємець), «Скрябін» (Новояворівськ, 1989, А. Кузьменко), «Табула Раса» (Київ, 1989, О. Лапоногов), «Плач Єремії» (Львів, 1990, Т. Чубай), «Гайдамаки» (Актус) (Київ, 1991, В. Прудніков, О. Ярмола) та ін.

За сприяння Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору та лідера гурту «Воші Відоплясова» Олега Скрипки наприкінці 1990-х – поч. 2000-х рр. здійснено значну кількість акцій та заходів для популяризації фолк-матеріалу й традиційної української культури. Наприклад, створено фестиваль «Країна мрій», (2004 р.), який зумів зібрати більше мільйона людей на «Співочому полі» у Києві.

У 1990-х рр. у жанрі фолк-року працює ціла низка українських рок-гуртів: «Очеретяний кіт» (Вінниця, 1995, К. Бушинський), «Тартак» (Луцьк, 1996, С. Положинський, В. Зінкевич), «Друга Ріка» (Житомир, 1996, В. Харчипин), «Мандри» (Київ, 1997, Фома), «Кам'яний гість» (Київ, 1998, Г. Барабаш, Ю. Верес), «Перкалаба» (Івано-Франківськ, 1998, ShaMan), «Гуцул Каліпсо» (Чернівці, 1999, Б. Федчук, А. Рудик) та ін.

Виникнення нових рок-гуртів, у музичній творчості яких присутній стиль фолк-рок, продовжується й на початку ХХІ ст. Зокрема: «Скай» (Тернопіль, 2001, О. Собчук, О. Гришук), «Холодне сонце» (Тернопіль, 2001, В. Гоцко), «Веремій» (Київ, 2002, В. Калиниченко), «АтмАсфера» (Львів, 2003, Ямуна), «ТІК» (Вінниця, 2005, В. Бронюк), «Кораллі» (Івано-Франківськ, 2006, В. Чупак), «KozakSystem» (Київ, 2012, І. Леньо), «The Dooh» (Київ, 2014, М. Бережнюк) та ін. Елементи етновиконання мають композиції Тоні Матвієнко, Злати Огневич, Лами, гурту «СонцеКльош» та ін.

Зростає популярність етнофестивалів. Серед них: «Трипільське коло», «Підкам'янь», «Арт-Поле», «Тарас Бульба», «Рок-екзистенція», «Рок Січ», «Чайка», «Мазепа-фест», «Славське Рок», молодіжні фестивалі «Нівроку», «Фортеця», «Гніздо»; літературні фестивалі, на яких є музичні сцени – «Антонич-фест», «Гоголь-фест» та ін.

Розглянемо важливі за своїм мистецьким рівнем і значенням музичні етнопроекти «Еутерпа» (1999), «Наше Різдво» (1999) та «Наші партизани» (2000), ініційовані Андрієм Кузьменком (гурт «Скрябін») і Тарасом Чубаєм. Учасниками проектів стали також співаки Андрій Підлужний (Нічлава) та Юлія Лорд.

Разом зі співаками А. Підлужним, Т. Чубаєм і Ю. Лорд, гурт «Скрябін» (А. Кузьменко, С. Гера, Р. Домішевський) 1999 р. вплив у життя етнопроект «Еутерпа» – синтез прадавнього автентичного фольклору й сучасних музичних технологій. «Еутерпа» також є назвою десятого студійного альбому «Скрябіна», до якого окрім трьох народних пісень власне етнопроекту, увійшли три авторські композиції. За словами А. Підлужного, у 1997 р. розпочалася робота з старовинними весільними піснями, які розшукала мати А. Кузьменка, Ольга Михайлівна (разом з групою дівчат з очолованого нею ансамблю) на Яворівщині та в Самбірському районах [7]. За спогадами О. М. Кузьменко, вона працювала в музичній школі, керувала ансамблем, разом із групою дівчат (більше шістдесяті осіб) ходила селами й записувала на магнітофон автентичні народні пісні. За цими матеріалами згодом було записано цілу постановку-відтворення весільного обряду «Весільне зачинання в четвер» [7].

Саме на матеріалі весільних пісень і зародилася ідея проекту. З восьми пісень цієї серії до студійної «Еутерпи» увійшло тільки три: дві – «Я садочком походжаю» та «Марисуня» – яворівські; «Колискова» – бойківська, із Старосамбірщини, але ще одна пісня проекту «Поточу я вінойка», з Тисовиці, залишилася поза проектом [7].

Композиція «Чи тобі не жаль» [*Я садочком походжаю / І так собі я думаю / Що далеко милу маю / Тре коника осідлати / І до неї вандрувати / І до неї вандрувати / Ти місяцю світи ясно / А ти коню ступай красно / А ти коню ступай красно / Приїжджаю я в ворота / Вийшла мила красна-злата / І втворила ми ворота / Коню дала листа й сіна / А милому меду й вина / А милому меду й вина*] – тексти відтворені за аудіоверсією альбому – авт.) – повертає слухача й читача до широко розповсюджені в українському фольклорі інтимної лірики. Скоріш за все (ми можемо лише реконструювати прадавні смисли, умовно означивши їх саме в такому ракурсі), йдеться про обряд приїзду нареченого до нареченої в день весілля. Хлопець готує та сідлає коня, і з ночі, тому що кохана живе далеко, «вандрує» (академічний словник подає слово як діалектну форму дієслова «мандрувати» [1, с. 289]) до дому нареченої. На час саме весільного обряду натякає також епітет «до милої, яка красна-злата», оскільки, очевидно, вона вдягнена у весільні строї. Також у тексті вказано, що наречена пригощає свого любого медом і вином, що,

на нашу думку, є ознакою врочистості й святковості моменту. Щодо мови пісні – весь текст пересипаний діалектизмами, які реконструюють українську культуру та лексику з-понад багатьох століть. Наприклад, звичні для нас слова «сад» (його пейоративний варіант «садочок») тут звучить як «садойко»; усічений варіант прислівника «треба» тут маємо, як «тре»; традиційним для фольклорної мови є давньоукраїнське слово «красно» у значенні гарно, красиво, чудово та інші діалектизми.

Щодо особливості виконання пісні, то група музикантів «Еутерпи» весь час намагалася максимально зберегти інтонацію й відтворити діалектне мовлення. Акустичне аранжування, де крізь усю пісню (окрім вступу та коди, де Т. Чубай грає на скрипці) проходять повільні, але глибокі за звучанням електронні гармонійні обертони. Ця сучасна альтернативна, радше баладно-рокова, обробка додає прадавньому тексту якоїсь магічності звучання. Варто сказати (й це стосуватиметься інших текстів, які будуть аналізуватися), що команда проекту продумала все до дрібниць, і голосові партії, які підходять під той чи інший тембр одного зі співаків, поділені дуже вдало. До прикладу, всі ліричні жіночі партії веде Юлія Лорд, більш речитативне, рокове звучання пасує «Скрябіну», чоловіча лірика, де необхідне м'яке, тонке звучання, припадає А. Піддужному, а там, де необхідний ніжний, але дзвінкий чоловічий альт, такий собі софт-рок – у гру вступає Т. Чубай.

Пісні «Марисуня» та «Потоку я вінойко...» продовжують весільну тематику. Перша змальовує магічний за своєю суттю ритуал викликання-закликання місяця як символу нареченого: [*Молодая Марисуня / на горойку вибігала, / місяченька викликала*] та власне обряд плетіння барвінку в передвесільний четвер. На прадавність та глибоку автентичність тексту дицця вести спеціальний ритуальний танок-закликання, про який іде мова в другому вказують дохристиянські вірування в небесні світила (тут – місяць) і тра кушлеті композиції. Музичне оформлення відіграє тут важливу роль, оскільки повільні електронні ритми відтворюють ефект коливання тіла в магічному танці, що додає тексту пісні ще більшої сакральності. Друга композиція, де зображується тема жалю за донькою, яка виходить заміж, належить до цілого ряду українських народних пісень весільної обрядовості. Історично так складалося, що дівчина не завжди була щаслива після того, як покидала батьківську домівку, тому проблема страху перед майбутнім сімейним життям і втрата матір'ю помічниці в домі часто ставала однією із провідних тем весільних пісень. Поетика композиції сфокусована у парадигмі: батьківська родина – дівочтво – соціум (люди), оскільки матір «жалє має», дівчата рідіють за подружку, а соціум приймає в доросле життя юну наречену, яка [*Молода, як ягода, / Вивчена як дитина*],

проте готова, що [*Навчать мене ще й люди, Довчать мене ще й люди, Жаль т'ї, матінко, буде*]. Багатоголосий рефрен пісні «про материн жаль» під супровід електронної акустики та струнних інструментів робить текст наскрізь постмодерним і готичним також.

Завдяки тому, що мати Скрябіна посвятила Ю. Лорд в особливості галицького автентичного співу і, завдячуючи також її специфічному, близькому до автентичного вокалу голосу, жіночі, тонкоголосі партії абсолютно відтворюють так зване «субтельне галицьке виконання». Музикант за освітою, О. М. Кузьменко, стверджує: «...все що на заході співається напівзакритим ротом, то є субтельний спів. Автентичний спів, особливо галицький, іде поміж ноти, його не відтвориш на клавішах ніяк» [7]. У чотирьох піснях (це з позастудійною) «Еутерпи» присутня така музична особливість, як «звуковидобування». У спеціалізованій музичній літературі поняттю «звуковидобування» відповідає термін «флажолет», проте цей процес позначає певний прийом на струнних інструментах, це – «ізольоване звучання певного гармонійного призвука. Також флажолетом називається сам отримуваний звук-обертон, який на струнних інструментах виконується шляхом часткового притиснення струни в точці ділення її довжини на 2 (висота звучання струни підвищується на октаву), на 4 (2 октави) і т.ін.» [13, с. 312]. У вокалі це можливо шляхом використання таких специфічних прийомів, як «вібратор», що характеризується «інтонаційним розгойдуванням звука з певною пульсацією» [6, с. 299] та певних видів мелізми, наприклад, «форшлагу, який прикрашає допоміжний звук або групу звуків основним звучанням» [13, с. 96].

Четверта композиція етнопроекту «Еутерпа» представляє жанр колискової пісні. Текстуально це слова-замовляння, магічний материнський ритуал-оберіг, *щоб [виколисалися дитина маленька], [щоби спала, не плакала, була здоровенька], [Ой лю-лю-лю-лю-лю-лю / Під зелену дулю, / А доленька буде цвісти, / Дитинонька рости]*. Щодо аранжування цієї пісні «Скрябіним», то вражає насичений звуковими ефектами роковий супровід упереміш із струнними партіями. Разом із витриманим в етнічному українському стилі вокалом, супровід створює ефект симфо-року, який виріс із фолк-року та прог-року. Відомо, що в пер. пол. 1970-х Pink Floyd записали декілька еталонних альбомів у стилі мелодійного, медитативного прогресивного року та стали одними із засновників стилю спейс-рок. Виходячи з цього, ми можемо сказати, що як «Коліскова моєї мамі», так й інші три композиції «Еутерпи» цілком справедливо можуть належати до фолк-спейс-року із готичними та навіть бароковими елементами.

Загалом проаналізований нами етнопроект став своєрідною революцією в українській роковій культурі. Разом із електронним музичуванням, яке майстерно й по-новаторськи поєднується зі струнними інструментальними партіями, звучать тексти й мелодії прадавніх пісень Галичини.

Наступний проект – «Наше Різдво» (1999) був запущений паралельно з реалізацією «Еутерпи». До альбому ввійшли такі народні пісні зимового циклу: «Бог ся рождає; Сти, Ісусе, сти...»; «В глибокій долині»; «Нині Рождество»; «Миколай Бородатий» (ремікс); «Миколай Бородатий» («Плач Єремії») Т. Чубай (вокал, клавіші, гітара, бас, альт, аранжесмент); А. Кузьменко (вокал № 4), програмування, клавішині, аранжесмент, продукція); С. Гера (програмування, клавішині, аранжесмент); А. Підлужний (вокал № 3, 4); Юлія Лорд (вокал № 4); Юрко Дуда (труба № 3). Альбом синтезує в собі українські колядки в сучасному аранжуванні, На пісню «Миколай Бородатий» (remix) було знято кліп. Однак альбом не отримав особливої популярності.

У 2000 р. «Скрябін» склав акомпанемент Т. Чубасеві в записі альбому пісень вояків ОУН-УПА «Наші партизани»: 1. Вступ (intro) – тема народної пісні «Грають сурми, грають»; 2. «Гей-гу, гей-га» – сл. і муз. Тарас «Чача» Крушельницький; 3. «Ми йдемо вперед» – сл. і муз. Л. Лепкий; 4. «Лента за лентою» – автор невідомий; 5. «Пливе кача» – народна, балада; 6. «Не плачте, не журіться» – автор невідомий, балада; 7. «Повіяв вітер степовий» – народна; 8. «Кедь ми пришла карта» – народна; 9. «Там, під Львівським замком» – автор невідомий; 10. «Буде нам з тобою що згадати...» – автор невідомий; 11. «Кедь ми пришла карта» (акустичний мікс). Ті композиції, що мають невідоме авторство, автоматично переходять до статусу народних, оскільки, вони вже самі по собі передані з уст в уста й обрані народом, як улюблені. Тому ми маємо вагомі причини вважати альбом роковою обробкою більшою мірою народних пісень. За жанровою приналежністю – це стрілецькі, повстанські пісні у сучасному аранжуванні. Творцями повстанських пісень, зазвичай, були безпосередні учасники бойових дій, які через обставини творили під псевдонімами. Багато з них загинуло в нерівних боях.

У широкому розумінні до повстанських пісень зараховують усі пісні, присвячені українській національно-визвольній боротьбі першої пол. ХХ ст., а також усі пісні, які співали в Українській повстанській армії, у тому числі, – стрілецькі й козацькі. Повністю записано та збережено близько 600 пісень, не враховуючи варіантів. Повстанські пісні можна поділити за тематикою: гімни й марші, історичні, романтичні, жартівливі, повстанські колядки та ін. [14, с. 32].

«Наші партизани» – це рокові версії пісень УПА, в тому числі й народні (напр., «Кедь ми пришла карта»). Альбом викликав дискусії, частина слухачів розцінила це як провокацію, частина – як профанацію, ще інші схвалили ідею запису як позитивне явище. Загалом музичний проект – суміш відносно нескладного й мелодійного рок-енд-ролу, панк-року, фольк-року й фанки. Рокові переробки давно популярні у світі. Зокрема, відомі іспанські версії пісень міжнародних бригад, фолькові кавери астурійського звучання (це автономний регіон в Іспанії), пісні басків у манері ска, албанські поп-фолькові пісні партизанів з УЦК, колишній югославський (передусім сербський і боснійський) активний турбо-фольк, подібні чеченські, ірландські, німецькі, італійські й російські проекти. «Наші партизани» стають частиною багатой колекції світової партизанської пісні та крім солідної дози року мають також пізнавальний характер. «Альбом став чи не першою в Україні збіркою повстанських пісень у сучасних обробках» [10].

На рубежі ХХ–ХХІ ст. формуються нові творчі підходи до розуміння й мистецької інтерпретації фольклорного тексту. Сучасне полістилістичне мистецтво, надзвичайно різноманітне стильовими течіями та відгалуженнями, гармонійно співіснує з прадавніми фольклорними інтонаціями. Навіть більше, – відбувається реальний мистецький взаємний обмін, асиміляція й дисиміляція модерних і постмодерних практик з давнім етнічним матеріалом і навпаки. З розвитком сонорики, електронної музики (комп'ютерних технологій тощо) сучасні митці отримали можливість прогнозувати характер авторського трактування інтонаційних звукообразів (у тому числі фольклорних) [3, с. 85].

У мистецтвознавчому (вужче музикознавчому й етномузикознавчому) науковому вжитку побутує поняття *«мистецька реконструкція фольклорного тексту»* (далі – МРФТ). Г. Бреславець вважає, що МРФТ «являє собою комплексну систему мистецького втілення усної народної традиції в сучасній професійній музичній культурі» [3, с. 83]. М. Хай наголошує, що це – вторинна переробка й реконструкція автентичного фольклорного матеріалу» [19, с. 7]. Л. Іванова розрізняє три типи МРФТ з позицій естетики: перший тип, що ґрунтується на методах збереження й відтворення фольклорного джерела; другий – «адаптований» – фольклорна обробка, в якому метою композитора стає, перш за все, популяризація народної пісні. Третій (найважливіший) тип визначається автором як «творчо вільний фольклоризм», що характеризує намагання композитора відобразити або створити національний образ на основі власної концепції [3, с. 84].

Вибраний для аналізу реконструйований музичний матеріал має ознаки всіх трьох типів, оскільки «Скрябіним» та друзями було створено максимальні умови для збереження етнографічного матеріалу, відтворення інтонації, стилю виконання тощо; проте альтернативна обробка, додавання електромузичного супроводу відсилає нас до «адаптованого» типу, а беззаперечна творча манера, альтернативний підхід до композиторської обробки, зміна етнічної музики на рокові тональності сигналізують нам, що також необхідно зважати й на третій тип МРФТ.

Наукова новизна. Стаття носить новаторський характер і є початком низки розвідок, що аналізуватимуть альтернативні фольк-течі в українському музичному просторі.

Висновки. У результаті аналізу трьох етнопроектів, створених Скрябіним, Т. Чубаєм та групою вокалістів, можна стверджувати, що фольклорний музичний матеріал, зібраний та аранжований у роковому стилі, демонструє органічний синтез українського прадавнього мелосу й сучасної електронної музики. Спостерігається одразу декілька типів взаємозв'язків фольклору з рок-музикою:

– створення оригінальної композиції на жанровій основі колицкових, весільних «шпачок», різдвяних пісень і колядок, а також повстанських, маршових композицій;

– поєднання стильових ознак зазначеного вище фольклорного матеріалу та року;

– проростання інтонацій специфічного галицького фольклору в рокову культуру сьогодення.

Тема фольк-року та сучасних обробок музичної автентики надзвичайно цікава, абсолютно нова й відкрита для міждисциплінарних наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства; за ред. Білодіда І. – Київ : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 1. – С. 289.

2. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХІХ ст.: тенденції розвитку / М. С. Барановська // Вісник КНУЖІМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. – Київ, 2013. – Вип. 28. – С. 5–12.

3. Бреславець Г. М. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі ХХ–ХХІ ст. / Г. М. Бреславець // Мистецтво у міждисциплінарних дослідженнях. – 2011. – № 2. – С. 81–87.

4. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ ст.: автореф. дис. канд. мистецтв. / Л. Л. Васильєва; Одес. держ. акад. – Київ, 2004. – 19 с.
5. Євтушенко О. Українська рок-антологія. Легенди химерного краю / О. Євтушенко. – Київ : Автограф, 2004. – 296 с.
6. Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей / И. О. Исаева. – Москва : АСТ: Астрель, 2007. – 319 с.
7. Литвиненко С. Колискова моєї музи [Електронний ресурс] / С. Литвиненко // Інтерв'ю з Ольгою Кузьменко. – Режим доступу : <http://skryabin.tripod.com/interview41.html>. – Назва з екрану.
8. Мінаєв А. В. Молодіжний рух другої половини 60-х рр. у країнах Західної Європи і США : автореф. дис. канд. істор. наук. : 07.00.02 / А. В. Мінаєв, Чернівці, 2006. – 21 с.
9. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / М. П. Мозговий; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 19 с.
10. Наші партизани [Електронний ресурс] // Прогресивна музика України. – Режим доступу : <http://sasa.at.ua/news/2010-01-15-7>. – Назва з екрану.
- Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-і – початок 1980-х рр.) / В. Окаринський // Україна–Європа–Світ. – 2009. – С. 250–264.
11. Перетятко Ю. Історія львівського рок-н-ролу / Ю. Перетятко // Post-Поступ (1991–1994). – 2005. – С. 418–421.
12. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. – Москва : Директ Медиа Паблшинг, 2008. – 312 с.
13. Стрілецькі пісні // Енциклопедія українознавства. – Париж ; Нью-Йорк, 1976. – Т. 8. – С. 374.
14. Сучасність рок музики [Електронний ресурс] // Музичні жанри в Україні. – Режим доступу: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Suchasnist_rok-muziki. – Назва з екрану.
15. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. канд. мистецтв. / В. М. Тормахова; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – 17 с.
16. Тормахова В. М. Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту «Брати Гадюкіни» / В. М. Тормахова // Мистецтвознавчі записки. – 2014. – Вип. 26. – С. 56–63.
17. Троицкий А. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / А. Троицкий. Ч. 1. – Москва : Книга, 1990. – С. 28.
18. Хай М. Музично-інструментальна культура українців : монографія (фольклорна традиція) / М. Хай. – Дрогобич : Коло, 2011. – 560 с.

References

1. Baranovska, M.S. (2013). Variety and vocal music in Ukraine at the end of the 20th – the beginning of the 21st century: tendencies of development. *Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»* [Bulletin of KNUKiM. Series «Art History»], issue 28, pp. 5–12.
2. Bilodid, I. Eds. (1970). *Academic Dictionary of the Ukrainian language*. in 11 vol. Vol. 1 Kyiv: Institute of Linguistics.
3. Breslavets, H.M. (2011). Cultural specificity of art reconstruction of folk lyrics in the context of general trends in music folklore at the turn of the 21st century. *Mystetstvo u mizhdystsyplinarykh doslidzhenniakh* [Art in Interdisciplinary Studies], no. 2, pp. 81–87.
4. *Encyclopedia of Ukrainian Studies* (1976). Partisan songs, Vol. 8. Paris, New York, p. 307.
5. Isaeva, I.O. (2007). *Variety singing. Express course of development of vocal abilities*. Moscow : AST: Astrel.
6. Khai, M. (2007). *Musical-instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)*. Drohobych: Kolo.
7. Lytvynenko, S. and Kuzmenko, O. (2001). *A Lullaby of my Muse*, [online] Available at: <<http://skryabin.tripod.com/interview41.html>> [Accessed 15 March 2016].
8. Minaev, A.V. (2006). *Youth Movement in the late '60s of the 20th century in Western Europe and the USA: Retrospective analysis*. PhD. Yu. Fed'kovych Chernivtsi National University.
9. Mozhovyi, M.P. (2007). *Formation and development trends of Ukrainian variety song*. Abstract of the PhD. Kyiv National University of Culture and Arts.
10. Okarynskyi, V. (2009). Essay on the History of Western (Galician) Rock music (1960s – the beginning of 1980s). *Ukraina-Yevropa-Svit* [Ukraine-Europe-World], pp. 250–264.
11. Peretiatko, Yu. (2005). History of Lviv rock and roll. *Antolohiya publikatsiy u hazeti «Post-Postup» (1991–1994)* [Anthology of publications in the newspaper Post-Postup (1991–1994)], pp. 418–421.
12. Progressive music (2001). *Our Partisans*, [online] Available at: <<http://sa.sa.at.ua/news/2010-01-15-7>> [Accessed 19 March 2001].
13. Riman, G. (2008). *Musical dictionary*. Moscow : Direkt Media Publishing.
14. Rock Portal (2008). Modernity of rock music. Available at: <http://allref.com.ua/uk/skachaty/Suchasnist-_rok-muziki> [Accessed 19 March 2008].
15. Tormakhova, V.M. (2014). Features of the interaction of rock music and folklore (on the example of the works of the “Hadiukiny Brothers”). *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art criticism notes], 26, pp. 56–63.

16. Tormakhova, V.M. (2007). *Ukrainian pop music and folklore, interpenetration and synthesis*. Abstract of the PhD. National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky.

17. Troickij, A. (1990). *Rock music in the USSR: the experience of the popular encyclopedia*, vol. 1. Moscow: Kniga.

18. Vasylieva, L.L. (2004). *Rock music as a factor of culture development in the second half of the twentieth century*. Abstract of the PhD. Odessa State Academy.

19. Yevtushenko, O. (2004). *Ukrainian rock anthology. Legends of the chimeric land*. Kyiv : Avtohrad.

© Фурдичко А. О., 2016

ОБРАЗОТВОРЧЕ, ПЛАСТИЧНЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 738. 1: 65.012.32(477) 17-20

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

ПЛАСТИЧНИЙ ДЕКОР ФАРФОРУ-ФАЯНСУ УКРАЇНИ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Стаття присвячується особливостям розвитку пластичного декору українського фарфору та фаянсу кін. XVIII – поч. XXI ст. Розглянуто скульптурні елементи посуду різних європейських та азіатських країн, що стали підґрунтям для появи вітчизняних аналогів. Розкрито специфіку застосування пластичного декору в українській тонкій кераміці від кінця XVIII ст. і дотепер.

Мета – проаналізувати зразки пластичного декору фарфору-фаянсу України кін. XVIII – поч. XXI ст., прослідкувати специфіку застосування певних мотивів. **Методологію дослідження** становлять історико-культурний метод (для виявлення похідних українського скульптурного декору у вітчизняній тонкій кераміці); історико-порівняльний метод (для наведення паралелей з історією світового мистецтва); метод теоретичного узагальнення (для інтерпретації наявності окремих різновидів пластичного декору в українському фарфорі-фаянсі); метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення художніх особливостей творів вітчизняного «білого золота»). **Наукова новизна** роботи полягає у систематизації інформації щодо застосування скульптурного декору в українській тонкій кераміці від доби класицизму і дотепер. **Висновки.** На основі здійсненого дослідження вдалося встановити, що пластичний декор застосовувався в фарфорі-фаянсі України від XVIII до поч. XXI ст. Він був представлений здебільшого мотивами баранячих, цапиних морд, людських обличч у вигляді маскаронів, лебединими та зміїними шиями із головами, сувоями (переважно вирішення ручок посуду та ваз), лев'ячими одинарними

або спареними лапами (насамперед, вирішення ніжок виробів), завершеннями накривок у вигляді пуп'янків квітів, мотивів сливи, ягняти, янгола, шишки пінії, ананаса, султана тощо.

Ключові слова: фарфор, фаянс, Україна, кераміка, пластичний декор.

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

Пластический декор фарфора-фаянса Украины конца XVIII – начала XXI столетий

Статья посвящается особенностям развития пластического декора украинского фарфора и фаянса кон. XVIII – нач. XXI ст. Рассмотрены скульптурные элементы посуды различных европейских и азиатских стран, которые стали основой для появления отечественных аналогов. Раскрыта специфика применения пластического декора в украинской тонкой керамике конца XVIII века до настоящего времени.

Цель исследования – проанализировать примеры пластического декора в произведениях фарфора-фаянса Украины кон. XVIII – нач. XXI ст., проследить специфику обращения к определенным мотивам. **Методологию** исследования составляют историко-культурный метод (для выявления производных украинского скульптурного декора в отечественной тонкой керамике); историко-сравнительный метод (для приведения параллелей из истории мирового искусства); метод теоретического обобщения (для интерпретации наличия отдельных разновидностей пластического декора в украинском фарфоре-фаянсе); метод искусствоведческого анализа (для выявления художественных особенностей произведений отечественного «белого золота»). **Научная новизна** работы состоит в систематизации информации по применению скульптурного декора в украинской тонкой керамике от поры классицизма до настоящего времени. **Выводы.** На основе осуществленного исследования удалось установить, что пластический декор применялся в фарфоре-фаянсе Украины с XVIII до нач. XXI ст. Он был представлен большей частью мотивами бараньих, козлиных морд, человеческих лиц в виде маскаронов, лебедиными и змеиными шеями с головами, свитками (преимущественно решение ручек посуды и ваз), львиными одинарными или спаренными лапами (прежде всего, решения ножек изделий), завершеный крышек в виде бутонов цветов, мотивов сливы, ягненка, ангела, шишки пинии, ананаса, султана и т.п.

Ключевые слова: фарфор, фаянс, Украина, кераміка, пластический декор.

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

Plastic decoration of porcelain-faience in Ukraine in the late 18th – early 21st centuries

The article is devoted to the features of development of plastic decoration of Ukrainian porcelain and faience in the late 18th – early 21st centuries. Sculptural elements of crockery of various European and Asian countries, which became the basis for the emergence of domestic analogues, were considered. The specificity of applying plastic decoration to Ukrainian fine ceramics from the late 18th century to present time was distinguished.

The purpose of the article is to analyze the examples of plastic decoration of porcelain-faience in Ukraine in the late 18th – early 21st centuries, and to detect the specificity of using certain motives. **The research methodology** consisted in the historical and cultural method (for revealing the derivatives of Ukrainian sculptural decoration in domestic fine ceramics); the historical-comparative method (for drawing parallels with the history of world art); the method of theoretical generalization (for interpreting the existence of certain varieties of plastic decoration in Ukrainian porcelain-faience crockery); the method of art critical analysis (for revealing the artistic features of works of domestic «white gold»). **The scientific novelty** of the work lies in the systematization of the information regarding the application of sculptural decoration to Ukrainian fine ceramics since the era of Classicism. **Conclusions.** The research showed that plastic decoration was applied to porcelain-faience in Ukraine from the late 18th to early 21st century. It was represented mostly by motives of sheep, goat nebs, human faces in the shape of masks, swan and snake necks with heads, rolls (mainly as decorations of handles of crockery and vases), lion's single or coupled paws (primarily, to decorate legs of the products), covers in the form of flower buds, and motives of a plum, a lamb, an angel, a stone pine cone, a pineapple, a sultan, etc.

Key words: porcelain, faience, Ukraine, ceramics, plastic decoration.

Вступ. Із плином часу виразнішими стають причини, за яких ті чи інші твори стають так званою «класикою» мистецтва. Тобто такими, які переживають усі віяння моди, орієнтованої на тимчасовий вплив на свідомість людей. При цьому класичні твори мистецтва завжди, за будь-яких обставин, залишаються незмінними еталонами бездоганних ліній силуетів, співрозмірних пропорцій, виявами гармонії й краси, що викликають захоплення майстерністю вправних висококваліфікованих майстрів та естетичну насолоду.

Поява наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. у вітчизняному фарфорово-фаянсі форм посудних, вазових виробів, сувенірів та аксесуарів, що тяжіють до класичного мистецтва європейської тонкої кераміки, стала причиною для пошуків витоків цього явища. Адже прикрашені лебединими шиями та головами ручки ваз, введення фігурних ухватів накривок у формі фруктів, найчастіше цитрусових та ягід, пластичне моделювання окремих ліпних деталей у вигляді морд і голів тварин, птахів справляють враження деталей, які ніколи не полипали вітчизняного мистецтва «білого золота». Насправді подібні твори є прикладами давно усталеної іконографії, абсолютно органічними для нашого фарфору-фаянсу, хоча й призабутими.

Обґрунтування наукової проблеми та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Зважаючи на те, що останнім часом поживався інтерес дизайнерів до художніх можливостей оздоблення виробів, зокрема, промисловості, що нині перебуває на етапі відродження, варто виокремити власну традицію пластичного декору в тонкій кераміці, яка є настільки ж багатого, як і в багатьох інших європейських країнах. Однак, закриття вітчизняних заводів наприкінці 1990-х – поч. 2000-х рр. стало певною перешкодою для дослідження їх творчого внеску на сучасному етапі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Щодо обрядової кераміки з ліпним декором і шляхів її походження окремі положення розроблялися відомим дослідником вітчизняної кераміки Олесем Пошивайлом, зокрема, у монографії «Етнографія українського гончарства», виданій у Києві 1993 р. Автор визначає джерела інспірацій скульптурного зооморфного посуду для напоїв святкового столу у вигляді баранців, левів, півнів, що символізували сімейний добробут, благополуччя, і застосовувалися у весільній обрядовості. О. Пошивайло пов'язує напої, котрі виливалися з утроби скульптурного посуду, з асоціацією про кров тварин, що мала їх магичну життєву силу; і вбачає у цьому звичаї відгомін ритуального поїдання тварин чи вживання їхньої крові, яка мала забезпечити молодим здоров'я й молодість, з пережитком давніх язичницьких обрядів жертвоприношень [6].

О. Пошивайло наголошує, що зооморфний посуд з епохи бронзи набув значного поширення на території Анатолії, в Ірані та на Закавказзі, й наводить факти, які підтверджують застосування окреслених виробів винятково в якості ритуальних. Зокрема, щодо використання у Східній Грузії посуду під назвою «марані», біля горловини якого знаходилася або голова, або повна фігурка тварини (оленя, барана чи бика), а стінки розписувалися рослинним орнаментом або пташинням, винятково в обрядових трапезах. Крім того О. Пошивайло зауважує, що ритуальний зооморфний посуд виготовлявся здебільшого в образах рогатої худоби, яка наділялася особливо плодючою, відтворюючою силою [6].

Можливо саме через обрядове призначення носики, ручки та ухвати накривок весільних куманців у деяких регіонах України у ХХ ст. також виконували функцію зоо- або орнітоморфного пластичного декору.

У 2006 р. в збірнику «Національні традиції в декоративно-прикладному мистецтві» Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука вийшла друком стаття художника фарфору, члена спілок дизайнерів СРСР та України, викладача спецдисциплін КДЦДІМД Миколи Лампеки «Зооморфна кераміка в структурі міфологічної свідомості українців від давнини до наших днів». У цьому дослідженні автор згадує протоми в етрусській кераміці, акваманіли у вигляді левів, драконів, вершників протягом XII–XVI ст. у Західній Європі. А також приділяє увагу традиції виготовлення лембиків у Західній Україні, оздоблення фігуративними деталями шийок закарпатських корчаг, дзбанків Прикарпаття, подільських і полтавських куманців [4].

Пластичний декор в останні роки став одним із напрямів досліджень за плановими темами Інституту народознавства НАН України. Зокрема, він розробляється співробітником названої установи та львівського Музею етнографії та художнього промислу, кандидатом історичних наук Галиною Івашків. Окремі положення окресленої роботи були опубліковані в монографії згаданої авторки «Декор української народної кераміки» (2007) [2] за матеріалами кандидатської дисертації та статті «Круглий ліпний декор у кераміці ХІХ–ХХ ст.» (2010) [3]. Так, коло уваги дослідниці привернули вироби, дотичні до традиції української народної кераміки, де пластичний декор був розглянутий в контексті розпису й орнаментики виробів. Питання скульптурного оздоблення професійної тонкої кераміки Г. Івашків не розглядала, хоча опосередковано її дослідження свідчить, що гончарі багатьох осередків України ХХ ст. вносять традиційні прийоми оздоблення виробів до професійної кераміки.

Виділення раніше не вирішених частин загальної проблеми. При уважному вивченні питання стає зрозуміло, що спеціально дану проблематику вчені практично не розглядали, оскільки здебільшого не мали змоги проаналізувати весь маловідомий доробок митців заводів і майстерень наших територій попереднього часу, зокрема ХІХ ст., описаних у збірках щонайменше трьох країн: Польщі, України, Росії. При ретельному аналізі т. зв. старого фарфору та фаянсу Волині, Галичини та Північного Полісся стає зрозумілим, що сучасні звернення до пластичного декору є апелюванням до вітчизняної традиції попереднього сторіччя, що живе у нашій генетичній пам'яті та підсвідомості як народних майстрів-гончарів, так і професійних керамістів.

Мета даної статті – узагальнити інформацію про вітчизняні приклади пластичного декору в фарфорі-фаянсі, зокрема, букранії, егікранії, левові, антропоморфні маскарони, лев'ячі лапи, зміїні та лебедині шиї з головами, зооморфні флерони тощо.

Вислаّد основного матеріалу дослідження. Так, зокрема, в українському фарфорі знахідки митців-фарфористів кін. ХVІІІ–ХІХ ст. є взірцевими.

Опрацьовувався досвід країн різних часових проміжків, зокрема, пластичний декор і скульптура Стародавніх Єгипту (ушебті, канопи, фігурки птахолодей, звіролодей, химер, сфінксів, жуків-скарабей, котів, соколів, бегемотів, іжаків тощо), Дворіччя (мотиви риб, парних гірських козлів біля дерева життя, фігури гірських баранів з округло загнутими рогами) [7], Трипілля (посудини для приготування їжі на чотирьох пластично промодельованих ніжках, що мали з двох боків корпусу та накривок виступи в формі швітулуба риб, які нагадують вироби китайської кераміки; скульптури собачок із розкопок Івана Стемшковського поблизу Тирасполя) [7], Китаю (частини тіл баранів – букранії, фігури цилінрів, феніксів, драконів, ящірок, черепах, морських коників, риб, птахів, комах, зокрема, метеликів, жуків, вертух тощо як завершення посудин для пиття, ручок виробів, ніжок тощо), Японії (пластичне моделювання країв виробів, рельєфний орнамент із розетами, ліпними джгутами, мотиви птахів, раків, спарених морських коників, подвоєних риб, комах, пернатих), Ірану (зображення тварин, крилатих биків, левів із людськими головами, феніксів), Крито-Мікенської та Егейської культури (фаянсові статуетки жінок зі зміями в руках із Кносського палацу, мотиви морських коників, пластично змодельованих голубів у місті прикріплення ручок посуду, ліпні розкриті квітки лілей на тулубах ваз, традиція антропоморфних зображень урн тощо), Етрурії (вази-буккери з пластичними фігурками коней на ухватах накривок, медальйони-маскарони левів із лапками-ручками на глеках, фризовими мотивами, у тому числі рельєфними, птахів, зокрема лебедів і качок, стад диких і свійських тварин, міфологічних істот з торсами людей і мордами котячих та ін.), Риму та його провінцій (ліпний, переважно фризовий декор зі сценами з греко-римської міфології, пластично промодельовані ручки виробів з лебединими шиями і головами коней, ухвати накривок у вигляді путті, посудини у формі людської голови, мавпи, виноградної лози, птаха, риби; сатири на одній козиній нозі з копитом, пташки, ящірки як додатковий ліпний декор колон і наверхів, крилаті грифони і химери, маски людей і богів у завершеннях ручок, декоративних деталей, пальмети, аканти, гірлянди з фруктами, овочами, дарами моря й антропоморфними маскаронами), Візантії (орнаментальні мотиви стилізованих квітів, складних мотивів із хрестами, свічниками, орнітоморфними й антропоморфними зображеннями, символами біблейських тварин) тощо, виникає розуміння притаманності мислити пластично усім розвиненим цивілізаціям світу [7].

Вітчизняними майстрами Нового часу також творчо переосмислювалася спадщина Стародавнього Світу та Середньовіччя, що, здебільшого послугоувалися арсеналом мотивів і прийомів застосування останніх, виробленими у попередні часи. Насамперед, опрацьовувався античний, давньоруський, візантійський і західноєвропейський досвід, який цінний надбаннями романики, готики, епохи Відродження, доби бароко і класицизму (переважно у його німецьких, австрійських, французьких, італійських, англійських трансформованих варіаціях).

Мода на китайський фарфор, окремі тенденції японського, корейського, перського, турецького, кавказького, середньоазійського мистецтва, а також захоплення культурою з імперськими впливами – Помпеїв та Геркуланума, Третього Риму з Австрією на чолі, Росії були невичерпними джерелами пошуків нових виразних рішень форм і декору виробів, у тому числі пластичного, що позначилося на швидких змінах стилів кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст.

Так, період кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст. вважають «золотим віком» вітчизняної тонкої кераміки. Саме протягом означеного сторіччя відбулися становлення, розквіт і перший несподіваний занепад цього виду мистецтва, що в своїй основі є аристократичним, має надзвичайно вишукану природу, покликане замінювати блиск золота й дорогоцінного каміння своєю неперевершеною білизною, прозорістю, світлопроникністю, дзвінкістю черепка й тонким живописом розпису.

Одними з найбільш яскравих прикрас, які надають творам фарфору та фаянсу звучання ексклюзивних виробів унікального характеру, в системі декору, що збагачують форму та її пластичну виразність, є скульптурні елементи. Особливо значимі вони для посуду. Серед образів пластичного декору, що вдруге прийшли в українські твори тонкої кераміки після періоду першого злету «класичної доби», з опануванням технологій європейських фарфору та фаянсу наприкінці ХХ – поч. ХІХ ст., утворилася своя іконографія, з відповідною їй умовною ієрархією та своїми законами побудови та застосування.

Найбільш поширеними серед переліку часто вживаних зразків пластичного декору у вітчизняній тонкій кераміці за всю її історію є егікранії (голови та черепи козлів), букранії (голови та черепи баранів), протоми (лев'ячі, бичі, кінські, людські, химерні – грифона чи сфінкса – голови та торси), левові й антропоморфні маскарони (Рис. 1, 1а, 2); зміїні та лебедині шиї й голови (Рис. 3); флерони (хрестоцвіти, похідні від готичної архітектури) у вигляді шишок (здебільшого ліній), пластичні завершення ухватів накривок і ручок у вигляді султанів, ананасів, слив, пуп'янків, квіток, овочів, фруктів, мушель, фігур людей чи тварин (приміром, путті або ягнят); ніжки у вигляді простих або спарених левових лап (Рис. 4); фігурні сувої у вигляді ліпного силуету загорнутого або напіврозкритого листа тощо.



Рисунок 1.
Фаясова ваза з химерами і скульптурним декором у вигляді биківта ручками-букраніями. Перша половина XIXст.



Рисунок 1а.
Вигляд ручки-букранії від теріну Києво-Межигірської фабрики. Перша половина XIX ст. Фаянс, ліплення, поливування.



Рисунок 2.
Фарфорова ваза поч. XIX ст. Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура. Антропоморфні здвоєні маскарони



Рисунок 3.
Фарфорова ваза початку XIX ст. Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура. Ручки у вигляді лебединих ший і голів.



Рисунок 4. Маскарони, ухват-султан, здвоєні лапи. Предмети сервізу «Пархатка». 1807 р. Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура. Фарфор, ліплення, золочення (Музей народного у Кракові).

Перелічені мотиви в системі пластичного декору фарфору-фаянсу були однаково характерними для виробництв земель сучасної України кін. XVIII–XIX ст. і прикладів продукції різних етнокультурних регіонів нашої держави кін. XX – поч. XXI ст. Проте темою спеціального окремого дослідження вони досі не стали. Загалом, поява елементів пластичного декору у вітчизняній тонкій кераміці, насамперед, пов'язана з еволюцією пластичних рішень відповідно до звернення до надбання світового декоративно-ужиткового мистецтва та архі-

тектурних елементів Стародавнього Світу й Середньовіччя. Останні спочатку поширилися у формотворенні металевого посуду всієї Європи та Сходу, а згодом були запозичені й переосмислені тонкою керамікою, де вже поступово напрацьовувалася власна абетка пластичних елементів.

У цілому варто зазначити, що мотиви пластичного декору фарфору-фаянсу мали ті самі джерела інспірацій, що й металевий та гончарний посуд, на зміну яким прийшла тонка кераміка. Тобто генеза окремих елементів «білого золота» є похідною від протом та скульптурних оздоблень стражів-охоронців в'їзних воріт давнього світу, додаткових прикрас меблів, посуду, ювелірних виробів народів-кочовиків, кор (каріатид) й атлантів у системі членувань споруд Давніх Греції, Риму, елінізованих Персії, Візантії, Давньої Русі тощо.

Так, протóма (від грец. *protome* – «передня частина» тіла, морда, голова) – в архаїчному мистецтві Древньої Греції від VIII–VII ст. до н. е. та в елінізованому мистецтві країн Близького Сходу доби IV–II т. до н. е. – скульптурне зображення передньої частини тіла звіра – напівфігура бика, коня, оленя чи сфінкса, грифона [1], яка входила до композиції значного за обсягом твору мистецтва. Характерний приклад формотворення за принципом «частини замість цілого».

Протоми застосовували у давньогрецьких посудинах, ритонах з кераміки, зокрема, тонкої [5], золота або срібла. В архітектурі Персії VI–IV ст. до н. е. зустрічалися колони, що завершувалися капітелями у вигляді подвоєних протом, між головами яких укладалися балки перекриття. Такі протоми висікали з каменю, яскраво розписували й золотили. Їх можна розглядати як один з виявів інтернаціонального «звіриного стилю». Протомами також прийнято прикрашати поля між арками та пілястрами, замки арок, на п'ятах останніх висікають зображення безпосередньо на блоках мурування. Тобто протóма – це зображення передньої частини тіла тварини чи міфологічної істоти, а також людини, якими декорують твори декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури та дизайну.

Оскільки форми посуду завжди асоціювалися з предметами оточення людини, вони здавна формувалися як частина її світу, її космосу, ладу речей. Тому для членування посудин у різних матеріалах характерне порівняння з анатомічними складовими, що співвідносяться із фігурою людини. Особливо цього принципу намагалися дотримуватися скульптори й модельники українських виробництв фарфору та фаянсу. Так, у посудини є плечі, шия, тулуб, ніжка (ніжки), ручки, горло.

Зокрема, вже в перших зразках виробів вітчизняних мануфактур кін. XVIII – поч. XIX ст. зустрічаються пластично промодельовані ухвати накривок у вигляді скульптурок тварин, пуп'янків троянд, а також лев'ячі лапи.

Названі елементи декору найчастіше зустрічаються на чільних посудинах ансамблів сервізів – вазах для супу, кавниках, інколи вазах для фруктів і десертів, цукорницях.

З часом, у 1800-х рр. у вітчизняному фарфорі-фаянсі почали використовувати подвоєні лев'ячі лапи, які іноді заміняли на лапи хижих птахів із кітнями. Також з окресленого періоду застосовували різноманітні форми скульптурних ручок – у вигляді лебединих ший та голів, зміїних ший з головами, листясувоїв, декоративних пуп'янків, квітів, рослинних мотивів, антропоморфних і маскаронів у вигляді різноманітних тварин тощо. Де-факто ці елементи свідчать про панування бароко-рококо, класицизму-ампіру, бідермайєру, історизму, що мав зв'язок із романтизмом, модерном.

Найчастіше пластичний декор прикрашав вироби найдорожчих сегментів продукції Корця, Баранівки, Городниці, Києво-Межигір'я, Романова, Волокитина, Глинсько. Саме на цих підприємствах протягом пер. пол. ХІХ ст. виробилася іконографія ліплених елементів виробів, що надалі стала традиційною. По суті, намагання прикрасити певні частини посудини ліпними елементами має оберегову функцію.

Так, М. Лампека у вище цитованому виданні наводить факт [4], про дагестанське повір'я, яке існує й донині, що у глечик з ручкою шайтан не ввійде, а глечичу без ручки потрібна накривка. Тобто зауважує на охоронній функції пластичного декору, іконографія якого утворювалася з частин або цілих живих істот, у магічні сили захисту яких людство вірило з давніх-давен.

Принагідно, тут варто згадати спадок іншого народу зі східним корінням – юдеїв, у яких для омовінь прийнято застосовувати глечик з двома ручками, часто званий в українській традиції саганком. Подібна конструктивна деталь виробів має функціональне призначення – в юдеїв вважається, що до брудної ручки не можна торкатися рукою, яка вже очищена водою. Тому є одна ручка для першого доторку, (яка лишається «нечистою»), і одна другого (для вимитих рук, що торкаються священних речей культури – указки Тори тощо).

Окрім того, в кераміці українських виробництв, що виготовляла продукцію для юдеїв, зокрема, у фаянсових виробках Любичі Королівської та Потелича ХІХ ст., зустрічаються скульптурки оберегових левеняток у хану-кальних свічниках. Вони нагадують стражів Шумеру та античного світу, які мали залякувати супротивника біля воріт. Можливо, в юдеїв України виготовлялися і пластично вирішені мезузи – обереги, що вішаються на стіну з метою захисту домівки тощо.

Фактично, морди тварин, птахів, химери, маскарони тощо на рівних з орнаментальними мотивами з подібними ж символами, мали відлякувати злі сили, боронити вміст посудин від лихого ока, чаклунів, духів. Так, перший відомий нам терін кін. ХVІІІ ст. корецького виробництва, виконаний у традиціях

рококо німецького кшталту, мав замість ухвата накривки пластично вирішену фігурку баранця. Закриті на напіврозкриті пул'янки троянд прикрашали накривки ранніх корецьких кавників рокайлевих і барокових форм кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст. Вочевидь, це був натяк на надзвичайний аромат, що асоціювався у споживачів з чимось надзвичайно жаданим і ніжним (що в цілому характерно для естетики і філософії бароко-рококо). Початком ХІХ ст. датуються також вітчизняні тарілки для салатів волинського Корцю накривками, які вінчали пластично промодельовані ухвати у вигляді листків на зразок спрощеного куща агави.

Одночасно на цьому ж виробництві, здебільшого в ручках тернів, у періоди поширення стилів цоцф, неокласицизму, ампіру, з'являються егікранії та букранії (цапині й баранячі голови), антропоморфні й левові маскарони. Для стилю цоцф характерні корецькі вази для супу і морозивниці, підставки яких виготовлені у формі левових лап, а ухвати мають вигляд султана. Надалі, в добу бідермайера, Баранівський, Городницький, Межигірський фарфоро-фаянсові заводи та фабрики випускали терні з ручками у вигляді зміїних і лебединих ший або ший з головами, подіуми яких інколи підтримувалися одинарними чи спареними левовими лапами, або пташиними лапами хижаків з кігтями, які прийшли в європейське мистецтво з іконографії Помпеїв та Геркулануму.

З др. чверті ХІХ ст. означені тенденції почали спрощуватися. На заводах Волинської групи, у Глинсько в Галичині, Києво-Межигірському виробництві та на Волокитинському фарфоровому заводі на Чернігово-Сумській землі круглий ліпний декор поступово змінюється фрагментарним, більш плоскішим. Введення горельєфів, барельєфів з др. пол. ХІХ ст. зводиться до застосування невисоких рельєфів і різьблення, ручки трансформувалися у сувесподібний ліпний декор кшталту загорнутого листа аканту, замість скульптурних ухватів використовувалися здебільшого ананасоподібні або шишкоподібні хрестоцвіти – флерони.

У цілому, можна з впевненістю зазначити, що охоронно-оберегова функція з часом перетворилася на стилетворчо-декоративну, яка до кін. ХІХ – поч. ХХ ст. майже нівелювалася. Останнім виявом пластично вирішених ухватів глеків у вигляді гуцулів в українській професійній кераміці стали експерименти Коломийської гончарної школи кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Український радянський фарфор-фаянс тільки з часу появи нового імперського стилю – так званого «сталінського ампіру» знов почав звертатися до витоків призабутих стилів, впроваджувати елементи ліпного декору. Зокрема, у ліпних оздоблення на вазах, резервах для розпису (здебільшого вживалися мотиви колосся пшениці, зірок, літачків, виноградної лози, фруктів та овочів), пластичних вирішеннях ухватів завершення і накривок ваз (пласкі круглі й овальні медальйони, фігурні башти, зірки), членувань ніжок ваз, профілювання подіумів і циліндрів-підставок тощо.

Однак після смерті Й. Сталіна ці творчі експерименти, представлені здебільшого в українському фарфорі-фаянсі розробками дипломних робіт випускників Миргородського керамічного технікуму кін. 1940-х – сер. 1950-х рр., і поодинокими виробничими творами заводів Волині, швидко зійшли нанівець з поширенням наприкінці 1950-х – поч. 1960-х рр. тенденцій неофункціоналізму. Останній стиль, лапідарний за своєю пластичною мовою, щонайменше на два десятиліття перервав традицію звернення до банку даних пластичного декору.

Новим періодом зацікавлення скульптурними елементами та рельєфами стали 1980-ті рр. Однак, час нарощування потужностей до доби перебудови не сприяв у нашій країні вагомим зрушенням в означеній царині. Тільки з кін. 1980-х – поч. 1990-х рр. митці вітчизняної тонкої кераміки знову повернулися до можливостей пластичного моделювання й оздоблення виробів у фарфорі-фаянсі. Скульптурний декор в означений час почали опрацьовувати, насамперед, у Коростенському, Городницькому, Баранівському фарфорових заводах, Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. У штаті названих підприємств на той час діяли професійні скульптори й висококваліфіковані модельники, які могли запропонувати нові пластичні рішення в оздобленні посуду та ваз.

Корони з султанами в якості флерона застосовував у своїй творчості художник-скульптор Сумського фарфорового заводу Василь Єрмоленко наприкінці 1970-х – поч. 1980-х рр. (характерний приклад – його відомий кавовий сервіз «Пегас», прикрашений стрічками ліпних джгутів). Цей митець розробив і весільний набір, пластичні ухвати предметів якого варіювалися від шишок до стилізованих квітів руж. Пізніше на згаданому підприємстві художником-скульптором Віталієм Шевченком за стилістикою виробів, наближеною до творчості подружжя Миколи та Валентини Трегубових з Коростеня, була виконана хатка-сирниця з пластично промодельованим ухватом у вигляді лелеки. Надалі згаданий автор розробив завершення накривок кубків для футболістів у вигляді грона квітучого каштану з листям, символу Києва. Віра Сіробаба-Климко на Сумському фарфоровому заводі вже на поч. ХХІ ст. творчо переосмислювала спадщину відомих світових центрів кераміки. У 2000-х рр. вона впровадила випуск форм набору мисливських кухлів із ручками у вигляді морських коників.



Рисунок 5. Трегубова В. Предмети чайного сервізу «Наш сад». Коростенський фарфоровий завод. 2001 р. Фарфор, ліплення, розпис, рельєф, золочення. Приватна збірка.

Найцікавіші приклади з відсиланням до традицій класичного й, зокрема, європейського фарфору-фаянсу, знаходимо в творчості майстрів Коростенського фарфорового заводу. Протягом останніх двадцяти років діяльності художниці Валентина Трегубова експериментувала з введенням до пластичного оздоблення накривок ухватів у вигляді пари слив («Наш сад», 2001) (Рис. 5), що стало відродженням використання пластичного декору в ансамблях вітчизняного посуду кін. XX ст. Її сучасник і колега Костянтин Олійник на цьому ж підприємстві створив форму вази «Версаль» з ручками у вигляді вишукано загнутих лебединих голів і ший. Вази з дещо подібними ручками розробляв упродовж 1990-х – 2000-х рр. відомий художник Баранівського фарфорового заводу Володимир Лозанюк.

Декоративні флерони у вигляді напіврозкритих пуп'янків дзвоноподібних квітів застосовували у своїй творчості кін. XX – поч. XXI ст. художники Полонського фарфорового заводу Микола Козак і Зінаїда Олексенко, Аліса Кордас. Фігурками янголяток увінчувала свої ансамблі посуду на тему Благовіщення Валентина Трегубова. Творчі експерименти згаданих митців у час заката діяльності вітчизняних підприємств фарфору-фаянсу поч. XXI ст. в умовах економічної та політичної нестабільності стали лебединою піснею української тонкої кераміки новітнього часу.

Висновки. Отже, в українському фарфорі-фаянсі кін. XVIII (часу його появи у промислових масштабах) – поч. XXI ст. традиційно використовувався ліпний декор, який разом із живописним допомагав авторам у створенні досконалого художнього образу предмету. Звернення до нього отримало розвиток упродовж кін. XVIII–XIX ст., потім другої пол. 1940-х – 1950-х рр., і востаннє – у добу Незалежності. Пластично промодельовані рельєфи, скульптурні деталі у вітчизняній тонкій кераміці за три століття набули власної іконографії,

стилістично вони є пов'язаними з формотворчістю класичного високого фарфору й фаянсу, хоча водночас спираються на традиційні мотиви українського гончарства та європейської металопластики.

Перспективи подальших досліджень. Поступово має бути вироблений науковий апарат і методологія дослідження, завдяки яким з'явиться можливість комплексного аналізу явища пластичного декору в українських фарфорі та фаянсі кін. ХVІІІ – поч. ХХІ ст., що дозволить визначити його класифікацію, іконографію, типологію, домінуючі мотиви, способи пластичного моделювання, художні особливості, відповідність певній стилістиці, характерні риси окремих майстрів. Істотною допомогою на цьому шляху стане глосарій, деякі статті якого мають перспективу бути першими кроками на шляху до осягнення цього складного та неоднозначного явища.

Список використаних джерел

1. Долинський Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинський. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – 88 с.
2. Івашків Г. Декор української народної кераміки ХVІ – першої половини ХХ століть / Г. Івашків. – Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2007. – 542 с.
3. Івашків Г. Круглий ліпний декор у кераміці ХІХ–ХХ ст. / Г. Івашків // Вісн. Прикарп. ун-ту. Серія. Мистецтвознавство. – Вип. 19/20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 9–18.
4. Лампека М. Зооморфна кераміка в структурі міфологічної свідомості українців від давнини й до наших часів / М. Лампека // Національні традиції у декоративно-прикладному мистецтві. – Київ, 2006. – С. 59–62.
5. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец ХVІІІ–нач. ХХ ст.) / Ф. С. Петрякова; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского, Львов. отд-ние. – Киев : Наук. думка, 1985. – 221 с.
6. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: лівобережна Україна / О. Пошивайло. – Київ : Молодь, 1993. – 393 с.
7. Фокина Л. История декоративно-прикладного искусства : учеб. пособие / Л. В. Фокина. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 239 с.

References

1. Dolinsky L.V. (1963). *The Ukrainian art porcelain*. Kiev: Akademiia nauk URSR.
2. Fokina L. (2009). *Istorija of arts and crafts: studies*. Rostov-on-Don: Feniks.

3. Ivashkiv, G. (2007). *Dekor of the Ukrainian national ceramics 16th – first half 20th of centuries*. Lvov: Instytut narodoznavstva NANU.
4. Ivashkiv, G. (2010). Kruglyj a modelled decor in ceramics 19th –20th the item. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of the Precarpathian University. Series. Art studies]*, issue 19/20, pp. 9–18.
5. Lampeka M. (2006). Zoomorfnaia ceramics in structure of mythological consciousness of Ukrainians from an antiquity and up to now. *Natsionalni tradytsii u dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [National traditions in arts and crafts]*, pp. 59–62.
6. Petrijakova, F.S. (1985). *Ukrainsky art porcelain (the end 18th – the beginning of 20th item)*. Kiev: Naukova dumka.
7. Poshivajlo, O. (1993). *Etnografija of the Ukrainian pottery: left bank Ukraine*. Kiev: Molod

© Школьна О. В., 2016

ДИЗАЙН

УДК 747:725.513 – 053.2

Боженко Роман Валерійович

аспірант,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

r.bozh77@gmail.com

МАТЕРІАЛИ ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ ДІТЯЧИХ ЛІКАРЕНЬ

Мета роботи. З урахуванням означеної проблеми провести дослідження пов'язане із визначенням матеріалів оздоблення, які відповідають сучасним подходам для створення інтер'єрного простору кімнат відпочинку, функціональних та комунікаційних приміщень дитячої лікарні. Сучасність підходів полягає у створенні комфортного кольорово-світлового середовища, що суттєво впливає на емоційний стан людей, особливо на дітей.

Методологія дослідження полягає у проведенні аналізу наукових публікацій за тематикою дослідження, класифікації різноманітних видів сучасних оздоблювальних матеріалів з урахуванням особливостей оформлення інтер'єрів дитячих лікарень.

Наукова новизна роботи полягає у створенні додаткових рекомендацій, що стосуються підбору оздоблювальних матеріалів для дитячих лікарень, які можуть доповнювати вимоги нормативних документів і допоможуть дизайнерам обирати не лише безпечні але й естетичні, з точки зору художнього оздоблення, матеріали для інтер'єрів дитячих лікарень.

Висновки. Нестандартне застосування оздоблювальних матеріалів в інтер'єрі, може породжувати новий виток, наприклад в обробці, і цей процес не закінчується ніколи. Що стосується матеріалів, які призначені для використання у дитячих лікарнях, то їх кількість обмежена. Продиктовано це обмеженнями, пов'язаними із безпекою, гігієною, екологічністю та вимогами державних стандартів. Тому, важливо визначити саме ті універсальні матеріали, які відповідають усім цим вимогам та надаватимуть можливість дизайнеру створити естетично прийнятний і комфортний простір для дітей. Новим рішенням для дизайнера може бути ефективний підхід підбору матеріалів не лише з точки зору безпеки, але й художньої цінності, створеного ним інтер'єрного простору дитячої лікарні. Зараз є технологічні можливості для такого ефективного підходу.

Ключові слова: матеріали оздоблення інтер'єру, внутрішній простір, естетика, психологічний комфорт, дизайн дитячої лікарні.

Боженко Роман Валерієвич, аспірант, Київський національний університет культури та мистецтв, Київ, Україна

Отделочные материалы в интерьере детских больниц

Цель работы. С учетом этой проблемы провести исследование, связанное с определением материалов отделки, которые соответствуют современным подходам для создания интерьерного пространства комнат отдыха, функциональных и коммуникационных помещений детской больницы. Современность подходов заключается в создании комфортной цветосветовой среды, что существенно влияет на эмоциональное состояние людей, особенно на детей.

Методология исследования заключается в проведении анализа научных публикаций по тематике исследования, классификации различных видов современных отделочных материалов с учетом особенностей оформления интерьеров детских больниц. **Научная новизна** работы состоит в создании дополнительных рекомендаций, касающихся подбора отделочных материалов для детских больниц, которые могут дополнять требования нормативных документов и помогут дизайнерам выбирать не только безопасные, но и эстетические, с точки зрения художественного оформления, материалы для интерьеров детских больниц. **Выводы.** Нестандартное применение отделочных материалов в интерьере может порождать новый виток в их обработке и этот процесс не заканчивается никогда. Что касается материалов, которые предназначены для использования в детских больницах, то их количество ограничено. Продиктовано это ограничениями, связанными с безопасностью, экологичностью и требованиями государственных стандартов. Поэтому важно определить именно те универсальные материалы, которые отвечают всем требованиям и предоставят возможность дизайнеру создать эстетически приемлемое пространство для детей. Новым решением для дизайнера может быть эффективный подход к подбору материалов не только с точки зрения безопасности, но и художественной ценности, созданного им интерьерного пространства детской больницы. Сейчас есть и технологические возможности для такого эффективного подхода.

Ключевые слова: материалы отделки интерьера, внутреннее пространство, эстетика, психологический комфорт, дизайн детской больницы.

Bozhenko Roman, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Decoration materials in the interior of children's hospitals

The purpose of the article is to conduct research related to defining decoration materials that meet modern approaches in order to create interior space for playrooms, functional and communication space of a children's hospital. The contemporaneity of the approaches lies in creating a comfortable color-light environment, which significantly affects the emotional state of people, especially children. **The research methodology** consisted in the analysis of scientific publications on the subject of research, the classification of various types of modern decoration materials, taking into account the specific features of interior design of children's hospitals. **The scientific novelty of the work** lies in creating additional recommendations related to selecting decoration materials for children's hospitals which can complement the requirements of regulatory documents and will help designers choose materials for the interiors of children's hospitals which will not only be safe but also aesthetic from the point of view of decoration. **Conclusions.** Non-standard application of decoration materials in interior design can generate a new direction, for example, in processing, and this process is never-ending. As for the materials that are intended for use in children's hospitals, their range is limited. This comes in response to various restrictions related to safety, hygiene, environmental friendliness, and the requirements of state standards. Thus, it is essential to identify the universally applicable materials that conform to all the requirements and enable the designer to create aesthetically acceptable and comfortable environment for children. A new solution for the designer may be an effective approach to selecting materials not only from the point of view of safety but also from the perspective of the artistic value of the created interior space of the children's hospital. Modern technological opportunities allow for such an effective approach.

Key words: interior decoration materials, interior space, aesthetics, psychological comfort, design of a children's hospital.

Вступ. Основою дизайну інтер'єру є синтез прагматичних і художніх ідей і рішень, спрямованих на поліпшення умов існування людини в цілісній естетично досконалій формі. Матеріали, призначені для прикрашання різних поверхонь у приміщенні, називаються оздоблювальними. З точки зору оформлення існує досить великий вибір матеріалів для інтер'єру та оздоблення приміщень. Вибір залежить від дизайнерської ідеї його оформлення, від типу і розміру приміщення.

З проектування, будівництва або організації роботи лікарень є багато наукової літератури. За основу для створення нормативів для будівництва лікарень були взяті праці: Н. В. Гофмана-Пиласва «Лікарняне будівництво» (1941) [1] та В. К. Степанова «Спеціалізовані учбово-лікувальні центри» (1987) [6], у яких розглянуто формування гнучкої планувальної структури лікарень

і методика їх системної реконструкції. У роботі К. В. Чернявського «Психофізіологія сприйняття людиною елементів художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів» (2008) [7] детально представлено декоративно-прикладне мистецтво як інструмент позитивного впливу на хвору дитину під час перебування в лікарні. Н. В. Клишніна у роботі «Психологічні принципи простору, що допомагає в дитячих лікувальних закладах» (2013) [4] описує психологічні проблеми, з якими дітям доводиться зустрітися під час перебування в лікарні, та методи їх вирішення з точки зору психології та педіатрії. Але досі немає наукової літератури, в якій було б описано проблему формування інтер'єру дитячих лікарень з точки зору дизайну ще на стадії проектування за допомогою стандартних будівельних матеріалів, систем освітлення тощо.

Велике значення має аналіз практичного досвіду проектування та дизайну. У праці дослідниці Jasmin Yu «Hospitals» зібрано достатньо матеріалу для аналізу закордонного досвіду проектування лікувальних закладів [10].

Для виявлення найбільш прийнятних матеріалів у першу чергу потрібно визначити основні типи приміщень:

- операційні;
- реанімаційні;
- реабілітаційні;
- зона невідкладної допомоги;
- коридори;
- зони відпочинку.

До засобів, які підсилюють емоційний вплив архітектурної форми, відносяться освітлення, колір і фактура [5]. Ці чинники має враховувати дизайнер, коли обирає оздоблювальний матеріал. Значення має не лише сам матеріал, але й спосіб нанесення його на стіни, укладка, фактура.

У дитячих лікарнях активно використовуються такі оздоблювальні матеріали:

- керамічна плитка;
- фарба;
- декоративна мозаїка;
- шпукатурка.

В операційних, реанімаційних і зонах невідкладної допомоги за вимогами державних стандартів обов'язково мають використовуватися фарба або керамічна плитка. Для інших типів приміщень таких обмежень немає.

Міцна й водонепроникна плитка є практичним, зносостійким матеріалом і дуже підходить для стін і підлоги в лікарнях. Постійно з'являються нові різновиди плитки і завдяки різноманітності можна вибрати матеріал з урахуванням будь-якого бюджету й задуму дизайнера. Плитка (керамічна, порцелянова

і теракотова) виробляється як фабричним способом, так і вручну; також є плитка зі спеціальним покриттям, наприклад, глазур'ю Як і багато інших матеріалів, плитка переживає новий розквіт завдяки технічному прогресу: цифровий друк дозволяє наносити на неї найрізноманітніші малюнки. Хоча ручний розпис і сітчасті трафарети застосовуються як і раніше, що актуально для дитячої лікарні у контексті розвитку творчості дитини й надання їй можливості самій оформити інтер'єр, цифровий друк дає великі можливості дизайнеру.

Керамічна плитка – найпоширеніша. Незважаючи на те, що вже давно випускається різнобарвна, блискуча глазурована плитка, до недавнього часу перевага віддавалася консервативній білій плитці. Однак останнім часом навіть біла плитка зазнає змін: її випускають різних розмірів і надають різноманітної текстури. Керамічна плитка не така зносостійка, як порцелянова, проте вона також водонепроникна і стійка до утворення плям, підходить для підлогового покриття й облицювання стін, що дуже важливо в умовах лікарні з точки зору гігієни й довговічності. До керамічної плитки додаються декоративні деталі. За нею легко доглядати, але на дотик вона холодна, а при використанні її на підлозі треба пам'ятати, що ця плитка слизька. Сучасні виробники випускають таку різноманітність форм і розмірів плитки, що навіть монохромні інтер'єри виглядають надзвичайно стильно. Поєднання маленьких і великих плиток одного дизайну, прямокутних і квадратних дає можливість створювати цікаву мозаїчну композицію на стінах. При використанні керамограніту красиве підлогове покриття можна створити, використовуючи поєднання полірованих і матових плиток.

Навіть якщо для усіх типів приміщень дитячої лікарні застосовувати лише керамічну плитку (усіма нормами це дозволено), кожному інтер'єру можна надати індивідуальності й неповторності.

Популярність мозаїки привела до появи відповідного напрямку в дизайні кераміки. Плитка з малюнком візуально розділена на невеликі квадратики, що надає їй схожість з мозаїчною фактурою. Великої популярності набула мозаїка з різних матеріалів. Використання мозаїки дає можливість створити в дитячій лікарні щось казкове, цікаве для дітей. Цей фактор важливий в аспекті створення позитивного настрою у дитини й можливості відволіктися від думок про хворобу.

Малярні роботи полягають у нанесенні на поверхню частин будівлі лакофарбового шару, який при висиханні утворює плівку. Лакофарбові покриття оберігають металеві поверхні від корозії, а обштукатурені поверхні і деревину – від руйнування. Зараз є величезний вибір фарб, від легких водоемульсійних до райдужних лаків, за допомогою яких можна змінити чи покращити інтер'єр, надавши йому нового, несподіваного вигляду.

На відміну від інших оздоблювальних матеріалів, фарба дозволяє змінити дизайн будь-якого приміщення без залучення фахівців – нерідко у дитячих лікарнях і поліклініках батьки самостійно займалися оздобленням внутрішнього простору, використовуючи саме цей матеріал. Це універсальний засіб, який не потребує використання складного обладнання, популярний і економічний спосіб швидко трансформувати будь-який простір. Фарбу, як і керамічну плитку, можна застосовувати в усіх типах приміщень.

Новітні фарби, що легко мити, які стійкі до вологи, жиру, механічних пошкоджень, можна застосовувати при оформленні стін як в палатах і зонах відпочинку, так і в технічних і робочих приміщеннях дитячих лікарень, де раніше застосовувалася тільки керамічна плитка.

Слід пам'ятати і про текстурний ефект фарб: водоемульсійні відрізняються шорсткою текстурою, що нагадує побілку; матові фарби створюють гладку поверхню майже без блиску; емалі – блискучу. Цікавого ефекту можна досягти, покривши стіну смугами різних видів фарби в одній і тій же кольоровій гамі. Більш несподівані й сміливі декоративні рішення можна втілити в життя за допомогою флуоресцентних фарб або фарб «металіку». Такі фарби дозволяють створювати декоративні ефекти з грою світла.

Також матеріалом для оздоблення інтер'єрів дитячих лікарень є штукатурка. Її не так часто використовують, але вона придатна для використання у зонах відпочинку й коридорах і має як засіб створення цікавих форм, фактур і текстур художню й естетичну цінність для дизайнера, який працює над оздобленням внутрішнього простору для дітей. Штукатурні роботи полягають у покритті конструкцій будівель і споруд з різних матеріалів шаром будівельного розчину. Готовий затверділий шар такого покриття називають штукатуркою.

Залежно від функціонального призначення види штукатурки класифікують на звичайну, декоративну і спеціальну, кожна з яких має свої особливості за складом, способом приготування розчинів і методом виконання робіт. Штукатурка водонепроникна, її можна мити будь-якими миючими засобами. І незважаючи на всі ці дії, вона надовго зберігає попередній вигляд. Абсолютна нешкідливість даного оздоблювального матеріалу для здоров'я забезпечується тим, що штукатурка виготовляється з екологічно чистого гіпоалергенного матеріалу – акрилу, тому з її допомогою можна створювати інтер'єри палат для дітей, кухонь і кімнат відпочинку.

Вибираючи відповідний тип штукатурки, можна зіткнутися з безліччю назв: рельєфна, мозаїчна, «під камінь» тощо. Сучасний спектр декоративних штукатурок дуже широкий, а різноманітні способи їх нанесення роблять його ще ширшим. Одним і тим же матеріалом можна домогтися різних ефектів, не кажучи вже про різні колористичні рішення. Поверхні можуть бути гладкими

і глянцеви́ми, рельєфними і фактурними. Структурна шпакатурка наноситься на будь-які мінеральні основи – цемент, бетон, пінобетон, гіпсокартон, досить швидко сохне й може бути пофарбована і перефарбована в будь-який колір.

В оздобленні інтер'єрів дитячих лікарень можуть бути використані шпалери, які також мають різноманітний спектр кольорів і фактур, але, на жаль, цей матеріал не є достатньо практичним для лікарень. Шпалери недовговічні й погано миються, тому в оздобленні лікувальних закладів шпалери використовуються дуже рідко і дозволені для використання тільки в палатах.

Цифрові технології безпосередньо впливають на дизайн оздоблювальних матеріалів і навіть на найпростіші з них, такі, як шпалери і плитка. Вони можуть бути виконані індивідуально на замовлення, і не доведеться розшукувати потрібні кольори або малюнки. Їх можна створювати безпосередньо, в залежності від дизайнерського рішення та призначення приміщень.

Усі розглянуті матеріали є безпечними для дітей, дозволені для використання у лікувальних закладах нормами ДСТУ.

Використовуючи такий художньо-образний засіб, як матеріал, дизайнер повинен розуміти і пам'ятати декілька правил: декоруючи інтер'єр дитячого лікувального закладу, не слід забувати про властивості матеріалу, його безпечність для дітей і практичність у використанні.

Список використаних джерел

1. Гофман-Пылаев Н. В. Больничное строительство / Н. В. Гофман-Пылаев, А. Ю. Дунаевский. – Москва : Гос. изд-во медицинской литературы, 1941. – 605 с.
2. Гоциридзе Г. Современные больницы за рубежом / Г. Гоциридзе, А. Сафонов. – Москва : Изд-во литературы по строительству, 1970. – 321с.
3. Гнатюк Л. Р. Основы дизайну інтер'єру : навч. посіб. / Л. Р. Гнатюк, О. П. Олійник, В. Г. Чернявський. – Київ : Нац. авіац. ун-т, 2011. – 160 с.
4. Клипинина Н. В. Психологические принципы организации «помогающего пространства» в детских лечебных учреждениях / Н. В. Клипинина. – Москва : фонд «Подари жизнь», 2013 – 45 с.
5. Мартынов Ф. Т. Основные законы и принципы эстетического формообразования и их проявление в архитектуре и дизайне : учеб. пособие / Ф. Т. Мартынов – Екатеринбург : Урал. архитектурно-худ. ин-т, 1992. – 107 с.
6. Степанов В. К. Специализированные учебно-лечебные центры / В. К. Степанов. – Москва: Стройиздат, 1987. – 263 с.
7. Чернявський К. В. Психофізіологія сприйняття людиною елементів художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів / К. В. Чернявський. – Київ : Нац. авіаційний ун-т, 2008. – 158с.

8. Boekel A. *Architecture For a Healthcare* / A. Boekel. – London : Images Publishing, 2010. – 224 c.
9. Komiske, B. K. *Designing the World's Best: Children's Hospitals. The Future of Healing Environments. Vol. 2.* / Bruce King Komiske. – New York : Images Publishing, 2009. – 224 p.
10. Yasmin Yu. *Hospitals* / Yasmin Yu. – Hong Kong : Design Media Publishing Limited, 2012. – 256 p.

References

1. Boekel, A. (2010). *Architecture For Healthcare*. London: Images Publishing.
2. Gofman-Pylaev, N.V, and Dunaevskii, A. (1941). *Hospital building*. Moscow: State Publishing House for Medical Literature.
3. Gotsiridze, G., Safonov, A. (1970). *Modern Hospitals Abroad*. Moscow: Izdatelstvo literatury po stroitel'stvu (Publishing House for Construction Literature).
4. Hnatiuk, L., Oliinyk, O., Cherniavskiy, V. (2011). *Basics of interior design*. Kyiv: National Aviation University.
5. Klypynyna, N. (2013). *Psychological principles of organizing a «helping space» in children's medical institutions*. Moscow: Charitable foundation «Gift of Life».
6. Komiske, B.K. (2009). *Designing the World's Best: Children's Hospitals. The Future of Healing Environments. Vol. 2*. New York: Images Publishing.
7. Martynov, F. (1992). *Basic laws and principles of aesthetic shaping and their manifestation in architecture and design*. Ekaterinburg: Ural Architectural and Art Institute.
8. Stepanov, V. (1987). *Specialized educational and medical centers*. Moscow: Strojizdat.
9. Cherniavskiy, K. (2008). *Psychophysiology of perception of elements of artistic ceramics in interiors of medical establishments*. Kyiv: National Aviation University.
10. Yasmin, Yu. (2012). *Hospitals*. Hong Kong: Design Media Publishing Limited.

УДК 745:687.016

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

Наку Анастасія Валеріївна
*магістрант,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
nastena.10@mail.ru*

ЕЛЕМЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ОБРАЗІ СУЧАСНИЦІ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У статті розкриваються результати дослідницької та експериментальної стадій проекту пошуку ефективної методики формування образу сучасної жінки на основі синтезу елементів української етнокультурної спадщини з елементами-носіями тенденцій моди. Під час дослідження проаналізовано вплив національного українського костюма на образ сучасної жінки; охарактеризовані тенденції інтеграції української культурної спадщини з елементами сучасності у творчості фешн-дизайнерів нового покоління; запропоновано підхід до побудови образу сучасниці XXI ст. на основі гармонійного трансферу елементів українського етнічного костюма в сучасне фешн-середовище. Експериментальна стадія містить результати використання запропонованої методики у процесі проектування художнього образу жінки-сучасниці XXI ст.

Методологія дослідження ґрунтується на підході до української етнокультурної спадщини як до творчого першоджерела формування сучасного жіночого образу, що досягається використанням морфологічного аналізу-синтезу елементів українського народного вбрання й елементів-носіїв тенденцій моди. **Наукова новизна** роботи полягає у деталізованій інтерпретації процесу побудови жіночого образу з використанням етномотивів, у типізації характерних елементів українського народного костюма за ознаками належності до регіонів України з подальшою селективною фільтрацією за критерієм сумісності з тенденціями моди, а також за рахунок включення в алгоритм побудови образу

жінки процедури врахування кольоротипу її зовнішності. **Висновки.** Показано, що у творчості фешн-дизайнерів нового покоління простежуються тенденції конвергенції етномотивів з елементами нового стилю життя, що може бути ефективно використано для побудови інноваційної методики моделювання художнього образу сучасниці XXI ст. Експериментально підтверджено, що моделювання жіночого образу в сучасному фешн-оточенні на основі запропонованої методики підвищує його привабливість, додає образу свіжості сприйняття і чарівності, відточеної багатотисячними українськими народними традиціями.

Ключові слова: художній образ сучасниці, народне вбрання регіонів України, сучасне фешн-оточення, інноваційна методика моделювання жіночого образу.

Гардабхадзе Ирина Анатольевна, профессор кафедры дизайн одежды, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Наку Анастасия Валериевна, магистрант, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Елементи українського етнокультурного насліддя в образі сучасниці XXI століття

Цель работы. В статье раскрываются результаты исследовательской и экспериментальной стадий проекта поиска эффективной методики формирования образа современной женщины на основе синтеза элементов украинского этнокультурного наследия с элементами-носителями тенденций моды. В ходе исследования проанализировано влияние национального украинского костюма на образ современной женщины; охарактеризованы тенденции интеграции украинского культурного наследия с элементами современности в творчестве фэшн-дизайнеров нового поколения; предложен подход к построению образа сучасниці XXI в. на основе гармоничного трансфера элементов украинского этнического костюма в современную фэшн-среду. Экспериментальная стадия содержит результаты использования предложенной методики в процессе проектирования художественного образа женщины-сучасниці XXI в. **Методология исследования** основана на подходе к украинскому этнокультурному насліддю как к творческому первоисточнику формирования современного женского образа, что достигается использованием морфологического анализа-синтеза элементов украинской народной одежды и элементов-носителей тенденций моды. **Научная новизна** работы заключается в детализированной интерпретации процесса построения женского образа с использованием этномотивов, в типизации характерных элементов украинского народного костюма по признакам принадлежности к регионам Украины с последующей

селективної фільтрації по критерію сумісності з тенденціями моди, а також за рахунок включення в алгоритм побудови образу жінки процедури урахування кольору її зовнішності. **Висновки.** Показано, що в творчості фешн-дизайнерів нового покоління прослідковуються тенденції конвергенції етномотивів з елементами нового стилю життя, що може бути ефективно використано для побудови інноваційної методики моделювання художественного образу сучасниці XXI в. Для транспозиції елементів традиційного жіночого українського образу в образ сучасниці з гармонізацією до кольору її зовнішності застосовано метод модифікованого морфологічного аналізу-синтезу. Експериментально підтверджено, що моделювання жіночого образу в сучасному фешн-оточенні на основі запропонованої методики підвищує його привабливість, надає образу свіжість сприйняття і очарування, відточене багатовіковими українськими народними традиціями.

Ключові слова: художественний образ сучасниці, народні костюми регіонів України, фешн-оточення, інноваційна методика моделювання жіночого образу.

Hardabkhadze Iryna, Professor Clothes Design, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Naku Anastasia, Master's Degree student, Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Elements of Ukrainian ethnocultural heritage in the image of a contemporary woman of the 21st century

The purpose of the article is to display the results of the research and experimental stages of the project concerned with the search for effective methods of forming the image of a contemporary woman, based on the synthesis of elements of Ukrainian ethnocultural heritage and those representing fashion trends. The research provides the analysis of the influence of the Ukrainian national costume on the image of a contemporary woman, outlines characteristics of the tendency towards integration of Ukrainian cultural heritage with elements of modernity in the work of contemporary fashion designers, and suggests an approach to creating the image of a contemporary woman of the 21st century, based on harmonic transfer of elements of the Ukrainian ethnic costume into the modern fashion environment. The experimental stage involves the results of using the suggested methods in the process of creating the image of a contemporary woman of the 21st century. **The methodology of the research** was based on the approach to the Ukrainian cultural heritage as a creative primary source for the development of the modern female image, which was made possible by using morphological analysis and synthesis

of elements of Ukrainian national clothes and those representing fashion trends. **The scientific novelty** of the work consists in detailed interpretation of the process of creating the female image with the use of ethnic motives, typification of characteristic elements of the Ukrainian national costume according to the regions of their origin with further selective filtration with respect to their compatibility with fashion trends, and the introduction of seasonal color analysis into the algorithm of creating the image of a woman. **Conclusions.** Fashion designers of the new generation show tendency for convergence of ethnic motifs with elements of a new lifestyle, which can be used effectively in order to create innovative methods for modeling the image of a contemporary woman of the 21st century. The method of modified morphological analysis and synthesis was used with the aim of transposing elements of the Ukrainian traditional female image into the image of a contemporary woman in compliance with the results of seasonal color analysis. Experiments proved that using the suggested methods of modeling the female image in the modern fashion environment enhanced its attractiveness, adding freshness of viewpoint and charm, which have been perfected through centuries-old Ukrainian folk traditions.

Key words: contemporary female image, national costumes of regions of Ukraine, fashion environment, innovative methods of female image modeling.

Вступ. Пошук ефективного підходу до моделювання інноваційного образу жінки, яскравої представниці свого часу, – актуальна проблема, у розв'язанні якої зацікавлені як професіонали індустрії моди, так і широкі категорії споживачів. Фешн-дизайнери, стилісти й іміджмейкери ведуть інтенсивний пошук ефективних методів формування образу сучасної жінки, представниці тенденцій та ідеалів, що зародилися в новому тисячолітті. На національному рівні актуальність дослідження впливу етномотивів на образ сучасної жінки з пошуком методів гармонійного поєднання елементів етнічного образу з елементами-носіями тенденцій моди обумовлена тим, що їх спільне використання сприятиме підвищенню художньо-естетичних властивостей образу сучасниці й популяризації української етнокультури на міжнародному ринку.

У зв'язку з прискоренням зміни тенденцій моди зростає й актуальність своєчасної ідентифікації інформативних ознак та особливостей образу характерної представниці сучасності, оскільки часових ресурсів для вивчення факторів впливу на образ жінки з кожним циклом зміни моди залишається все менше. Питання ідентифікації характерних рис образу сучасниці та проблеми його моделювання викликають значний інтерес дослідників у мистецтвознавстві,

соціології, культурології, різних галузях індустрії моди. Широко представлені роботи, присвячені як аналізу характерних особливостей українського національного костюма, так і застосуванню елементів народного вбрання та вишивки у дизайні сучасного. Фундаментальне дослідження О. Кульчицької «Народний одяг Західних областей УРСР» (1959) [1], присвячене вивченню народного одягу Західних областей України, не втратило актуальності і в даний час. У більш пізніх роботах К. Матейко «Джерела наукового вивчення народного одягу» (1968) [2], «Український народний одяг» (1977) [3], «Головні убори українських селян до початку XX ст.» (1973) [4] дається розгорнутий аналіз українського національного костюма. У працях Т. Кара-Васильєвої «Історія української вишивки» (2008) [5], «Полтавська народна вишивка» (1983) [6] описана історія української вишивки, а також дається аналіз полтавської народної вишивки. У статті І. Гардабхадзе «Культурна спадщина України у наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління» (2013) [7] наведені результати аналізу відображення етнокультурної спадщини України у проектах дизайнерів сучасного одягу, з яких можна зробити висновок, що з початку нового тисячоліття популярність етностилу серед дизайнерів значно зростає. Звернення у процесі розробки моделей колекції сучасного одягу до національних традицій і українського народного костюма є популярною темою творчості дизайнерів нового покоління. У процесі створення колекцій сучасного одягу вони активно використовують елементи народного костюма і прикрас, але вже з використанням нових технологій та інновацій інформаційного суспільства. Транспозиція у сучасне фешн-середовище елементів українського побуту, вбрання, творів народного мистецтва, що удосконалювалися століттями й увібрали особливості багатовікової культури народу, надає моделям сучасного одягу особливого колориту тих століть, підвищує їхню художню виразність і споживчу привабливість.

Більшість публікацій останніх років за українською етнотематикою у галузі дизайну одягу можна поділити на три групи: дослідження історії розвитку, складу, регіональних особливостей певних напрямків та регіональних особливостей українського етнічного костюма; публікації результатів аналізу впливу етнокультурної спадщини на сучасні тенденції моди; звіти про результати вдалого використання окремих елементів національної культури і творів мистецтва у сучасних фешн-проектах.

Аналіз цих груп публікацій показує, що існує розрив між дослідженнями мистецтвознавчого характеру й методичними рекомендаціями щодо реалізації потенціалу культурної спадщини у дизайн-проектах сучасних об'єктів індустрії моди. Більшість запропонованих на даному етапі підходів до використання

етнічних елементів як у дизайні сучасного одягу, так і в образах сучасників XXI ст. зводиться до аналізу конкретних типів першоджерела й опису результатів їх використання у сучасних дизайн-проектах. Мало хто з авторів звертає увагу саме на механізм трансферу елементів народного вбрання у сучасне фешн-середовище й на аспекти гармонізації об'єктів народної творчості з сучасним фешн-середовищем. На даний момент не запропоновано загальних підходів до трансферу елементів етнокультури у сучасне фешн-середовище, у тому числі відсутні методики використання характерних рис національного українського вбрання в образі сучасної жінки. Виняток становить робота І. Гардабхадзе «Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну», (2013) [8], в якій для пошуку ефективних композиційних рішень сучасного одягу, на основі трансформації елементів першоджерела (у т. ч. українського народного костюма) у сучасне фешн-середовище пропонується використання тандему морфологічного аналізу-синтезу.

У даній роботі вибір теми дослідження механізмів відображення елементів української етнокультурної спадщини в образі сучасниці XXI ст. спрямований на подолання розриву між результатами мистецтвознавчого аналізу й методами вітлення їх у процес художнього проектування об'єкта дизайну.

Проблема ефективного використання елементів етнокультурної спадщини у дизайні сучасного одягу полягає в тому, що етнічні деталі в разі формального, механістичного перенесення їх у сучасне фешн-оточення можуть втратити свої привабливі художньо-естетичні властивості. Також у результаті невдалого комбінування етнічних і сучасних деталей може бути порушена гармонія композиційного рішення сучасного образу.

Мета дослідження – висвітлити механізми відображення етнокультурної спадщини в образі сучасниці XXI ст. і запропонувати підхід до гармонійного трансферу елементів українського народного вбрання у процесі моделювання образу жінки – сучасниці XXI ст. На основі даного підходу провести пошук ефективної методики й алгоритму створення гармонійного образу жінки-носітельки елементів української культурної спадщини в сучасному фешн-оточенні, образу, в якому не тільки демонструється різноманітність трендів та інновацій у галузі дизайну одягу, а й відображаються традиційні ознаки національного костюма.

Виклад основного матеріалу. Завданнями, розв'язання яких забезпечило досягнення поставленої мети, є:

- вивчення розвитку національного костюма у різних регіонах країни з аналізом технологій ручного виробництва, своєрідного колориту оздоблення предметів, способів носіння окремих деталей костюма і прикрас;

- адаптація узагальненої методики створення сучасного жіночого образу для випадку застосування елементів культурної спадщини у ролі першоджерел;
- побудова деталізованого алгоритму методики створення художнього образу жінки, представниці сучасного фешн-середовища, в основу якого покладений гармонійний синтез елементів етнічного образу української жінки та елементів-носіїв сучасних тенденцій моди;
- реалізація функціонального розширення деталізованого алгоритму для врахування кольоротипу зовнішності сучасної жінки у процесі моделювання її образу з використанням елементів українського національного вбрання;
- проведення аналізу, класифікації, типізації й гармонізації з сучасними тенденціями моди елементів етнічного образу української жінки з метою використання їх у художньому вирішенні образів сучасниці;
- здійснення аналізу, класифікації й відбору елементів-носіїв тенденцій моди провідних країн світу з метою використання їх у художньому вирішенні образів сучасниці у поєднанні з елементами етнічного образу;
- оцінка ефективності запропонованої методики шляхом експериментальної перевірки у проекті розробки художніх образів індивідів чотирьох типів зовнішності.

Щоб гармонійно вписати усі складові елементи етнічного образу: обличчя, костюм, прикраси української жінки в сучасне фешн-середовище, – необхідно передбачити трансформацію цих складових у вигляді нових художніх експлікацій. Необхідно не просто створити проекцію найвиразніших рис та елементів етнічного образу української жінки у модель образу нашої сучасниці, а переосмислити особистості їх застосування в костюмі, зачісці, аксесуарах, надавши старт реалізації нових можливостей, які будуть виглядати інноваційними на тлі вже реалізованих асоціацій.

Іншою проблемою, покладеною в основний мотив даної роботи, є пошук шляхів реалізації в сучасному одязі високого потенціалу, що несе в собі зближення двох культур – традиційної культури українського народу і реалій нового способу життя сучасного інформаційного суспільства. Ця проблема породжує важливе завдання – створення гармонійного образу сучасної жінки з побудовою у костюмі нових форм, із застосуванням нестандартних матеріалів і фактур, з пошуком інноваційних рішень на основі використання найвиразніших характерних рис естетики української культури.

Алгоритм пошуку сучасного інноваційного жіночого образу на основі конвергенції двох культур може бути побудований на базі тандему морфологічного аналізу-синтезу. Алгоритм складається з послідовно-паралельних процесів

збору, аналізу, класифікації елементів етнічного жіночого образу й матеріалів сучасних тенденцій моди; з пошуку типізованих елементів-носіїв характерних рис першоджерел; з вибору комбінацій типізованих етнічних елементів з елементами-носіями тенденцій моди і з наступного їх синтезу. Результатами паралельних процесів класифікації матеріалів образів української жінки і матеріалів за напрямками моди провідних країн світу є типізовані елементи кожної з груп класифікації. Типізовані елементи є вихідними для утворення комбінаційних матриць, які служать для вибору найбільш перспективних комбінацій вхідних елементів для синтезу. Процеси аналізу, класифікації й типізації матеріалів взаємозалежні й можуть бути реалізовані паралельно у часі.

У результаті творчого синтезу перспективних комбінацій вихідних типізованих елементів створюються елементи інноваційного образу сучасної жінки, художньо-естетичні якості яких підвищені за рахунок комбінунвання найкращих властивостей елементів етнічного образу української жінки з найяскравішими носіями тенденцій моди.

На основі наданого вище опису послідовності операцій можна скласти блок-схему деталізованого алгоритму модифікованого морфологічного аналізу-синтезу образу сучасної української жінки. Блок-схема алгоритму методики формування образу сучасниці поч. XXI ст. з використанням характерних рис образу української жінки (Рис. 1.)

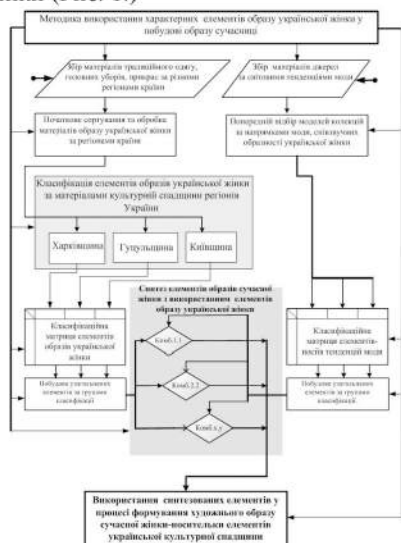


Рис. 1. Блок-схема алгоритму методики формування образу сучасниці початку XXI століття з використанням характерних рис образу української жінки

Подальша деталізація методики формування образу сучасниці досягнута шляхом диференціації типів зовнішності особистості стосовно теорії чотирьох кольоротипів за порами року. Використання цієї теорії у процесі моделювання жіночого образу з визначенням типу зовнішності індивіда надає можливість коректно сформувати сучасний гармонійний образ конкретної особистості – нашої сучасниці та при цьому обрати оптимальну й ефектну кольорову гаму як для одягу, так і для його доповнень. Алгоритм використання методики побудови образу сучасної жінки на основі етноелементів української спадщини з урахуванням кольоротипу зовнішності особистості (Рис. 2)

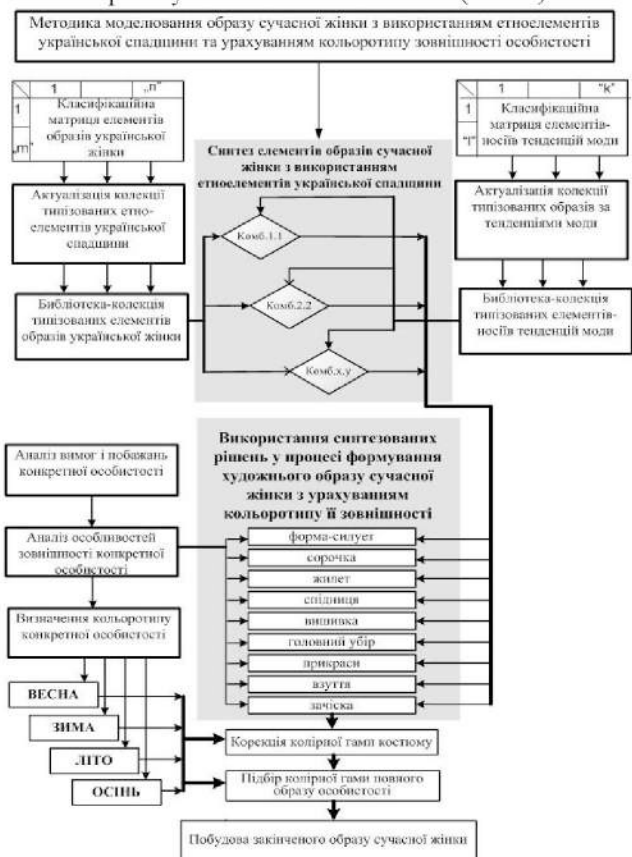


Рис. 2. Алгоритм використання методики побудови образу сучасної жінки на основі етноелементів української спадщини з урахуванням кольоротипу зовнішності особистості

Висновки. Дослідження присвячене аналізу потенціалу використання національних українських етнічних елементів, які відображаються у формі, силуеті, кольорі, фактурі, оздобленні костюма та інших засобах вираження образу сучасниці. Сформована концепція побудови образу сучасної жінки з використанням етномотивів української культурної спадщини, інноваційність якої підтримується методикою створення гармонійного образу жінки-носительки сучасних тенденцій моди із застосуванням елементів етнографічного українського костюма та посилюється інтеграцією з авторською методикою побудови сучасних жіночих образів із врахуванням кольоротипів зовнішності.

Результатом дослідження стало створення адаптивної методики формування гармонійного образу жінки-носительки сучасних тенденцій з відоб-раженням традиційних ознак національного українського костюма.

Адаптація узагальненої методики реалізовується у разі використання в ролі першоджерел елементів культурної спадщини для моделювання образу сучасної жінки. Реалізація функціонального розширення методики для фактора типу зовнішності індивіда відбувається шляхом сполучення комбінацій «елемент етноспадщини – елемент-носії тенденцій моди» з відповідним типом зовнішності варіантом рекомендацій, які враховуються у процесі моделювання гармонійних образів сучасниць.

Коректність результатів наукового дослідження підтверджена визначенням ефективності запропонованої методики. Процедура оцінки ефективності організована відповідно до методики аналізу ефективності використання наукових досліджень для вирішення проблем фешн-дизайну, викладена у праці І. Гардабхадзе «Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну» (2013) [8]. Результати оцінки ефективності методики використання характерних елементів українського етносу у моделюванні сучасного жіночого образу показали, що знайдені композиційні рішення образу сучасної жінки відрізняються від моделей образів-аналогів підвищеними художньо-естетичними властивостями, емоційною виразністю та свіжістю художнього сприйняття.

Список використаних джерел

1. Гардабхадзе І. А. Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну : навч. посіб. з курсу «Дизайн-проекування» / І. А. Гардабхадзе. – Київ : Издательський дом Винниченко, 2013. – 275 с.
2. Гардабхадзе І. А. Культурна спадщина України в наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління / І. А. Гардабхадзе. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2013. – № 2. – С. 221–227.

3. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки: книга-альбом / Т. В. Кара-Васильєва. – Київ : Мистецтво, 2008. – 464 с.
4. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – Київ : Наукова думка, 1983. – 144 с.
5. Кульчицька О. Л. Народний одяг Західних областей УРСР / О. Л. Кульчицька. – Київ : Акад. наук Української РСР, 1959. – 15 с.
6. Матейко К. І. Джерела наукового вивчення народного одягу / К. І. Матейко. // Архіви України. – 1968. – № 6. – С. 21–29.
7. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – Київ. : Наукова думка, 1977. – 222 с.
8. Матейко К. І. Головні убори українських селян до початку ХХ ст. / К. І. Матейко // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 3. – С. 47–54.

References

1. Hardabkhadze, I.A. (2013). Cultural heritage of Ukraine in the scientific researches and artistic creativity of the new generation designers. *Tradyciji Ta Novaciji U Vysshykh Arkhitekturno-Khudozhnij Osviti [Traditions And Innovations In Higher Architectural-Artistic Education]*, no.2, pp. 221–227.
2. Hardabkhadze, I.A. (2013). *Fashion design. Modern clothes: scientific approach to solving design problems: teaching guide*. Kyiv: Vinichenko Publishing House.
3. Kara-Vasylijeva, T.V. (2008). *History of Ukrainian embroidery: a book-album*. Kyiv: Art.
4. Kara-Vasylijeva, T.V. (1983). *People's embroidery of Poltava*. Kyiv: Scientific Thought.
5. Kulchytska, O.L. (1959). *National clothes of western regions of the Ukrainian SSR*. Kyiv: Ukrainian SSR Academy of Arts.
6. Mateiko, K.I. (1968). Sources of scientific study of national clothes. *Arkhivy Ukrainy [Archives of Ukraine]*, no. 6, pp. 21–29.
7. Mateiko, K.I. (1977). *Ukrainian national clothes*. Kyiv: Scientific Thought.
8. Mateiko, K.I. (1973). Headgear of Ukrainian peasantry up to the beginning of the 20th century. *Narodna tvorchist ta etnografija [Folk Art and Ethnography]*, no. 3, pp. 47–54.

© Гардабхадзе І. А., 2016

© Нау А. В., 2016

УДК 74.01:687.01

Кисельова Катерина Олександрівна
кандидат технічних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
katerinakiselovala@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІСТЬ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ У ФОРМОТВОРЕННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОСТЮМА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Стаття присвячена розгляду питань інноваційності та експерименту в формуванні костюма ХХ – поч. ХХІ ст.

Методологія дослідження. Використано методи соціокультурного, мистецтвознавчого, естетичного та структурно-композиційного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає в виявленні основних етапів і складових, що визначили напрями розвитку експерименту в дизайні одягу. Запропоновано визначення експериментального формотворення в дизайні одягу. Доведено, що експериментальність стала найбільшою цінністю моди сучасності.

Висновки. Досліджено розвиток експерименту в формотворенні європейського костюма ХХ – поч. ХХІ ст. Наголошено, що акцент на експеримент робився на певних етапах розвитку суспільства на прикладі політичних, економічних і соціокультурних подій. Наукові розробки, розвиток мистецької думки також значно сприяли актуалізації нових революційних форм одягу. Виділено основні характерні риси інноваційності жіночих образів для різних періодів. Визначено композиційні, морфологічні та конструктивно-технологічні властивості форм. Зазначено, що нині художня, конструктивна, технологічна майстерність поступається оригінальності ідеї, можливості руху навмання, безпосередності вираження, наївності, незакінченості. Прагматизм, конформізм та «споживачтво» призвели до повної відмови від будь-яких жорстких естетичних норм, зникло поняття «модного зразка», поступово воно трансформувалося в поняття «модного напрямку» або «модного віяння». Усе це разом зі зростаючою індивідуалізацією (як протидія глобалізації суспільства) створило величезні можливості для естетичного плюралізму та експерименту в галузі дизайну одягу.

Ключові слова: форма костюма, процес формотворення, дизайн одягу, історія моди, експеримент у моді, інновації в моді.

*Киселева Катерина Александровна, кандидат технічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Інноваційність та експериментальність в формообразовании европейского костюма ХХ – начала ХХІ века

Цель работы. Статья посвящена рассмотрению вопросов инновационности и эксперимента в формообразовании костюма ХХ – нач. ХХІ века. **Методология исследования.** Используются методы социокультурного, искусствоведческого, эстетического и структурно-композиционного анализа. **Научная новизна** работы заключается в выявлении основных этапов и составляющих, которые определили направления развития эксперимента в дизайне одежды. Предложено определение экспериментального формообразования в дизайне одежды. Доказано, что экспериментальность стала самой большой ценностью моды сегодняшнего дня. **Выводы.** Исследовано развитие эксперимента в формообразовании европейского костюма Х – нач. ХХІ века. Отмечено, что ставка на эксперимент делалась на определенных этапах развития общества на фоне политических, экономических и социокультурных событий. Научные разработки, развитие художественной мысли также значительно способствовали актуализации новых революционных форм одежды. Выделены основные характерные черты инновационных женских образов для различных периодов. Подчеркнуты композиционные, морфологические и конструктивно-технологические свойства форм. Отмечено, что сегодня художественная, конструктивная, технологическая ценность уступает оригинальности идеи, возможности движения наугад, непосредственности выражения, наивности, незаконченности. Прагматизм, конформизм и «потребительство» привели к полному отказу от каких-либо жестких эстетических норм, практически исчезло понятие «модного образца», постепенно оно трансформировалось в понятие «модного направления» или «модного веяния». Все это вместе с растущей индивидуализацией (как противодействие глобализации общества) создало огромные возможности для эстетического плюрализма и эксперимента в области дизайна одежды.

Ключевые слова: форма костюма, процесс формообразования, дизайн одежды, история моды, эксперимент в моде, инновации в моде.

Kyseliova Kateryna, Candidate of Technical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Innovativeness and experimentalism in shaping European costume in the 20th and the early 21st centuries

The purpose of the article is to examine the problem of innovativeness and experimentalism in shaping costume in the 20th and the early 21st centuries. **The research methodology consisted in** the application of methods of sociocultural, art critical, aesthetic, structural and compositional analysis. **The scientific novelty of the work lies in defining** the basic stages and components that set the trends for the development of experiment in fashion design. The definition of experimental shaping in fashion design was proposed. It was proved that experimentalism acquired its greatest value in modern fashion. **Conclusions.** The development of experiment in shaping European costume in the 20th and the early 21st centuries was studied. It was emphasized that the focus on experiment was made at certain stages of social development through the example of political, economical, and sociocultural events. Research and development, the evolution of creative thought also significantly contributed to the updating of new revolutionary attire. The main characteristic features of the innovativeness of women's images in various periods were determined. Compositional, morphological, constructive and technological properties of the shapes were highlighted. It was noted that artistic, constructive and technological skills are nowadays inferior to the originality of idea, opportunity for unbounded motion, spontaneity of manifestation, naivety and incompleteness. Pragmatism, conformism and «consumerism» led to nearly total renunciation of any strict aesthetic norms; the notion of «fashion standard» almost disappeared, gradually transforming into the concept of «fashion trend» or «fashion fad». All the above mentioned, along with the growing individualization (in response to the globalization of society), created great opportunities for aesthetic pluralism and experiment in the area of fashion design.

Key words: attire, shaping process, fashion design, history of fashion, experiment in fashion, innovations in fashion.

Вступ. Питання форми та процесу формотворення досить повно розглянуто вітчизняними та зарубіжними науковцями. Але це стосується таких напрямів як предметний, графічний дизайни, дизайн будівельних споруд або середовища. У більшості наукових праць із формотворення костюм або взагалі не розглядається, або його розгляд має епізодичний характер. У мистецтвознавчих працях з історії костюма здебільшого пропонується висвітлення еволюції костюмних форм крізь призму художніх стилів з описовою характеристикою зовнішнього вигляду без розгляду важливих елементів і принципів формотворення та відкриття механізмів створення форми. Для дизайнера цієї інформації часто замало, оскільки поза увагою дослідників залишається логіка зміни форм, методи й прийоми формотворчого процесу, а також питання новизни

(експериментальності) та актуальності появи тієї або іншої форми. Відсутність цієї інформації унеможливило виявлення напрямів формотворчості та «інформаційних кодів», за якими визначається актуальність проекту. Практична відсутність такого змісту мистецтвознавчої або культурологічної літератури, орієнтованої на модельєрів, можливо пов'язана з тим, що дизайн одягу здебільшого досліджується та вивчається у вузах технічного, а не художнього спрямування. Через відсутність спеціальної літератури, дизайнери, зазвичай, користуються лише візуальними прикладами для мистецтвознавчих досліджень, не приділяючи достатньої уваги описовій частині, втрачаючи безліч важливої інформації, яка може мати вирішальне значення для виразності та пошуку актуальності майбутнього проекту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виявленням закономірностей процесу формотворення костюма на теренах колишнього СРСР найбільше займалися науковці Московського державного текстильного університету ім. А. Н. Косигіна (Московського текстильного інституту), під керівництвом Т. В. Козлової [7], але, оскільки, метою досліджень було промислове прогнозування модних змін, аналіз проводився за окремими параметрами форм (геометричний вид, пластика, об'єм, довжина тощо) без аналізу історичних змін форм, їх соціокультурних передумов. Найбільше до розгляду процесу формотворення наблизилися А. Дзеконська-Козловська [1], яка вивела узагальнені силуетні символ-форми жіночого костюма (1900–1960) та описала окремі асортиментні групи одягу: сукні, костюми, білизну та Е. А. Косарева, котра визначила динаміку змін форм костюма з позицій психології та соціології [3]. В англійській літературі питання форми також зрідка розглядаються окремо, але можна відзначити працю Мелісси Левентон [11], яка наближує нас до відкриття механізмів процесу формотворення та Бредлі Квіна [12], що аналізує взаємозв'язок процесів формотворення в костюмі та архітектурі. Питанням експерименту в формотворенні присвячена дисертація Т. Ю. Федорової [10], але костюм у межах даного дослідження не розглядався. Враховуючи важливість і недостатню дослідженість питань еволюції форм костюма, виявлення механізмів формотворення, вивчення форм костюма на рівні структурних елементів, пошуку актуальності та інноваційності формотворчого процесу була визначена тема дисертаційного дослідження «Художнє формотворення в дизайні костюма: історія розвитку, сучасні тренди».

Мета статті: розгляд інноваційності та експериментальних пошуків у формотворенні жіночого костюма ХХ– поч. ХХІ ст.

Сучасна мода ліберально ставиться до нових ідей та експериментів. Кін. ХХ– поч. ХХІ ст. – це «безперервна ода експерименту». Незакінчені

образи, непродумані та напівфункціональні форми, стилістична невизначеність разом із технічними, конструктивними та технологічними інноваціями досить часто опиняються в фокусі моди. Однак, незважаючи на те, що модні пропозиції більше викликають запитань, ніж несуть у собі нову естетичну єдність та цілісність, вони знаходяться в центрі уваги СМІ та мають вплив на велику аудиторію. Здається, ніби в останні десятиліття мода намагається знайти новий підхід, нові форми, нове прочитання костюма, а також визначитися з місцем інновацій та експериментів у процесі формотворення.

Під експериментальним та інноваційним формотворенням у дизайні одягу мається на увазі використання новизни як основного фактора формотворчості, а «новизну» визначимо як максимальну відмову від наслідування вже існуючих зразків, їх складових і модифікацій, їх змістового, стилістичного, філософського, соціального, гендерного, пластичного, композиційного, конструктивного, технологічного або іншого наповнення, з метою генерації форм-ідей, які кардинально відрізняються від загальноприйнятих.

Отже, експериментальне формотворення як напрям проектування, сформувалося на поч. ХХ ст. Науковці Д. В. Сарабьянов [8], В. С. Турчин [9] та ін. автори відзначають, що модерн став стилем, який спробував відмовитися від класичної спадщини і був націлений на вироблення «нових формотворчих принципів», затвердивши проектне мислення як спосіб освоєння світу, створення оточуючого середовища, одягу, самого «стилю життя». Будь-яка художня форма набула інформативності, й інформація повинна була бути не про сутність форми, а про щось інше, суттєвіше, про її внутрішній зміст [9, с. 15]. Відкривши широкі можливості формалізації та стилізації природних, епічних, фантастичних, казкових і міфологічних мотивів, звернувши увагу на символічну та емоційну значущість зразків народної творчості, виокремивши художню цінність конструкції та можливість розчленування форми на прості елементи, а композиції – на окремі складові, опрацювавши використання «нетрадиційних» засобів і матеріалів у різних видах мистецтв, модерн значно розширив межі формотворення.

Цілісне образно-асоціативне бачення світу художників модерну, їхня увага до єдності стилю в усіх його, навіть найдрібніших, складових, призвели до вторгнення скульпторів і живописців у галузь моди (апогеєм було створення «Ліги нової моди» в Парижі, 1911), які вважали що створення форми одягу – це окрема галузь мистецтва, а не кравецького ремесла. Художники запропонували своє бачення образу жінки, наприклад, підпорядковуючи його загальній ідеї домінування певного кольору (А. Моорбютер), або розробляючи під певний сценарій дій (домашній, повсякденний та для виходу) (Ван де Вельде) [6].

До експериментів із формою жіночого одягу, одночасно із розвитком художньої думки, «підштовхнула» поступова емансипація жінок, розуміння значення здоров'я та гігієни, популяризація спорту, розвиток промисловості [1, с. 18]. У результаті загальна форма повсякденного жіночого одягу значно спростилася, відбулися зміни ставленні до відкритості тіла (жінки певною мірою дозволили собі оголити руки і ноги). Поступово вивільнилася талія, зменшилася кількість предметів білизни, тривала боротьба за зникнення корсету, який, починаючи з XIV ст., був неодмінною частиною жіночого костюма. Завдяки розвитку промислового виробництва поширилися такі види одягу як блузи, жакети, спідниці, набула популярності комплектист. Справжньою революцією у формотворенні стало поступове зникнення фактурних прикрас: рясних нашивок, драпіровок, складних аплікацій, складчастих вставок тощо.

Наступний потужний крок в експериментальному формотворенні відбувся у др. дес. ХХ ст. й був пов'язаний із наслідками Першої світової війни, які посприяли значному спрощенню та водночас посиленню практичності та раціональності конструкцій одягу, необхідного для працюючих (замість чоловіків) жінок. Під впливом військового мундиру жіночий костюм значно «уніформувався»: спідниці скоротилися, жакети розширилися, й зовсім не підкреслювали талію. Відмова від моделювання фігури мала своїм наслідком цілковите зникнення корсету. Одяг в основному «тримався» на плечовому поясі, фігура не виявлялася. У формах жіночого одягу поступово викристалізувалися та набули поширення всі основні сучасні силуети: трапеція, овал, прямокутник. Значні експерименти проводилися з кроєм – драпірували шматки тканини простих геометричних форм, прямокутників, квадратів, кіл, підкреслюючи простоту крою яскравістю барв або виразністю аксесуарів.

У др. пол. 20-х рр. ХХ ст. форма одягу набула «чіткої кубістичної форми». [1, с. 145]. На виставці в Паріжі «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» (1925) широка громадськість була ознайомлена з абстрактним живописом й такими напрямками в мистецтві як фовізм, футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм [13]. Нові мистецькі ідеї разом з набуттям жінками дедалі більшого гендерного рівноправ'я втілювалися у життя в образі «жінки-хлопця» (à la garçon), значній геометризації форм, сміливих колористичних рішеннях, незвичній орнаменталізації та появі масштабних абстрактних композицій на жіночих сукнях. Орнаментальне декорування заповнило гудзики та аксесуари, які набули самостійної художньої цінності, а тотальна орнаменталізація жіночих ансамблів перетворила їх на «оду розкоші».

Значно вплинули на одяг також музичні пристрасті того часу, а саме: джаз та екзотичні танці: фокстрот, слоу-фоке, чарльстон. Це було «танцювальне божевілья» [4, с. 8], яке знищило межу між буденним і вечірнім одягом та сприяло домінуванню ритму в композиційному устрої одягу.

Із початком 30-х рр. соціальна та економічна криза обумовила закінчення відчайдушної театральності форм art deco та поворот моди до більш традиційних зразків у формах і декоруванні.

Наступний потужний крок в експериментальному формотворенні відбувся у 60-х рр. ХХ ст. Найбільший експеримент стався в інтерпретації традиційного образу жінки: замість образу «жінки-матері» став популяризуватися образ «жінки-дитини». Значний ріст студентства та кількості працюючих жінок, набуття жінками більшої рівноправності в суспільстві та сім'ї призвело до значного гендерного вирівнювання, копіювання жінками чоловічого образу життя, взаємного запозичення складових чоловічого та жіночого гардеробів, їх традиційного колірного рішення. Апогеєм боротьби за рівноправ'я стала зміна ставлення до відкритості тіла. Якщо на поч. 60-х рр. Андре Курреж (Andre Courreges) та Мері Куант (Mary Quant) радикально відкрили ноги, то вже у 1964 р. Руди Гернрайх (Rudi Gernreich) запропонував перше монокіні, яке представило світу жінку топлес [2, с. 586].

Підтримуючи футуристичні настрої суспільства дизайнери Пако Рабанн (Paco Rabann), Андре Курреж, П'єр Карден (Pierre Cardin), Ів Сен Лоран (Yves Saint Laurent) успішно впроваджували нові технології та синтетичні матеріали у моду та життя, інтенсивно експериментували з фантастичними образами, новими синтетичними текстильними матеріалами, з пластиком, металом, папером, що традиційно не використовувалися в моделюванні одягу. Застосування сучасних матеріалів призвело до нової пластики формотворних ліній, до появи фантастичних силуетів, геометрично простих і виразних. Акцентування конструкції призвело до експериментів із кроєм та розвитку прийомів конструктивного моделювання. Велику увагу приділяли виявленню, підкресленню, стандартизації, уніфікації та модифікації конструкцій, пошуку нового асортименту. Експерименти з простотою конструкцією та її уніфікацією збагатили теорію формотворення, дозволивши виокремити модульно-комбінаторний метод. Виразність простих конструкцій часто досягалася використанням незвичних фактур, абстрактних геометричних малюнків, масштабного накладного декору, збільшенням розмірів фурнітури та яскравістю кольорів або їх сполучень. На малюнках тканин знайшли відображення найзнаковіші художні течії того часу: «оп-арт» та «поп-арт». Пошук нових підходів до створення текстильних малюнків (оп-арт) призвів до збагачення моделювання методом кінетичного

формотворення [5]. Завдяки проникненню в костюм ідей «поп-арту» примітивні образи національних символів, об'єкти телевізійної реклами, сучасне міське середовище, кадри з коміксів, шрифтові написи з'явилися на сукнях, майках та футболках.

Останню третину ХХ ст. можна охарактеризувати як час плюралізму естетичних поглядів. Мода стала апелювати до кожного окремого споживача. Експерименти формотворення зосередилися на емоційній наповненості образів. Емоційна складова стала визначальним вектором розвитку форм; пошук емоційної виразності знову орієнтував дизайнерів на природу, зразки народної творчості, підняв проблеми екологічності та етнокультурної ідентичності. Але пошук побудови взаємозв'язку між традиціями та інноваціями відбувся на новому структурному рівні, створення нових незвичайних форм здійснювалося через надмірну об'ємність і гіперболізацію окремих конструктивних поясів і деталей, через зміну ролі та функціональності як декору та фурнітури, так і окремого асортименту. У процесі експерименту сформувалося поняття біонічного та екологічного проектування, методи евристики.

У ХХІ ст. експеримент може стосуватися будь якого параметру форми, він часто є метою, а не інструментом проектного процесу. Найбільш розповсюдженими новаціями є експерименти з образом носія, змішуванням стилістичної трактовки, концептуальною змістовністю сприйняття. Дизайнери експериментують із метафоричністю та асоціативністю як загального образу, так і окремих складових форми, функціональним і цільовим призначенням, змістовністю речей, етнокультурною символічністю, специфікою та сюжетністю використання, гендерною приналежністю асортименту, композицією, загальною формою та формою окремих складових і деталей, формою та розташуванням силуетних, конструктивних і декоративних ліній, розташуванням складових та елементів, поєднанням кольорів, технології виготовлення та обробки. Окремо можна виділити експерименти з презентацією моделей, вона перетворилася в окремий вид мистецтва.

Із загальних трендів сьогодення можна зробити висновки, що експерименти з самою формою та її речовими складовими значно поступаються експериментам з емоційним наповненням та образом носія. Зникають межі між вираженою індивідуальністю та стильовою єдністю у провідних модельєрів і домов моди. Здається, що все по-аматорські: використання асортименту, поєднання речей та кольорів, рух конструктивних та декоративних ліній, розміщення декору та фурнітури, шутанина з призначенням та специфікою вико-

ристання, а іноді й повне віддзеркалення гендерної приналежності, усіма цими процесами керує інтуїція, а точніше – емоція. Моделі в поєднанні з нестандартною, агресивною презентацією викликають негативні емоції, мета такого процесу – не бути не поміченими, ніхто не повинен залишитися байдужим, ані критики, ані споживачі.

Висновки. Авторитетні критики моди Робін Гівхен та Ерік Уїлсон зазначають, що нині художня, конструктивна, технологічна майстерності поступаються оригінальності ідеї, можливості руху навантаження, безпосередності вираження, наївності, незакінченості. Прагматизм, конформізм і «споживчість» призвели майже до повної відмови від будь-яких жорстких естетичних норм, майже зникло поняття «модного зразка», яке поступово трансформувалося в поняття «модного напрямку» або «модного віяння». Усе це разом зі зростаючою індивідуалізацією (як протидія глобалізації суспільства) створило величезні можливості для естетичного плюралізму та експерименту в галузі дизайну одягу. Експериментальність формотворення стала найбільшою цінністю моди сучасності. Популяризації цього напрямку сприяють СМІ. Але не зважаючи на деякі негативні сторони цього явища, необхідно зазначити, що проектне мислення, здатність до експерименту, нестандартне мислення, вийшовши за межі дизайну, набули глобальних масштабів та затвердилися як спосіб освоєння світу, набуваючи все більшого значення не тільки в мистецьких сферах буття, а й в таких неспецифічних галузях як економіка, фінанси, фізика, астрономія, інформаційні технології.

Список використаних джерел

1. Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века / пер. с польск. О. Пустоваловой; науч. ред. Р. В. Захаржевская. – Москва : Легкая индустрия, 1977. – 268 с.
2. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров: 1900–1999. – Кельн : KONEMANN, 2000. – 457 с.
3. Косарева Е. А. Мода XX век. Развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева. – Санкт-Петербург : Петербургский ин-т печати, 2006. – 468 с.
4. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллинтон. Пер. с англ.; предисл. А. В. Медведева / Дж. Л. Коллиер. – Москва : Радуга, 1991. – 351 с.
5. Липов А. Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиск новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Москва : ИФ РАН, 2006. – Вып. 2. – С. 144–161.
6. Михайлов С. М. История дизайнера : учеб. для вузов. В 2 т. Т. I. / С. М. Михайлов. – Москва : Союз дизайнеров России, 2002. – 277 с.

7. Основы теории проектирования костюма : учеб. для вузов / [Т. В. Козлова, Р. А. Степучев, Г. И. Петушкова и др.] ; под ред. Т. В. Козловой. – Москва : Легпромбыгиздат, 1984. – 452 с.
8. Сарабянов Д. В. Стиль Модерн. Истоки, история проблемы / Д. В. Сарабянов. – Москва : Искусство, 1989. – 294 с.
9. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / Т. С. Турчин. – Москва : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
10. Федорова Т. Ю. Экспериментальное формообразование в дизайне: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Т. Ю. Федорова; Моск. Гос. худож. – пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Москва, 2011. – 227 с.
11. Leventon M. Artwear: Fashion and Anti-Fashion / M. Leventon. – San Francisco : *Thames & Hudson*, 2005. – 160 p.
12. Quinn B. The Fashion of Architecture / B. Quinn. – Oxford : Berg Publishers, 2003. – 288 p.
13. Raizman D. History of Modern Design / D. Raizman. – London : Prentice Hall. – 2004. – 400 p.

References

1. Collier, J. (1991). *Duke Ellington*. Moscow: Raduga.
2. Dzekonska-Kozlovskaya, A. (1977). *Women's fashion of the 20th century*. Moscow: Legkaya industriya.
3. Kosareva, E. (2006). *Fashion of the 20th century. The development of fashionable attire*. Saint-Petersburg: Petersburg institute of press.
4. Kozlova, T. (Ed.) (1984). *Fundamentals of the theory of fashion design*. Moscow: Legprombytizdat.
5. Fedorova, T. (2011). *Experimental shaping in design*. PhD diss. Moscow: State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts.
6. Leventon, M. (2005). *Artwear: Fashion and Anti-Fashion*. San Francisco: *Thames & Hudson*.
7. Lipov, A. (2006). Optical-kinetic art. Search for the new types of shaping. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda*. [Aesthetics: Yesterday. Today. Always], issue 2, pp. 144–161.
8. Mihailov, S. (2002). *History of design*. Moscow: Soyuz dizaynerov Rossii.
9. Sarabyanov, D. (1989). *Modern Style. Origins, history of the problem*. Moscow: Iskusstvo.
10. Seeling, C. (2000). *The century of fashion designers*. Kel'n: KONEMANN.
11. Turchyn, V. (1993). *Through the labyrinths of the avant-garde*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta.
12. Quinn, B. (2003). *The Fashion of Architecture*. Oxford: Berg Publishers.
13. Raizman, D. (2004). *History of Modern Design*. London: Prentice Hall.

УДК 304.3:[687.01:17.022.1]

Михайлова Рада Дмитрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
radami@rambler.ru

Федорова Євгенія Володимирівна
аспірантка,
Київський Національний
університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
zhesichka.fedorova@gmail.com

ПРО ЗМІСТ І СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ «ОБРАЗ» ТА «ІМІДЖ»

Мета роботи. У статті досліджується зміст понять «образ» та «імідж», які поширені у сферах дизайну, індустрії моди, стилетворення, і звичай застосовуються як тотожні у двоїстому виразі «імідж-образ». **Методологія дослідження** полягає у застосуванні комплексного аналізу формулювань та визначень кожного із понять у контексті різних дисциплін, безпосередньо чи опосередковано пов'язано із зазначеним явищем. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні наукових уявлень про зміст термінів «імідж» та «образ», їх специфіки, параметрів взаємодії та співвідношень, запропоновано їхнє тлумачення в контексті дизайну та іміджології. **Висновки.** Підсумовано, що співвідношення імідж – образ існує у взаємодії внутрішнього та зовнішнього, де смислове навантаження поняття «образ» відповідає «внутрішньому стану» індивідуума, а «імідж» – його зовнішнім проявам, де імідж є різновидом образу, сформованого внаслідок сприйняття тих чи тих характеристик об'єкта; образ більше пов'язаний з психотипом та природним характером, вдачаю індивідуума, що послідовно, гармонійно поєднує особисті риси у їх найвиразніших проявах. Імідж трансформує уявлення під певний «шпигучий» еталон. Зведені шляхом поєднання матеріальних та нематеріальних елементів, імідж та образ відображають індивідуально-особистісні та загальні закономірності розвитку культури та людини.

Ключові слова: образ, імідж, іміджологія, стиль, індустрія моди, мистецтво, художня культура.

Михайлова Рада Дмитрієвна, доктор искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств. Киев, Украина

Федорова Евгения Владимировна, аспирантка Киевского Национального университета культуры и искусств. Киев, Украина

О содержании и соотношении понятий «Образ» и «Имидж»

Цель работы. В статье исследуется содержание понятий «образ» и «имидж», которые имеют широкое использование в сферах дизайна, индустрии моды, стилиобразования, которые обычно применяют как тождественные в виде двойного выражения «имидж-образ». **Методология исследования** состоит в применении комплексного анализа формулировок и определений каждого понятия в контексте разных дисциплин, прямо или косвенно связанных с данным явлением. **Научная новизна** работы состоит в уточнении научных представлений о содержании терминов «имидж» и «образ», их специфику, параметры взаимодействия и соотношений. Предложено их толкование в контексте дизайна та имиджологии. **Выводы.** Подытожено, что соотношение имидж–образ существует во взаимодействии внутреннего и внешнего, где смысловая нагрузка понятия «образ» отвечает внутреннему состоянию индивидуума, а «имидж» – его внешним проявлениям, где имидж является разновидностью образа, сформированного вследствие восприятия тех или иных характеристик объекта; образ больше связан с психотипом и природным характером, склонностями индивидуума, которые последовательно, гармонично сочетают личные черты в их наиболее выразительных проявлениях. Имидж трансформирует представления под определенный «искусственный» эталон. Сведенные путем сочетания материальных и нематериальных элементов, имидж и образ отображают индивидуально-личностные и общин закономерности развития культуры и человека.

Ключевые слова: образ, имидж, имиджология, стиль, индустрия моды, искусство, художественная культура.

Mykhailova Rada, Doctor of Arts Study, professor, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine

Fedorova Yevgeniya, graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine

About contents and correlation of concepts «character» and «image»

Main objective of the study. Article research of maintenance of concepts «character» and «image», that have deployment in the spheres of design, industry of fashion, stilies, which usually apply as identical as double expression «image-character». Research **methodology** consists of application of complex analysis of formulations and determinations of every concept in the context of different disciplines,

straight or undirect related to this main. **The scientific novelty** of work consists of clarification of ideas about contents terms «image» and «character», their specific, parameters of interrelations and correlations. They are offered explanations in the context of design that imagology. **Findings.** It is summed up that the image-image relationship exists in the interaction of the internal and external, where the semantic load of the concept «image» corresponds to the internal state of the individual, and the «image» – to its external manifestations, where the image is a kind of image formed due to the perception of certain characteristics of the object; character is anymore related to psihotipe and natural character, individual inclination, that consistently, harmoniously combine the personal lines in their most expressive shows. Image transforms representations for a certain «artificial» standard. Taken by combination of material and non-material elements, an image and character represent individually-personality and communities of conformity to law of development of culture and people.

Key words: character, image, imagology, style, industry of fashion, art, art culture.

Вступ. Поняття іміджу, що нині є одним з пріоритетних у середовищі дизайнерів-фахівців різних напрямів індустрії моди, традиційно розглядають у контексті явища стилю. Так, зокрема, його подає український практик-модельєр І. Гардабхадзе в лекційному курсі, присвяченому основам стилю та іміджу, спираючись на низку джерел [1]. Уніфіковане уявлення про те, що імідж виникає як результат враження, що за лічені секунди формує уявлення про людський образ як віддзеркалення соціального та психофізичного типу, станової та професійної приналежності, вікової групи, статків, схильностей, характеру, інтересів фіксує колективне інтернет видання, присвячене вимогам до сучасного дрес-коду, позначеного рисами свідомо обраного іміджу [2]. Згідно з тотальною соціологізацією суспільства, пов'язуючи цей аспект із напрацюваннями психології, А. Панасюк пропонує розподіл іміджу на типи, де основними зазначає корпоративний – «імідж фірми» (компанії, закладу, установи, політичної партії, громадської організації) та «індивідуальний» (керівника, бізнесмена, політика, артиста, лідера руху) [3]. На імідж та образ у контексті молодіжних субкультур та реклами звертає увагу С. Пархоменко, підкресливши різницю між даними поняттями, хоча не ставила питання про їх детальний розгляд [21, с. 138–139]. Попри те, що до поняття іміджу звертається чимало фахівців, провідним залишається практичний аспект, тобто з'ясування механізмів його створення, в той час, як теоретичний – конкретизація змісту, залишається недостатньо з'ясованою, про що саме свідчить використання двоїстого виразу «імідж-образ». **Мета статті** – проаналізувати терміни «імідж» й «образ» та виявити їхню сутність, параметри взаємодії та співвідношень.

Поєднання понять «імідж» та «образ» у єдине ціле, за загально прийнятими уявленнями, утворено внаслідок запозичення з англійської мови та мають етимологічну спільність (23, с. 139). Насправді, слово «image» в англійській мові, як свідчать словники, має кілька значень: це – «образ як картинка», «образ-зображення», «образ-відображення». Відтак, імідж та образ не є синонімами і не можуть замінити один одного.

До дизайнерських практик обидва поняття потрапили з літературознавства, причому «імідж» породив дисципліну *іміджелогію* (імагологія), яка стала вивчати механізми створення іміджу [5]. У сучасних умовах імідж є також предметом вивчення культурології, в якій йому відведено окремий розділ [4, с. 28–129]. Імагологія (від лат. *imago* – зображення) розглядає закони створення, функціонування та інтерпретування образів, образи в різних контекстах, зокрема, можливості їхньої передачі з одного наукового «середовища» до іншого, а також функціонування в «інших», чужорідних середовищах [4]. Міждисциплінарна за характером, імагологія аналізує дані, отримані з різних джерел, на основі яких виявляються внутрішньо усвідомлені загальні для різних реципієнтів уявлення про зовнішні об'єкти.

Назву «іміджелогія» використовують також соціологія й психологія. Перша вивчає імідж як штучно сконструйований образ, інша розвиває тему іміджу у дисциплінарному розділі «імагогіка», який вивчає різні впливи на формування поняття «образ» [6]. Психологія підходить до питання образу як явища, сформованого в свідомості людини у вигляді ментальних відбитків об'єкту внаслідок сприйняття з середовища, що його оточує [8]. У значенні терміну «image» увага з акцентована на образ об'єкту, який відтворюються у людській психіці на основі його характеристик, внаслідок чого образ-об'єкт розширюється як з боку видимих зовнішніх характеристик, так і невидимих, ідеальних. Для психології інтерес представляє також категорія «образ тіла» [9].

Певний інтерес до поняття «імідж» належить також новітнім дисциплінам, наприклад, інформатиці. У вивченні інформаційних систем ця наука користується поняттям «образ», який розглядає як відтворення об'єкту, інформацію про нього та його структуру, хоча сам опис передбачає відхилення від цілковитої тотожності. На загал математичні науки оперують поняттям «образ», який передбачає результат відображення праобразу для завданих до відображення функцій, записаних у вигляді формули. У комп'ютерних технологіях поняття «образ диску» розглядають як повну копію змісту та структури файлової системи, «образ оптичного диску» означає його повну інформацію та структуру, а «образ ПЗП» (англ. *ROM image*) – файл копії даних мікросхеми ігрової приставки, комп'ютера, ігрового автомату [10].

Спектр тлумачень заявлених понять розширює філософія, де, зокрема, поняття «образ» застосовують для означення порядку, способу, методу, організації [11, с. 82]. Наприклад, вираз «спосіб життя» розкриває зміст, відповідний презентації, відображенню, уявленню, який передбачає сталі форми індивідуальної та групової життєдіяльності людини: особливості спілкування, поведінки, способу мислення; власне «образ» несе в собі значення «результату відображення світу в свідомості людини (відчуття, уявлення, поняття, ідеї) [7, с. 77]. Образ думок передбачає й образ світогляду, світоспоглядання, світобачення, тобто погляд на речі як погляд на життя. Відтак образ, тобто вигляд є наявне, «живе» уявлення про щось.

Чільне місце образ посідає в гуманітарних науках, де поняття художнього образу – це всезагальна категорія художньої творчості й форма тлумачення та освоєння світу з позицій мистецького ідеалу, типізації, творчого перетворення дійсності. У художній літературі образ – це узагальнення у вигляді конкретизованого відтворення дійсності, зазвичай, індивідуального явища. У художньому творі – це тип, характер як, наприклад, Дон-Кіхот в одноіменному творі М. Сервантеса, доктор Фауст у І. В. Гете, ін. [11]. У театральному та кіномистецтві він створюється синтезом режисури та акторського мистецтва на сцені або в кадрі як сценічний образ [12, с. 906]; в образотворчому мистецтві – це візуальне, зорове зображення, яке реалізується притаманними живопису, скульптурі або графіці засобами у певних тематично-сміслових параметрах як от, образ природи, образ смерті, абстрактний образ тощо [13]. Тлумачення художнього образу включає специфіку характеру, світогляду митця, його уявлення про красу, його життєвий досвід, психологічний стан, бажання, виражені через зовнішні прояви: вчинки, рухи, голос, мову, предмети. Як базове, основоположне мистецьке поняття, мета художнього образу – типізація, узагальнення, «об'єктність», у напрямку відтворення власної поліморфної природи та змістовної вичерпності.

На відміну від образу, імідж, який поєднує реальні риси об'єкта та неіснуючі, вигадані, надумані якості створюється піаром, пропагандою, рекламою [14]. Слово імідж однокореневе зі словом «імітувати» й має таке визначення: 1) точне наслідування кого-небудь, відтворення чого-небудь; 2) уподібнення до когось чи чогось; 3) у музиці – повторення теми або мотиву в іншому голосі твору на певний інтервал вище або нижче [15]. Його мета – формування в масовій свідомості певного відношення до об'єкту [16]. Поняття «імідж» включає сукупність уявлень, сформованих у громадській думці про те, як має виглядати, думати та поводитися людина у відповідності до свого статусу, як мають її права та обов'язки в даному статусі. Зокрема, літературна предтеча іміджу, поетична течія «імажинізм» (від французького – «уявляти»,

«відчувати»), що з'явилися в Росії у др. пол. 10-х рр. XX ст. під впливом французької культури, ставила на перше місце саме штучні образи – метафори, побудовані на суб'єктивних, далеких від життя асоціаціях, формалістичних прийомах [17].

Внутрішня структура іміджу відповідає психологічному поняттю «Я-концепції», що є системою уявлень людини про себе, де у межах цілісної єдності існують Я-фізичне як схема власного тіла; Я-соціальне, співвідносне із сферами соціальної інтеграції: статевої, етнічної, громадянської, рольової; Я-екзистенціальне як оцінка себе в аспекті життя та смерті. Формування Я-концепції людини відбувається за умовами накопичення досвіду вирішення життєвих завдань при оцінюванні їх з боку інших, де внутрішня структура іміджу утримує кілька складових. Дослідження системи «імідж-образ» як взаємодії внутрішнього та зовнішнього, демонструє уявлення людини про себе, свою зовнішність, фізичні властивості, самопочуття, нахили, потреби, визначені у вигідному для неї становищі. Однак внутрішня структура імідж-образу, яка розгортається у психологічному понятті «Я-концепції» (в уявленні людини про себе у межах цілісної єдності), у так званому «внутрішньому дзеркалі» (уявленнях людини про те, що думають про неї інші) й так званому «зовнішньому дзеркалі» (зворотному зв'язку у вигляді компліментів, критики, відвертих зізнань, назвиськ, жартівливих висловлювань, інтимних зізнань, дифірамбів), створює ситуації, коли уявлення про себе можуть не співпадати із «внутрішнім» та «зовнішнім дзеркалом». Внутрішні якості та протиріччя так чи інакше відображаються у зовнішності людини, її фізіологічних особливостях, одязі, предметах, а також людському оточенні.

Отже, імідж конструюють у чіткій відповідності до конкретних вимог або завдань. Імідж «свого хлопця», «бізнес-леді», «депутата», «боса», «дружини боса» та ін., передбачає не лише наявність характерних рис зовнішнього вигляду, одягу, зачіски, а й певне відношення до життя, до себе, охоплюючи особливості поведінки, самовияв тощо. Створення іміджу відбувається із розрахунку на когось чи на щось, коли за допомогою зовнішніх проявів хочуть досягти уявного, справити враження на певне коло людей. Нині таким, наприклад, є модний імідж мачо, супермена, борця за справедливість, просто кумира молоді, які увійшли в побут як наслідування образів певних особистостей. Серед них – музиканта Елвіса Преслі, учасників групи «Бітлз», Майкла Джексона, Фреді Меркюрі, кіногероїв та кіноперсонажів Арнольда Шварценегера, Брюса Лі, Джекі Чана, Чака Норіса, Антоніо Бандераса, Джорджа Клуні, Мела Гібсона, Брюса Уїлліса. На основі багатьох прикладів – зовнішні прояви іміджа «переважають» над внутрішнім образом, попри те, що людина демонструє назовні. Вони сприймаються оточуючими підсвідомо й формують уявлення про життєві цінності, зокрема, світоглядно-орієнтаційні, наприклад, про добро та зло.

В індустрії моди для створенні іміджу важлива реакція на зовнішній вигляд, вбрання та зачіску, яку нині визначають як сферу *габітарного іміджу*. Він випливає з конструйованого уявлення про певну особу поряд із *кінетичним іміджем* (реакція на поставу, рух, жести, міміку, ходу, звичні пози, розташування тіла у просторі), *вербальним* (який утворюється аудіальним іміджем – як людина розмовляє, який у неї тембр, висота голосу, інтонації, дикція; мовним іміджем – що людина говорить, чи логічно, точно, багатослівно, емоційно), середовищним (включає простір існування конкретної людини (житло, машина, кабінет, місце роботи, друзі, клуб, місця проведення відпустки), а також людський фактор (родина, друзі, співробітники, відпустка) [18].

Фактично будь-який об'єкт «світу», з яким людина має зв'язок є формативним фактором іміджу. У цьому поняття «імідж» близьке поняттю «реноме», тобто опредмеченому іміджу, який включає все, що було «створене» конкретною особою: написані вірші, спечений торт, затверджена візитівка, що мають вияв особи з певним мисленням, рисами характеру, ставленням до світу, ін. Імідж ментальний (комунікативний та власне ментальний) передбачає спілкування в межах етикету (комунікативний), а все, що озвучено вголос або продемонстроване як уявлення про себе (ментальний), тобто: член організації Грінпіс не буде носити шапку чи комір з натурального хутра (що є, зокрема, частиною габітарного іміджу). Отже, частини зовнішнього та внутрішнього іміджу невід'ємні, знаходяться в тісній взаємозалежності і мають цілісну картину, яка впливає на сприйняття людини.

Імідж об'єкта передбачає наявність думки раціонального або емоційного характеру про нього як про систему, предмет, людину, що виникає у психіці групи людей на основі образу, сформованого в результаті сприйняття ними тих чи інших характеристик даного об'єкту. Наприклад, ділової імідж фірми полягає у вираженні за допомогою низки засобів її інтересів, особливостей діяльності, внутрішніх та зовнішніх якостей. Або імідж представника певної субкультури, тобто культури означеної певним соціальним середовищем, яка виникає на основі системи переконань, цінностей та норм у певний історичний час, що їх поділяє й активно використовує група людей (меншість) у межах певної культури, наприклад, молодіжної чи-то релігійних сект [19].

На такій основі явище, яке характеризують як особистий імідж, має важливий сенс та поширення серед відомих громадських, політичних діячів, представників мистецького середовища, шоу-бізнесу. До нього активно звертаються президенти країн, громадські діячі, культурні діячі, голлівудські зірки, рок-музиканти, співаки, художники. Зважаючи на те, що у шоу-бізнесі, зокрема, в музичній культурі шоу-зірки робили характерні перевтілення неодноразово, можна стверджувати, що імідж – явище змінне, воно підлягає

модним тенденціям і має здатність до трансформацій. Так, знаменитий співак Елвіс Преслі, на початку своєї кар'єри мав прізвисько Хіллбіллі-кет, традиційне для співця кантрі та імідж «дикого», «сердитого», чесного хлопця. Під кінець музичної кар'єри, коли його проголосили королем рок-н-рола, його імідж став іншим. Він поєднав королівську розкіш з рисами мачо, ковбоя, тореро [20]. «Ранній» бой є екзотичним юнаком зі Сходу з рисами американського плейбоя. У 1980 р. він зазнав перевтілень, які поєднували риси античного героя та іронічного лицедія. Імідж Майкла Джексона спочатку був у стилі простого хлопця з американських хапців, а вже на вершині слави – співак використав образ казкового «маленького принца», що дивовижним чином поєднував також риси кіногероя Чарлі Чапліна. Імідж російського співака Гарика Сукачова поєднує риси бешкетника пролетарія й старого солдата, який «не знає слів любові».

Однією з найважливіших ділянок іміджевих побудовань є політична сфера, до якого відносять й імідж політичного діяча, й імідж держави. Основними рисами такого іміджу вважаються дієвість, емоційне забарвлення, конкретні характеристики, перцептивні якості об'єкта, що має соціальну значимість для тих, хто його сприймає. У цій ділянці він дихотомно постає як внутрішній імідж – для громадян, та зовнішній – для світової спільноти. Категорія «імідж держави» поєднує також такі релевантні категорії іміджу: «імідж чоловіка», «імідж жінки», «імідж молоді», «імідж дитини» «імідж людей похилого віку», «імідж представника конкретної національності, етносу», де кожна категорія відображає характеристики внутрішнього й зовнішнього іміджу держави. Усі компоненти та складові цієї категорії перебувають у тісній взаємодії й динаміці, що разом постійно змінюються. Попри те, що образ держави, його репутація дуже часто базуються на елементах міфу, узагальнених стереотипах, їх значення в політиці досить вагомим. Мислення стереотипами та кліше дає змогу витратити менше зусиль для сприйняття оточуючого середовища, спрощують процес пізнання [16, с. 367–377].

Відтак, імідж тяжіє до суб'єктивізації, адже його прообразом є не будь-яке явище, а суб'єкт, «предметність». Імідж – уявлення, яке формується в суспільній або індивідуальній свідомості засобами масової комунікації та психологічного впливу. Імідж, створюється з метою формування в масовій свідомості певного ставлення до об'єкту. Він може поєднувати як реальні властивості об'єкта, так і приписувані йому свідомо. У самій своїй суті імідж – це рекламний, представницький образ когось-небудь (напр., громадського діяча), що створюється для загалу й передбачає можливість змінити його за потреби, або підкорегувати. Імідж – це жива система, здатна до постійного розвитку – еволюції та трансформації.

Підсумовуючи, зазначимо, що співвідношення імідж – образ існує у взаємодії внутрішнього та зовнішнього, де смислове навантаження поняття «образ» відповідає «внутрішньому» стану індивідуума, а «імідж» – його зовнішнім проявам. Зважаючи на те, що поняття «образ» не є повним синонімом терміна «імідж», правильним буде визначити імідж як різновид образу, а саме такий образ, прообразом якого є не будь-яке явище, а суб'єкт. Імідж об'єкта – це думка раціонального або емоціонального характеру про об'єкт (людину, предмет, систему), що виникла в психіці групи людей на підставі образу, сформованого внаслідок сприйняття ними тих чи тих характеристик об'єкта. Імідж більш поверхневий, багатолікий та змінний у своїх проявах, як такий, що відповідає новим тенденціям моди, змінюється відповідно вимогам конкретного історичного моменту. Він може перетворюватися в межах одного образу шляхом трансформацій, тобто швидкої зміни рис, або, навіть всього типу разом. Образ, насперед, тяжіє до поняття особистості. Він більше пов'язаний з психотипом та природним характером, вдачею індивідууму. Образ змінюється еволюційним шляхом – шляхом накопичення та якісних змін, коли певні риси не зникають, а набувають більшої виразності за рахунок їхнього ствердження, посилення, зміцнення. Створення образу потребує тривалого часу, він підтримується внутрішнім розвитком, певними свідомими зусиллями, матеріальними накопиченнями. Образ послідовно, гармонійно поєднує особисті риси в їх найвиразніших проявах. У цілому, зведені шляхом поєднання матеріальних та нематеріальних елементів, імідж та образ узагальнено відображають індивідуально-особистісні та загальні закономірності розвитку культури й людини.

Список використаних джерел

1. Андреева Г. М. Социальная психология / Г. М. Андреева. – Москва : Аспект-Пресс, 2007. – 369 с.
2. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни і поняття: енциклопедичне видання. у 2-х т. Т. 2. М–Я / С. Д. Безклубенко. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010.
3. Борев Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Борев. – Москва : Высшая школа, 2002. – 511 с.
4. Гардабхадзе І. А. Основы стиля и имиджа : конспект лекций для студентов-иностранцев / І. А. Гардабхадзе. – Київ : КНУТД, 2004. – 70 с.
5. Демин Г. С. Художественный образ в живописи / Г. С. Демин [Электронный ресурс] // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2011. – № 10. –

Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-obraz-v-zhivopisi#ixzz4cQtVIjZd>. – Загл. с экрана.

6. Дизайн. Словник-довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; за ред. М. І. Яковлева. – Київ : Фенікс, 2010. – С. 159.

7. Дресс-код: стиль одежды деловой женщины [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ladyboss.com.ua/style/osen-2010-code/>. – Загл. с экрана.

8. Елвис Пресли [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.uznauvse.ru/znamenitosti/biografiya-elvis-presli.html>. – Загл. с экрана.

9. Когаловский М. Р. Энциклопедия технологий баз данных / М. Р. Когаловский. – Москва : Финансы и статистика, 2002. – 800 с.

10. Кошелева Ю. П. Образ в психологии: теория и практика // Вестник Московского лингвистического университета. – Москва, 2012. – № 7. – С. 115–119.

11. Метаева В. Габитарный имидж лидера [Электронный ресурс] / В. Метаева – Режим доступа : http://www.bkworld.ru/archive/y2007/n04-2007/n04-2007_300.html. – Загл. с экрана.

12. Милославская С. К. Русский язык как иностранный в истории становления европейского образа России / С. К. Милославская. – Москва : Флинта-Наука, 2012. – 400 с.

13. Панасюк А. Ю. Формирование имиджа. Стратегия, психология, психотехники / А. Ю. Панасюк. – Москва : Омега-Ленинград, 2008. – 266 с.

14. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГУ им. М. А. Шолохова. Серия. Филологические науки. – Москва, 2011. – № 4. – С. 31–40.

15. Пархоменко С. А. Субкультурні іміджі молоді в рекламі / С. А. Пархоменко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету : у 2 т. – Рівне: РДГУ, 2011. – Т. 2. – Вип. 17. – С.138–142.

16. Политическая имиджелогия / Под ред. А. А. Деркача, Е. Б. Перелігиной [и др.]. – Москва : Аспект-Пресс, 2006. – 398 с.

17. Словник української мови. В 11 т. Т. 9. / АН УРСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка, 1980. – 699 с.

18. Тлумачний словник сучасної української мови / За ред. проф. В. С. Калашника. – Харків : Белкар-кенига, Еспада, 2005. – С. 276.

19. Щербакова А. И. Эволюция эстетической мысли России первой половины XIX века / А. И. Щербакова // Культура. Духовность. Общество. – 2014. – № 13. – С. 93–98.

20. Debra L. Gimlin. Body Work: Beauty and Self Image in American Culture / Debra L. Gimlin. – Culture University of California Press, 2002. – 210 p.

References

1. Andreeva, G. M. (2007). *Social Psychology*. Moscow: Aspekt-Press.
2. Bezklubenko, S.D. (2010), *Art: terms and concepts: An Encyclopedic edition*, vol. 2. Kiev: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy.
3. Bilodida, I.K. (ed.) (1980). *Dictionary of Ukrainian language*. In 11 vol., vol. 9. Kiev: Naukova dumka.
4. Borev, Ju.B. (2002). *Aesthetics: a textbook*. Moscow: Vysshaya shkola.
5. Debra L. Gimlin. (2002). *Body Work: Beauty and Self Image in American*, Culture University of California Press, California.
6. Demin, G.S. (2011). Artistic image in painting. Available at: <<http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-obraz-v-zhivopisi#ixzz4cQtVIjZd>>.
7. Derkach, A.A. (ed.) (2006). *Political image*, Aspekt-Press, Moscow, 398 p.
8. *Dress code: business woman's dress style*. Available at: <<http://www.ladyboss.com.ua/style/osen-2010-code/>>. [Accessed September 9th 2017].
9. *Elvis Prestly*. Available at: <<http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-elvis-presli.html>>.
10. Gardabkhadze, I.A. (2004). *Basics of style and image: Lecture notes for foreign students*. Kiev: Kiev National University of Technology and Design.
11. Kalashnyk, V.S. (ed.) (2005), *Dictionary of modern Ukrainian language*, Kharkov: Belkar-kenyha.
12. Kogalovskii, M.R. (2002). *Encyclopedia of Database Technologies*. Moscow: Finansy i statistika.
13. Kosheleva, Ju.P. (2012). The image of psychologists: theory and practice, *Vestnik Moskovskogo lingvisticheskogo universiteta [Bulletin of the Moscow Linguistic University]*, no. 7, pp. 115–119.
14. Metaeva V. *Habitimage of the leader*. Available at: <http://www.bkworld.ru/archive/y2007/n04-2007/n04-2007_300.html>
15. Miloslavskaja, S.K. (2012). *Russian as a foreign language in the history of the emergence of the European image of Russia*. Moscow: Flinta-Nauka.
16. Panasjuk, A.Ju. (2008). *Formation of image. Strategy, psychology, psychotechnics*. Moscow: Omega-Leningrad.
17. Papilova, E.V. (2011). Imagology as a humanitarian discipline. *Vestnik MGU im. M. A. Sholokhova. Seriya. Filologicheskie nauki [Bulletin of the Moscow State University. M. A. Sholokhov. Series. Philological Sciences]*, no. 4, pp. 31–40.
18. Parkchomenko, S.A. (2011). Subcultural youth in advertising, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovi zapysky Rivnenskoho derzhav-*

noho humanitarnoho universytetu [Ukrainian culture: past, present, ways of development: scientific notes of Rivne State Humanitarian University], vol. 2, issue 17, pp. 138–142.

19. Shherbakova, A.I. (2014). “Evolution of the aesthetic thought of Russia in the first half of the nineteenth century”, *Kultura. Dukhovnost. Obshchestvo* [Culture. Spirituality. Society], no.13, pp. 93–98.

20. Yakovleva, M.I. (ed.) (2010). *Design. Glossary Directory*, Feniks, Kiev.

© Михайлова Р. Д., 2016

© Федорова Є. В., 2016

Вісник КНУКіМ:
серія
«Мистецтвознавство»
Збірник наукових праць
Випуск 35

Редактор-упорядник
Безклубенко С. Д.

Редактор
Тимофєєва К. О.

Комп'ютерне забезпечення
Куланч І. В.

Підписано до друку: 28.11.2016 року

Формат 60x84/8
Друк офсетний. Наклад 300 прим.
Ум. друк. арк. 10,9. Обл. вид. арк. 12,6
Замовлення № 2963

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